

Violencia política al movimiento teatral en Bosa durante el Estatuto de Seguridad Nacional (1978-1982)

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciada en Ciencias Sociales


Presentado por:

Angie Esperanza Prieto Cortés

Dirigido por:

Olga Marlene Sánchez Moncada

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Licenciatura en Ciencias Sociales
Línea de Investigación y Enseñanza de la Historia
Bogotá D.C, 2019.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 7	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Violencia política al movimiento teatral en Bosa durante el Estatuto de Seguridad Nacional (1978-1982).
Autor(es)	Prieto Cortés, Angie Esperanza
Director	Sánchez Moncada, Olga Marlene
Publicación	Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.2019. 137 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional.
Palabras Claves	VIOLENCIA POLÍTICA, TEATRO COMUNITARIO, NUEVO TEATRO, DOCTRINA DE SEGURIDAD NACIONAL, ESTATUTO DE SEGURIDAD NACIONAL, ENEMIGO INTERNO, BOSA.

2. Descripción
<p>El trabajo de grado tiene como objetivo analizar las características del teatro colombiano en la segunda mitad del siglo XX y así mismo establecer cuáles fueron las acciones de violencia política que se dieron en contra del mismo, de la misma forma se propone caracterizar la historia del teatro en Bosa e identificar los actos de violencia política ejercida en contra de la localidad durante el Estatuto de Seguridad Nacional.</p>

3. Fuentes
<p>Ahumada, M (2007) <i>El Enemigo Interno en Colombia</i>, Quito, Ecuador: Ediciones Abya Yala. Recuperado de: https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1490&context=abya_yala</p>

Aldana Cedeño, J. (2013) Desarrollo del Teatro Moderno en Colombia: Los grupos Experimentales entre 1940 y 1970 en *AISTHESIS* No 53, pp. 185-202. Recuperado de: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n53/art11.pdf>

CAJAR, (2017) *Intervención ciudadana sobre la Prohibición Constitucional del Paramilitarismo*, Documento web, recuperado de: https://www.colectivodeabogados.org/IMG/pdf/final_intervencion_corte_constitucional_prohibicion_paramilitarismo.pdf

Cinep / PPP, (2016) *Marco conceptual de la Red Nacional de Bancos de Datos*, Tercera Edición, Bogotá Colombia, recuperado de: <https://www.nocheyniebla.org/wp-content/uploads/u1/comun/marcoteorico.pdf>

Concilio Vaticano, "Apostolicam Actuositatem" Sobre el apostolado de los laicos (1965) recuperado de: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1965-12-07_Concilium_Vaticanum_II_Constitutiones_Decretaque_Omnia_ES.pdf

Fundación Corona, (2004) *FOCUS: Un programa que aprendió de sí mismo*, Bogotá, Colombia, recuperado de: <http://www.cca.org.mx/lideres/cursos/db001/conte/m1/pdfs/FOCUS.pdf>

Fundacion Stroganoff, IDARTES (2015) *IX Encuentro Distrital de Teatro Comunitario 2015* Bogotá, Colombia, recuperado de: http://www.idartes.gov.co/sites/default/files/libro_documentos/IX%20Encuentro%20de%20Teatro%20Low.pdf

González Cajiao. F. (1997) *Teatro Popular y Callejero en Colombia*, Bogotá, Colombia: Editorial Magisterio.

González Calleja, E. (2002) *La violencia en la política, perspectivas teóricas sobre el empleo deliberado de la fuerza en los conflictos de poder*, Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

González Calleja, E. (2017) *Asalto al poder. La violencia política organizada y las ciencias sociales*, Madrid, España: Siglo XXI España.

Hoyos Echeverri, M. (2016) *Las Violaciones a los Derechos Humanos durante la aplicación del Estatuto De Seguridad (1978-1982): Tres décadas de lucha por la memoria* (Tesis de posgrado) Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/61243/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

IDPC (2012) *La Serpiente festiva, 17 años de comparsa bogotana*, Bogotá, Colombia, recuperado de: <http://idpc.gov.co/publicaciones/producto/la-serpiente-festiva-17-anos-de-comparsa-bogotana/>

Jiménez B., W. (2012). El concepto de política y sus implicaciones en la ética pública: reflexiones a partir de Carl Schmitt y Norbert Lechner. *Revista del CLAD Reforma y Democracia*, No. 53, pp 215-238. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3575/357533685008.pdf>

Jiménez, C. (2009) El Estatuto de Seguridad, la aplicabilidad de la doctrina de la Seguridad Nacional en Colombia, en *Colección*, No. 20, pp 75-105 recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3226580>

Lamus, M. (2004) *Teatro siglo XIX: compañías nacionales y viajeras* Bogotá, Colombia: Circulo de Lectura Alternativa.

Lamus, M. (2010) *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico*, Bogotá, Colombia: Editorial Luna Libros

León Palacios, P. (2009) El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976 en *Historia y Sociedad* No. 17, pp. 217-233 recuperado de: https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/revistas/historiaysociedad/images/default/files/hys/pdf/hys_17/hys_17_09_leon_palacios_paulo_-_teatro_mama_m-19_1968-1976.pdf

León Palacios, P. (2017) Una experiencia estética de lo político: el teatro en Bogotá durante los años 1960 y 1970 en *HiSTOReLo*. Vol. 9, No 17, pp. 49-82 recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/54732/pdf>

Montilla, C. (2004) Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro 1959-1975, en *Revista de Estudios Sociales*, No. 17, pp. 86-97 recuperado de:

<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res17.2004.08>

Nohlen, D. (2017). *Los regímenes autoritarios en Antologías para el estudio y la enseñanza de la ciencia política. Volumen II: Régimen político, sociedad civil y política internacional* Ciudad de México: Herminio Sánchez de la Banquera Y Arroyo. (está dentro de un copilado, no supe como referenciarlo bien y así lo hizo una aplicación) recuperado de:

<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/9/4311/1.pdf>

Prada Prada, J. (2017) *TEATRO COLOMBIANO EN EL SIGLO XX: Tejido de representaciones simbólicas en la construcción de un teatro nacional* (Tesis de posgrado) Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. Recuperado de:

<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/5710/1/TEATRO%20COLOMBIANO%20EN%20EL%20SIGLO%20XX%20%20final%20%281%29.pdf>

Rojas Villalobos, (2016) *Bosa vive teatro: Rompiendo subalternidad por medio del arte*, archivo personal.

Silva, V. (2003) *El Teatro Como Herramienta Pedagógica en los Sectores Populares a partir de la experiencia de la Fundación Cultural Chiminigagua* (Tesis de pregrado) Universidad de la Sabana, Cundinamarca, Colombia. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/47069796.pdf>

Talancón, J. (2008) La Violencia Política, *Segundas Jornadas Sociojurídicas “Violencia: Visión Interdisciplinaria”*, Facultad de Derecho UNAM, Ciudad de México. Recuperado de:

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rfdm/article/download/60880/53698>

Torres, A. Cendales, L. Peresson, M. (1990) *Los otros también cuentan*, Bogotá, Colombia: Dimensión Educativa

Vega, R. La Dimensión Internacional del Conflicto Social y Armado en Colombia. Injerencia de los Estados Unidos, Contrainsurgencia y Terrorismo de Estado. recuperado de: <http://www.rebellion.org/docs/195465.pdf>

Vela Mendoza, M. (2009) *El Tratamiento del Dictador en la Literatura*, Bogotá, Colombia: Fondo Editorial Universidad Pedagógica Nacional.

Velázquez, H. (2002) Historia de la Doctrina de Seguridad Nacional en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 9, No 27, pp 11-39 recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/105/10502701.pdf>

Velázquez, H. (2007) Historia del paramilitarismo en Colombia en *História*, São Paulo, Brasil Vol. 26, No 1, pp. 134-153 recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/his/v26n1/a11v26n1.pdf>

Verzero, L. (2013) *Lorena Verzero, Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.

4. Contenidos

El primer capítulo da cuenta del estado del arte, el cual se orientó en función de la historia del teatro colombiano y la historia del teatro en Bosa, de la misma forma se despliegan los referentes teóricos utilizados para comprender el concepto de violencia política y desarrollarlo a la luz de la historia colombiana para dar entrada al periodo a revisar. En el capítulo también se expone la metodología a trabajar para el propósito de la investigación.

El segundo capítulo recoge la caracterización de la historia del teatro colombiano y los cambios estéticos y epistemológicos que conlleva en su trayectoria hasta llegar al Nuevo Teatro que marca una pauta de acción política de oposición al Estatuto de Seguridad Nacional, en dónde se incrementan las acciones de violencia política y las violaciones a derechos humanos.

En el capítulo tercero se presenta la historia del teatro en Bosa enfatizando en el grupo teatral Kerigma y los actos de violencia perpetrados por parte del Estado, así mismo se da cuenta de los procesos de organización y resistencia dados en la localidad durante el periodo.

5. Metodología

La metodología consistió en un primer momento en una revisión bibliográfica acerca del teatro y la violencia política en los estudios sociales y demás disciplinas, sin embargo, la investigación cambiará su dirección durante su desarrollo, orientándola hacia el sector de Bosa partiendo desde las experiencias vividas como habitante de la localidad, en consecuencia se asume la recuperación colectiva de la historia –RCH- propuesta por Alfonso Torres, Lola Cendales y Mario Peresson al tener una intención directa de trabajo con las clases populares y la sistematización de sus historias teniendo en cuenta la ausencia de documentación y fuentes secundarias al respecto, por lo cual la RCH da la oportunidad de ampliar las fuentes y brindar la misma legitimidad a las fuentes primarias y a los espacios informales de convivencia y a dialogo con las comunidades.

Para el caso particular de la investigación, la comunidad con la cual se trabajo fue la red Grupos de Teatro Independiente de Bosa –GTI- la cual tiene como fin reunir a los grupos artísticos y a individualidades con intereses hacia la cultura de la localidad para la realización del festival Bosa Vive Teatro, el cual cuenta con una apuesta política de reivindicar el arte como un derecho fundamental que ha sido negado desde los sectores oficiales a los barrios populares. Las sesiones preparatorias del festival y el evento mismo son los principales espacios en donde se participa, se observa, se obtiene información y se genera el ambiente de confianza necesario para el desenvolvimiento de la investigación.

Lo anterior es alimentado con la consulta al diario Voz Proletaria, la realización de entrevistas, la recolección de testimonios, el análisis de las dramaturgias realizadas en el periodo y la revisión a las leyes que sustentaron el Estatuto de Seguridad Nacional, así mismo el aprovechamiento del marco situacional generado en espacios de organizativos de GTI y encuentros “informales” resultaron fundamentales en tanto estos espacios logran dar cuenta de las apuestas y lo significados que atraviesan el teatro en la localidad.

6. Conclusiones

Del trabajo se puede concluir que las fuerzas militares colombianas históricamente han sido alimentadas por la injerencia de EE.UU en América Latina y han influenciado directamente sobre las políticas contrainsurgentes colombianas, lo cual ha generado un despliegue irracional de violencia política a través de la historia colombiana que ha demostrado ahínco sobre determinados sectores de la sociedad que manifiestan inconformidad con la forma de gobierno.

Se puede observar también como los hechos históricos a nivel mundial como la guerra fría y la configuración de la Doctrina de Seguridad Nacional –DSN- tienen repercusión en las localizaciones periféricas bajo la noción del enemigo interno, concepto que señala al socialismo y las ideas afines como el principal enemigo de la democracia y que se encuentra dentro de las poblaciones de los países, así mismo sugiere que cualquiera que manifestara molestias con el régimen y desarrollara acciones de organización podría encarnar el enemigo y por lo tanto debía ser eliminado.

El arte es un acto político y más que eso es formación, reflexión, acción y movilización en sí mismo, por lo cual es entendible su recibimiento y además su planteamiento en las clases populares durante el periodo, de igual forma el arte es un derecho que ha sido atacado de distintas formas debido a su potencial transformador y su contenido crítico que pone en duda la legitimidad del régimen, es por esto que durante la segunda mitad del siglo XX se pueden observar acciones de violencia política para menguarlo o canalizarlo.

Es necesario profundizar sobre la violencia política como categoría analítica al permitir un análisis holístico de los conflictos sociales y políticos, especialmente en un país como Colombia que ha tenido hitos de aplicación exacerbada de violencia política que requieren análisis e investigación sobre la base de la política.

Elaborado por:	Prieto Cortés, Angie Esperanza
Revisado por:	Sánchez Moncada, Olga Marlene

Fecha de elaboración del Resumen:	30	08	2019
--	----	----	------

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primera medida a la Universidad Pedagógica Nacional por acogerme, brindarme conocimientos, experiencias inolvidables y por permitirme conocer personas maravillosas que sueñan con una educación crítica, libre y comprometida con un país en paz.

A mis padres quiénes con su esfuerzo constante me brindaron las condiciones para poder desenvolver mi pregrado, brindándome también el apoyo moral necesario para continuar en los momentos de dificultad, de manera especial a mi madre quien me enseñó a luchar y me enseñó con el ejemplo el significado de la solidaridad, la otredad, la justicia social, la defensa de lo público y la valentía de amar; gracias mamá por hacer de nuestra existencia un acto revolucionario.

A mi asesora Marlene Sánchez, quién no sólo me ofreció sus conocimientos investigativos e históricos sino además su gran humanidad, paciencia y confianza en la realización de este trabajo lleno de traspiés, de igual forma a María Teresa Vela Mendoza, por su disposición para leer y evaluar el trabajo y además por la posibilidad de encontrarnos en espacios de reflexión, crítica, movilización y lucha.

A todas las personas que forman el movimiento teatral de Bosa por brindarme la confianza y abrirme su corazón, sus casas e incluso sus familias, a Sebastián Rojas Villalobos y sus padres: Edgar y María Cristina por hacerme la invitación para formar parte de este bella apuesta por el arte popular, a Enrique Espitia y la corporación DC Arte, a Héctor Escamilla y el grupo El Contrabajo y a Hernando Herrera quienes siempre estuvieron dispuestos a

escuchar y cooperar con mis cuestionamientos aportando también materiales disponibles para el trabajo.

A Ricardo Flórez, Milena Rodríguez y todo el equipo de Teatro del Sur al igual que a Jorge Cárdenas, Lina Maritza y en general a todos los grupos de teatro e individualidades de GTI que luchan día a día por reivindicar el arte como un derecho fundamental y por visibilizar el teatro hecho por y para la clase popular: “nada por arte de magia ¡todo por arte de barrio!”.
Infinitas gracias.

Por ultimo quiero agradecer a todas esas personas que se encuentran en los barrios populares defendiendo la vida en medio de tanta adversidad, a todos quienes luchan por la educación pública, con el sabor agridulce de saber que hay miles de colombianos de nuestros barrios populares que no pueden acceder a ella, aun cuando se ven obligados a contribuir diariamente a un Estado que nunca les devuelve nada y hace que unos pocos estudiemos, lo cual resulta realmente injusto. Para ellos es mi pregrado y prometo regresar este gran regalo que me han dado.

DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo a quienes siguen deambulando en espíritu y palabra, a los que siguen construyendo porque no necesitan un cuerpo para construir los sueños, los que defendieron tanto la vida que ni si quiera la muerte logró quitársela. A todas personas que me cruce en mi pregrado y hoy no pueden celebrar conmigo este logro, unas por los incompresibles azares de la muerte y otras por la absurda e irracional acción del Estado.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	16
CAPÍTULO UNO: TEATRO Y VIOLENCIA POLÍTICA EN COLOMBIA EN LOS ESTUDIOS SOCIALES.....	18
1.Estado del arte.....	18
1.1 Investigaciones sobre la Historia del Teatro Colombiano.....	19
1.2 Investigaciones sobre la Historia del Teatro en Bosa.....	23
2. Conceptualizaciones sobre violencia política y violencia política en Colombia.....	26
2.1 Violencia, política y violencia política.....	26
2.2 Régimen autoritario, derechos humanos y violencia política.....	32
2.3 Violencia política en Colombia y Conflicto armado.....	37
2.4 Paramilitarismo, Doctrina de Seguridad Nacional y violencia Política.....	38
2.5 Estatuto de Seguridad Nacional y noción del Enemigo Interno	46
3. Proyecto de investigación: violencia política contra el movimiento teatral en Bosa durante el estatuto de seguridad 1978-1982	57
Justificación.....	57
Metodología: Recuperación Colectiva De La Historia.....	60
CAPÍTULO DOS: HISTORIA DEL TEATRO COLOMBIANO DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX Y VIOLENCIA POLÍTICA.....	71
1 El teatro en Colombia.....	72
1.1 Hacia un teatro moderno y el Nuevo Teatro.....	79
1.2 Las Compañías Experimentales: exilio y violencia política.....	83
1.3 Teatro Universitario y Festivales de Teatro.....	87
Nuevo Teatro	93
2. El Teatro nacional durante el Estatuto de Seguridad Nacional.....	95
3. Recrudescimiento de la violencia política hacía el teatro colombiano y oposición al Estatuto De Seguridad Nacional.....	101
CAPÍTULO 3: DEVENIR DEL MOVIMIENTO TEATRAL EN BOSA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX Y VIOLENCIA POLÍTICA	107
1 Bosa: cercado que defiende las mieses.....	107
2. El teatro en Bosa: ¡las buenas nuevas en el cercado que defiende las mieses!.....	109
2.1 Los Claretianos.....	113

2.2 La construcción barrial y el teatro.....	117
2.3 Un breve aproximación histórica de Kerigma.....	118
3. Violencia política al movimiento teatral en Bosa durante el Estatuto de seguridad nacional.....	131
CONCLUSIONES.....	146
BIBLIOGRAFIA.....	150

TABLA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Flancos de acción de la Violencia Política.....	30
Gráfico 2: Esquema de organización del proyecto de investigación.....	67
Gráfico 3: Primer Festival de Nuevo Teatro en 1975.....	90
Gráfico 4: Número de manzanas por estrato socioeconómico 2017.....	108

TABLA DE IMÁGENES:

Imagen 1: Propaganda anticomunista	43
Imagen 2: El BIM vigila a la socióloga y funcionaria de la Contraloría Distrital internada en la clínica Fray Bartolomé debido a su avanzado embarazo.....	51
Imagen 3: Cuarteles militares de Usaquéen uno de los lugares dónde se practicaban buena parte de las torturas.....	53
Imagen 4: Caricaturización sobre la firma obligada de la constancia de buen trato.....	54
Imagen 5: Flyer de convocatoria de la Maestría.....	60
Imagen 6: Afiche oficial del Festival “ Bosa Vive Teatro”	62
Imagen 7: La Violencia, Óleo sobre Lienzo, Alejandro Obregón.....	82
Imagen 8: Seki Sano durante su exilio en México en 1939.....	85
Imagen 9: Primer Encuentro de Teatro Callejero Al Aire Puro, Grupo Rusantes del Colegio Claretiano de Bosa.....	91
Imagen 10: Ejemplo de comparsa realizada en la localidad, año desconocido.....	93
Imagen 11: Teatros Colombianos ante público conformado por trabajadores de la CSTC.....	98
Imagen 12: Hostigamientos militares en el Paro Cívico Nacional en la Autopista Sur....	119
Imagen 13: Afiche oficial de la II Muestra de Arte Popular.....	124
Imagen 14: Artículo sobre el Grupo Kerigma en el periódico el Espectador.....	127
Imagen 15: Casa Cultural de la Fundación Teatral Kerigma.....	128
Imagen 16: Allanamiento en el barrio Nuevo Chile.....	132

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se analiza la violencia política como categoría transversal para el desarrollo de la investigación, la cual se propuso documentar la organización y acción comunitaria en la localidad de Bosa que acompañó la conformación del grupo teatral Kerigma durante el periodo del Estatuto de Seguridad Nacional (1978-1982) y las acciones de violencia política que se presentaron en contra de la comunidad de Bosa.

El periodo de Julio César Turbay Ayala es reconocido como uno de los momentos más críticos de la historia reciente, caracterizándose por dictar el polémico y autoritario Estatuto de Seguridad Nacional en donde se justificaban acciones atroces de violencia política con el fin de eliminar al enemigo interno, lo que conlleva a una fuerte represión en el país. Teniendo en cuenta ese panorama, el proyecto de investigación indaga por las acciones de violencia política que se presentaron en Bosa y en el movimiento teatral de la localidad, de las cuales no hay un registro en fuentes secundarias que documenten al respecto, por lo que se consideró a la Recuperación Colectiva de la Historia como el enfoque metodológico más idóneo para realizar la investigación.

Todo lo anterior se desarrolla sobre el concepto de violencia política, por lo que se hizo un recorrido sobre la definición y conceptualización del término para poder comprender el carácter de las acciones desplegadas por el gobierno de Turbay Ayala.

El documento está dividido en tres capítulos: el primero que concierne al manejo que se le ha dado al teatro y la violencia política en los estudios sociales, por tanto, se expone el estado del arte en función de la historia del teatro colombiano y la historia del teatro en Bosa, así mismo en este capítulo se explican los referentes teóricos sobre la violencia política y se presenta el proyecto de investigación con su respectiva metodología.

En el capítulo dos se desarrolla una revisión de la historia del teatro en el país para ofrecer una contextualización que dé cuenta de sus principales transformaciones estéticas y políticas, además presenta su accionar durante el recrudecimiento de la violencia en la segunda mitad del siglo XX.

Finalmente, en el tercer capítulo se lleva a cabo un acercamiento a la historia de la localidad de Bosa y sus procesos de organización, entre los cuales se encuentra el Grupo Teatral Kerigma que se sitúa como el caso particular a analizar.

CAPÍTULO UNO: TEATRO Y VIOLENCIA POLÍTICA EN COLOMBIA EN LOS ESTUDIOS SOCIALES.

“Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente.

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.

Y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera.

El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena

lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.

Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día

con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.”

-Federico García Lorca, La Voz de Madrid, 7 de Junio 1936.

1 Estado del arte

Para la realización de este proyecto de investigación es menester acudir a autores que han desarrollado producción académica concerniente al teatro colombiano, a los cambios estéticos producidos en su devenir, su correspondencia con las coyunturas políticas, lo cual ubica el teatro a lo largo de la historia como una expresión artística de denuncia y acción y que en consecuencia en algunas épocas ha padecido hechos de violencia política.

El balance bibliográfico permite establecer que, desde distintas disciplinas como la sociología, geografía, artes escénicas, historia y antropología, se sitúa el teatro como un tema importante en los estudios sociales, sin embargo es necesario profundizar en su investigación de manera interdisciplinar.

A continuación, se reseñan los trabajos tomados en cuenta para la investigación, agrupados en dos apartados: la historia del teatro colombiano y la historia del teatro en Bosa.

1.1 Investigaciones sobre la Historia del Teatro Colombiano.

Uno de los primeros trabajos sobre esta temática lo elabora Marina Lamus Obregón: *Geografías del Teatro en América Latina Un Relato Histórico* (2010) es quizá la fuente más completa consultada acerca de la historia del teatro colombiano y latinoamericano, parte aproximadamente desde la invasión española al continente Americano, con la cual llega el teatro con función evangelizadora para convertir a los nativos, sin embargo, la autora reconoce que existieron expresiones artísticas que pueden ser leídas como teatrales en las comunidades originarias del continente que se podrían clasificar dentro de la danza-teatro y el baile-drama acompañado de cantos sagrados que expresaban las cosmogonías indígenas.

A lo largo del texto, expone los hitos fundamentales en el teatro y como a raíz de ellos se producen cambios estéticos, dramaturgicos e incluso sociales, señala además la importancia de personajes como Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Enrique Buenaventura, Antonin Artaud, Seki Sano etc, en la configuración histórica de esta expresión artística en Colombia y la manera cómo adquiere en las últimas décadas del siglo XX un carácter fuertemente ideológico reconocible que marca la pauta en varias expresiones teatrales modernas.

El segundo trabajo es de Janneth Aldana Cedeño *Desarrollo del Teatro Moderno en Colombia: Los grupos Experimentales entre 1940 y 1970*. (2013) el cual brinda una

contextualización acerca de los factores que permitieron e impulsaron la proliferación del teatro en Colombia y el carácter que tendrían los grupos experimentales y el nuevo teatro, entre ellos la aparición de movimientos sociales y artísticos de cara a la violencia posterior al Bogotazo y la exclusión política del Frente Nacional.

La autora resalta la importancia de las universidades y el denominado ‘teatro universitario’ en la creación y esparcimiento de la criticidad en el teatro y sus aportes al teatro experimental, así mismo enuncia personajes determinantes en el proceso y contextualiza el cambio de concepción acerca de la estética y del afán nacional de “modernizar” el país, lo que brinda peculiar importancia al radio-teatro y tele-teatro debido a que para este proyecto de modernización también era importante fortalecer la industria cultural; sin embargo al establecerse “parámetros” en cuanto a los contenidos que deberían tener las obras, emergen a partir de mediados de la década de los sesentas grupos de carácter más experimental y político buscando autonomía frente al Estado.

Por su parte Paulo César León Palacios en *Una experiencia estética de lo político: el teatro en Bogotá durante los años 1960 y 1970* (2017) expone la transformación de la estética predominante en el teatro colombiano y su paso de lo que parecía perseguir un espectáculo con el fin de entretener, a un elemento politizador y crítico de las problemáticas de la sociedad, entre las cuales ubica la exclusión social, el conflicto generado en 1948 y la violencia política, temas transversales en la producción artística, así mismo esta transformación estética aporta significativamente a crear nuevas visiones del teatro moderno, bajo la influencia del teatro político europeo (Brecht, Artaud, Peter Weiss).

El autor hace énfasis en cinco casos particulares: La casa de cultura, La Candelaria, La Mama, El Teatro Libre y la Corporación Colombiana de Teatro e ilustra brevemente la relación entre algunos movimientos políticos y compañías.

El texto resulta fundamental para comprender como se hace necesario una producción teatral crítica y como emerge el teatro moderno bajo dos factores que son: la creación de la Compañía Dramática Colombiana por parte de Luis Enrique Osorio (1923) y con la fundación de la Escuela Nacional de Arte Dramático –ENAD- en Cali (1951), la cual será la vanguardia en la formación teatral y los montajes escénicos. De igual manera León Palacios referencia la proliferación de artistas, dramaturgos, directores etc. que cobran total relevancia para el desarrollo del teatro experimental.

Por otro lado, Paulo Cesar León Palacios realiza el trabajo: *El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976* (2009) desde la historia cultural con base en revisión de fuentes secundarias, primarias, orales y artículos de prensa. Tiene como propósito exponer el origen del teatro La Mama y su relación con la guerrilla del M-19. Además contextualiza las condiciones de exclusión artística, política y social que generan condiciones propicias para la emergencia de nuevas expresiones y espacios artísticos que se erigieron como epicentros culturales y del pensamiento crítico; por lo cual se puede comprender como los espacios artísticos del momento y la izquierda, tuvieron altos niveles de afinidad, como el caso del teatro La Mama fundado por Eddy Armando Rodríguez (acompañado de Kepa Amúchastegui, Paco Barrero, German Moure, Jorge Cano e Isidora Aguirre entre otros) quién participaría en la fundación del M-19.

Éste texto fue imprescindible para el proyecto de investigación, dado que analiza brevemente las acciones de violencia política directamente relacionada con las expresiones artísticas especificando en el teatro, dentro de estas acciones se identifican detenciones arbitrarias, torturas y entre otras que se expondrán en el capítulo dos.

En consecuencias con lo anterior, la investigación de León Palacios resulta fundamental para definir el problema de investigación ya que brinda un primer escenario en el que se observa de manera explícita la violencia política al teatro, en ese orden de ideas se suscita la pregunta: ¿se presentaron acciones de violencia política hacia otros grupos de teatro colombiano? ¿cómo se vivió el periodo del Estatuto de Seguridad Nacional en Bosa en donde se gesta un importante movimiento teatral y social? Los estudios de este autor fueron imprescindibles para el planteamiento del problema de investigación que se presenta en este documento.

Finalmente, Fernando González Caijao en *Teatro Popular y Callejero en Colombia* (1997) realiza un aporte muy importante al exponer de manera un poco más específica los rituales de las comunidades indígenas, especialmente de la región andina que contaban con una serie de elementos escénicos muy nutridos como la danza, el canto, las representaciones actuadas de sus mitos y concepciones del universo enriquecidas con vestuarios que representaban a su vez cargas simbólicas vinculadas a la naturaleza y sus elementos. González Caijao recoge esta experiencia originaria para ubicarlo como una primera experiencia de lo que en la modernidad se conocerá como teatro callejero partiendo de la adecuación y preparación de las condiciones físicas contextuales para un espectáculo escénico.

Igualmente, recopila artículos de otros autores sobre la importancia y configuración del teatro callejero en las localizaciones periféricas del país y la ciudad, lo que aporta al entendimiento de la configuración del teatro popular en Bosa ya que hay condiciones compartidas con las experiencias citadas en el texto.

1.2 Investigaciones sobre la Historia del Teatro en Bosa.

Esta publicación *IX Encuentro Distrital de Teatro Comunitario 2015 Encuentro de Saberes Memorias del Sector*, surge como una iniciativa de la gerencia de arte dramático del Instituto Distrital de las Artes en coordinación y alianza con la fundación Stroganoff en articulación con los grupos de teatro comunitario con el fin de generar espacios de concertación, en ese orden de ideas el IX Encuentro Distrital de Teatro Comunitario hace parte de un proceso en el cual se desarrollan diplomados en áreas relacionadas con las artes escénicas en asociación con la Universidad Pedagógica Nacional.

Además, este proyecto tiene como fin sistematizar experiencias de los distintos encuentros distritales del Teatro comunitario realizados entre el año 2010 y 2015 para compilar artículos escritos por los grupos de teatro participes.

Este texto ofrece al lector una ubicación frente al significado del teatro comunitario, los objetivos que persiguen las agrupaciones que se enmarcan bajo esta categoría y da una mirada general acerca de las mismas, en la cual se encuentran grupos de teatro reconocidos en los barrios populares, como el Teatro Experimental de Fontibón, Uchuga Flor de Tierra, Kábala Teatro ente otros, incluyendo a la Fundación Cultural el Contrabajo y Teatro del Sur,

agrupaciones de la localidad que trabajan juntas dentro de Grupos de Teatro Independiente de Bosa –GTI- para la realización del Festival Bosa Vive Teatro y siendo El Contrabajo un grupo que también hizo parte de Kerigma y ahora posee la casa cultural El Contrabajo que en su momento fue la casa cultural de Kerigma.

Ofrece además un panorama cultural de la década de los 80 en tanto Bosa no era la única localidad que vivía un proceso teatral de corte comunitario, por lo que muestra la importancia de estos grupos en los barrios populares que recién iban consolidándose. Así mismo explica de manera sencilla que es el teatro popular o comunitario (que en la investigación serán entendidos como sinónimos) y dónde encuentra sus raíces y sus horizontes políticos, los cuales están cargados de oposición a los regímenes autoritarios y violentos que se encuentran a lo largo de la historia, situando al teatro como un factor importante en el transcurrir de la historia.

El documento se nutre de la indagación sobre las experiencias a sus directos participantes aludiendo igualmente a publicaciones del momento; como obras, afiches de difusión, fotografías y entrevistas, para concluir resaltando la importancia del teatro comunitario en los barrios populares como un proceso de formación política en sí mismo.

Por su parte el trabajo de Juan Sebastián Rojas Villalobos: *Bosa Estrena Teatro: Rompiendo la Subalternidad por medio del Arte (2016)* realiza una contextualización del movimiento y la historia teatral en Bosa, partiendo de la experiencia organizativa del festival *Bosa Estrena*

Teatro -que hoy es llamado *Bosa Vive Teatro*- en el año 2016 en la cual confluyen distintos procesos organizativos vinculados con el arte para la realización del evento citado.

Según el autor, éste al igual que otros Festivales en la localidad no responde únicamente al interés de mostrar la producción teatral, sino que es asumido y realizado como una apuesta política con el fin de acercar el arte a los espacios subalternizados, sumando a ello la visión del arte como acto político en sí mismo, por lo que este espacio es un escenario de denuncia y de protesta frente a las problemáticas de los barrios periféricos y de la clase popular en general.

Se basa en la consulta de fuentes primarias y en su experiencia personal para documentar el proceso teatral en Bosa, se posiciona desde los estudios culturales y anticoloniales para hacer su análisis, es por ello que analiza la categoría de subalternidad al considerar los espacios comunitarios como abandonados y subalternizados, en los cuales el teatro logra que se desarrolle un proceso organizativo que dota a sus participantes de criticidad política y les invita a romper la subalternidad impuesta.

Su aporte más valioso, consiste en establecer un puente entre el ascenso del nuevo teatro en el país y en la aparición de la apuesta por el teatro barrial en las localizaciones periféricas, generando así una estética propia y alimentando los procesos sociales de la localidad, aspectos hacia los cuales se encauza el proyecto de investigación.

Por último se encuentra el trabajo de grado de Venus Albeiro Silva titulado *El Teatro Como Herramienta Pedagógica en los Sectores Populares a partir de la experiencia de la*

Fundación Cultural Chiminigagua cuyo aporte básico se encuentra en suministrar datos históricos sobre la localidad; su año de fundación, etimología de su nombre, datos socio económicos y una muy breve aproximación a la historia de los grupos cercanos a la localidad, entre los cuales se encuentra Kerigma, grupo que influye en la consolidación de varios grupos de la localidad incluyendo a Chiminigagua del cual Silva forma parte. Por demás el documento consiste en una narrativa de los montajes escénicos y el impacto de los mismos en la localidad.

2. Conceptualizaciones sobre violencia, política y violencia política en Colombia

Para conceptualizar el término violencia política fue necesario indagar por la definición y el significado de violencia, política y violencia política en tanto son categorías que de muchas formas están relacionadas y que generan disputas epistémicas e incluso ideológicas, por lo cual fue necesario consultar varios autores posicionados desde diversas disciplinas para lograr partir de una base que aporte al entendimiento del caso presentado en Bosa.

2.1 Violencia, política y violencia política.

Desde la raíz etimológica el término violencia: “ [...] Se deriva del latín *vis* – fuerza, vigor, potencia y *latus*, participio pasado del verbo *ferus* –llevar o transportar-; de modo que, en su estricto componente etimológico, violencia significa trasladar o aplicar la fuerza a algo o alguien” (Platt, 1992 , citado por González Calleja, 2017) pero el concepto de violencia política no se reduce a la aplicación de fuerza persé, sino que en sí misma conlleva intereses

ideológicos, es precisamente este factor lo que la hace diferenciarse de las múltiples definiciones y postulados epistémicos que conlleva la polisemia de la palabra.

La política por un lado se concibe como lo que concierne a la formación, distribución y ejercicio del poder (Laswell y Kaplan, 1955, citado por González Calleja, 2017)_o como señala González Calleja (2002) quien sostiene que la política es “un instrumento dirigido a canalizar las situaciones de conflicto en una sociedad a través del empleo mínimo posible de la fuerza” (p.262) De otra parte, según Guillermo Jiménez (2012) de acuerdo con los aportes de Carl Schmitt y Norbert Lechner sostiene que la política puede leerse en tres planos:

- a) *La política como escenario de confrontación ideológico-programática*, al cual confluyen las contiendas por los objetivos y direcciones que debe tomar la sociedad y los conflictos sociales, “Estos diferentes planteamientos son defendidos por grupos de ciudadanos o por partidos políticos, los cuales entran en pugna dados los diversos intereses que representan y la diferente aproximación ideológica en que se sustentan” (p.6).
- b) *La política como actividad* en la cual se disputan específicamente la consecución, control y ejecución del poder político, entendiendo como un mecanismo que permite concretar los intereses políticos:

“en este sentido, hace referencia a una serie de acciones, conductas y funciones que realizan personas y grupos para actuar e incidir en ese escenario de confrontación señalado anteriormente; también incluiría la política como “profesión”, si se quiere”. (p.6).

Según el autor, cada persona que conforma una sociedad tiene incidencia en la actividad política en mayor o menor proporción, mediante las formas de participación, manifestación y organización ciudadana, esto incluye partidos y movimientos políticos y sociales.

- c) *La política como dimensión humana y ontológica*, ya que supera las nociones de individualidad para encausarlas en un proyecto colectivo en pro de la continuidad de los grupos sociales. (p.8).

En ese sentido, se asume la sociedad como un ente dinámico y por tanto conflictivo, por lo cual la política en sus dimensiones debe tramitar dichos conflictos en lo posible de manera tranquila y pacífica; sin embargo, se puede evidenciar como la política en sí misma es un escenario de disputa y producto del conflicto.

Las formas de relacionamiento político según Calvert (Citado por González Calleja, 1992, p.264) implican violencia de una u otra forma: “ toda política es producto de una violencia ritualizada” por violencia ritualizada se hace referencia según González Calleja a lo que denomina como “ combates ritualizados”, es decir una serie de actividades y procedimientos de carácter diplomático y democrático que buscan resolver y diligenciar los conflictos sociales, evitando así el uso de la fuerza física y la aplicación de la violencia política, dejándola como último recurso: “ La política intentaría eliminar completamente la violencia

física, reemplazándola por otras formas de combate más ritualizadas: batallas electorales, debates parlamentarios, discusiones en comisión etc.” (González Calleja, 2002, p.262).

El caso colombiano es bastante extremo, ya que durante la puesta en marcha del Estatuto de Seguridad Nacional el uso de la violencia política fue totalmente desbordado y además no se contempla como la última opción para la gestión de los conflictos, lo cual responde al carácter autoritario que posee el régimen colombiano, lo cual será desarrollado más adelante.

La violencia política se refleja en un compendio de acciones tangibles o intangibles que sean impulsados por un precepto ideológico con el fin del mantenimiento del régimen y su legitimidad, por lo que conlleva a:

Actos de desorganización, destrucción o daño cuya finalidad, elección de objetivos y víctimas, circunstancias ejecución y/o efectos tengan significación política, es decir, que tiendan a modificar el comportamiento de otros en una situación que tiene consecuencias para el sistema social. (Nierbug, 1969, citado por González Calleja 2002).

La violencia política actúa por medio del uso de la fuerza física o con la amenaza de su aplicación, ya que no fija únicamente su objetivo en anular o eliminar a los detractores del poder político, sino que también radica en producir daños morales a sus contrincantes que serían quienes: “manifiesten intencionalidad y se dirijan a influir en el campo de la estructura política.” (González Calleja, 2002, p.270) es decir, iniciativas que aparezcan en la esfera

pública visible que cuestionen el poder político imperante y pudiesen hacer que éste pierda legitimidad, como es el caso del sector cultural e intelectual durante el periodo de Turbay Ayala.

Con base en lo propuesto por el autor, se pueden identificar dos flancos de acción de la Violencia Política, reconociendo que toda acción conlleva en una afectación moral y psicosocial, hay unas acciones que apuntan a la degradación y la desaparición física de quienes son señalados como detractores o inconformes con el régimen, que para el Estatuto de Seguridad Nacional serían quienes puedan encarnar al enemigo interno¹.

Gráfico 1: Flancos de acción de la Violencia Política

VIOLENCIA POLÍTICA MATERIAL - PSICOSOCIAL	VIOLENCIA POLÍTICA PSICOSOCIAL
<ul style="list-style-type: none"> -Tortura. -Allanamientos. -Desaparición Forzada. -Violaciones. -Asesinatos selectivos. -Exilio. -Sabotaje. -Represión. -Abuso de autoridad. -Terrorismo de Estado. 	<ul style="list-style-type: none"> -Amenazas. -Amedrentamientos. -Intimidación. -Persecución Política. -Exilio. -Sabotaje. -Censura.

Fuente: elaboración propia.

¹ La noción del enemigo interno se trabajará más adelante.

Es necesario aclarar que la violencia política parece inherente a los Estados, como señala González Calleja, “es consustancial a todas las formaciones sociales desde que éstas se dotaron de estructuras de dominación más o menos estables y complejas, a la más importante de las cuales llamamos Estado.” (González Calleja, 2006, pág. 192).

González Calleja desde una óptica Weberiana justifica que el Estado es quien posee el monopolio legítimo de la violencia y de allí se sostiene para desempeñar su accionar violento, por lo cual se observan dos objetivos básicos del Estado respecto a la violencia : 1) mantener el monopolio de la violencia satanizando el uso de la misma por parte de otros actores no estatales y 2) conservar su legitimidad, por lo cual propende al uso de la violencia política para suprimir y reprimir las expresiones de inconformidad que puedan afectar la legitimidad del régimen o desembocar en acciones de violencia no ejercida por el Estado .

Como se evidencia con el caso colombiano, más allá de conservar el monopolio de la violencia y suprimir la desempeñada por otros agentes, el Estado busca reprimir a quienes parezcan opositores del régimen, en tanto pueden encarnar o proteger al enemigo interno, por tanto, la violencia política del Estado no tiene como fin suprimir la violencia sino eliminar o desmovilizar a quienes se muestren inconformes para sostener determinado régimen de dominación, por lo cual, ante la negativa de modificar condiciones estructurales que generan las inconformidades y siendo la Violencia Política estatal la única respuesta ante las peticiones de la comunidad esto generará nuevos ciclos de violencia asociados al derecho a la rebelión, ante lo cual es necesario aclarar que la violencia asociada a la rebelión nunca, en

la historia del país ha sido proporcional a la violencia política ejercida por el Estado, más cuando este niega otras posibilidades de tramitación de conflictos.

Talancón Escobedo (2008, p.377) señala relaciones entre los agentes que grosso modo materializan los conflictos asociados a la Violencia Política de la siguiente forma:

- a) Gobernados y gobernantes. (rebelión , asonada, insurrección, revolución)
- b) Gobernantes y gobernados. (represión, persecución, tortura, dictadura)
- c) Gobernados y gobernados. (guerra civil)
- d) Gobernantes y gobernantes: I) conflicto interno (golpe de Estado, magnicidio, asesinato político), II) conflicto externo (entre líderes o Jefes de Estado [guerra])

Para el caso en particular de Bosa se profundizará la relación b): Gobernantes y gobernados (represión, persecución, tortura, dictadura...) en tanto la persecución al teatro en Bosa y en Colombia fue por realizar críticas al régimen y hacer oposición al régimen, por lo cual, más allá de mantener y velar por el bien común el Estado propende a eliminar la diferencia y preservar el statu quo para su continuación en el poder.

2.2 Régimen autoritario, derechos humanos y violencia política.

El gobierno de Turbay Ayala se podría leer como un régimen autoritario, en tanto según Dieter Nohlen (2017) estos regímenes tienen como característica principal la “ violencia

desde arriba” es decir la legitimación y afirmación del régimen se hace por medio del uso constante de la violencia política -concepto que como tal no usa ni referencia el autor pero que se puede inferir en sus postulados-, sin embargo el régimen no sólo se legitima de forma violenta sino también de manera ideológica para implantar la hegemonía en los gobernados, parte de los cuales terminan concibiendo acciones autoritarias como necesarias ante la incertidumbre y el temor que generan los momentos políticos álgidos, los cuales ponen en tela de juicio lo concebido como “ tradicional” y “ natural”, lo que explica Nohlen de la siguiente manera:

El modelo de legitimación de los regímenes autoritarios varía entre tradicional, carismático, político-situacional y de legitimación ideológica del desarrollo. El concepto de la “legitimidad tradicional” se debe a Max Weber y denomina a la “autoridad del <<eterno ayer>>: esto es, de la costumbre santificada en su posición interna a través de una validez no premeditada y de una actitud habitual”. (Nohlen, 2017, p.92)

Es imprescindible mencionar lo anterior para comprender como se configuran los regímenes autoritarios, que como ya se mencionó se justifican desde momentos de tensión en dónde no sólo se ve en riesgo la “autoridad del eterno ayer” sino se patentizan también situaciones de crisis que devienen de la estructura, crisis que son utilizadas para legitimar acciones con la población civil:

Los regímenes autoritarios se legitiman de forma político-situacional, cuando la población, por ejemplo, a través de un golpe de Estado, cree que se evitan peores escenarios de desarrollo (chile, 1973); esta legitimación está limitada en el tiempo y

exigen inmediatamente otros modelos de justificación, que en países en desarrollo muchas veces consisten en “soluciones tecnocráticas” y resultados en el desarrollo. Esta legitimación ideológica del desarrollo se basa en las (presuntas) cuotas más altas de desarrollo de los regímenes autoritarios y fue el germen de muchas variantes de nacionalismos y nacionalsocialismo en el Tercer Mundo. (Nohlen, 2017, p.92)

Los postulados de Nohlen tiene puntos de encuentro importantes con lo propuesto por María Teresa Vela Mendoza (2009) autora que se propone analizar el ascenso de las dictaduras y los regímenes autoritarios y ubica una serie de factores que son capitalizados por los Estados para la instauración de una dictadura o un autoritarismo:

- 1) Avance electoral de los partidos de izquierda; si bien en Colombia no se puede afirmar esto con certeza, lo que sí se puede asegurar es que a partir de la década de los 70 el movimiento social y la izquierda toman fuerza, lo que prácticamente es una constante en el continente.
- 2) Inestabilidad de las clases medias: la autora a partir de J.S Woolf (citado por Vela Mendoza, 2009, p.22) expone que cualquier proceso revolucionario genera una inestabilidad económica, entonces las clases medias defenderán incluso la conservación o imposición de un régimen dictatorial con tal de mantener su posición, ante lo cual ubica el surgimiento del fascismo europeo en las revoluciones liberales del siglo XIX “ Por el miedo a la inestabilidad económica y política que genera cualquier revolución...” (p.22) y así mismo expone ejemplos similares en Latinoamérica.

- 3) Periodos de inestabilidad económica dentro de un proceso de industrialización: los industriales apoyarán cualquier medida que impida huelgas y organizaciones sindicales.
- 4) Complicidad de la iglesia católica: quien ha cooperado con la transmisión ideológica y el “eterno ayer” pese a que históricamente también ha tenido secciones progresistas que han hecho resistencia a los regímenes totalitarios.

Los regímenes autoritarios hacen uso constante de las violaciones sistemáticas de derechos humanos; así lo enuncia Nohlen (2017): “la relación entre los ocupantes del poder y los súbditos está caracterizada en los regímenes autoritarios por un modelo unificado: la “violencia desde arriba. Las violaciones a los derechos humanos y las corrientes de refugiados dan testimonio de ello. “(p.93)

El régimen autoritario bajo los aportes de Nohlen puede ser leído de dos formas: una forma excluyente al eliminar por completo las formas de participación y asociación como los partidos, sindicatos, movimientos políticos etc. o de una forma “incluyente” en dónde utilizan medios democráticos como votaciones y plebiscitos para una supuesta participación en las modificaciones dentro del plano de la política, lo cual ha llamado el autor “canales controlados de participación”, sin embargo estos canales son ineficientes en tanto no permiten la llegada y posicionamiento de propuestas o candidatos de la oposición, por ende la libertad democrática de los sufragistas se verá coartada por la elección y manipulación del

régimen autoritario, en resumen; un régimen autoritario se caracteriza por unos niveles desbordados de Violencia Política, el cierre de las posibilidades reales de participación y lo que llamaría la “ ilusión” de la participación democrática ya que pese al haber formas de supuesta incidencia democrática, por medio de éstas nunca se podrá sustituir o modificar el régimen, ni la forma de gobierno establecida ni tampoco generar cambios estructurales en las condiciones de vida.

Todo lo anteriormente expuesto se puede ver recogido en lo planteado por Marco Conceptual de la Red Nacional de Bancos de Datos del Centro de Investigación y Educación Popular quien aporta una definición concreta de Violencia Política:

Se entiende aquí por Violencia Política aquella ejercida como medio de lucha político-social, ya sea con el fin de mantener, modificar, sustituir o destruir un modelo de Estado o de sociedad, o también con el fin de destruir o reprimir a un grupo humano con identidad dentro de la sociedad por su afinidad social, política, gremial, étnica, racial, religiosa, cultural o ideológica, esté o no organizado. (CINEP, 2016, p.14)

El CINEP hace también un énfasis importante en la Violencia Política realizada por el Estado que puede ser tipificada como violaciones a los DD.HH:

La autoría estatal, como elemento determinante para tipificar una violación de Derechos Humanos, puede darse de varias maneras:

1. Cuando el acto de violencia es realizado directamente por un agente del Estado que ejerce una función pública;
2. Cuando el acto de violencia es realizado por particulares que actúan con el apoyo, la anuencia, la aquiescencia, la tolerancia o la protección de agentes del Estado;
3. Cuando el acto de violencia se produce gracias al desconocimiento de los deberes de garantía y protección que tiene el Estado respecto a sus ciudadanos. (CINEP, 2016, p.15-16)

2.3 Violencia política en Colombia y Conflicto armado.

Estado colombiano ha hecho del conflicto armado el principal argumento para el desbordado uso de la Violencia Política que ejerce dotándose de un carácter fuertemente autoritario que no contempla las condiciones de desigualdad social y la exclusión política que él mismo ha generado como componentes causantes de los conflictos sociales, lo cual conlleva cuatro consecuencias nefastas para los movimientos sociales tal como señala la Intervención ciudadana sobre la Prohibición Constitucional del Paramilitarismo (2017- 2018):

“Atribuir todos los hechos al conflicto armado trae entre otras, las siguientes consecuencias:

1. Diluye la responsabilidad del Estado en las violaciones de Derechos Humanos (DIDH), y permite que a ellas se aplique exclusivamente el Derecho Internacional Humanitario (DIH);

2. Distorsiona la Memoria permitiendo que los victimarios la reconstruyan a su antojo e impide lograr auténticas Garantías de No Repetición de las graves violaciones de los Derechos Humanos;
3. Contribuye a que la represión y la violencia socio-política² se perpetúe contra las organizaciones y liderazgos;
4. Posibilita que se privatice la responsabilidad en hechos de persecución al movimiento social, como, por ejemplo, el discurso oficial que atribuye los asesinatos de defensores/as y líderes/as sociales a las llamadas “bandas criminales”. (p.6-7)

Con lo anterior se revela que el Estado colombiano ha situado el conflicto armado como el responsable del rebose de la violencia política en el país expresada en violaciones a los derechos humanos sistemáticas y en proporciones enormes, actuando en connivencia con los grupos paramilitares o “bandas criminales” a través de la historia como se explica en seguida.

2.4 Paramilitarismo, Doctrina de Seguridad Nacional y violencia Política.

Un origen de los paramilitares en Colombia podría remontarse hacia la segunda mitad del siglo XX cuando en la guerra bipartidista bajo el gobierno conservador se crean escuadrones de exterminio denominados como “Los Pájaros”, quienes se encargan de cooperar con búsqueda, persecución y exterminio de los liberales en varias regiones del país junto con las

² Violencia política con el factor añadido de la intolerancia social dirigida a eliminar personas que son consideradas disfuncionales, problemáticas y no funcionales para el modelo de sociedad (Banco de Datos CINEP)

fuerzas militares. Sin embargo, para su plena consolidación fueron necesarios una serie de factores, entre los cuales resalta la Doctrina de Seguridad Nacional –DSN-: “La DSN: fue la sistematización de teorías y experiencias relacionadas con la geopolítica y se adoptó una vez concluida la Segunda Guerra Mundial. “(Velázquez Rivera, 2002, p.11) sin embargo, ésta se convertiría en un norte de acción con la Guerra Fría iniciada desde 1945 y se caracterizó por sustentarse en diferencias ideológicas irreconciliables entre la OTAN capitalista y la URSS, por lo que la DSN tiene ese carácter bipolar propio de la Guerra fría como señala Velázquez Rivera:

[...]la bipolaridad y la guerra generalizada. Tal bipolaridad se entendió como la división del mundo en dos grandes fuerzas opuestas: la del bien y la del mal. Su credo consistió en afirmar la existencia de una guerra permanente entre el occidente cristiano y el oriente comunista, cuya expresión en las naciones latinoamericanas, ante la imposibilidad de un enfrentamiento armado mundial, se dio a través de las revoluciones sociales de la época o potenciales dentro de cada país. (Velázquez Rivera, 2002, p.13)

Junto a lo anterior no se puede dejar de lado la Doctrina Truman proclamada desde 1947, cuya premisa era el compromiso de Estados Unidos en apoyar los países libres a mantener su libertad frente a la amenaza de regímenes totalitarios, claramente cuando se hace referencia a los países libres, se habla de aquellos que tuviesen mayor afinidad con el capitalismo norteamericano y por regímenes totalitarios se hace referencia a la URSS, por lo cual es necesario combatir y sembrar en los países latinoamericanos el terror hacía el comunismo, la cual alimenta la DSN de un carácter totalmente anticomunista.

La DSN tiene su cenit en Latinoamérica a partir de la década de los sesentas, en la que toma como parte de su modalidad de acción la formación y propagación del paramilitarismo a raíz de los movimientos de liberación en Argelia (1954 -1962) y Angola (1961- 1975), en dónde para la contención de la acción de los movimientos independentistas se crean “escuadrones de la muerte”, es decir; grupos paramilitares:

Los franceses, en el contexto de la política colonialista y de represión a los movimientos independentistas de sus colonias de Indochina y Argelia, crearon organizaciones paramilitares o escuadrones de la muerte como estrategia contrainsurgente. En ambos casos aplicaron las torturas y practicaron las desapariciones. Según los militares franceses, era preferible eliminar a un inocente que dejar libre a un subversivo.’’. (Velázquez Rivera, 2007, p.135)

Estos dos países, para entonces colonias francesas fueron campo de experimentación e innovación de tácticas antsubversivas y consecutivamente Francia emprende la enseñanza de las mismas:

Desde mayo de 1958 las técnicas de la Batalla de Argel comenzaron a enseñarse, primero desde 1958 en la Escuela de Guerra de París, donde los primeros alumnos fueron argentinos y, posteriormente, en la Escuela Superior de Guerra de Buenos Aires desde 1961, donde participaron militares de 14 países, inclusive de Estados Unidos, en calidad de estudiantes. (Velázquez Rivera, 2007, p. 135)

Paralelo a las luchas independentistas en África, en Latinoamérica triunfa la revolución cubana en 1959, lo cual pone en sobre alerta a EE.UU ya que Cuba se convierte en un

referente y un ejemplo para los países latinoamericanos, por lo aumenta su injerencia en América Latina.

Es indispensable hablar de la Doctrina Francesa y sus propuestas tácticas contenidas en la guerra contrarrevolucionaria para asumir la guerra irregular frente a Indochina y Argelia como se menciona a lo largo del apartado, ya que trascienden como antecedentes de la noción de enemigo interno en Colombia y del Estatuto de Seguridad Nacional, según lo escrito por Renán Vega (2015) y comparándolo con las acciones del periodo se pueden observar una cercanía innegable:

El imperialismo francés libra una guerra irregular y enfrenta la guerra de guerrillas campesina (Vietnam) y urbana (Argelia) con métodos no convencionales: estado de emergencia permanente, guerra psicológica, la tortura como práctica sistemática, saboteos y propaganda falsa para desacreditar a los adversarios, empleo de grupos paramilitares, y confinamiento de la población en zonas restringidas, controlando sus movimientos, sus abastecimientos y sus contactos mediante el empadronamiento, todo con el fin de cortar los nexos de la guerrilla con la población local. (Vega, 2015, pág. 26)

Estas técnicas contrarrevolucionarias llegarían a Colombia al ser propagadas vigorosamente por Estados Unidos en la Escuelas de las Américas fundada en 1946, con la participación de Colombia en la guerra de Corea del Norte y Corea del Sur que conllevaría un mayor arraigo de las ideas pronorteamericanas en las fuerzas militares del país y con la visita de William Yarborough en 1962, militar estadounidense partícipe en la guerra de Vietnam, quién en su

paso por el país recomienda crear distintas organizaciones para contener los posibles focos insurreccionales en el país: “ La misión Yarborough recomendó crear organizaciones nuevas de tipo antiterrorista y grupos de lucha anticomunista al igual que la organización de grupos paramilitares secretos para llevar a cabo operaciones violentas contra la oposición”. (Velázquez Rivera, 2007, p137). Velázquez Rivera ubica la DSN como la matriz del paramilitarismo en América Latina. La Escuela de las Américas (Actual Instituto del Hemisferio Occidental para la Cooperación en Seguridad) entre 1950 y 1970 recibió 4.629 colombianos como alumnos de dicha institución, aprendiendo tácticas de tortura, interrogación, formación militar y paramilitar.

Bajo la paranoia anticomunista, la OTAN y los Estados cercanos buscan ampliar su influencia en esas determinadas zonas latinoamericanas e igualmente motivar a dichos países a combatir los focos comunistas internos ya existentes o en potencia, estos “ focos” podrían ser los espacios descuidados y marginados por los Estados en dónde se podrían generar levantamientos de inconformidad y propagación de las ideas comunistas, lo cual refleja un macartismo y estigmatización sobre los sectores populares del mal llamado tercer mundo:

Estas tuvieron que ver con la existencia de espacios vacíos en los territorios nacionales, las diferencias marcadas en los niveles de vida de las distintas clases sociales, el marginalismo social, económico y regional; los desequilibrios entre las áreas urbanas y rurales, la carencia de una infraestructura adecuada, la escasa e irracional explotación de los recursos naturales y la intolerancia política y religiosa. (Velázquez Rivera, 2002, p.15)

Así mismo buscaba ganar el apoyo de la población en dichas localizaciones para eliminar el enemigo interno y la amenaza del comunismo, por lo que la DSN establecía flancos de ataque que contemplaban aspectos distintos al militar, como la educación y la propaganda:

Esta doctrina presumió ser síntesis to tal de todas las ciencias humanas, capaz de ofrecer un programa completo para la acción. Como una síntesis política, económica, social y de estrategia militar, ella cubrió todas las áreas de acción, desde el desarrollo económico, hasta la educación o la religión y determinó los criterios fundamentales que debían ser tomados en cuenta para, de una manera integrada, proponer el afianzamiento del proceso para combatir al supuesto enemigo interno (Bidegain, 1983, citado por Velázquez Rivera, 2002).

Imagen 1: Propaganda anticomunista.



Fuente: <https://www.antimilitaristas.org/La-guerra-de-la-propaganda-en-Ucrania-Antonio-Maestre.html>

En consecuencia, la DSN engendra la noción de “Enemigo Interno” ubicándolo como el verdadero factor de riesgo a combatir, considerando al socialismo como un parásito que

habita dentro de las poblaciones de cada país, Velázquez Rivera explica dicho proceso de la siguiente manera:

La concepción de Seguridad Nacional equipara la seguridad del Estado con la de la sociedad y sustituye al enemigo externo por el enemigo interno. Si bien la Doctrina ubicó como principal enemigo al comunismo internacional (con epicentro en la Unión Soviética y con representación regional en Cuba), Estados Unidos también incitaba a los Estados Latinoamericanos a enfrentar a su propio enemigo interno, materializado en supuestos agentes locales del comunismo. (Leal Buitrago, 2000, citado por Hoyos, 2016).

Este afianzamiento que busca y propone la DSN no sólo tenía como objetivo la simple legitimidad, sino además el apoyo de civiles para la formación de ejércitos paramilitares que ayudaran a combatir físicamente al Enemigo Interno, los cuales fueron sumamente importantes para la Aplicación del Estatuto de Seguridad Nacional en Colombia ya que para aplicación de la Violencia Política los Estados modernos se dividen las funciones represivas entre policía, grupos paramilitares de seguridad privada y ejército regular (González Calleja, 2006), el fenómeno del paramilitarismo en Colombia ha contado históricamente con amplio respaldo estatal y ha actuado en connivencia con las fuerzas militares y el estado al punto que ha generado legislaciones para promoverlo.

El paramilitarismo contó con un respaldo legal desde el gobierno de Guillermo León Valencia (1962-1966) con el decreto 3398 de 1965 por el cual legaliza la organización por parte de la fuerza pública de “defensas civiles” bajo el argumento:

“...Que es perentoria obligación del Estado velar por el bienestar y la protección de los asociados brindándoles el clima de confianza que emana del cumplimiento de las medidas de seguridad nacional; que la movilización y la defensa civil, por su importancia y trascendencia, deben ser ampliamente conocidas por la población colombiana, ya que tales aspectos competen a la Nación entera, y no son de incumbencia exclusiva de las Fuerzas Armadas” (Decreto 3398 1965)

El Decreto pasa a ser una legislación permanente con la Ley 48 de 1968 y estuvo vigente hasta 1989, sin embargo, esto no significó el fin del paramilitarismo ya que el Estado no tuvo interés visible en desmantelar las estructuras paramilitares que toman fuerza en la década de los 80; por lo contrario, el Estado parece incentivar las fuerzas paramilitares mediante lo que se puede interpretar como “respaldos legales” para la conformación de “autodefensas” y ejércitos privados.

En la historia reciente del país se observa como el fenómeno del paramilitarismo ha aumentado de maneras exacerbada, ya que nunca ha representado un problema para el Estado sino todo lo opuesto, el Estado se nutre fuertemente de la cooperación de los agentes paramilitares, lo que además responde a una larga tradición internacional del fenómeno

sustentado en las políticas imperialistas. Los grupos paramilitares resultan indispensables en la aplicación del Estatuto de Seguridad Nacional, por lo cual la década de los ochentas es recordado como uno de los puntos álgidos en la conformación y reproducción de los grupos paramilitares para la eliminación de los posibles enemigos internos del país.

2.5 Estatuto de seguridad y noción del enemigo interno.

La categoría del enemigo interno resulta transversal al ideario político de Julio Cesar Turbay Ayala, entendiéndola según Leal Buitrago desde la doctrina de seguridad nacional como: “[...] el enemigo interno podía ser cualquier persona, grupo o institución que tuviera ideas opuestas a la de los gobiernos instaurados por los Estados Unidos o que respondían a sus intereses económicos y políticos”’. (Buitrago, 2000, citado por Hoyos, 2016) Colombia no fue ajena a esa bipolaridad mundial, en el país no sólo existía el interés de acabar con las insurgencias sino el interés principal era el de eliminar su base social, que teniendo en cuenta el macartismo sobre las clases populares, podrían ser esas personas que ante sus condiciones materiales adversas podrían cooperar o simpatizar con los grupos subversivos o simplemente generar acciones de organización. (Velázquez Rivera, 2007, p. 138).

Existe en la historia latinoamericana un suceso puntual que preocupa de sobremanera a Estados Unidos y es el triunfo por vía democrática de Salvador Allende, ya que esto significa el primer triunfo electoral para la izquierda:

El punto de inflexión para la implementación de la doctrina de guerra contrarrevolucionaria en Sudamérica fue el triunfo del socialista Salvador Allende en las elecciones presidenciales

de Chile en 1970 y su derrocamiento, tres años más tarde, por parte de las Fuerzas Armadas.
(Hoyos Echeverri, 2016, p.16)

Lo cual implica un riesgo que no se está dispuesto a asumir: la aceptación generalizada de las ideas de izquierda. Es necesario resaltar que, pese a las variaciones y particularidades de cada país, a mediados de la década de los setentas América Latina atraviesa un recrudecimiento de la violencia política, ya que en casi todo el continente se iniciaban dictaduras.

Tal como señala María Teresa Vela (2009), las dictaduras no fueron un proceso engendrado desde sí mismo sino que obedecían a intereses de modernización económica luego concluido como neoliberalismo, por lo cual se articulan factores decisivos que inquietan a la ultraderecha latinoamericana, como la avanzada ideológica de la izquierda reflejada en el triunfo de la revolución cubana, el ascenso democrático de Salvador Allende, los múltiples paros en Colombia, la organización sindical y estudiantil en diversos países latinoamericanos etc. por lo que se hace urgente generar la forma de incorporar el neoliberalismo y esto fue mediante las dictaduras:

“Pero las dictaduras de derecha no sólo se implementan como respuesta al avance de los partidos de izquierda, sino que además cumplen un papel de modernización económica, el cual, en su búsqueda de nuevos y variados caminos, encontró en las dictaduras y en los regímenes dictatoriales y autoritarios la mejor manera de instalarse sin oposición ni crítica”
(Vela Mendoza, 2009 p. 34)

Todo el contexto presentado, genera que cualquier muestra de inconformidad alerte de inmediato al régimen, ya que bajo su lógica éstas expresiones podrían convertirse en focos potenciales de subversión, lo cual conlleva la declaración del Estado de Sitio y el Estatuto de Seguridad Nacional bajo el decreto 1923 del 6 de septiembre de 1978 aun cuando el país ya vivía en Estado de Sitio desde 1949 que generaba ya un nivel alto de violencia política a la población y una serie de acciones antidemocráticas:

El Estado de Sitio no sólo le permitía al presidente tener libertad de apreciación sobre la gravedad de la situación para aplicar el Estado de Sitio sino la de ejercer ciertas facultades adicionales: hacer leyes sin límites de tiempo, la posibilidad de retener a las personas contra las cuales existan graves indicios de atentar contra la paz pública, restringir la libertad de prensa, decretar tributos para restaurar el orden público y concentrar en un solo órgano o persona la autoridad política. (Hoyos, 2016, p. 23-24)

Lo cual indica que el Estado se lee a sí mismo como el encargado de normalizar conductas que puedan considerarse subversivas y que sean una amenaza en potencia para la seguridad nacional, pero sobre todo para el statu quo, las cuales se verían magnificadas al existir un conflicto armado que es provocado precisamente por las condiciones de desigualdad social y exclusión política.

Como señala María Teresa Vela (2009) la década de los ochentas representa la agudización de los regímenes totalitarios y autoritarios, así mismo el surgimiento de las dictaduras. En teoría en Colombia para la época no hubo ninguna, sin embargo, si se juzgan las elecciones

del 1978 en dónde se contó con un alto nivel de abstención no se podría asegurar que el triunfo electoral de Turbay Ayala haya sido obtenido de manera democrática.

Lo anterior permite entender cómo se configura el continente y como Colombia responde a ese panorama internacional en la década de los ochentas, periodo durante el cual los crímenes cometidos bajo el Estatuto de Seguridad Nacional se enmarcarían en la lucha contra el enemigo interno:

En 1978 se aprueba un Estatuto de Seguridad de clara factura contrainsurgente que imita la doctrina de seguridad nacional de las dictaduras del Cono Sur. Dicho Estatuto impone medidas que combinan una normatividad de carácter preventivo junto con acciones represivas contra las organizaciones populares legales, campesinas, sindicales y estudiantiles, hasta el punto que se generaliza la aplicación de la tortura a los prisioneros políticos y los activistas sociales, como parte de la lógica contrainsurgente de combatir al «enemigo interno». Además, ese estatuto se legaliza la Justicia Penal Militar y los Consejos Verbales de Guerra, con lo cual se generaliza la impunidad. (Vega, 2015, p.33)

Sin embargo, la férrea lucha antsubversiva según Renán Vega y en coherencia con lo planteado por Teresa Vela, tenía el interés implícito de obtener aperturas económicas y ser un prospecto de aliado económico de EE.UU:

Turbay busca ventajas comerciales y financieras, mediante una subordinación dogmática a los Estados Unidos que aísla al país del escenario regional (por ejemplo, al no apoyar a

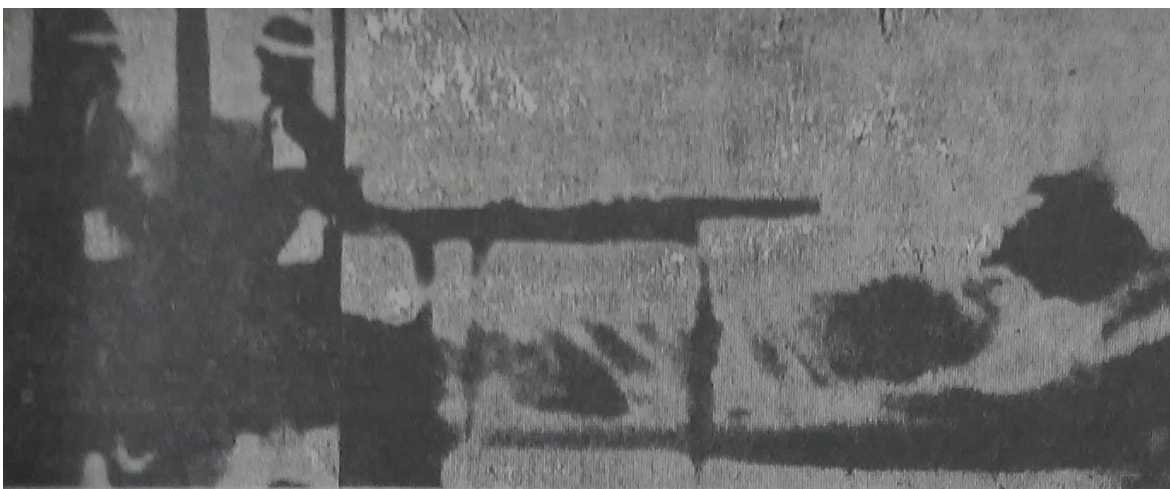
Argentina en la Guerra de las Malvinas). Pese a recibir asistencia en la lucha antinarcóticos, créditos y ayuda financiera, al gobierno le parece insuficiente [...] (Vega, 2015, p.33).

Durante el gobierno de Turbay proliferan grupos con fines antisubversivos distintos al ejército; como el F2, El B1, el DAS, “La Triple A” (Acción Anticomunista Americana) quienes en su mayoría desempeñaban las acciones arbitrarias y desproporcionadas de violencia política, como muestra Hoyos en su investigación:

A finales de 1978, las sedes del Partido Comunista Colombiano, la Juventud Comunista y la revista Alternativa sufrieron atentados terroristas. Estos hechos fueron reivindicados por un nuevo grupo armado: “La Triple A” (Acción Anticomunista Americana). Este grupo ya se había hecho notar al amenazar de muerte a los magistrados Velasco Guerrero, Bernal Pinzón y Gómez Velásquez y a los abogados defensores de los presos políticos y profesores universitarios, Alberto Alaba y Eduardo Umaña Luna. (Hoyos, 2016, p30)

Bajo el Estatuto de Seguridad Nacional se pierden en absoluto cualquier derecho a la privacidad y al trato digno, en algunos momentos invadían espacios en exceso personales para vigilar e interrogar a quienes parecieran sospechosos como lo muestra la siguiente imagen:

Imagen 2: El BIM vigila a la socióloga y funcionaria de la Contraloría Distrital internada en la clínica Fray Bartolomé debido a su avanzado embarazo.



Fuente: Voz Proletaria, 15 de febrero 1978, página 5.

Voz Proletaria expone en la edición del 15 de febrero de 1978 una de las formas de tortura psicológica practicada en el Estatuto de Seguridad Nacional que consistía en:

- 1) Identificación de subversivos en potencia y persecución constante.
- 2) Una vez raptados, iniciaba un proceso de tortura psicológica, en el cual eran vendados los ojos y dispuestos en posiciones físicas sumamente incómodas, mientras eran aterrizados con las amenazas de los agentes quienes mencionaban a sus familiares, sus lugares de trabajo, de vivienda, sus círculos sociales y los lugares que frecuentan; los agentes decían en repetidas ocasiones que sus familias serían torturadas y asesinadas de no cooperar, así duraban horas o incluso días con interrogatorios permanentes que llegaban a durar hasta diez horas hasta que son llevados a las “ sala de torturas”. En la mayoría de las ocasiones no se les permitía dormir.

3) Cuando finalizan la tortura, generalmente tres días antes de cumplirse el plazo legal de detención –diez días en total-, los prisioneros son obligados bajo amenaza a firmar una especie de constancia de buen trato, la cual es validada de manera inmediata por un notario a disposición de los distintos agentes de Violencia Política. Las amenazas en su mayoría consistían en asesinar o desaparecer sus familiares o ser inmediatamente trasladados a las “Cuevas del Sacromonte”, las cuales consistían en agujeros de sesenta centímetros de ancho por un metro de profundidad, en dónde:

En el interior de la cueva se hallan todos los mantos de tortura, pues ha sido especialmente preparada: picana eléctrica con baterías de carro, barras para realizar los colgamientos (e incluso “ahorcamientos” cuidadosamente realizados para evitar la muerte del detenido), baldes de agua para los ahogamientos, barras especialmente revestidas para golpear sin dejar señas exteriores. (Voz Proletaria, 15 de febrero de 1978, p.5)

Las Cuevas del Sacromonte se ubicaron en la escuela de comunicaciones de Facatativá en dónde se experimentaban y realizaban las torturas por parte del Batallón de inteligencia y contrainteligencia –BINCI- también conocido como “Batallón Charry Solano”, inicialmente la experiencia de tortura comenzaba en los cuarteles de Usaquéen al norte de Bogotá, entre los cuales destacan las caballerizas y el Cantón Norte.

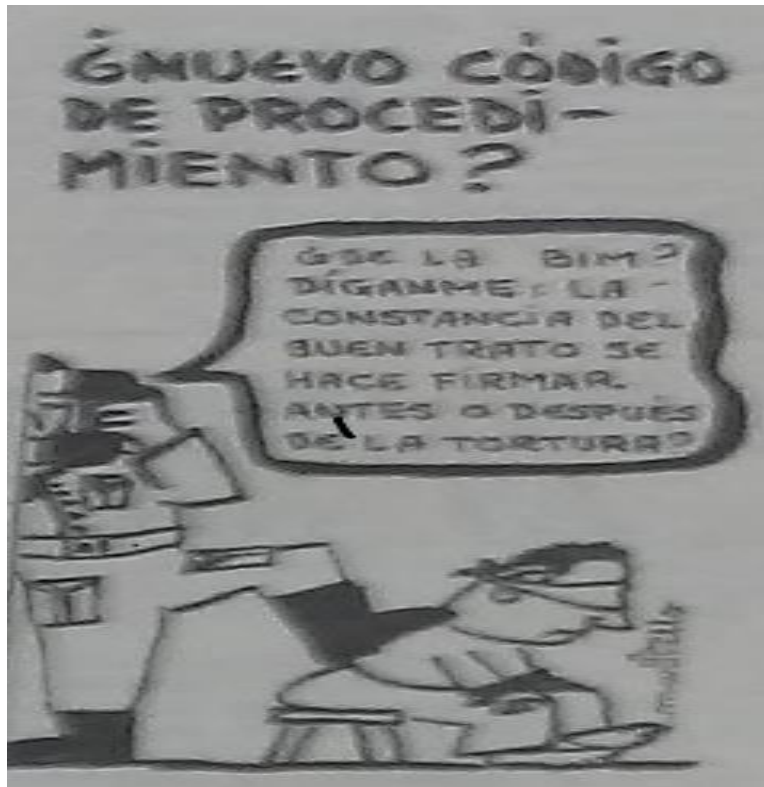
Imagen 3: Cuarteles militares de Usaquén uno de los lugares dónde se practicaban buena parte de las torturas.



Fuente: Voz Proletaria, 15 de febrero 1978, página 5.

Posterior a las acciones de tortura, las personas retenidas eran obligadas a firmar un documento en el que aseguraban haber recibido un trato humanitario y respetuoso como se indicó en el numeral tres, Voz Proletaria expuso satíricamente una caricatura al respecto:

Imagen 4: Caricaturización sobre la firma obligada de la constancia de buen trato:



Fuente: Voz Proletaria, 15 de febrero 1978, página 5.

(Texto: “¿De la BIM? ¿Díganme, la constancia del buen trato se hace firmar antes o después de la tortura?”)

Voz Proletaria llegó a denunciar torturas físicas a niños y niñas menores de catorce años, con el fin de que confesaran las supuestas actividades subversivas de sus papás y los estudiantes especialmente de las universidades públicas eran blanco de estigmatización y de detenciones masivas:

En octubre de 1978, fueron detenidos 72 estudiantes universitarios, sindicados de pertenecer al movimiento guerrillero Pedro León Arboleda –PLA-. Los estudiantes, en su mayoría de la

Universidad Nacional, manifestaron en una carta pública, que en su proceso de detención fueron vendados y desnudados a la fuerza por miembros de la Fuerza Pública, para luego ser pateados en el vientre. Posteriormente, los colgaron de las manos atadas a las espaldas, les enterraron agujas bajo las uñas, les metieron palos y tubos por la boca, los sometieron a simulacros de fusilamiento, les aplicaron choques eléctricos y los sumergieron en baldes de agua helada (Santos Calderón, 1978, Citado por Hoyos, 2016).

Lo anterior, da una leve idea de las formas de aplicación de la Violencia Política durante el Estatuto de Seguridad Nacional, que evidencia la sevicia y la crueldad con la que se actuó bajo el gobierno de Turbay, quien en manifestaciones públicas expresaba vigorosamente su interés por “reestablecer el orden”:

Son ustedes, señores diplomáticos, los mejores observadores del desarrollo de nuestra vida republicana; del respeto del gobierno a las libertades políticas y a los derechos humanos; de la voluntad de concordia que a todos nos anima y de la firme decisión de no permitir que en nuestras manos de demócratas se disuelva el Estado de derecho y se enseñoreen de la república la anarquía destructora, el odio clasista, la venganza pasional y el crimen.

(Turbay Ayala en respuesta a un homenaje realizado por los miembros del cuerpo diplomático el 27 de marzo de 1979)

En el Primer Seminario Internacional sobre la difusión de Derecho Internacional Humanitario, a nombre del presidente Turbay, el Ministro de Salud Pública Alfonso Jaramillo habla sobre la tortura, arguyendo a que en caso de ser practicada por los agentes del Estado será por el bien común y de manera “humanitaria”:

La tortura, considerada como una acción que produce padecimientos psíquicos o físicos, no debe ni puede impunemente ejercitarse por los delincuentes contra sus víctimas, no por las autoridades nadie, pues están obligadas a proceder dentro del marco del más auténtico humanitarismo. (5 de marzo de 1979).

3. Proyecto de investigación: violencia política contra el movimiento teatral en Bosa durante el Estatuto de Seguridad Nacional 1978-1982

Justificación.

La segunda mitad del siglo XX puede ser considerada como una de las épocas más violentas del país, lo cual obedece a una serie de factores expuestos con anterioridad, factores que conllevan a la persecución acérrima a los críticos del régimen colombiano teniendo como máxima expresión el periodo ubicado entre 1978 y 1982 con el ascenso de Julio César Turbay Ayala y el establecimiento del Estatuto de Seguridad Nacional orientado por la noción de enemigo interno. Es necesario leer estos sucesos en contexto, ya que en Colombia la década de los setentas es recordada por la aparición de diversas expresiones de rebeldía y protesta en contra del gobierno colombiano, entre las cuales resalta la conformación del grupo guerrillero M-19 que tenía como particularidad ser una guerrilla urbana, el fortalecimiento de las guerrillas ya existentes y el paro cívico de 1977, bajo este contexto un buen número de artistas e intelectuales expresan rechazo al régimen de Turbay Ayala quien inicia una persecución contra los sectores culturales.

En un principio se planteó la investigación sobre como la violencia política del estatuto había afectado a un grupo de teatro específico: el grupo La Mama, dado al interés personal por el teatro como acto político y expresión artística, por lo que se inicia una búsqueda de fuentes secundarias para dar cuenta del problema de investigación, sin embargo, la investigación da un giro importante al conocer un proceso organizativo en Bosa alrededor del teatro al cual se me invita a participar, entonces la investigación se ve principalmente dirigida por el lugar de

enunciación como habitante de la localidad, lo que hace que presencie directamente algunos aspectos de la trayectoria del movimiento teatral en Bosa y de allí surge el cuestionamiento acerca de los actos de violencia política que se pudieron presentar en la organización teatral de la localidad.

Con la realización del estado del arte se puede observar que las investigaciones realizadas sobre el teatro en muchas ocasiones documentan su historia y dan cuenta de sus transformaciones estéticas, sin embargo en varias de las fuentes consultadas se presentan de manera apartada del contexto histórico político con excepción de las que serán parte de la bibliografía de la investigación que logran acercar un poco la relación entre la estética, el arte y la política que pretende ser separada por algunos autores, así mismo es complejo encontrar documentos en dónde se relacione directamente la violencia política en el periodo con el teatro y mucho más encontrar documentación que exponga el proceso de organización del grupo Kerigma en Bosa, por lo cual aporte de este trabajo es documentar las expresiones de violencia política específicas utilizadas contra el teatro en Bosa a la luz de la historia, de la misma forma el trabajo persigue una apuesta que consiste en ubicar al teatro como un acto político en sí mismo que más que contribuir a las acciones de organización también es capaz de generarlas.

Problema de investigación

Teniendo en cuenta lo expuesto precedentemente, surgen cuestionamientos que direccionan el proyecto de investigación:

Pregunta 1: ¿Cuáles son las características del teatro colombiano durante la segunda mitad del siglo XX y cuáles fueron las afectaciones derivadas de la violencia política ejercida durante este período? ¿Por qué estas expresiones fueron blanco de violencia política?

Pregunta 2: ¿Cómo fue el proceso del movimiento teatral en Bosa, como se afectó este movimiento por la violencia política ejercida durante el Estatuto de Seguridad Nacional?

Las preguntas expuestas dirigen los objetivos de la investigación.

Objetivos

Objetivo General:

Analizar la violencia política ejercida en contra el movimiento teatral en Bosa durante el Estatuto de Seguridad (1978-1982)

Objetivos Específicos:

1. Describir las principales características del teatro colombiano durante la segunda mitad del siglo XX, establecer porque estas expresiones fueron blanco de violencia

política e identificar algunas de las afectaciones a la dinámica teatral derivadas de la represión ejercida durante este período

2. Caracterizar el devenir del movimiento teatral en Bosa y determinar sus afectaciones producto de la violencia política ejercida durante el Estatuto de Seguridad Nacional

Metodología: Recuperación Colectiva De La Historia.

Con relación a lo anterior, se presenta en la Casa Cultural El Contrabajo ubicada en el barrio La Despensa del municipio de Suacha de manera administrativa pero culturalmente en la localidad de Bosa un proceso formativo llamado “Maestría del teatro en Bosa” la cual consta de cuatro módulos; Historia del teatro en Bosa, Teatro Comunitario, Comparsa y Experiencia de los Grupos Experimentales de Bosa. Esta experiencia encausa el proyecto, al mostrar que en la localidad y en el movimiento teatral existe un proceso de organización barrial desde hace varias décadas y así mismo, represión política en algunos periodos.

Imagen 5: Flyer de convocatoria de la Maestría



Fuente: <https://www.teatrodc-arte.org/maestr%C3%ADa-en-teatro-de-bosa/>

Posteriormente, se organiza la siguiente versión del Festival Bosa Vive Teatro entre el 28 de agosto y el 2 de septiembre del 2018, espacio para el cual me llega la invitación y en cuyas sesiones preparatorias se tiene la oportunidad de interactuar con los responsables de estas iniciativas, que para este proyecto se constituyen en las fuentes orales y que abanderan el proceso del festival desde hace dos años, lo que permite más allá de conocer la historia del Movimiento Teatral de Bosa, conocer las apuestas del espacio y de los grupos mismos, de igual manera también logra tejer una relación de confianza en la que más allá de interactuar como investigadora se participa en su organización.

Imagen 6: Afiche oficial del Festival Bosa Vive Teatro



Fuente: <https://www.facebook.com/BOSAVIVETEATRO/>

A partir de allí se tiene acceso a varios tipos de fuentes primarias como grabaciones, notas de prensa, fotografías etc., no obstante se presenta una ausencia de documentación secundaria del movimiento teatral en Bosa, contando únicamente con las investigaciones expuestas en el estado del arte que dan cuenta de las transformaciones históricas del teatro,

por todo ello se considera que el enfoque metodológico más apropiado es la Recuperación Colectiva de la Historia al dar un valor prioritario a las fuentes primarias partiendo de varias premisas como el reconocimiento de prácticas culturales de los sectores populares que a través del tiempo se convierten en prácticas de resistencia y de organización.

Este enfoque metodológico, propuesto por Alfonso Torres, Lola Cendales y Mario Peresson se hace necesario y pertinente ya que responde a un interés dirigido hacia las clases populares en el cual se requiere un dialogo de saberes entre el saber - actuar popular y los saberes académicos en torno a la realidad social y las percepciones que se tienen sobre la misma, con el fin de confrontar las visiones de los espacios, por tanto el fin de acudir a la recuperación colectiva de la historia -RCH- no es exclusivamente historiográfico sino también bebe del interés de comprender el surgimiento de dichas experiencias y los significados que llegan a tener para las comunidades que las soportan:

“No se trata solamente de conocer la descripción de los hechos; se trata de reconocer y ubicar los hechos en sus relaciones histórico-estructurales y en el contexto de la sociedad global para ir logrando una visión más integral y una posición ideológica consecuente.” (Torres, Cendales, Peresson 1990 p.112)

Entonces, la RCH se orienta a los sectores populares y su objetivo es ubicar a sus habitantes como los sujetos histórico-políticos y educativos que son y que intervienen en la construcción

de realidades. Este proyecto de investigación bebe de la RCH y toma varios de sus elementos metodológicos ya que resulta un enfoque totalmente pertinente para el caso.

Para su desarrollo el enfoque propone dos fases, es necesario aclarar que éstas no fueron seguidas tal cual lo proponen los autores, sino dadas las condiciones fueron acopladas de la siguiente manera:

Primera Fase: Preparatoria.

1) Constitución del equipo promotor de la investigación:

Hace referencia a los acuerdos que se pactan entre investigadores y si es preciso a la renuncia de formas de trabajo establecidas para lograr más allá de una investigación exitosa, un ejercicio ético que tenga como base un compromiso político y académico con la población, sin embargo, al ser una sola persona quien realiza la investigación, este punto se apropia haciendo referencia al dialogo con los miembros de GTI³ –grupos de teatro independiente de Bosa-, la presentación de los intereses de la investigación y la invitación a que participen en la misma.

³ GTI es una red de grupos de teatro y de individualidades independientes que trabaja por la cultura y el arte en la localidad y quienes son los promotores del festival Bosa Vive Teatro realizado desde el 2016. Dentro de GTI se encuentran las personas que formaron parte de Kerigma y los procesos de organización a partir de la década de los setentas.

Posteriormente, se hace una indagación por los periodos de interés, sus repercusiones en la localidad y en el ámbito teatral para ver hasta qué punto se pueden encontrar intereses conjuntos con los miembros de GTI, quienes coinciden en el periodo de Turbay Ayala como un periodo poco explorado y documentado por lo cual manifiestan total disposición con la investigación.

2) Acercamiento e inserción en la comunidad:

Este acercamiento según los autores de la RCH: “Se trata de adentrarse en el ambiente para conocer o reconocer las necesidades de la comunidad; los organismos o instituciones del Estado; grupos políticos y religiosos, organizaciones populares, líderes, sus relaciones de poder y planes respecto a la comunidad.” (Torres et al., 1990 p.114)

En consecuencia, es indispensable lograr un ambiente de confianza con la comunidad de GTI, por medio de presenciar espacios por informales que parezcan desde la academia con el propósito de observar y comprender detalles cotidianos para conseguir ubicarse en su contexto mismo, para lo cual fue indispensable asistir a espacios pensados por la comunidad para confluir como lo son la Maestría en Teatro de Bosa, las sesiones preparatorias del festival Bosa Vive Teatro y el festival en sí mismo, espacios en los cuales el papel de investigadora se vio estrechamente vinculado a la observación con el fin de comprender la dinámica organizativa, los objetivos, las apuestas del festival y el movimiento teatral y sumado a lo anterior entregar aportes muy mínimos –dado a la poca experiencia personal en el asunto- e ir tejiendo ese ambiente de confianza que no

responde exclusivamente a la elaboración del presente trabajo sino a una apuesta política compartida.

Para esta fase y en general para toda la investigación fue indispensable la generación de espacios para el dialogo, la comunicación y el aprovechamiento del marco situacional que se genere, la planeación fue algo que se dio de manera circunstancial y simultánea a las primeras sesiones, a lo cual hay que añadirle la disposición de los miembros de GTI, quienes siempre actuaron de forma abierta, depositando su confianza y total colaboración con la investigación.

Segunda fase: Ejecución

1) Delimitación y Formulación del Problema:

Una vez consensuados los intereses investigativos con GTI sobre el tema, periodo y sucesos a reconstruir colectivamente, los cuales surgen desde la primera sesión de la maestría en dónde se conversa acerca de la historia del teatro en Bosa, de allí surgen varios cuestionamientos sobre el devenir del teatro y el accionar represivo del Estado, este punto es clave ya que orienta la investigación y proyecta los aspectos del problema investigativo, los cuales son organizados en el siguiente esquema que los autores de la RCH proponen:

Gráfico 2: Esquema de organización del proyecto de investigación.

UBICACIÓN DEL TEMA	DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA	DEFINICIÓN DE LOS ASPECTOS DEL PROBLEMA
Violencia Política al movimiento teatral de Bosa.	Identificar y analizar los hechos de Violencia Política contra el Movimiento teatral de Bosa durante el estatuto de seguridad nacional (1978-1982) .	<ul style="list-style-type: none"> -Actos de violencia política que afectaron al Movimiento Teatral en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX. -Acciones o contenidos “provocaron” dichos actos de violencia política por parte del Estado. -Cómo se vivieron estos periodos álgidos en una localización periférica como Bosa. -Cómo y bajo qué condiciones se dio la organización teatral del grupo Kerigma.

Fuente: “Los otros también cuentan” Alfonso Torres et al., 1992, p118.

2) Las Hipótesis:

Las hipótesis funcionan como aproximaciones explicativas a los interrogantes del tema de investigación, estas hipótesis surgen a raíz de un acercamiento primario con la comunidad y dirigen el rumbo de la investigación, aunque cabe resaltar que las hipótesis no representan un absoluto:

En una Recuperación Colectiva de la Historia no siempre se trabaja con hipótesis; en algunos momentos en los cuales se obtiene información con el grupo, se hacen suposiciones, se formulan preguntas y se dan respuestas

tentativas; pero trabajar las hipótesis como lo hacen los métodos empíricos analíticos con variables unicasales, no es un propósito básico de la recuperación histórico. (Torres, Cendales, Peresson 1990 p. 121)

Lo que quiere decir que el objetivo principal es la realización de un ejercicio cualitativo y formativo, ya sea para la comunidad o para quien investiga en función de evidenciar procesos, estructuras y relaciones más allá de comprobar hipótesis, aunque para este caso se asume una primaria hipótesis lo que genera un cierto norte puesto que: “ Nos proporcionan una seguridad provisional en la búsqueda de información, en su organización e interpretación, así tengamos que prescindir de ellas posteriormente.” (Torres et al., 1990 p. 119)

Si bien no son totalmente imprescindibles, tener mínimo una hipótesis resulta táctico ya que el manejo que se le da a esta hipótesis no es con el fin único de falsearla o comprobarla, sino que generarla también ayuda a comprender los elementos contextuales que llevan a que el desarrollo de la situación en sí y a su formulación.

En consecuencia, la hipótesis que desarrolla en el trabajo es que efectivamente existió un proceso de organización teatral en el país y la localidad que fue blanco de violencia política en el periodo del Estatuto de Seguridad Nacional

3) Establecimiento de fuentes:

Antes de comenzar la investigación con las personas de GTI sobre la violencia al movimiento teatral de Bosa –grupo Kerigma- se hizo una revisión de fuentes secundarias sobre la historia del teatro y la violencia en Colombia, estas fuentes son utilizadas para documentar el contexto teatral, después cuando el proyecto se encauza hacía Bosa, al tratarse de un proceso popular y en periodos tan complejos resulta intrincado acceder a fuentes secundarias, por lo tanto, la RCH permite diversificar las fuentes: “ [...] el problema de esas fuentes convencionales; cuando existen, expresan generalmente el punto de vista de otros grupos sociales en especial de los dominantes.” (Torres et al., 1990 p. 123)

Por lo cual los autores ofrecen otro tipo de fuentes que responde al estudio de movimientos e iniciativas populares:

- 1) Documentos militares y políticos: informes policiales, sentencias, decretos, leyes etc.
- 2) Testimonios de contemporáneos de varios sectores o instituciones sociales: Reportajes, relatos, obras artísticas, artículos periodísticos.

- 3) Memoria colectiva de sus protagonistas conservada en varias formas como: expresiones artísticas, canciones, tradición oral, entrevistas panfletos, boletines culturales, programas, fotografías, vídeos etc.

Éstas últimas resultan fundamental para la investigación, debido a que son a las que más se tiene acceso en el momento, de igual forma, según sea el caso se puede proporcionar información reflejada en documentos de actividades internas como actas, cartas de procedimientos legales etc.

- 4) Recolección de la información:

Fue imprescindible la aplicación de entrevistas semiestructuradas y la recolección de testimonios, sumado a ello la revisión y el análisis de prensa escrita resulta fundamental al brindar un panorama de reacción inmediata a las acciones estatales, para ello se consultó la prensa nacional, especialmente el Semanario Voz Proletaria y los integrantes de GTI que proporcionaron todas las fuentes primarias que tenían a su alcance como lo son fotografías, obras, actas etc.

Para la recolección y organización de la información se determinaron los siguientes criterios:

- Panorama Nacional: Reconocer el contexto, las opiniones respecto al Estatuto de Seguridad Nacional y las acciones de violencia política estatal predominantes en el momento: allanamientos, torturas, desaparición forzada, amedrentamientos, detenciones arbitrarias y asesinatos selectivos entre otras.

- Panorama Teatral: Identificar las acciones que fueron perpetradas en contra del teatro nacional, por otro lado, observar cómo se desarrollaba en el periodo y las acciones de movilización y acción se daban desde el teatro.
- Panorama barrial: Al tener una localización específica se necesita indagar cuáles de las acciones de tanto de violencia política y organización teatral se daban en las localizaciones periféricas circundantes a La Despensa Suacha/Bosa, así mismo dentro de este criterio se clasificó la información sobre procesos organizativos asociados a la ocupación de terrenos, las problemáticas barriales y sus acciones de movilización para identificar las condiciones particulares que afectaban los barrios periféricos del sur de Bogotá.
- Acciones de movilización: Indagar sobre cuáles fueron las formas de acción, reacción, organización y resistencia en contra de las medidas represivas del Estatuto de Seguridad Nacional.

5) Sistematización y análisis de la información:

Finalmente, este trabajo hace referencia al como sistematizar la información, lo que indica clasificar, ordenar y priorizar la información según sea su pertinencia para el proceso de investigación. Partiendo de allí se inicia la escritura de la investigación.

CAPÍTULO DOS: HISTORIA DEL TEATRO COLOMBIANO DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX Y VIOLENCIA POLÍTICA

“Que otra cosa puede ser un artista que un creador de otras realidades, un forjador con ilusión y con sus manos de sueños y universos posibles.”

-Santiago García.

1. El teatro en Colombia

En este capítulo, se presentan los principales aspectos del desarrollo del teatro en Colombia y sus transformaciones hasta la actualidad.

En las sociedades originarias de Colombia no se puede asegurar si existió teatro en la definición purista del término, sin embargo, se encuentran en sus rituales y ceremonias una serie de elementos escénicos como el baile, los cantos, la composición musical y una escenografía diseñada y preparada para el acto ceremonial con lo que se puede evidenciar una inmensa riqueza artística y actos de corte teatral muy bien elaborados, como nos indica Fernando González Cajiao (1997):

La Ceremonia del Huan⁴ consistía en el baile de doce danzantes vestidos de rojo y uno vestido de azul; se acompañaban de instrumentos musicales y cantaban canciones que Según Simón⁵, hacían llorar al público, con su alusión a la incertidumbre de lo que pasaría después de la muerte. (p.17)

4 La Ceremonia del Huan, de origen muisca se celebraba cada solsticio originalmente en Sogamoso Boyacá como agradecimiento a los dioses por un nuevo año solar.

5 Descrita por Pedro Simón en “Noticias historiales” 1953, citado anteriormente en el mismo texto por Gomez Cajiao.

Este panorama cambió con la invasión española al continente, según Lamus Obregón (2010), con la llegada de los ibéricos también llegan expresiones teatrales diversas. Durante el siglo XVII se presenta una dicotomía entre los colonizadores españoles; por un lado, los misioneros quienes “abogaban” por los amerindios arguyendo al excesivo maltrato y quienes justificaban la esclavitud por motivos principalmente económicos. En ese orden de ideas se afianza el teatro con función evangelizadora principalmente por los Franciscanos y los Jesuitas, que según la autora se desarrollaron históricamente desde tres vertientes:

“El teatro de evangelización, en la segunda mitad del siglo XVII; el teatro escolar, de corte pedagógico, enmarcado dentro de los parámetros de la misión educativa; y el teatro como espectáculo público, destinado a reducir el elemento profano en los regocijos y fiestas populares.” (Lamus Obregón, 2010, p.16)

Es imprescindible aclarar que no es que no existiera producción artística y teatral originaria, como se menciona anteriormente existieron elementos teatrales y performáticos que no han sido igualmente valorados como los elementos occidentales.

Esta concepción del teatro, según Lamus respondió también a cambios sobre la percepción de la humanidad; en dónde se comienza a dar un reconocimiento pequeño a los nativos americanos, lo cual respondía a un intento de sincretismo y se comienza a dar un valor mínimo a sus expresiones artísticas, lo que indica que el indígena es tenido en cuenta para estas representaciones europeas:

“Hacia mediados del siglo XVII la búsqueda de nuevas vías comerciales estuvo acompañada también de ideas filosóficas sobre la condición de hombres y mujeres, y sobre su naturaleza intrínseca. Una visión idílica del ser humano se extendió entonces, y con ella se vislumbraron paraísos terrenales habitados por seres en estado de pureza; esa mirada recayó sobre los amerindios y a partir de ella se les concibió artísticamente.” (Lamus obregón, 2010, p.39)

Lo anterior no significa que desde ese momento se haya considerado a los indígenas como seres iguales a los colonizadores, éstos últimos seguían considerando a la población nativa como seres inferiores, sino que pasaría del desprecio absoluto a una visión mesiánica que consistía en civilizar a los considerados salvajes haciéndoles partícipes de las expresiones artísticas.

Posteriormente resultan fundamentales las ideas de Rousseau, la llegada del siglo XVIII y las premisas de la ilustración, lo cual, según Lamus Obregón se evidencia con la obra del español Fernán González de Eslava quien en sus obras seguía recalcando la supuesta superioridad europea de una forma más “ piadosa” sobre los nativos americanos, a la par los criollos buscaban afianzar o configurar una identidad propia por lo cual: “ A partir del siglo XVIII con los nuevos referentes intelectuales, los escritores criollos y mestizos empiezan a sentir el pasado indígena (irremediabilmente perdido) como parte de su propia identidad nacional” (Lamus Obregón, 2010, p.44)

En Argentina en el siglo XVIII se escriben obras como *Los Araucanos* y *Siripo* del dramaturgo argentino Manuel de Lavarden que son presentadas incluso bajo el dominio

colonial, si bien estas obras muestran a los indígenas en un papel protagónico, si expone las confrontaciones retomando la figura del *Arauco Valiente*⁶, como expone Lamus Obregón:

El hecho adquirió notoriedad por tratarse del choque entre conquistadores e indígenas en momentos en que tenían lugar los levantamientos políticos de la Independencia. Independientemente la pieza hoy se encuentra perdida. Otra obra escrita por el mismo autor fue *Siripo*, en la cual, bajo el modelo neoclásico, retomó el tema del choque entre la cultura ibérica y la americana. La tragedia se estrenó en 1789 en el Teatro la Ranchería de Buenos Aires, todavía en tiempos de dominio español. (Lamus Obregón, 2010, p.44-45)

A comienzos del siglo XIX, la gran agitación política de los procesos independentistas repercutirá en las expresiones artísticas:

“La politización de la población colombiana desde la guerra de Independencia, los cambios dentro de la pirámide social, los sucesivos acontecimientos políticos, algunos de los cuales desembocan en revueltas, revoluciones o guerras civiles, marcan el ritmo del siglo XIX e inciden directamente en el teatro. (Lamus Obregón, 2004, p.40)

Por ejemplo, con las campañas de reconquista en la Nueva Granada lideradas por Pablo Morillo (1816-1819) llegan otras expresiones como coplas, cantares y otras celebraciones católicas, en las que se encuentran elementos escénicos rituales con el fin de aumentar la suntuosidad de las entradas de los personajes relevantes para la época en los escenarios

⁶ Guerrero indígena de las regiones del sur de Argentina y Chile.

determinados, se organizaban también un tipo de juegos escénicos que se irían trabajando al punto de tomar rasgos mucho más representativos y complejos:

Por las fechas de la llegada a América, la Reconquista había contribuido a modificar dichos juegos que ya incluían un argumento y una serie de pantomimas de lucha que comenzaban con el desafío, seguían con la batalla y la rendición de los moros ante los cristianos, y terminaban con su conversión a la fe cristiana. (Lamus Obregón, 2010, p. 3)

Luego y con las campañas libertadoras, se percibe la necesidad de crear una producción literaria y teatral propia, ya que la que predominaba era de carácter colonial y de la misma forma era representada por compañías extranjeras:

“Un teatro signado por el estilo costumbrista y de comedia, en el que sólo algunas obras fueron representadas, la no existencia de compañías nacionales, la difusión de un repertorio de autores extranjeros; caracterizado por el movimiento de independencia nacional que inquietó a las gentes neogranadinas” (Prada Prada, 2017, p.29)

Entonces, según Prada Prada los autores de este siglo comienzan a generar dramaturgias propias que respondiesen a ese ambiente social que proliferaba en el país, se encuentran autores como Luis Vargas Tejada⁷, José Fernández Madrid⁸, José Manuel Vergara, José

7 Dramaturgo, comediógrafo, traductor y poeta nacido en Santa Fe en 1802, autor de importantes obras teatrales como “Las convulsiones” y “La Madre de Pausanias”.

8 Prócer independentista, médico, presidente y escritor de obras de teatro como: “Átala y Guatimoc”

María Samper⁹, Soledad Acosta de Samper¹⁰ y Adolfo León Gómez¹¹ quienes son considerados como precursores del teatro colombiano, especialmente este último quien manifestó el interés de un teatro propio a finales del siglo XIX .

Estas obras generaban repudio y aprobación, podemos ver experiencias de censura a algunas obras como ‘*El soldado*’ de Adolfo León Gómez con la cual denunciaría los abusos del ejército, esta obra sería prohibida por la gobernación de Cundinamarca y ‘*Las víctimas de la Guerra*’ Escrita por Soledad Acosta de Samper que trataba de una forma romántica y hasta cierto punto idílica los horrores de las guerras civiles del siglo XIX (Prada Prada 2017).

Hasta aquí se nos muestra un teatro de élites o personas con niveles académicos y con cierto capital cultural, pero según Marina Lamus Obregón (2004) las ideas de la revolución francesa, y otros sucesos históricos del siglo, inspiraban a artesanos a producir obras que se basaban en las tensiones entre clases sociales y así mismo hacían llamados a las élites del momento a apoyar expresiones de teatro que no necesariamente fueran producidas por académicos o miembros de las élites, se señala que hubo un teatro que fue invisibilizado durante la década del treinta del siglo XIX, de un carácter tendiente al socialismo bajo el cual se forman agrupaciones teatrales aficionadas que no tendrían el mismo alcance que las élites, es menester que dicha tendencia no se mantuvo únicamente en la década señalada, sino que

9 Político, participe de la revolución liberal y dramaturgo de obras como: “La conspiración de Septiembre” y “Un hijo del pueblo” entre otras.

10 Novelista, historiadora, periodista y dramaturga de obras como “Las víctimas de la guerra”

11 Jurista, poeta, historiador, político y dramaturgo de obras “el soldado”

se puede ver como entre 1877 y 1878 con Honorato Barriga y José Leocadio Camacho¹² quienes presentaron obras con alto contenido político inclinado hacia el socialismo:

[...] obras de ‘tendencias comunistas’ —esto es, cuyos protagonistas eran las ‘clases desamparadas’—, las cuales se ponían en escena para darle ‘aliento al pueblo’, según el planteamiento de sus dos fundadores. También algunos redactores de periódicos calificaron esta línea como socialista, siguiendo la tendencia del momento, de no diferenciar una doctrina de la otra. (Lamus Obregón, 1992, p78)

Sumado a ello, desde la década de los cincuenta del siglo XIX se permean los discursos del ala más “ radical” de la revolución francesa, se presentan obras de Eugéne Sue¹³ quien era considerado como socialista, de la misma forma se debe resaltar la influencia del romanticismo francés en estas obras, Lamus Obregón también expone que debido a este teatro con dichas tendencias a finales del siglo XIX se desarrolla una censura e intentos de control de estas compañías:

“A finales del siglo XIX, se ejercieron acciones contra la libertad teatral en varios países latinoamericanos, en especial México y Colombia. Fueron censurados dramaturgos o compañías que se atrevieron a criticar a los gobernantes o el orden político por ellos establecido; a través de géneros populares o no canónicos.” (Lamus Obregón, 2010, p.213)

12Ebanista, traductor y escritor.

13 Escritor y dramaturgo francés, reconocido por obras como “los miserables de París” y “El judío errante”.

También existió, según la autora, un teatro anarquista aparentemente solo en la zona del atlántico producto de las luchas agrarias en el siglo XX y hacia la década de los años cuarenta del mismo siglo existieron también estas expresiones más cercanas a las luchas sindicales.

Posteriormente en el siglo XX se encuentra un hito fundamental para el teatro que sería la aparición de Antonio Álvarez Lleras¹⁴ quien desarrolló con mayor profundidad el análisis de la realidad social a través de sus obras, si bien el teatro tomó rasgos de identidad nacional, el que sobreabundaba era “ el teatro de capa y espada” y al que denominan los españoles de “astracán”, fundando por Pedro Muñoz Seca que consistía en múltiples elementos cómicos (Prada Prada, 2017)

1.1 Hacia un teatro moderno y el Nuevo Teatro.

Antonio Álvarez Lleras profundiza en asuntos históricos propios del momento en el año 1911 y a su vez Luis Enrique Osorio quién hacía hincapié en un teatro realmente propio “El teatro propio, bueno o malo, es un certificado de personalidad social, y el medio para irradiarla. Una ciudad sin teatro terrígeno trasciende a la colonia, al esnobismo cursi y a la incapacidad mental” (Luis Enrique Osorio, 1947 citado por Prada Prada, 2017).

El “teatro propio” tomaría la forma de Nuevo Teatro, que es dónde se inscriben las expresiones nacionales:

14 Dramaturgo y político autor de “Las víboras sociales” “como los muertos” etc.

“Luis Enrique Osorio es un auténtico precursor del movimiento que nosotros llamamos en la actualidad El Nuevo Teatro. Las notas que nos sirvieron de base para la ponencia resumen así este aspecto: Luis Enrique Osorio, Campitos, Salvador Mesa Nicholls, son los precursores del teatro actual, pues libraron una batalla por echar las bases del teatro nacional y lucharon contra el predominio absoluto de las compañías extranjeras” (Enrique Buenaventura, citado por Prada Prada en Historia del teatro colombiano siglo xx, 2017)

En Colombia, León Palacios señala un antecedente del origen del teatro moderno colombiano: con la influencia de Luis Enrique Osorio la que da paso a la creación de la Compañía Dramática de Colombia en 1923, sin embargo, el autor ubica el momento clave en la década de los cincuenta:

La dispersión de estos pocos antecedentes favorece la tesis de que se estableció plenamente hasta el final de 1950, cuando se dieron cuatro condiciones fundamentales: una divulgación amplia de las vanguardias teatrales mundiales, un pequeño mercado, la formación de grupos estables y con vocación profesional, y el reconocimiento de personalidades artísticas. (León Palacios 2017 p.53)

Cabe resaltar que la historia del teatro moderno tiene variaciones según cada país, en el caso de Colombia contribuyó bastante que entre las décadas de 1930-1960 se diera “ el tránsito a

la modernidad” y este tránsito requería también una modernización cultural, al existir solamente un gran teatro en Bogotá (Teatro Colon, antes conocido como “ El Coliseo”) el tele-teatro ocupó un lugar central y al considerarse como un proyecto modernizador, el gobierno envía a Bernardo Romero Lozano a Argentina para alimentarse de la experiencia de dicho país y trae a Seki Sano en 1955, estos sucesos contribuyen con el mejor desenvolvimiento del radio teatro y la tele teatro e igualmente repercute en la consolidación de grupos experimentales que se mencionan más adelante. (Aldana Cedeño, 2013, p.189)

Es decir, con el teatro moderno ocurren cambios, como un distanciamiento del costumbrismo, modificaciones metodológicas, debates alrededor de la profesionalización del teatro y en el que se desenvuelve con mayor libertad la experimentación teatral, en este contexto surgirá el nuevo teatro, que consiste básicamente en la “separación” de artistas y grupos culturales de los grandes espectáculos, en búsqueda de mayor independencia como pudimos ver con las afirmaciones de Luis E. Osorio.

A lo anterior se suma la creación de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) en 1951. Este teatro moderno en Colombia, además de la influencia europea y latinoamericana señalada anteriormente, responde a otras dinámicas que no habían sido visibilizadas desde el teatro tradicional trabajado hasta el momento, además porque también se vivenciaban álgidos cambios históricos derivados de la violencia desde 1948, lo que recrudeció las tensiones bipartidistas, las migraciones masivas de los campos a los centros urbanos y de igual manera se presentaban cambios sustanciales en el plano estético y artístico del momento.

A la par con el teatro moderno y el nuevo teatro en Colombia con directores como Luis Enrique Osorio, Enrique Buenaventura y Santiago García, también emergen en la escena pública escritores como García Márquez, Álvaro Cepeda Zamudio e incluso pintores como Alejandro Obregón cuyas obras eran polémicas y una forma de expresión frente a las guerras y el costo socio-político que dejaban (Montilla, 2004 p.86) una de las obras más conocidas y que vendría siendo como ‘La Guernica’ colombiana sería ‘La violencia’:

Imagen 7: La Violencia, Óleo sobre Lienzo, Alejandro Obregón



Fuente: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111/violencia-alejandro-obregon>

León Palacios señala que aparte de todo el movimiento político de la segunda década del siglo XX, el arte afianza su compromiso con las problemáticas sociales: “Pero pasó algo

más, y es que en pocos años la inspiración comenzó a ser la urgencia de cambio en Colombia: desigualdad social, violencia política y heroísmo Popular se volvieron tópicos obligatorios” (León Palacios, 2017, p.53)

1.2 Las Compañías Experimentales: exilio y violencia política.

Las compañías experimentales tienen un hecho determinante y es la llegada del japonés Seki Sano en 1955, quién a lo largo de su vida estuvo de exilio en exilio, por lo cual se observa que la violencia política al teatro no sólo se presenta en Colombia, sino en varios países del mundo dónde también se gestaba una persecución a las ideas de izquierda. Seki Sano fue expulsado de su país natal 1930, mientras se desempeñaba como director de la Asociación Japonesa de Teatro Proletario, en el mismo año es detenido por supuesta cooperación intelectual y económica con el Partido Comunista Japonés. De allí hace un recorrido importante por varios países y encuentra refugio en la URSS, allí participa directamente en grupos teatrales dirigidos por Vsévolod Meyerhold y Konstantín Stanislavski reconocidos directores y teóricos del teatro, quienes al rebelarse al hiperrealismo soviético establecido por el régimen Stanilista, sufren una persecución acérrima del mismo; por lo cual Seki Sano también sería exiliado, esta vez no por cooperar con las ideas de izquierda sino por sugerir una mayor libertad creativa : “ buscó refugio en la Unión Soviética de donde fue expulsado por oponerse a la tesis de la prevalencia de la política sobre el arte —allí hizo parte del teatro dirigido por Vsevolod Meyerhold, ferozmente perseguido por el régimen stalinista” (León Palacios, 2017, p.57)

Viendo los constantes exilios de Seki Sano y el exilio de Meyehold, se evidencia como un teatro que tenga una metodología alternativa y unos contenidos sociales críticos será blanco de violencia política en tanto cuestiona el statu quo. Cabe resaltar que en el caso de Meyehold, no solamente cuestiona el régimen Stanilista sino también los estrictos parámetros del hiperrealismo soviético que son impuestos a la producción artística de la época.

Los aportes de Seki Sano fueron vitales para la consolidación de un Nuevo Teatro, porque en primera medida introduce los métodos de Stanilavski y Meyerhold, posteriormente Sano sería expulsado de Colombia acusado de hacer proselitismo marxista en el periodo de Rojas Pinilla y no logra desarrollar con mayor profundidad los métodos de los ruso vanguardias del teatro. (Aldana Cedeño, 2013). Es necesario resaltar que durante el periodo de Rojas Pinilla el Partido Comunista es declarado ilegal a partir de 1954 y así mismo perseguido. Este hecho puede leerse como uno de los primeros precedentes de violencia política al teatro en el país durante la segunda mitad del siglo XX.

Imagen 8: Seki Sano durante su exilio en México en 1939.



Fuente: <http://teatromexicano.com.mx/5633/la-leyenda-de-seki-sano/>

Con este bagaje trazado por Seki Sano se crean grupos experimentales entre los cuales resalta el Grupo 'El Búho', al cual confluían varios actores discípulos de Sano; además de otros artistas que se recogían en la búsqueda de un arte de corte más alternativo:

Algunos discípulos de Sano formaron en 1958 el Teatro el Búho, proyecto pionero del teatro avant-garde bogotano. Con excepción de Santiago García, los principales miembros eran extranjeros: Marcos Tysbrother (suizo), Sergio Bishler (francés), Arístides Meneghetti (uruguayo), Dina Moscovicci (brasileña) y Fausto Cabrera (español). En El Búho también participaron los pintores Fernando Botero, Omar Rayo y David Manzur. (León Palacios, 2016, p.57)

Santiago García no duraría mucho tiempo en este grupo de teatro, ya que ganaría una beca para estudiar en Praga y se trasladaría a Berlín para desempeñar su trabajo de grado con el Berliner Ensemble, compañía de teatro fundada por Bertolt Brecht, por lo cual recogió la experiencia del teatro didáctico y al regresar en 1961 sería director del Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia que para entonces tenía Facultad de Teatro y tres años después realizó un montaje de “ La Vida de Galileo Galilei” de Brecht, esta obra contó con el apoyo de la Universidad Nacional de Colombia, sin embargo generó mucha polémica dado al contenido satírico y político que contenía , como León Palacios manifiesta:

En el texto se daba a entender que lo que había sucedido con Galileo había sucedido en la Segunda Guerra Mundial con Oppenheimer, y estaba sucediendo en el presente con la Universidad Nacional (una suerte de perversión política de la ciencia). (León Palacios, 2017, p.58)

Luego García se retira del teatro estudio a raíz de los reclamos generados por la obra Galileo Galilei y fundaría La Casa de la Cultura en 1966, hoy Teatro La Candelaria y en 1968 a Colombia llegó el Café Teatro la Mama que respondía a una réplica o en términos de León Palacios una “ franquicia” de uno de los teatros experimentales más valiosos de Nueva York, En Colombia el Teatro la Mama bajo la dirección de Eddy Armando Rodríguez quién sostenía una militancia comprometida con la izquierda armada en el M-19.

Así mismo, se conformaron grupos teatrales en las principales ciudades del país, como Cali con el TEC (Teatro Escuela de Cali, en fechas posteriores a 1969 conocido como

Experimental de Cali) que en 1955 era el bastión teatral, al contar con un alto nivel de profesionalización y al ser considerada por muchos como la primera compañía de Teatro; también emerge la conformación de teatros universitarios, ya que a finales de la década de los cincuenta el teatro experimental tenía gran arraigo en estas instituciones.

1.3 Teatro Universitario y Festivales de Teatro.

En las universidades colombianas podemos observar un desarrollo del teatro experimental, una de las experiencias iniciales se origina en la Universidad Nacional en 1945 con la formación de su grupo de teatro experimental dirigido por Bernardo Romero Lozano, este grupo fue el primero en autodenominarse como experimental (Meneses Duarte, 2013); en Cali en 1957 el Teatro Estudio de la Universidad del Valle y el Teatro Experimental de la Universidad de América, En Bogotá el Teatro Experimental de la Universidad Externado de Colombia - TEEC, el Teatro Experimental de la Universidad Libre -TEUL y el Grupo de Teatro Experimental de la Universidad Javeriana (1959). En muchas de estas universidades no existían programas de pregrado en Artes Escénicas, no obstante, los estudiantes desarrollaban de manera “empírica” bajo la dirección de conocedores del tema, Aldana Cedeño escribe lo siguiente frente a la relación del nuevo teatro y el teatro universitario experimental:

La relación con las universidades no resulta ser accidental teniendo en cuenta que estos centros, durante varias décadas, fueron el principal lugar de investigación para el desarrollo nacional en distintas materias, como en el caso de la Universidad Nacional. Allí incluso se pensó, años más tarde, en la creación de la Facultad de Teatro pues se contaba

con la experiencia de personas reconocidas, provenientes de varias facultades, que colaboraban de manera conjunta en los montajes. Además, si se recuerda lo mencionado sobre el incremento de la matrícula educativa, se hace evidente el impulso que tomó el teatro estudiantil y universitario que se denominara experimental. (Aldana Cedeño, 2013, p.192)

Es importante señalar un hecho histórico en el teatro, la realización del Primer Festival Internacional de Teatro en 1957 por parte de la Escuela Distrital de Teatro (Fundada en 1954), este festival acogía a esos grupos universitarios y otras expresiones teatrales de corte experimental o alternativo (Rojas Villalobos, 2017) , este escenario en el que muchas agrupaciones experimentales realizaron sus muestras por primera vez y en el que además cuestionarían el alcance de sus obras en la medida que con los cambios políticos y las migraciones campo-ciudad este festival llegaba a miembros de la academia, del ámbito cultural y político; más no a esas personas que carecían de acceso a la cultura escénica.

Este festival tendría para su segunda versión un “carácter aburguesado”; lo cual junto con otros factores generaría molestias en algunos autores como Enrique Buenaventura y Fausto Cabrera, quiénes más adelante presentarían propuestas alternativas y de igual manera, algunos grupos universitarios buscaron mayor independencia y le apostaron a un nuevo teatro:

Para el segundo festival nace un nuevo grupo a raíz del despido de Fausto Cabrera de la Escuela de Arte Dramático -por sospechas de ser comunista-, El Búho, este grupo es

conformado por Fausto Cabrera, Santiago García, Sergio Bischer, Marcos Tychbroger y Mónica Silva (Gómez, 2011, pág. 38), pero a causa del poco éxito de su obra en el festival en la siguiente edición decide no participar, con la idea en palabras de Fausto Cabrera de “crear una conciencia artística en nuestro público con bases solidarias”, es decir, toma un giro y ponen sus esfuerzos en la idea de orientar su hacer teatral para los sectores populares. (Rojas Villalobos, 2017, p.3)

Regresando al Teatro Universitario, éste también generaría festivales de teatro como comenta Aldana Cedeño:

[...] festivales de Teatro Universitario, el primero de ellos en 1966 con el cual se contribuyó en gran medida al Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, logrando una integración a nivel nacional particularmente por medio de la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU) y sus principios: fomento a la creación de textos y montajes colectivos, acercamiento al público a través de la programación de foros después de cada presentación, promoción a la nacionalización del teatro e impulso al desarrollo del teatro, documento guiado por las tesis del europeo Martin Weibel. Con éstas se defendía la ventaja de la posición estudiantil cuya meta exclusiva no podía ser hacer teatro ni obtener una sala propia ni someterse a la dictadura del director, sino que al asegurar su trabajo gracias a la pertenencia a una institución garantizaban a la vez la libertad y la independencia de su práctica. (Aldana Cedeño, 2008, p.126)

Sin embargo, la relación con la institucionalidad es lo que marca un quiebre con ciertos grupos que buscaban mayor distanciamiento de la misma, de igual forma la autora hace mención de una persecución a los grupos universitarios por parte de las autoridades

universitarias que conllevarían a la expulsión de directores y estudiantes, lo que más adelante producirá una reducción significativa del teatro universitario y sus respectivos festivales.

Posteriormente surgen otros festivales teatrales, entre los cuales se encuentra el Primer Festival de Nuevo Teatro en 1975, el cual se desarrolló de la siguiente forma:

Gráfico 3: Primer Festival de Nuevo Teatro en 1975

Grupo	Obra	Autor/director
El Alacrán	El hombre que escondió el sol y la luna; El globito manual	Carlos José Reyes
La Candelaria	Guadalupe años sin cuenta	Creación colectiva/Santiago García
Teatro Popular de Bogotá	I Took Panamá	Creación colectiva/Jorge Ali Triana
Teatro Libre de Bogotá	Los inquilinos de la ira	Jairo Aníbal Niño/Ricardo Camacho
Universidad de Pamplona	Contracerca	Creación Colectiva/- Guillermo Maldonado
Teatro Experimental de Cali TEC	A la diestra de Dios Padre	Enrique Buenaventura
Instituto Popular de Cultura de Cali	Mi vida en la escuela	Creación Colectiva/Helios Fernández
Teatro Experimental Latinoamericano GRUTELA	Tupamaros 1780	Creación Colectiva/Danilo Tenorio

Fuente: Teatro en el Siglo XX, Prada Prada, 2017, Página 128.

Para la siguiente edición del festival en 1976, este tomaría un carácter nacional, expandiéndose a cinco ciudades: Bogotá, Medellín, Bucaramanga, Cali y Barranquilla. Estos festivales buscaban la propagación del arte escénico con contenidos críticos y de la descentralización de teatro que era propagado principalmente en las salas.

En la actualidad se conservan algunos festivales, como el caso del Festival de Teatro de Manizales fundado en 1968 y que para este año presentó su versión número cincuenta y uno, el Festival Iberoamericano de Teatro con su primera edición en 1988 teniendo para el 2018 su versión XVII y el Festival de Teatro Callejero Al Aire Puro fundado en 1997 y que para el 2017 tuvo su edición número XI:

Imagen 9: Primer Encuentro de Teatro Callejero, Grupo Rusantes del Colegio Claretiano de Bosa.



Fuente: Rojas Villalobos, archivo personal.

Desde la década de los ochentas se presentaron festivales comunitarios en los espacios que la misma comunidad posibilitaba, principalmente la calle, como muestra el documento

llamado *La Serpiente Festiva: 17 años de comparsa Bogotana* realizado por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC) :

Entonces la calle se presentó como un espacio accesible, económico, funcional, sin límites para la creación principalmente teatral y musical. Era menester exponer y socializar el trabajo realizado, así que se programaron diferentes actividades como muestras de arte popular, vitrinas artísticas, ferias y festivales ejecutados en los espacios comunitarios existentes (salones comunales, parroquias, parques, coliseos, canchas). (IDPC, 2012, p.28)

Apareciendo además la comparsa como metodología propia de las clases populares para la apropiación del espacio y la propagación del arte “Simultáneamente la comparsa se propuso como una forma de apropiación de la calle para hubiera la cotidianidad de la comunidad, sorprenderla e involucrarla desprevenidamente en este tipo de eventos.” (IDPC, 2012, p.28)

El documento citado, reporta una primera experiencia sumamente valiosa, la cual precisamente sería realizada por el Grupo Kerigma bajo el nombre de la Primera Muestra de Arte Popular en 1979:

Para convocar al público decidieron recorrer las calles con pequeñas muestras de sus propuestas artísticas, como lo hicieran los toreros y artistas de circo que, con sus mejores galas salían a desfilan por las calles del municipio de Bosa, generando expectativa sobre el espectáculo mientras hacían perifoneo informando hora y fecha del evento. (IDPC, 2012, p.29)

Imagen 10: Ejemplo de comparsa realizada en la localidad, año desconocido.



Fuente: Rojas Villalobos, archivo personal.

De la misma forma en el documento se refleja cómo esta muestra resulta inspiradora para otras localidades, por lo cual se replicarían ejercicios en Ciudad Bolívar, San Cristóbal, Tunjuelito y Rafael Uribe Uribe, al punto que en 1988 las agrupaciones son convocadas por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo para la realización del Festival de la Cultura Popular en el mismo año.

Nuevo Teatro

El nuevo teatro entra a romper las dinámicas tradicionales del teatro moderno¹⁵ se separan grupos que buscaban mayor independencia y autonomía, constituyen teorizaciones propias.

¹⁵ Por teatro moderno se entiende un quiebre temporal con las expresiones teatrales antiguas y una temporalidad dentro del mismo.

con el fin de hacer un teatro totalmente social, que llegara a las poblaciones que probablemente no gozaban de una oferta cultural, como obreros y campesinos. El nuevo teatro va conformándose como un elemento identitario en la medida que es una propuesta en la que varios artistas se verían recogidos e identificados y que además es coherente con sus intenciones políticas y de clase al dotarse de manera casi por completo de contenido socio crítico, dirigido a las clases populares; por tanto, aparte de cambiar el elemento escénico, dramaturgico y metodológico, también hizo una innovación muy pertinente; cambiar o “variar” el público incorporando sectores de la sociedad subalternizados:

[...] El Nuevo Teatro generó un punto de quiebre entre las expresiones “pre modernas” teatrales, ligadas a la fiesta popular, los actos litúrgicos o religiosos y el ejercicio escolar. Volviendo el hacer teatral en un ejercicio profesional con una teorización propia centrada con el ideal del arte como herramienta de cambio social, esto por medio no solo de cambiar al público -arte con contenido social-, sino cambiar de públicos -un arte dirigido no solo a públicos “burgueses”, sino que se acerca a obreros, sindicatos y el proletariado. (Rojas Villalobos, 2017, p.2)

El Nuevo Teatro, aun teniendo rasgos e influencia del movimiento teatral internacional que también compartía elementos similares, tiene en sí mismo una originalidad que perseguía varios objetivos, como por ejemplo dar un mensaje más beligerante y coherente con la población en la que sería difundido, hasta generar procesos organizativos para la denuncia y la exigencia de derechos, como en el caso de Bosa, aunque, la propuesta teatral realizada en los barrios periféricos tiene una propuesta estética propia.

Dicho teatro se caracteriza por ser exclusivamente social, con una búsqueda consciente de un nuevo público localizado en la clase trabajadora, un teatro joven e innovador que no sólo se limita a lo estrictamente nacional, sino que adquiere un carácter universal, por cuanto ha asimilado las técnicas del teatro mundial contemporáneo. (Silva, 2003, p.27)

2. El Teatro nacional durante el Estatuto de Seguridad Nacional

Para este periodo se puede señalar que el teatro atravesaba por una eminente politización, quizá superior a la que hasta el momento había vivido dadas a las condiciones del contexto nacional e internacional, algunas obras que marcan referentes como *Guadalupe Años Sin Cuenta*, *10 Días que Estremecieron al Mundo*, y *I Took Panamá* y precisamente éstas obras trataban temas sumamente importantes para el momento como la conformación de las guerrillas del Llano bajo la figura de Guadalupe Salcedo, la Revolución Rusa y el imperialismo norteamericano, por lo que el teatro tiene un significado muy especial en el momento, el arte hace parte del inventario de la lucha política del movimiento social, tal como lo señala Diego Vélez del teatro experimental de Cali en una entrevista para *Voz Proletaria* realizada por Fernando Rendón:

Yo quisiera responder con algo que dijo Aílcar Cabra acerca de que un pueblo puede ser derrotado militar, políticamente, pero la resistencia cultural no se acaba. La resistencia cultural, incluso, es la que puede tomar forma de lucha política o militar... Cabral le daba una

importancia capital a la cultura como forma de lucha. (Rendón, F 4 de Enero de 1979. “Soldados” nuestra mejor obra. *Semanario Voz Proletaria*, pág. 11.)

Es por esto que el teatro, aparte de pasar por una reconfiguración estética resulta fuertemente organizado en la década de los 80, lo que se expresa en una serie de actividades como la invitación a los grupos nacionales a participar en festivales y congresos internacionales, de la misma forma desde el sector cultural se generan acciones de resistencia al Estatuto de Seguridad Nacional; varias de las cuales fueron documentadas por *Voz Proletaria*, como por ejemplo apoyar abiertamente al *Congreso de la Oposición* convocado por la coalición UNO-ANAPO-MILRS- URS: ‘No hay camino distinto a la solidaridad orgánica como ciudadanos y como creadores artísticos, para con las causas orientadas a elevar las condiciones del pueblo y hundir a quienes lo explotan...’ (Varios Autores, *Voz Proletaria*, 16 de noviembre de 1978, p.11)

De igual forma se observa la intencionalidad política expresada abiertamente, en dónde se alude al teatro como un elemento con una proyección social en aras de la transformación sociocultural, según señala Diego Vélez para *Voz Proletaria*: “El teatro debe ser profundamente social. Es una de las herramientas más útiles para que un pueblo pueda verse a sí mismo y verse para transformarse y transformar al mundo.” (Rendón, F 4 de Enero de 1979. “Soldados” nuestra mejor obra. *Semanario Voz Proletaria*, pág. 11.)

Por lo que varios grupos de teatro se vinculaban directamente con el movimiento social, resaltando la relación que establecieron con sindicatos mediante convenios realizados entre la CTSC y la Corporación Colombiana de Teatro desde 1977, lo anterior se expresa con el caso por ejemplo del TECAL (Teatro Experimental de Calarcá) y el Sindicato de la Construcción en Bogotá, en dónde se preparaban sketches en los cuales los trabajadores pudiesen contemplar su realidad y así mismo reconocer de manera performática sus condiciones de opresión, asimismo reconocían el teatro y el arte como un derecho que ha sido negado a la clase trabajadora:

El medio ambiente del obrero de la construcción y la vida que lleva es tal que no tiene la posibilidad de acceso al cine o a una obra de teatro, y si en un momento dado concurre a la sala de cine, lo que ve no es en lo más mínimo algo que le permita ver su propia claridad, sino al contrario lo que más va a ver es más confusión, escenografías, pornografía, que nada tiene que ver con sus propios intereses, con lo que él tiene que defender y más bien lo aísla aún más de sus propios problemas. (Sánchez L, 21 de junio de 1979. La Clase Obrera y el Teatro. *Voz Proletaria*, pág. 11)

Imagen 11: Teatrerros ante público conformado por trabajadores de la CSTC



Fuente: Voz Proletaria, 8 de octubre de 1981, página 11.

Esta era la visión que compartían varios de los grupos de Nuevo Teatro, precisamente por este tipo de cercanía con los sindicatos es que el teatro llega a Bosa (tema que se trabaja con mayor profundidad en el capítulo tres). En América Latina en el campo teatral se puede encontrar una constante y es la de un “ Teatro Militante”, lo que no es difícil de inferir teniendo en cuenta las condiciones políticas del continente, los festivales internacionales de teatro aparte de ser un espacio para la muestra de los ejercicios escénicos, funcionaba también como un intercambio de experiencias políticas y creativas en dónde la creación colectiva de Santiago García es especialmente valorada, como señala Oscar Coccione en una entrevista para Voz Proletaria:

En Latinoamérica tenemos una orientación teatral muy fuerte, que es el teatro colombiano, este nos ha dado una alternativa hacia un nuevo teatro a partir de la Creación Colectiva. Entendemos esto como un aporte concreto a los grupos de Teatro. (Viera, C. 7 de septiembre de 1978. Teatro Latino en EE.UU. *Voz Proletaria*, pág. 11)

Por otro lado, las organizaciones sociales desde 1979 adelantan el primer Foro Nacional de Derechos Humanos, debido a las violaciones masivas de Derechos Humanos durante el Estatuto de Seguridad Nacional, que incluso llegan a preocupar a miembros del Partido Conservador como señala Federico Estrada Vélez:

la actual situación del país ha tomado características de una dictadura constitucional [...] las autoridades encargadas de combatir los fenómenos de la subversión y el terrorismo se han desbordado gravemente hasta poner en peligro las libertades y garantías individuales que consagra la carta (El Espectador, 03 de agosto de 1979 Citado por Jiménez 2009 p85)

Este panorama genera preocupación por los alcances del Estatuto, por lo que académicos, periodistas, maestros, artistas etc., manifiestan su inquietud en torno a la libertad de expresión que podrían gozar; dado a que se permiten todo tipo de violaciones a Derechos Humanos a quien simplemente resulte sospechoso para el régimen de Turbay:

El cumplimiento del articulado del Estatuto por parte del ejército posibilitó la institucionalización de acciones represivas bajo el argumento de la defensa de la seguridad nacional y el control del orden público convirtiendo en hecho cotidiano las detenciones, allanamientos y desaparición de personas integrantes de colectivos específicos como sindicatos, líderes de movimientos sociales e indígenas, académicos, estudiantes, intelectuales, abogados, periodistas o médicos. (Jiménez, 2009, p.92)

Los artistas mostrarían su compromiso con los llamamientos a los foros realizados durante el periodo de Turbay. Según Catalina Jiménez, hubo cuatro factores internos que contribuyeron al desmantelamiento del Estatuto, uno de ellos el Gran Foro Nacional sobre los Derechos Humanos:

Fue la convocatoria al primer Gran Foro Nacional sobre los Derechos Humanos y la puesta en marcha de un plebiscito nacional. Este Foro contó con personalidades de todos los partidos, artistas, intelectuales y dirigentes sindicales que discutieron la situación de los Derechos Humanos, la legalidad del Estatuto de Seguridad, los malos tratos a los presos políticos y la militarización de las zonas campesinas (Alternativa, No. 202, 10 citado por Jiménez).

Sin embargo, es menester controvertir la tesis de la citada autora, ya que no hubo un desmantelamiento del Estatuto de Seguridad Nacional sino hasta el ascenso de Virgilio Barco, es decir que Julio Cesar Turbay Ayala completa su mandato y la implementación del

Estatuto haciendo caso omiso a los llamados de atención de la comunidad internacional y a las acciones populares emprendidas durante el periodo.

3. Recrudescimiento de la violencia política hacia el teatro colombiano y oposición al Estatuto de Seguridad Nacional

El sector cultural fue un blanco importante para Turbay, dado a que los principales epicentros culturales y artísticos del país se convertían también en espacios de militancia; el movimiento estudiantil, obrero, sindical, intelectual hacían del teatro, entre otras cosas un espacio de agitación, siendo el teatro La Mama un caso destacado al contar con militantes del M-19 como fundadores y actores del grupo: “ ... La Mama seguía siendo subversiva en el sentido más elemental de la época: Eddy Armando, Marta Sánchez, Peggy Kielland, Orlando Álvarez, Margarita Gutiérrez, Patricia Ramírez y otros, habían sido activos militantes o colaboradores del M-19 desde sus inicios.” (León Palacios, 2009, p.217).

La Mama es solo uno de los casos que fue blanco de la Violencia Política, se sabe de la vinculación del Teatro La Candelaria con el Partido Comunista y como ya se mencionó con el TECAL y en la Corporación Colombiana de Teatro, existía un compromiso con los sectores obreros y populares; por lo cual se dan acciones de Violencia Política en contra del teatro. En este punto resulta necesario mencionar que no solo se habla de la violencia política como el uso o la amenaza de la fuerza, sino que también es necesario dimensionar la violencia política por medio del sabotaje y la censura, acciones que fueron bastante comunes en el

Estado de Sitio como ocurrió contra el teatro La Mama a partir de los años setentas, como por ejemplo recortar presupuestos para el sector cultural y así haciendo prácticamente imposible el funcionamiento del mismo.

Estado atacó otras compañías teatrales del momento, estas acciones se reflejarían en detenciones: “Eddy y Orlando fueron citados para recibir una supuesta donación, siendo detenidos e incomunicados cincuenta y dos horas, apareciendo luego como ladrones de carros y guerrilleros (Vanguardia Dominical, Bucaramanga, julio 20 de 1975; y en El Liberal de Santander, Bucaramanga, julio 27 de 1975 citado por León Palacios, 2017, p.227). Ante este hecho, el teatro La Mama se manifiesta mediante un comunicado público en el cual señala que el Estado orquestó un sabotaje directo en su contra y además inicia una campaña de desprestigio señalándolos como ladrones y guerrilleros:

Las grandes cadenas periodísticas y radiales, sumadas a la televisión, iniciaron una copiosa campaña basada en patrañas, insinuaciones tendenciosas y demás métodos para casos como este, mediante las cuales se ‘condenaba’ a los artistas detenidos [...] Como el grupo resistió durante años el cerco económico, la táctica ahora era la de golpearlo físicamente... (“García M. y otros a López”, Correspondencia, Bogotá de 1975. citado por León Palacios, 2009)

Se puede observar un interés estatal por golpear por medio de la violencia política al teatro que no representaba los intereses estatales, que era el mayormente reconocido en el país, lo

que se evidencia desde apartados anteriores con el exilio de Seki Sano, la persecución, el sabotaje y la censura presentada a los distintos grupos de la época.

A la vez el nuevo teatro y la Creación Colectiva de Santiago García eran referentes casi obligados en el exterior, sin embargo, el hecho de ser internacionalmente admirado no era una exclusión para la violencia política, ya que el gobierno de Turbay Ayala perseguía en general cualquier rastro de criticidad en las expresiones culturales: “Turbay estaba empeñado en retener a ideólogos de izquierda e incluso a gente del campo de la cultura afín con la defensa de los derechos humanos.” (Vargas. C, 2014, 22 de Abril, El Gobierno nunca corrigió su error al vincularlo con el M-19, Periódico *El Herald Online*.)

Durante el Estatuto de Seguridad Nacional se pueden observar varios elementos, la Violencia Política se manifiesta con la censura a distintos medios de comunicación alternativa, como fue el caso del Semanario Voz Proletaria, La Revista Alternativa y el exilio de Gabriel García Márquez en el año 1981.

El teatro tenía un alcance internacional y un importante reconocimiento nacional enmarcado en la militancia y la acción política, lo cual lleva al seminario “Teatro e Ideología” realizado en Bogotá del 26 al 30 de septiembre de 1980, allí se encontraron distintos grupos y dramaturgos internacionales y nacionales para estudiar las problemáticas en común, teniendo en cuenta que en buena parte de América Latina ocurrían procesos represivos; así como formas de reacción a desde el arte teatral. De la misma forma, en varios países se presentaba

ese fenómeno que algunos han denominado como “teatro militante” lo cual, según señala Lorena Verzero (2013): “En el teatro militante setentista, la reflexión en torno a lo local, lo nacional y lo latinoamericano emerge como parámetro fundante de los lenguajes, las prácticas y los sentidos, y obtendrá diversos modos de expresión en los diferentes colectivos.” (p.29). La producción artística contaba con una visión clasista, es decir consistía en enmarcar las problemáticas latinoamericanas bajo la lucha de clases, por lo cual el teatro estaba fuertemente influenciado por las ideas marxistas y anarquistas y buscaba explicitar las opresiones y la lucha de clases, como brevemente se menciona a principio del capítulo.

Toda esta orientación hacia la izquierda tiene consecuencias, como señala Enrique Buenaventura en una entrevista concedida a Manuel Galich para el *Voz Proletaria* en 1980:

Nunca antes como ahora el teatro ha sufrido tanta represión. No es que antes y ahora haya disfrutado del famoso lecho de rosas, las audacias contra el orden establecido, cometidas en los escenarios siempre ha costado golpes, cárceles hasta sangre. Los acuciosos historiadores del teatro de sus respectivos países, que siempre los ha habido recogen la crónica de las obras censuradas y prohibidas, de las representaciones policiales violentamente interrumpidas, de los autores y actores golpeados o encarcelados o las dos cosas; de bombas arrojadas a los escenarios en plena representación; de teatros incendiados por fieras antropomorfas, y de otros hechos semejantes. Pero la violencia y la frecuencia de las represiones contra los grupos teatrales, artistas de teatro y dramaturgos tiene hoy una magnitud y una ferocidad que no sólo no se conocía, sino que ni siquiera era concebible en décadas atrás. (Galich, M. 9 de octubre de 1980. Del Seminario Teatro e Ideología. *Voz Proletaria*, pág. 11)

En síntesis, el teatro se configura históricamente como una expresión artística de crítica y denuncia a los regímenes colombianos que en su generalidad han sido excluyentes, de igual manera se muestra el interés marcado a lo largo de su historia, en hacer un teatro correspondiente a la identidad y la inclinación política de quienes desarrollan este arte.

En consecuencia con su historia, en el periodo de Julio Cesar Turbay Ayala, el teatro emprende una fuerte resistencia al Estatuto de Seguridad Nacional, sentando un posición clara en defensa de los derechos humanos y las libertades políticas; lo cual era una constante del movimiento artístico y cultural a partir de la década de los setentas, en dónde el interés de generar una formación de públicos de extracción de clase popular y trabajadora, se hace evidente con el fin de generar procesos de organización en estos sectores, además de reivindicar el arte como un derecho que les ha sido negado.

Por todo lo anteriormente presentado en el capítulo, se puede evidenciar como la violencia política ejecuta acciones para desmoralizar, hacer menguar o desaparecer las expresiones de inconformidad y las acciones de organización.

Durante el gobierno de Turbay, el simple hecho de manifestar inconformidad era considerado como un factor de riesgo y un subversivo en potencia, sin necesidad de ser simpatizante con las insurgencias, por lo cual se entiende porqué el Estado ubicaba al teatro como un factor de

riesgo, ya que no solo manifestaba sus inconformidades, sino que, además, las propagaba con quienes eran considerados la base social de la insurgencia: Las clases populares.

CAPÍTULO TRES: DEVENIR DEL MOVIMIENTO TEATRAL EN BOSA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX Y VIOLENCIA POLÍTICA

1 Bosa: cercado que defiende las mieses

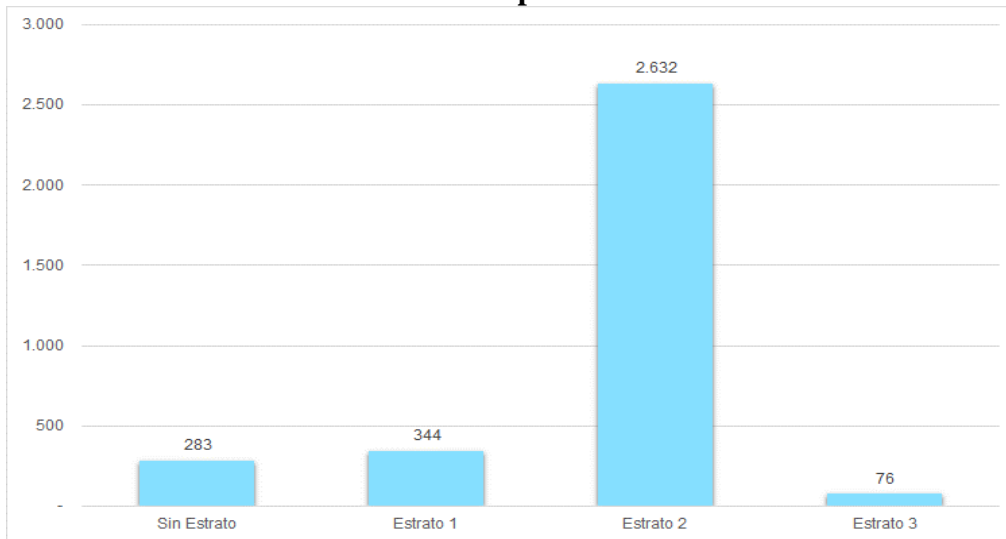
Antes de hablar del proceso teatral es menester hacer una breve contextualización de la localidad. Bosa significó antes de la invasión española, el segundo poblado indígena más importante de la región de Bacatá, su nombre en Chibcha hace referencia al segundo día de la semana y significa “ Cercado que defiende las mieses”, actualmente es la séptima localidad de Bogotá añadida a la ciudad en 1954, limita al norte con la localidad de Kennedy, al noroccidente con el municipio de Mosquera, al oriente con las localidades de Ciudad Bolívar y Tunjuelito y al sur con el municipio de Suacha¹⁶ desde su incorporación ha experimentado un acelerado crecimiento poblacional debido a las condiciones de violencia y desplazamiento interno del país. (Silva, 2003)

En el aspecto socio-económico predominan los estratos 1 y 2, se presenta un pequeño porcentaje en estrato 3 de la siguiente manera para el año 2017: De las manzanas de Bosa, el 78,9% se encuentran en Estrato 2, el 10,3% en Estrato 1, 8,5% clasificadas Sin Estrato y el 2,3% en Estrato 3.¹⁷

16 Con la llegada de los españoles, el nombre Muisca del municipio es modificado de Soacha a Suacha, su escritura y significado original hace referencia a sua (sol) cha (barón) por tanto es conocido como El Barón del Sol, para este trabajo para referir el municipio se hace uso de la escritura Muisca Suacha, ya que Soacha no tiene ningún valor ni significado etimológico.

¹⁷ Monografía Localidad de Bosa 2017, Alcaldía Mayor de Bogotá.

Gráfico 4: Número de manzanas por estrato socioeconómico 2017



Fuente: Decreto 394 del 28 de julio de 2017. Citado en Monografía Localidad de Bosa 2017, Alcaldía Mayor de Bogotá.

Por lo cual se observa que Bosa es una localidad en dónde a juzgar por estas cifras, sus habitantes no cuentan con un gran poder adquisitivo. Hace parte además de la periferia de Bogotá, al limitar con el municipio de Suacha, es una localidad que ha recibido personas desplazadas en los momentos de migración campo-ciudad, además se han formado configuraciones del territorio particulares, existiendo la certeza de que barrios como León XIII y La Despensa hacen parte del municipio, pero culturalmente han sido asociados a la localidad, como también lo hicieron los miembros del grupo Kerigma en sus años de trabajo. De la misma forma el barrio La Despensa comparte haber sido ocupado mediante la apropiación de terrenos casi simultáneamente a otros barrios cercanos que ahora pertenecen a la localidad como el Barrio Carlos Albán, Nuevo Chile, Laureles y Carbonell, en dónde se gestaron procesos políticos importantes, como se profundizará a lo largo del capítulo

2. El teatro en Bosa: ¡las buenas nuevas en el cercado que defiende las mieses!

Según las fuentes consultadas, el Teatro Popular emerge entre la década de los sesentas y setentas, en el contexto del cambio de perspectiva y público ofrecido por el nuevo teatro consolidado en la década anterior; influenciado por las propuestas teatrales europeas como el Teatro Político de Erwin Piscator y el Teatro Didáctico de Bertolt Brecht, las innovaciones de la Teología de la Liberación, la obra de Paulo Freire , la Educación Popular y el Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal; en el cual básicamente se propone el paso de la idea hegeliana de conflicto de voluntades que en algunas ocasiones se representaba en el teatro, a la contradicción de necesidades sociales del materialismo histórico; es decir, que el teatro fuese también un mecanismo para explicitar la lucha de clases:

“Augusto Boal le da al teatro la categoría de “popular”, un teatro del pueblo y para el pueblo, partiendo de la consideración de que en el teatro se ven revelados los intereses y las intenciones de las diferentes clases sociales existentes en la sociedad (burguesía y proletariado), cada una de ellas con sus respectivos lineamientos ideológicos...” (Stroganoff, 2015, p.21)

Como se mencionó en el capítulo anterior en Latinoamérica sucedió un cambio sumamente importante en lo que al arte se refiere y Teatro Popular no sería ajeno, sin embargo, éste cuenta con unas innovaciones estéticas propias, distanciándose incluso del Nuevo Teatro para crear una estética desde las clases populares, que surge desde un lugar de enunciación distinto al de la Corporación Colombiana de Teatro y los grupos cercanos.

Bosa, siendo un municipio recién anexado a la ciudad no contaba con vías de transporte eficientes, las únicas dos escuelas existentes no eran proporcionales a la población, el único puesto de salud se encontraba en un estado deficiente y no había acceso a agua potable; como señala Arturo Perdomo, entonces presidente de la JAC del barrio Laureles en una entrevista para la sección “Aquí Bogotá” del Semanario Voz Proletaria a cargo de Carlos Arango:

Es difícil ver a los niños y las amas de casa deambular por las calles del barrio con recipientes vacíos en busca de una gota de agua para cocer los alimentos y el aseo personal y de la casa, lo mismo que para el lavado de la ropa. (Arango, C. 26 de marzo de 1981 “ Bosa, municipio anexado requiere atención”, *Voz Proletaria*, p9.)

También se hace mención de procesos represivos en la localidad cuando se daban protestas por el estado general de la misma, incluyendo la inseguridad a causa de la delincuencia común como se menciona a continuación:

Por su parte Faustino Galindo, quien habita en el mismo sector de Bosa precisó que en cambio sí se detiene a los trabajadores cuando protestan por la carestía de la vida, los bajos salarios y cuando reclaman atención oficial a los graves problemas que vive el sector. (Arango, C. 26 de marzo de 1981 “ Bosa, municipio anexado requiere atención”, *Voz Proletaria*, p.9)

Teniendo en cuenta los anteriores aspectos se entiende porque el Teatro Popular o Comunitario, -que en este trabajo serán utilizados como sinónimos- se posiciona como uno

de esos medios para comunicar, denunciar e informar a la clase popular de los procesos políticos que atravesaba el país y el Cono Sur y así mismo generar diálogos horizontales sobre estas dinámicas, especialmente por el mencionado Estatuto de Seguridad Nacional:

Si se mira con detenimiento las agrupaciones teatrales existentes en el teatro comunitario en Bogotá, cada una presenta una historia diferente que obedece a diversos factores y hechos históricos los cuales propiciaron su aparición como grupos dedicados de tiempo completo a pensar creativamente el teatro; pero definitivamente, un hecho histórico común en la proliferación del teatro en los barrios fue el Estatuto de Seguridad (1978) que produjo literalmente una respuesta explosiva de muchos artistas, incluso de grupos con cierto reconocimiento que en ese entonces trabajaban en las salas. (Stroganoff, 2015, p.21)

Por lo que nace un movimiento teatral de carácter popular en Bosa, como el caso del grupo Kerigma que precisamente surge en 1978 ante el panorama de violencia política y a una serie de inconformidades particulares de la localidad que anteriormente fueron mencionadas. Estos rasgos se asemejan lo expresado por Lorena Verzero cuando habla del teatro militante argentino:

El teatro militante, entonces, desarrolló experiencias colectivas de intervención política, poniendo su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas. Se trata en todos los casos de agrupaciones colectivas que no provienen de ninguna de las tendencias o circuitos teatrales particularmente, sino que están integradas por personas jóvenes de diversa formación estética (Verzero, 2013, p.127)

El ejemplo anterior, se asimila al surgimiento del grupo Kerigma, aunque cabe aclarar que dicha formación estética ocurrió inicialmente de manera empírica e instintiva, como se profundiza en los siguientes párrafos.

El grupo Kerigma¹⁸ surge en el año 1978, Rojas Villalobos (2017) nos señala tres momentos claves:

El teatro reciente en la localidad podría ser dividido en tres momentos, el primero como antecedente son los Grupos Juveniles para la pastoral y en trabajo social impulsados por los claretianos, un segundo momento es el surgimiento de los grupos ya estrictamente teatrales Kerigma y Chiminigagua, y por último la etapa que estamos viviendo actualmente luego de la disolución de Kerigma, la dispersión de sus miembros fundando nuevos grupos y la llegada de nuevos teatreros que pasan por las escuelas de artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional y la Academia Superior de Artes de Bogotá. (Rojas Villalobos, 2017, p.5)

Para entender mejor este proceso es necesario revisar brevemente la influencia de los claretianos en el territorio y el proceso de construcción barrial.

¹⁸ Palabra griega que significa “Anuncio” o “Buenas nuevas”.

2.1 Los Claretianos.

Ésta comunidad religiosa llega a Bosa en el año 1921, se debe mencionar que no es la más antigua, ya que según un documento histórico barrial los franciscanos llegaron antes, aunque los Claretianos son quienes más relevancia han tenido, en 1968 ubica uno de sus colegios (Colegio Claretiano) el cual se considera con gran importancia:

Actualmente, es reconocido como uno de los hitos de formación comunitaria, social, religiosa y educativa de la localidad, de donde provienen, entre otros, dos gobernadores indígenas que cumplen tareas de reorganización de su cabildo y, además algunas organizaciones comunitarias que promueven la cultura y el liderazgo.¹⁹

Los Claretianos beben del Concilio Vaticano Segundo promulgado entre 1962 y 1965 cuyo fin, coloquialmente hablando era “poner a la Iglesia al día” es decir, poner en la palestra la pertinencia y necesidad de las acciones efectuadas por la Iglesia católica para contrarrestar las problemáticas morales, materiales y ontológicas que aquejan el mundo y a la raza humana en sí, en este evento se dan varias consideraciones que sirven como antecedente a la Teología de la Liberación:

Entre tanto, se afianza la convicción de que el género humano puede y debe no sólo perfeccionar su dominio sobre las cosas creadas, sino que le corresponde además establecer

¹⁹ http://bosa.educacionbogota.edu.co/archivos/DIRECTORIO/resena_historicabosa.pdf

un orden político, económico y social que esté más al servicio del hombre y permita a cada uno y a cada grupo afirmar y cultivar su propia dignidad. (Concilio Vaticano II, 1965 p.108)

De igual forma, dentro del Concilio también se hace mención a la búsqueda de perfeccionamiento del ser y del orden temporal mediante la formación integral.

Todo lo que constituye el orden temporal, a saber, los bienes de la vida y de la familia, la cultura, la economía, las artes y profesiones, las instituciones de la comunidad política, las relaciones internacionales, y otras cosas semejantes, y su evolución y progreso, no solamente son subsidios para el último fin del hombre, sino que tienen un valor propio. (Concilio Vaticano II, 1965 p.6)

Resulta fundamental la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano realizada en Medellín, que buscó contextualizar la fe católica a las particularidades latinoamericanas propias.

Bajo este contexto se observa cómo se introduce con mayor fuerza en las agendas eclesíásticas la búsqueda de una mejora de las condiciones sociales y materiales de la población, lo que desemboca en el fortalecimiento del accionar religioso en las barriadas del país, lo que se ve traducido en los grupos pastorales que conforman los Claretianos con el fin de realizar estudios bíblicos y los actos educativos. Lo anterior influencia la creación de Kerigma.

Hacia la década de los 80 se encuentra un movimiento juvenil sumamente importante que era direccionado por laicos y sacerdotes claretianos llamado “Kigue - Yacta” (tierra de hermanos) quienes apoyaron e impulsaron las iniciativas comunitarias de la década “Kigue-Yacta ofrecía a los grupos constituidos, cualificación a nivel personal, grupal y social con análisis de realidad, formación y acompañamiento en diferentes ramos del arte popular.” (Cendales, 1988, p.44)

Kerigma es probablemente la experiencia teatral más relevante en la localidad, imprescindible para revisar la influencia de la teología de la liberación especialmente de los grupos Claretianos, quienes desarrollan una proyección social en coherencia con la localidad y lo dictaminado en el Concilio Vaticano II. El Colegio Claretiano señala como hito importante de su historia hacia el año 1974 en el que se presentan cambios de orientación respecto a la misión del colegio:

Se enfatiza el compromiso político y la acción proyectiva al servicio de la comunidad circundante. Se asume la opción por los pobres y se concretan acciones significativas como la creación de la Jornada Adicional en la tarde y del Centro Nocturno, la experiencia Freinet como proyección del colegio hacia la comunidad, y como experiencia de Educación Popular iniciada en los predios y planta física del colegio. (Tomado de: http://www.claretiano.edu.co/?page_id=43)

Misión que actualmente se presenta como: “Somos una Comunidad de Aprendizaje inspirada y animada por los Valores del Evangelio, la Pastoral Educativa y el Carisma Claretiano, para la formación integral de calidad humana que favorezca la transformación personal, comunitaria y social de sus integrantes.”

Por lo que varios estudiantes del colegio, después de 1978 terminan vinculados a Kerigma cuando se comienzan a desarrollar los grupos juveniles, sin embargo, el papel fundamental en el desarrollo de Kerigma lo tuvieron los procesos de la parroquia como los ya mencionados, sumado a lo anterior el continente estaban teniendo un re direccionamiento estético y teórico más orientado a los contenidos políticos, además como nos muestra Edgar Rojas en la entrevista, algunos procesos organizativos y comunitarios se desarrollaban desde allí por lo que el teatro se posiciona como un opción de acción política.

En 1978 los claretianos siguen administrando la parroquia de La Despensa, a la cual se encontraba anexo el salón comunal en el cual los jóvenes de Kerigma realizan sus prácticas teatrales; “Estos procesos pueden ser denominados como un antecedente a la generación de grupos como Kerigma o Chiminigagua.” (Rojas Villalobos, 2017 p.5) actualmente los grupos de teatro descendientes de Kerigma mantienen total independencia del colegio y la comunidad religiosa, sin embargo, existe una relación de alianza y solidaridad.

2.2 La construcción barrial y el teatro.

Bosa es una localidad que no fue ajena al álgido momento político que vivía en el país, aparte de los levantamientos sociales se dan varios procesos organizativos que reivindicaban el derecho a la vivienda por lo cual, a mediados de los setentas a lo largo del país proliferan las apropiaciones de terrenos (mal llamados invasiones) mediante la autoconstrucción, Bosa es resultado en buena parte de estas iniciativas lideradas principalmente por la Asociación Provienda de Trabajadores, Provienda –asociación influenciada por el Partido Comunista- y la UNO -Unión Nacional de Oposición- quienes respaldaban el proceso de legalización de los barrios en construcción, de igual forma este proceso conlleva la incursión de prácticas culturales hacia el año 1972 especialmente las concernientes al teatro alrededor de las fiestas patrias (Día de la independencia, día de la raza etc.) las cuales eran abordadas de manera crítica con las comunidades que llegaban a poblar y las que ya se encontraban allí: “ se observa entonces como el teatro en Bosa desde su consolidación se presenta con una perspectiva de acción y actividad política y se desarrolla históricamente de esa forma” (Edgar Rojas comunicación personal, 3 de octubre de 2018),

Es necesario recordar cómo se mencionó en el capítulo dos de este documento, la CCT – Corporación Colombiana de Teatro- realiza convenios con los sindicatos, de allí se puede ver el interés de la formación política y la organización popular de cara a las contradicciones de clase.

2.3 Un breve aproximación histórica de Kerigma.

Kerigma no solo se reduce únicamente a la formación teatral sino se puede definir como un espacio de exploración artística en el que se enseñaba-aprendía música, danza, artes plásticas etc., se puede definir como un ejercicio al que confluyen los saberes empíricos en su mayoría y se alimentaban en un ejercicio dialéctico de creatividad; es decir, sin una formación propiamente académica en la mayoría de sus miembros lo que sostiene a Kerigma en sus primeros años es el deseo de hacer arte y descubrir el cómo hacerlo, para entregarle a una comunidad que no sólo ha sido ignorada por el Estado en cuanto a la garantía de derechos básicos, sino también le niegan su derecho al producir y consumir arte “ Habían personas que nos preguntaban si en los talleres de artes plásticas les enseñábamos a fundir plástico, o sea ellos entendían por artes plásticas el trabajo con plástico, con el material...” (Enrique Espitia, comunicación personal, 14 de Agosto del 2018).

Con todo lo anterior se observa que para la década de los 70 Bosa se presenta como una localidad en construcción y en proceso de legalización, evento que en la actualidad sigue siendo visible, por tanto los servicios eran deficientes; rutas de transporte incipientes con una frecuencia de paso de alrededor de cuarenta minutos, sistema de alcantarillado y acueducto paupérrimo o prácticamente inexistente, lo mismo sucedía con el sistema de electricidad, por lo que es protagonista en el paro cívico de 1977, la comunidad de la localidad participó activamente en los bloqueos de la autopista sur:

[...] Zonas de Soacha y Bosa, parte alta del Olaya, la Avenida Caracas entre las calles 22 y 52, la carrera 30, la avenida 27 y la Primero de Mayo con carrera 68 fueron los principales escenarios de los encarnizados combates del pueblo contra la violenta represión desatada por el ejército y la policía. (Voz Proletaria del 15 al 21 de septiembre de 1977)

Imagen 12: Hostigamientos militares en el Paro Cívico Nacional en la Autopista Sur



Fuente: Voz Proletaria del 15 al 21 de septiembre de 1977.

lo cual desemboca en represión que conlleva muertos en la localidad, Edgar Rojas recuerda el hecho de la siguiente manera:

Nosotros nos fuimos a la autopista, adivine a qué; pues a bloquearla, a bloquearla con tachuelas, la gente organizada de entonces se repartió la ciudad, la idea era parar la ciudad y nosotros nos fuimos para la autopista con de la gente de ahí de Bosa, de toda

esa zona salió gente y evidentemente se logró y ese fue el problema, los puertos fueron puestos en la autopista, hubo muertos (Edgar Rojas, comunicación personal, 3 de octubre de 2018)

Edgar, además señala la peligrosidad que representaba realizar una manifestación en el Estado de Sitio:

Ustedes no ven la dimensión del cuento porque ustedes viven la constitución de 1991 y ahora se discuten cosas, en esa época estábamos bajo el Estado Sitio, y había la posibilidad de toque de queda, y el Estado de Sitio tenía en su esencia la prohibición de reunirse; más de tres personas era delito. (comunicación personal, 3 de octubre de 2018)

Este hecho contribuye mucho a la formación política de los habitantes de la localidad y especialmente en quienes participaban en procesos de organización política y comunitaria, en ese orden de ideas las producciones teatrales de Kerigma desde su creación se presentaban como Sketchs para denunciar los sucesos de abandono en la comunidad, por ejemplo:

La creación (1979):

(La escena se inicia con un oscuro total, los personajes están tras un Biombo)

-Locutor: Señoras y señores, nos es grato informarles que se va a iniciar el espectáculo de la creación (como dirigiendo un circo), (aparece Dios).

-Dios: ¡Haya luz! (Se prende la luz)

-Locutor: Y hubo luz, pues Dios era un gran electricista, y vio Dios que la luz era buena, pero más tarde los hombres la razonaron y la upaquizaron y de ahí en adelante las noches son más largas que los días... y atardeceres... Y amaneció el día primero.

-Dios: Júntense las aguas debajo de los cielos en un solo lugar y aparezca el suelo seco.

-Locutor: ¿Y saben qué...? Pues así fue. Y apareció una cuarta parte seca para que todos se la repartieran, por igual y a Cuba y Nicaragua por desobedientes les tocó más poquito.

[...]

-Dios: Hayan lámparas en el cielo que separen los días de las noches, diferenciarán las estaciones y los años.

-Locutor: Y el universo se confundió, situación que aprovecharon la General Electric, la Philips y demás multinacionales para dominar el país y como Dios no dijo nada, pues ahí están.

(La creación, Grupo Kerigma 1978, Enrique Espitia)

Estos Skecths eran presentados al finalizar las misas en la Parroquia de La Despensa y en general en el salón comunal, según Enrique, los Claretianos y Kerigma realizaban acciones de formación política vinculadas al análisis de contextos con la comunidad por lo que los habitantes de la localidad comprende estos contenidos y así mismo se organizan para exigir

sus derechos negados y apoyan las acciones de movilización como los primeros de mayo, los bloqueos a la autopista, el paro cívico de 1977, todas estas acciones de movilización se impulsan y apoyan desde el grupo.

Entre las acciones más recordadas como señala Enrique Espitia figura la recolección de víveres, cuadernos y libros para apoyar a las comunidades afectadas por la ola invernal de 1980 y el respaldo a las huelgas de distintos sindicatos como por ejemplo el Sindicato de Icollantas el apoyo a la apropiación de terreno en el actual barrio El Motorista y en general la autoconstrucción de localidad, en la que sus mismos habitantes que mientras exigen condiciones dignas de vivienda, también las generan comunitariamente:

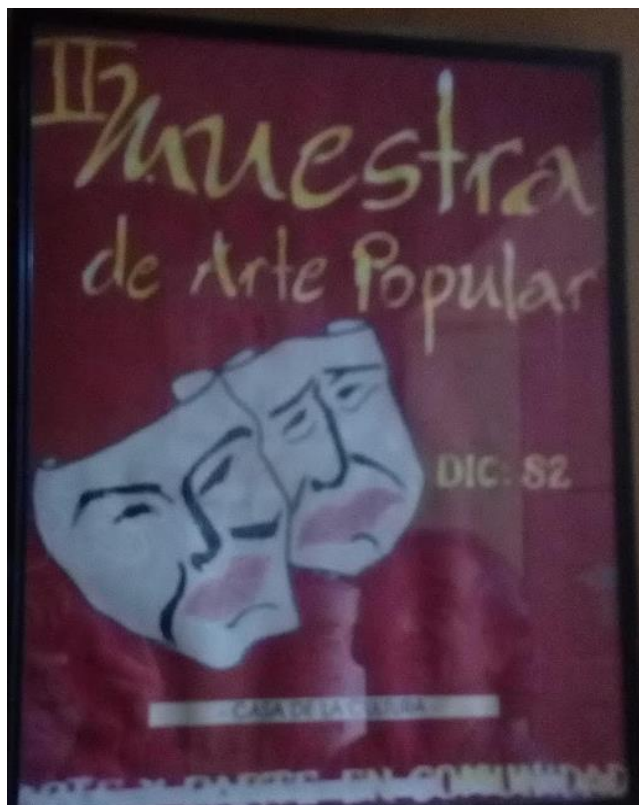
Entre todas las familias compramos aproximadamente 300 metros de manguera, y los demás implementos necesarios para un acueducto provisional. Fijamos una fecha para hacer la conexión, y en la madrugada salimos niños, mujeres y hombres con herramientas; mientras unos hacíamos la chamba para enterrar la manguera, otros buscaban el tubo principal de donde conectaríamos nuestra red (Cendales, 1988, p. 36)

Se evidencia entonces como Bosa ha sido una localidad levantada a partir del trabajo comunitario y la esperanza popular; mientras se luchaba por construir el barrio, también se reclamaba el derecho a crear y vivir un arte desde el barrio y para el barrio, la comunidad no sólo buscó la conquista del pan sino también la del arte. Todo esto hace o que Kerigma se posicione como un referente artístico y de movilización política: “Éste grupo surge en la

necesidad de encontrar formas de decir cosas, de protestar sin ser agredido, de usar el arte como un blindaje para poder decir verdades.” (Rojas Villalobos, 2017 p.5)

Entre sus primeros montajes, aparte de los sketches se presentan también adaptaciones de obras de Bertolt Brecht y Enrique Buenaventura, las cuales son adaptadas al contexto inmediato de la localidad; si bien el ejemplo más significativo era el teatro, se trabajaba también alrededor de las artes plásticas, la danza y la música, todo esto y dado a la aceptación que tiene el grupo en la comunidad se impulsa la I Muestra de Arte Popular en el mes de Diciembre de 1981, con colaboración de la parroquia: “ Para la muestra de Artes plásticas fue algo muy bonito, la parroquia nos prestó las sillas y la instalación se hizo en los atrios de la iglesia” (Enrique Espitia, comunicación personal, 22 de agosto de 2018) este espacio que desarrolló anualmente funciona como escenario para mostrar los productos del grupo artístico y en el que además se citan procesos artísticos similares en la ciudad.

Imagen 13: Afiche oficial de la II Muestra de Arte Popular



Fuente: Foto realizada en la casa cultural El Contrabajo para el presente trabajo

Esta muestra permite tres cosas posteriores: primero la inspiración hacía otros procesos para que repliquen ejercicios de formación y muestra; segundo visibilizar su accionar en espacios distintos a la localidad, lo que conlleva a una financiación de la cooperación holandesa, acto que contribuye de manera sustancial a fortalecerse ya que anteriormente su financiación se da mediante “venta” de “servicios” es decir, como ya habían ganado reconocimiento por su participación en actividades políticas y artísticas, eran convocados por algunas organizaciones y demás entes para realizar muestras o talleres, y tercero, al ser un proceso que surge en la comunidad esta misma apoya el grupo ofreciendo donaciones tanto de materiales como de mano de obra, entonces logra generar unas relaciones de solidaridad y de

cohesión social en el barrio. Como se señala Héctor Escamilla: “Kerigma fue un proceso clave para el arte popular, incluso nacionalmente, con decirte que la casa de cultura, esta, la de La Despensa llegó a ser la segunda casa más importante a nivel nacional.” (Comunicación personal, 6 de agosto del 2018)

Este panorama se iría fortaleciendo especialmente con las muestras anuales y la casa cobra una relevancia nacional:

En el año 1984 para celebrar el día internacional del teatro la mayoría de grupos de teatro de la ciudad en mando de la Corporación Colombiana de Teatro se toman Bosa, esparciendo comparsas desde el centro de la localidad a distintos puntos, aunque en este momento pareciera que ese teatro del “centro” no tenía conciencia que en la localidad estaba ya respirando y generando teatro ya que más que un encuentro como grupos pares, fue una labor de solidaridad e intervención con “el pueblo”. (Rojas Villalobos, 2017 p.6)

Posteriormente, varios miembros inician un proceso de profesionalización en las escuelas e instituciones de educación teatral por lo que aumenta la participación del Colegio Claretiano:

En el año 1985 llega como profesora de teatro al Colegio Claretiano, María Cristina Villalobos “La Negra” – Siendo estudiante de la Escuela Distrital de Teatro Luis Enrique Osorio proveniente de Bellas Artes de Cali y ex miembro del grupo El Alacrán de Carlos José Reyes-, (Rojas Villalobos, 2016 p.6)

De esa forma transcurre el primero de los tres momentos del teatro en Bosa señalados por Rojas Villalobos, el segundo se presenta en 1985 cuando desde Kerigma surge un nuevo grupo: Chiminiguagua, que según el mismo autor se daría como “disidencia” a Kerigma: “Igualmente sucedió en el año 85 con la fundación Chiminiguagua grupo formado por un grupo de estudiantes graduados del Claretiano -y que según varios rumores fueron disidentes de Kerigma-.” (Rojas Villalobos, 2017, p.5)

Estas disidencias giran en torno a varios aspectos, según señala Héctor Escamilla en la entrevista del 6 de agosto, se dio a raíz de los intereses políticos de los grupos, ya que Kerigma no tuvo interés en tener una vinculación política partidista o participar en espacios de militancia, por lo que Emmanuel Mérida maestro del Colegio Claretiano y Víctor Manuel Neira, proponen la conformación de un grupo teatral que respondiera esos intereses.

Sin embargo Kerigma seguiría consolidándose como el grupo líder en la localidad, a partir de este liderazgo y en efecto de su reconocimiento comienzan a emerger en la prensa escrita, siendo el periódico El Espectador el primer medio que se interesa en reportar la experiencia:

Imagen 14: Artículo sobre el Grupo Kerigma en el periódico el Espectador

a destacar

Kerigma: diez años por la cultura del sur

LUZ MARINA GIRALDO R.

Cuando salen vestidos de payasos, escondidos tras las máscaras —un curioso cruce de culturas indígenas y urbanas— que ellos mismos elaboran, o de caras pintadas con figuras y seres de otros mundos, la gente sabe quiénes son. Y cuando salen vestidos como simples ciudadanos, con sus bluejeans y tenis, también los reconocen: son los muchachos de Kerigma. A los que se les ocurrió un día, hace 10 años, que las calles de los barrios del sur de Bogotá también eran un lugar para la cultura.

Y se dieron cuenta de ello cuando hacían parte de un grupo juvenil dirigido por seminaristas. —Éramos como 30 y nos gustaba ayudar a la gente. Era la época de apogeo de los grupos juveniles y eran más religiosos que otra cosa. Poco a poco nos fuimos conociendo y nos dimos cuenta de que teníamos inclinaciones por el arte, sobre todo por el teatro. Desde entonces comenzamos a montar pequeñas obras de autores colombianos. Queríamos darle alegría a la gente del barrio y decirle que sin plata también se podía promover la cultura.

No tenían ni un centavo, eran sardinos de 15 años, pero veían que su trabajo gustaba. La gente de los barrios del sur asistía a sus funciones porque ofrecían lo primordial: entrada libre y muy cerca de la casa.

Del grupo de 30 quedaron 10. De ellos, a unos les gustaba la pintura, a otros la recreación, a otros la música y a otros el teatro. Mientras pasaron de la etapa colegial a la universitaria, sostuvieron el grupo con inclinaciones hacia todo tipo de artes. Con las donaciones de la gente que asistía a las funciones, pagaban el alquiler de casas, garajes y sedes momentáneas donde ensayaban y presentaban sus obras.

A la vez que trabajaban en teatro, promovían diferentes actos culturales en su sede. Invitaban grupos de otros barrios, hacían comparsas en las que participaban los habitantes de todo el sur de la ciudad y fueron creando talleres en los que se inscribieron niños y grandes. —Nosotros tenemos una formación dentro de la cultura popular. Queremos que el arte cumpla una opción de vida diferente. Por eso, aunque muchos de nosotros estudiamos y podríamos estar haciendo carrera en otras instituciones, no quisimos especializarnos en un arte solo para nosotros. El arte es de todos y en el sur también existe.

Cuando hace diez años, hoy no les da pena pedir dinero, patrocinios o cosas por el estilo. Tampoco les da pena participar, sin invitación, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, creado por los teatreros del otro lado de la ciudad. —Montamos una comparsa por nuestra cuenta, nos ideamos un cartelón con el nombre de Fundación Teatral Kerigma y nos trasladamos por nuestra cuenta. Cuando llegó el momento en que arrasaban las comparsas, nos fuimos metiendo en medio de todos y nos fue muy bien. Cuando terminó la cosa, tomamos nuestra pancarta y nos devolvimos para el sur. —Para el próximo festival



tampoco han recibido invitación, pero eso no les preocupa. Allí estarán con la cultura del sur.

Kerigma hoy

En sus diez años de vida, el grupo ha montado una obra por año. Tiene una sede propia, una casa en Bosa donde planea construir una sala de teatro con todas las características de las demás de la ciudad y con salones para los diferentes talleres que dictan sus integrantes. La casa fue conseguida con auxilios de todas partes y con su trabajo. El director, Enrique Espitia, egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático, y los demás miembros, egresados de educación y estudiantes de diseño y música, se encargan de buscar los patrocinios.

—Sea como sea hemos logrado un reconocimiento de las empresas del sector. A ellas también les ofrecemos talleres y por eso ganamos algún dinero. —Lo que más satisfacción nos trae es que un 99%

del sector viene a nuestra sede, eso ha permitido que el trabajo se mantenga. Hay que convivir en las comunidades y así uno sabe lo que necesitan.

Una muestra del trabajo que realiza en el sur de la ciudad el grupo Kerigma es el Festival de Cultura Popular que, en este momento, se encuentra en la versión número nueve y que reúne exposiciones, danza, música y teatro. Un festival realizado con la gente de los barrios, que tiene como sede la Casa de Kerigma —ahora casa de la cultura de Bosa— y la sede de la Cámara de Comercio en el barrio.

Estas son algunas de las cosas por las que estos muchachos son conocidos en las calles del barrio, porque con Kerigma, palabra que significa "Buena nueva, acontecimiento grato", ellos trajeron una respuesta nueva de expresión cultural para el sector de una metrópoli que parece tenerlo en el olvido...

Fuente: Héctor Escamilla, Archivo personal.

Esta trayectoria, hace que Kerigma se posicione con fuerza desde la década de los noventa, al punto que con la financiación de la Cooperación Holandesa y sumado a la implementación del proyecto Librovía en el año de 1991:

El momento más importante de Kerigma fue cuando consiguieron ayudas internacional y nacional, y lograron que toda la comunidad los apoyara abiertamente. Por eso todos los programas se siguen llevando a cabo y la biblioteca comunal es un punto de encuentro importante para niños y adultos. (Colegial J. 1992, 23 de enero, Fundación Kerigma en el centro de la cultura popular, *Semanario VOZ* p.16)

La Fundación Teatral Kerigma adquiere su sede propia en el barrio La Despensa, que inicia como una casa corriente y posteriormente sumando el trabajo de la comunidad se adecua como la casa de cultura que contiene una sala de teatro equipada:

Imagen 15: Casa Cultural de la Fundación Teatral Kerigma



Fuente: <https://www.mindomo.com/es/mindmap/teatro-kerigma-colombia>

[50f54647028e4c5295484605566d7a2d](https://www.mindomo.com/es/mindmap/teatro-kerigma-colombia)

La casa cultural cuenta también con una biblioteca, por lo cual la aceptación y participación de la comunidad fue masiva, si bien en algún momento se daba estigmatización a la casa y sus partícipes, a quienes personas externas tachaban de ser consumidores de drogas, hippies etc., este estigma se borra en la medida que sus participantes son personas que trabajan y habitan la localidad como recuerda Enrique:

Había personas que se preguntaban si la casa era un burdel, porque como tenía tubos y espejos en las paredes para las clases de danza y muy probablemente ellos nunca habían visto un

espacio para aprender danzas lo relacionaban con eso... (Enrique Espitia, comunicación personal, 14 de agosto de 2018)

Kerigma marca un precedente, como se puede observar para quienes tenían el interés de movilizarse con el arte, por lo que se dan otro tipo de espacios teatrales principalmente en el colegio:

Adicionalmente inicia una escuela de banqueros y los grupos de teatro, principalmente de calle TEXCLA (Teatro Experimental Claretiano) y TEINCLA (Teatro Infantil Claretiano), grupos que asistieron con sus comparsas como invitados al Festival Iberoamericano de Teatro desde el año 1992, hasta el 2000 (Rojas Villalobos, 2016 p.6)

Para los primeros años de la década del 2000 seguían contando con el reconocimiento y respaldo de la comunidad además de ser invitados al Festival Iberoamericano de Teatro, al que solían “colarse” en tiempos pasados.

Posteriormente en el 2006 debido a diferencias internas el grupo se disuelve, lo que desemboca en el tercer periodo señalado por Rojas que corresponde a la dispersión de los miembros y la conformación de nuevos grupos teatrales, como DC Arte, Fundación Cultural el Contrabajo, Odeón Teatro, Summun Draco y Teatro del Sur.

Pese a las diferencias, desde el año 2016 se reúnen con mayor frecuencia varias organizaciones teatrales para organizar el Festival “Bosa Estrena Teatro” bajo la figura de

GTI, siglas que significan Grupos de Teatro Independiente, proceso que se continúa en el presente año 2019, organizando para octubre su tercera edición llamada Bosa Vive Teatro.

3. Violencia política al movimiento teatral en Bosa durante el Estatuto de Seguridad Nacional.

Los barrios populares fueron blanco importante de la violencia política, debido a que para el gobierno de Turbay, el interés más allá de derrotar a la insurgencias, sería también debilitar su base social identificando posibles espacios dónde se pudiese gestar apoyo o simpatía con éstas; por lo cual el abandono estatal, el trabajo de los sindicatos, el fortalecimiento de las Juntas de Acción Comunal en los barrios nuevos y los procesos de apropiación de terreno fueron leídos como elementos que propiciaban un ambiente de inconformidad y de acciones organizativas y por lo tanto podría ser un foco de insurrección, y más que ello, el simple hecho de que existiese inconformidad y se presentaran acciones de empoderamiento político colectivo era un motivo de preocupación.

Sin dejar de lado la especie de paranoia generada por la noción del enemigo interno, para el gobierno era necesario buscarlo y encontrarlo en esos territorios, por lo cual se presentan allanamientos y torturas a quienes hacían trabajos comunitarios, resaltando entre ellos el caso del Barrio Nuevo Chile, del cual se relata: “A las dos de la mañana dos camiones, cargados de tropa y también de unidades secretas vestidas de civil, ocupó el barrio. Violentamente comenzaron a echar puertas abajo y a destrozar ventanas, procediendo a detener a los siguientes ciudadanos [...]” (del 4 al 10 de enero de 1979, “Vándalicos hallanamientos”, *Voz Proletaria*, p9.)

Imagen 16: Allanamiento en el barrio Nuevo Chile



Fuente: Voz Proletaria del 4 al 10 de enero de 1979, primera plana.

Luego del allanamiento se puede identificar otro hecho de Violencia Política importante: detenciones ilegales, entre los detenidos según Voz Proletaria se encontraban personas que realizaban importantes labores como el dirigente del barrio, el directivo de la Central Nacional Provienda y su esposa, los cuales fueron interrogados y torturados bajo la excusa de esconder armas, las cuales nunca fueron halladas, por ende no existieron.

Según Alicia Ahumada (2007), quién investiga la noción del enemigo interno que se implementa en el Estatuto de Seguridad Nacional revela que para hallar y vencer a ese enemigo interno las fuerzas militares plantean la recolección de información y elementos que pudiesen dar con él y ofrecer indicios de sus transformaciones y movimientos, lo cual fue

conocido como el Plan General, el que establece una serie de fuentes en las cuales la autora evidencia:

- a) Humanas: en estas fuentes se integra a los actores sociales, entes gubernamentales, los prisioneros de “las propias tropas, así como a las unidades de contacto directo y a la población en general.
- b) Materiales: referidas al material capturado del “enemigo”, como el vestuario, armamento, equipo de comunicaciones, etc.
- c) Documentos: como los registros, los diarios de campo encontrados, los panfletos, las insignias, discos y hojas de trabajo etc. (p.80)

Se pueden analizar varias cosas a partir de allí, por un lado el reconocimiento por parte del Estado de los territorios dónde se adelantan procesos de organización y en los que se presentan condiciones para acciones que afecten el statu quo y la legitimidad del régimen, la aplicación de la violencia política que se explicó en el capítulo uno; con el fin de desmoralizar e infundir terror para apaciguar dichos procesos, y además lo que se puede denominar como la paranoia del enemigo interno; buscándolo en personas de sectores populares para reprimirlas, en lugar de solucionar los problemas estructurales que generaban condiciones para la indignación como la desigualdad social y la exclusión política.

Otro sector que en varias ocasiones fue hostigado fue el clero de carácter progresista, teniendo en cuenta la avanzada en el discurso de la Teología de la Liberación y la opción preferencial por los pobres y la existencia de un amplio sector que opuso resistencia al Estatuto de Seguridad Nacional, encabezado por curas que hacían parte del CINEP, por lo

cual los grupos claretianos estarían también bajo la mira del Estatuto de Seguridad Nacional al recogerse dentro de la Teología de la Liberación y la opción preferencial por los pobres, lo que los llevaba a realizar actividades de organización en Bosa.

Entre las acciones realizadas por los claretianos y la comunidad se encontraban las Pascuas Juveniles, las cuales se desarrollaban durante la semana santa y dividían los días de manera que de lunes a miércoles se reflexionara frente al papel de la fe en el momento histórico, los jueves acto litúrgico y los viernes el viacrucis que se desarrollaba a manera de protesta por las violaciones de derechos humanos: “ Salíamos, principalmente los jóvenes haciendo el viacrucis a manera de marcha del silencio, eso llamaba mucho la atención al ser 350-400 jóvenes marchando con pasacalles diciendo “ pedimos respeto por los DD.HH” “ cristo sufre con las violaciones de DD.HH.” y caminábamos desde la parroquia hasta el Colegio Claretiano.” (Hernando Herrera, comunicación personal, 7 de febrero 2019.)

En la localidad se encontraba una oscilación entre el querer hacer y el temor, es por esto que la Arquidiócesis ordena parar este tipo de acciones realizadas por los curas y la comunidad orientadas a la crítica y la movilización social, ya que paralelo a ellas se estaban dando expresiones de represión, como el allanamiento de la casa del noviciado claretiano, ubicada en el barrio León XIII, además de intensificarse los casos de asesinatos selectivos, como el de Antonio Hernández , un joven perteneciente a las comunidades eclesiales del distrito, quien también tenía cercanías con Bosa y era catequista, al respecto Hernando Herrera, sacerdote claretiano quien acompañó a Kerigma relata:

A mí me llegó mucho, porque Antonio era joven como nosotros, hubo persecución muy fuerte incluso en los núcleos pastorales de otras ciudades, hacía compañeros de los grupos juveniles se unían para ir a vivir a un barrio para ayudar a la gente, para leer la biblia, eran expresiones de una fe popular y no, no teníamos misterio alguno. Allí empezamos a pensar que estaba muy difícil todo y la gente del barrio se preguntaba ¿qué va a ser de estos muchachos? (Hernando Herrera, Comunicación personal, 7 de febrero de 2019.)

Se ubica entonces otro hecho puntual de Violencia Política en la localidad: los asesinatos selectivos, los cuáles causarían terror en el barrio, al punto que como señala Hernando los padres de familia comenzaron a prohibir a los jóvenes la asistencia a las actividades de la parroquia, pero ellos hacían caso omiso de la prohibición y asistían, al punto que los claretianos, influidos también por el temor de que aumentara los actos de violencia política propio del Estatuto de Seguridad Nacional con los jóvenes participantes de la parroquia, tuvieron que reducir la frecuencia de los eventos y actividades hacía el año 1980.

Los jóvenes de Kerigma, el grupo teatral cercano a las actividades no solo de la parroquia sino de los procesos organizativos hacen parte de esos jóvenes por los cuales los adultos preguntaban ¿qué será de esos muchachos? Según recuerda Hernando Herrera, los integrantes de Kerigma directamente criticaron al Estatuto de Seguridad Nacional con sus sketches y adaptaciones de obras fundamentales del teatro político y nuevo teatro reconocidas por su criticidad como “ La Maestra” de Enrique Buenaventura y “ Un hombre es un hombre” de Bertolt Brecht , además generaban obras propias aún más beligerantes dentro

de las que resalta la titulada como “ La Cachuchita”²⁰, en la cual se mostraban situaciones de inconformidad cotidianas de los barrios populares y como el Estado solo respondía con el uso de la cachuchita. La obra básicamente relata una gran fiesta con un gran banquete en dónde se reúne el Rey con sus consejeros y demás invitados, en dónde constantemente entra un Bufón contando situaciones que considera peligrosas para el reino, como pensar, juntarse, protestar, etc. y la respuesta de este ante todo es lanzar una cachucha -referenciando la prenda militar- como respuesta a la indignación popular:

- Rey: ¡Que ya! Busquen improvisar algo que tenga sentido, que nos divierta.

-Invitado#3 El Religioso: improvisaré, pero no me alargaré.

- Bufón(interrumpe): ¡Majestad! Afuera... ¡Se quieren tirar la fiesta!

-Rey: ¡La Cachuchita! ¡La Cachuchita! continúe usted.

- Invitado #3 El Religioso: Improvisaré pero no me alargaré

Dicen que por estos lados...

Los hombres hablan y no son escuchados

Que al hacerlo se han visto amenazados

-Rey: Recuerda Bufón, mándales la cachuchita, la cachuchita.” (La Cachuchita, Camilo León, 1979)

En la obra también se hace alusión al problema de conflicto interno colombiano y la violencia como forma de pretender acabar las guerrillas, el Estado de Sitio, la bonanza marimbera y el narcotráfico:

²⁰ La obra en los documentos encontrados y consultados parece no tener nombre, por lo cual se le ha asignado La Cachuchita ya que en toda la obra hace alusión a la gorra militar para representar los excesos de fuerza por parte de los aparatos militares y paramilitares.

-Invitado#4: Majestad se comenta que hay demasiados frentes guerrilleros, muchos atentaos, secuestros y cosas de esas ¿qué me dice?

-Rey: pues verá usted, eso existía antes por cierta infiltración gusanocomunista, pero ya no existe, les hemos dado unos golpes fantásticos, lo que queda de la guerrilla no lo podemos acabar porque es parte de nuestro folclor.

-Invitado#4: ¿Qué me dice del Estado de Sitio?

-Rey: ¡Oh! No pudo venir hoy a la fiesta, con permiso.

-Invitada#5(Cannabis): ¡Majestad!

-Rey: ¡Mi querida Cannabis! ¿Cómo está usted?

-Invitada#5: Fumando majestad ¿le provoca?

-Rey: No, mi querida Cannabis, gracias. Estoy un poco cansado e iré a jugar coca un rato (hace el amague de jugar con una coca).”

-Invitado#4 (Militar): ¡Yo lo acompaño majestad!

-Invitada#5 (Cannabis): ¿Entonces no su majestad?

-Bufón: ¡¡Yo sí!! Majestad, olvidaba decirle que la gente otra vez está queriendo pensar.

-Rey: ¡La cachuchita! Bueno bueno ¡que siga la fiesta! ¡diviértanse! ¡bailen!”

El impacto de estas obras era inminente, la parroquia y el salón comunal se llenaba de muchísimas personas esperando las obras, esto resulta complementario a las acciones de solidaridad que realizaba el grupo y en palabras de Enrique Espitia: Supongamos que en el barrio había una gran fogata y todos aportaban algo, nosotros éramos en ocasiones como la leña que ayudaba a mantenerlo prendido. (Enrique Espitia, comunicación personal, 22 de agosto del 2018).

Por lo que se observa como Kerigma funcionaba como un proceso educativo mismo en el territorio y como el teatro no resulta siendo un “resultado” del momento histórico, sino que precisamente contribuye a generarlo, Lorenza Verzero dice al respecto sobre el teatro:

No es ‘consecuencia’ del momento histórico ni representa este como el escenario en dónde se lleva a cabo la creación, sino que el arte en sí mismo hace parte de la construcción histórica, es decir no representa momentos históricos sino que pertenece a la creación de los mismos (Verzero, 2013 p.28)

Según lo dicho por varios ex integrantes de Kerigma, aparte de avivar las acciones de organización de la comunidad y además ser una de ellas, para mucha gente externa a la localidad era bastante extraño que un grupo de jóvenes lograría captar tanta atención y además movilizar personas para acompañar huelgas, paros, apropiaciones de territorios etc, por lo cual se encuentra dos escenarios 1) El interés de partidos y movimientos políticos de izquierda por apropiarse y capitalizar las acciones de Kerigma 2) La asociación por parte de los órganos de gobierno de Kerigma con movimientos políticos o insurgentes.

Ante lo primero se mantuvieron reacios: “Enrique siempre se mostró muy celoso con eso, muy alejado, algunas personas criticábamos eso, que no emprendíamos una militancia como tal, pero ahora hoy en día entendemos muchas cosas y menos mal no lo hicimos.” (Héctor Escamilla, comunicación personal, 6 de agosto de 2018)

Enrique comenta que no asumir ninguna militancia fue algo que les ayudó a salvaguardarse del accionar de los grupos militares:

Nosotros siempre apoyamos muchas causas y movimientos, pero nadie abiertamente dijo “soy de este partido” y de hecho tuvimos muchos coqueteos por parte de muchas organizaciones, unos nos decían quiénes eran y otros no, pero nosotros sabíamos e igual a ambos les decíamos que no, creo que eso mantuvo el proceso bastante bien durante muchos años (Enrique Espitia, comunicación personal, 22 de agosto de 2018)

Del mismo modo Enrique Espitia manifiesta que los jóvenes que conformaron Kerigma fueron muchachos inquietos y con ganas de hacer algo con la indignación que sentían al contemplar la injusticia, la represión y el abandono a las poblaciones; por lo que el arte se convierte en su forma de militancia, además de ser el espacio en dónde se sienten más seguros y en dónde logran también consolidar un epicentro local de cultura en dónde también funciona una biblioteca comunitaria creada por iniciativa popular

Kerigma no fue ajena a la violencia política, durante el Estatuto se reporta un sexto hecho de violencia política expresado en amedrentamientos constantes, reciben visitas de civiles sospechosos quienes manifestaban de manera amenazante interrogantes que un miembro de la comunidad no preguntaría, interrogantes como “¿quién los financia? ¿qué partido les ayuda? ¿la guerrilla les da cosas?” Mientras revisaban visualmente las instalaciones y los

textos, “la gente que no sabe nada de nada no pregunta eso tan de frente” dice Enrique al respecto.

Hacia el año 1982 se puede encontrar otro hecho puntual, la desaparición forzada; el 23 de agosto del mismo año, desaparece Gustavo Campos Guevara, miembro de un grupo de comunicación de la localidad y estudiante de la Universidad Nacional, en la mañana del 23 salió de su casa para la Universidad y no regreso, Hernando recuerda lo anterior de la siguiente forma:

De los primeros desaparecidos fue de un grupo juvenil, el grupo Eslabón que era un muchacho del a Universidad Nacional que se fue para la Universidad Nacional, se llamaba Gustavo Campos Guevara, todos nos preguntábamos que paso, pero no dimensionábamos, ya luego nos dimos cuenta que fue algo muy grave. (Hernando Herrera, comunicación Personal, 7 de febrero 2019)

En la actualidad se conoce que Gustavo Campos Guevara hace parte de los 13 desaparecidos que fueron raptados en 1982, suceso que se denominó el Caso 82:

“Este caso constituye uno de los primeros episodios graves de detención-desaparición forzada en Colombia y puede considerarse emblemático porque a raíz de este caso, se inicia una larga estrategia de guerra sucia, se crea “el MAS” (Muerte a Secuestradores) que es el embrión del actual paramilitarismo. Los familiares en estas circunstancias optan por organizarse en la búsqueda de verdad, justicia y reparación integral, fundando lo que hoy es

ASFADDES.”(<https://vidassilenciadas.org/wpcontent/uploads/info/ASFADDES%20%20COLECTIVO%20COLECTIVO%2082.pdf>)

A próximamente ocho días después se presenta un nuevo hecho que conlleva daños materiales para Kerigma además de sembrar un sentimiento de temor, se trata de un allanamiento, Enrique lo recuerda así:

Llegaron a la sede nuestra, rompieron la puerta, se metieron, escarbaron, dañaron todo, no se llevaron nada porque además ¿qué se llevaban? ¿colchones? ¿vestuarios? Pero si abrieron los escritorios cogieron los papeles, los sacaron, los revisaron, los rompieron, escarbaron, quizá buscando información de alguna o boletines o cosas así sobre la situación política de alguna guerrilla para jodernos, pero no, no encontraron nada, no había nada, simplemente fue la advertencia y el miedo. (Enrique Espitia, comunicación personal, 22 de agosto de 2018)

Asimismo, Enrique habla de otros dos allanamientos, sin embargo, deja la sensación que llevo a ser tan común este tipo de acciones que a pesar del miedo terminaban naturalizándose, a pesar de ello, solicitó apoyo y orientación de las organizaciones de derechos humanos que apenas iban formándose.

Frente a los siguientes dos allanamientos en la década de los ochenta, Enrique manifiesta que a ciencia cierta no podrían señalar quienes los efectuaron ni los motivos por los cuales se daban, en un documento de la Fundación Corona (2004) sobre el programa FOCUS que

consistió en prestar apoyo a los procesos artísticos de la ciudad , Leonor Silva recuerda uno de estos eventos: “ Encontramos los libros tirados, despedazados por toda la casa; el vestuario, los archivos violentados, hasta la plata que había en efectivo se la llevaron” (p.26)

En el documento se habla de esto como un robo, sin embargo, resulta menester cuestionar si esta forma de accionar responde a un robo por delincuencia común o a un hecho de intimidación contra el grupo de teatro y por motivos de la publicación tuvo que ser ocultado.

No es de extrañar que el grupo Kerigma fuese blanco de allanamientos puesto que poseía una serie de características que precisamente perseguía el régimen de Turbay, en tanto bajo la noción del enemigo interno quien mostrara inconformidad y además contara con unas condiciones materiales determinadas, podría ser la base social de los movimientos subversivos, de hecho, Edgar Rojas, asegura que era prácticamente delito ser estudiante de la Universidad Nacional:

Si lo paraba un policía y le decía “¡Muestre!” y por ahí se le salía el carné de estudiante; lo levantaban a pata y hasta se lo llevaban. Por esa época la policía me perseguía y me llegaba a la esquina de la casa

En lo cual se evidencia un acto más de Violencia Política: la persecución política. Hoy los exintegrantes de Kerigma creen que nunca hubo acciones más “graves” contra ellos, por el hecho de nunca recogerse dentro de ninguna organización, a lo cual le suman el hecho de que

además eran muy jóvenes y estudiantes de colegio todavía, tal vez si hubiesen estado vinculados a una institución de educación superior los hechos de Violencia Política habrían sido más frecuentes y violentos.

En este capítulo se puede constatar como la noción del enemigo interno y la violencia política trastoca los escenarios de organización comunitaria y crítica política sin necesidad de que en éstos se presente un apoyo, al menos abierto a los grupos guerrilleros, de hecho, la brutal violencia política desatada durante el estatuto se justificaba bajo la férrea búsqueda de los sujetos y colectividades que pudiesen tener dentro de sí al enemigo interno, para lo cual:

El proceso de identificación no sólo requiere del trabajo documental, necesita y realiza el trabajo de campo militar, entendido como el periodo en el cual el personal especializado del Ejército Nacional tiene una aproximación directa con el objetivo específico de la investigación que va a realizar. (Ahumada, 2007, P.75)

Sin embargo, se observa que con el simple hecho de generar una “opinión desfavorable” del régimen, la violencia política se vería justificada por parte del Estado y expresada en la persecución, los allanamientos, los asesinatos etc., en la localidad. Es importante señalar que la noción del enemigo interno establecía “Frentes delictivos” entendiendo el concepto como las posibles localizaciones que pudiesen funcionar como foco de acción y además caldo de cultivo de la subversión: “Este actor en armas establece “frentes delictivos” en las áreas

vitales del país, de tal forma que además de generar problemas en las mismas, se genere una mayor anarquía en el normal funcionamiento del Estado” (Ahumada, 2007, P.77)

De igual manera, teniendo en cuenta que Bosa adelantaba desde hace varios años un proceso de apropiación de terreno y de lucha por condiciones dignas de hábitat contaba con el apoyo de distintas organizaciones que han sido mencionadas a lo largo del trabajo, por lo cual se podía leer a los habitantes de Bosa , desde la óptica estatal como seres subversivos en potencia, en tanto el enemigo interno, según las Fuerzas Militares busca comodidad en los “ Frentes delictivos” que básicamente bajo la psicosis estatal, Bosa al ser una localidad levantada bajo esfuerzo y lucha popular sería un escenario preciso para el establecimiento de uno o varios frentes, que harían subversivos a los nativos de la localización: Otra característica que el ejército señala es que el enemigo al ser oriundo del área de acción, puede sacarle partido al clima y preferirá siempre seguir viviendo en su propio entorno. (Ahumada, 2007, p.77) Por lo que el enemigo interno no solamente sería quién adelantara acciones de oposición bajo el seno de un partido u organización, sino quien, como en repetidas ocasiones se menciona en la investigación presente disgustos con el régimen de gobierno y que además desarrolle su vida en esos “caldos de cultivo” del enemigo interno.

En consecuencia, con ello se puede comprobar la estigmatización histórica y la violencia política que el Estado emprende hacía las clases populares quienes edifican procesos de organización, movilización, denuncia y protesta al cerrárseles vías de participación y negar

soluciones estructurales a sus dificultades causadas por la desigualdad social y la segregación, es decir; el Estado pretende desaparecer algo que por sí mismo provoca.

A manera de síntesis en este capítulo se exponen los siguientes hechos de violencia política en la localidad y a sus miembros 1) allanamientos, 2) detenciones arbitrarias, 3) torturas, 4) represión, 5) amedrentamientos, 6) desaparición forzada, 7) persecución política, de lo cual se infiere un ambiente de tensión y miedo, los ex miembros del grupo kerigma dicen que para entonces eran muy jóvenes y no dimensionaban la gravedad de todo esto y lo que podía sucederles, aunque de igual manera sentían miedo y zozobra, sin embargo siguieron trabajando, en ocasiones menos visibles que otras, blindándose bajo la imagen de jóvenes inocentes que solo hacían teatro por diversión, cuando en realidad el teatro era su única y más real militancia.

CONCLUSIONES

Con el ejercicio investigativo se lograron obtener varios aprendizajes y experiencias en torno al papel de investigador que también debemos desempeñar como educadores, entendiendo el trasiego de la historia como un pilar fundamental de la enseñanza de las ciencias sociales y además de nuestras vidas, las cuales también son acumulados históricos que nos configuran como sujetos partícipes de la historia; por lo cual existe una urgente necesidad que va más allá de conocer, enseñar y estudiar la historia con los educandos y es precisamente la de investigarla en comunidad.

Como resultado de la investigación se obtienen las siguientes conclusiones:

- La violencia política es un concepto que debe ser explorado e investigado, ya que dentro de sí contienen una riqueza epistemológica enorme que puede aportar al entendimiento de los conflictos-políticos sociales y además atraviesa la historia colombiana de manera exacerbada.
- La RCH resulta un enfoque idóneo para el trabajo investigativo en los barrios populares de la ciudad, comenzando porque fue un enfoque pensado para ellos y propone una serie de acciones metodológicas para elaborar una sistematización de las historias barriales, por lo cual es necesario estudiarlo y llevarlo a la práctica

reconociendo el carácter ideologizado de la historia oficial y cuestionando el compromiso de la academia con las clases populares.

- La injerencia de los EE.UU en América Latina a partir de la década de los setentas, tiene como consecuencia el recrudecimiento de unas condiciones de violencia , la instalación de dictaduras y regímenes autoritarios, en consecuencia con ello se puede observar como la DSN y la noción del Enemigo Interno orienta los gobiernos hacía la eliminación de las inconformidades por medio del uso de la violencia política y la total violación a los derechos humanos, lo que repercute en los barrios creados a partir de la ocupación y apropiación de terrenos y la autoconstrucción de vivienda, en tanto las fuerzas militares aseguraban que la subversión establecía “ frentes delictivos” en dónde podrían recibir apoyo, lo que establece una estigmatización hacía los sectores artísticos e intelectuales del país y hacía los barrios populares por parte del Estado.
- Una de las consecuencias de la aplicación de la DSN es el fortalecimiento del paramilitarismo, ya que dentro de su accionar militar la DSN muestra la explícita orientación de apoyar e incentivar la conformación de grupos de civiles armados que actúen de manera paralela y conjunta con las fuerzas militares en las labores de persecución y exterminio, de allí que se comprende la necesidad de generar una disputa ideológica para afianzar las ideas de la OTAN en las poblaciones y que así, cooperen con la eliminación del enemigo interno. Para darle efectividad a esto, en Colombia se genera todo un marco legal que autoriza y promueve la

conformación de ejércitos privados, por lo que se establece el paramilitarismo como un eje transversal a la política contrainsurgente que hasta el día de hoy sigue operando en total connivencia con el Estado.

- El Teatro Colombiano, al menos desde el siglo XX se ha consolidado como una forma de observación, participación y análisis de las condiciones sociales estructurales y las coyunturas políticas, dando como resultado dramaturgias que dan cuenta de los momentos históricos en los cuales se desenvuelve, de la misma manera se configura como una forma de organización y acción política, hecho que se evidencia con el trabajo de los teatreros de la década de los setentas y ochentas con los sindicatos del país y con la formación de grupos en localidades del sur de Bogotá siendo Bosa el caso puntual, en dónde pese a la influencia de las agrupaciones del Nuevo Teatro se crea una estética propia de mano de la comunidad conocida como teatro comunitario (el teatro comunitario se trabaja como sinónimo de teatro popular en el trabajo) que logra combinar distintos elementos como la comparsa, la pantomima, el teatro callejero y el teatro pobre para hacer de las artes escénicas su forma particular de acción, lo que trae como consecuencia acciones estatales de violencia política en la localidad. Por lo cual desde las ciencias sociales es necesario explorar el teatro, investigar al respecto y reconocerlo como un factor de la política, dejando de lado la instrumentalización en la que se tiende a caer cuando se habla de las artes.

- Si bien se encontraron documentos que relatan la historia del teatro colombiano, es necesario generar investigaciones que revelen las relaciones del mismo con el contexto histórico que transcurre mientras éste se desarrolla, ubicándolo no como un resultado de la historia sino como un aspecto constructor de la misma.
- Es importante reconocer el trabajo realizado por las comunidades eclesiales influidas por la teología de la liberación, haciendo alusión específica a la Comunidad Claretiana la cual aporta significativamente a la formación política de la comunidad de Bosa y propende por una visión popular de la religión y sus símbolos.
- Las historias barriales pueden ser analizadas a partir los procesos de vivienda autoconstruida como forma de apropiación y territorialización de los espacios ante el descuido de las necesidades básicas de la población por parte del Estado y en la mayoría de casos su total ausencia, lo que da cuenta de problemáticas constantes en la historia colombiana, como los desplazamientos rurales-urbanos a causa de conflicto armado y la violencia política , el difícil acceso a la vivienda planeada y construida y la carencia de servicios públicos, lo que hace necesario ubicar los barrios populares como resultado de luchas y organizaciones constantes.

BIBLIOGRAFIA

Ahumada, M (2007) *El Enemigo Interno en Colombia*, Quito, Ecuador: Ediciones Abya Yala. Recuperado de:

https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1490&context=abya_yala

Aldana Cedeño, J. (2013) Desarrollo del Teatro Moderno en Colombia: Los grupos Experimentales entre 1940 y 1970 en *AISTHESIS* No 53, pp. 185-202. Recuperado de: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n53/art11.pdf>

CAJAR, (2017) *Intervención ciudadana sobre la Prohibición Constitucional del Paramilitarismo*, Documento web, recuperado de: https://www.colectivodeabogados.org/IMG/pdf/final_intervencion_corte_constitucional_prohibicion_paramilitarismo.pdf

Cinep / PPP, (2016) *Marco conceptual de la Red Nacional de Bancos de Datos*, Tercera Edición, Bogotá Colombia, recuperado de: <https://www.nocheyniebla.org/wp-content/uploads/u1/comun/marcoteorico.pdf>

Concilio Vaticano, "Apostolicam Actuositatem" Sobre el apostolado de los laicos (1965) recuperado de: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1965-12-07,_Concilium_Vaticanum_II,_Constitutiones_Decretaque_Omnia,_ES.pdf

Fundación Corona, (2004) *FOCUS: Un programa que aprendió de sí mismo*, Bogotá, Colombia, recuperado de: <http://www.cca.org.mx/lideres/cursos/db001/conte/m1/pdfs/FOCUS.pdf>

Fundacion Stroganoff, IDARTES (2015) *IX Encuentro Distrital de Teatro Comunitario 2015*, Bogotá, recuperado de:

http://www.idartes.gov.co/sites/default/files/libro_documentos/IX%20Encuentro%20de%20Teatro%20Low.pdf

González Cajiao. F. (1997) *Teatro Popular y Callejero en Colombia*, Bogotá, Colombia: Editorial Magisterio.

González Calleja, E. (2002) *La violencia en la política, perspectivas teóricas sobre el empleo deliberado de la fuerza en los conflictos de poder*, Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

González Calleja, E. (2017) *Asalto al poder. La violencia política organizada y las ciencias sociales*, Madrid, España: Siglo XXI España.

Hoyos Echeverri, M. (2016) *Las Violaciones a los Derechos Humanos durante la aplicación del Estatuto De Seguridad (1978-1982): Tres décadas de lucha por la memoria* (Tesis de posgrado) Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/61243/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

IDPC (2012) *La Serpiente festiva, 17 años de comparsa bogotana*, Bogotá, Colombia, recuperado de: <http://idpc.gov.co/publicaciones/producto/la-serpiente-festiva-17-anos-de-comparsa-bogotana/>

Jiménez B., W. (2012). El concepto de política y sus implicaciones en la ética pública: reflexiones a partir de Carl Schmitt y Norbert Lechner. *Revista del CLAD Reforma y Democracia*, No. 53, pp 215-238. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3575/357533685008.pdf>

Jiménez, C. (2009) El Estatuto de Seguridad, la aplicabilidad de la doctrina de la Seguridad Nacional en Colombia, en *Colección*, No. 20, pp 75-105 recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3226580>

Lamus, M. (2004) *Teatro siglo XIX: compañías nacionales y viajeras* Bogotá, Colombia: Circulo de Lectura Alternativa.

Lamus, M. (2010) *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico*, Bogotá, Colombia: Editorial Luna Libros

León Palacios, P. (2009) El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976 en *Historia y Sociedad* No. 17, pp. 217-233 recuperado de:
https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/revistas/historiaysociedad/images/default/files/hys/pdf/hys_17/hys_17_09_leon_palacios_paulo_-_teatro_mama_m-19_1968-1976.pdf

León Palacios, P. (2017) Una experiencia estética de lo político: el teatro en Bogotá durante los años 1960 y 1970 en *HiSTOReLo*. Vol. 9, No 17, pp. 49-82 recuperado de:
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/54732/pdf>

Montilla, C. (2004) Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro 1959-1975, en *Revista de Estudios Sociales*, No. 17, pp. 86-97 recuperado de:
<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res17.2004.08>

Nohlen, D. (2017). *Los regímenes autoritarios en Antologías para el estudio y la enseñanza de la ciencia política. Volumen II: Régimen político, sociedad civil y política internacional* Ciudad de México: Herminio Sánchez de la Banquera Y Arroyo. (está dentro de un copilado, no supe como referenciarlo bien y así lo hizo una aplicación) recuperado de: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/9/4311/1.pdf>

Prada Prada, J. (2017) *TEATRO COLOMBIANO EN EL SIGLO XX: Tejido de representaciones simbólicas en la construcción de un teatro nacional* (Tesis de posgrado) Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. Recuperado de:
<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/5710/1/TEATRO%20COLOMBIANO%20EN%20EL%20SIGLO%20XX%20%20final%20%281%29.pdf>

Rojas Villalobos, (2016) *Bosa vive teatro: Rompiendo subalternidad por medio del arte*, archivo personal.

Silva, V. (2003) *El Teatro Como Herramienta Pedagógica en los Sectores Populares a partir de la experiencia de la Fundación Cultural Chiminigagua* (Tesis de pregrado) Universidad de la Sabana, Cundinamarca, Colombia. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/47069796.pdf>

Talancón, J. (2008) La Violencia Política, *Segundas Jornadas Sociojurídicas “Violencia: Visión Interdisciplinaria”*, Facultad de Derecho UNAM, Ciudad de México. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rfdm/article/download/60880/53698>

Torres, A. Cendales, L. Peresson, M. (1990) *Los otros también cuentan*, Bogotá, Colombia: Dimensión Educativa

Vega, R. La Dimensión Internacional del Conflicto Social y Armado en Colombia. Injerencia de los Estados Unidos, Contrainsurgencia y Terrorismo de Estado. recuperado de: <http://www.rebelion.org/docs/195465.pdf>

Vela Mendoza, M. (2009) *El Tratamiento del Dictador en la Literatura*, Bogotá, Colombia: Fondo Editorial Universidad Pedagógica Nacional.

Velázquez, H. (2002) Historia de la Doctrina de Seguridad Nacional en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 9, No 27, pp 11-39 recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/105/10502701.pdf>

Velázquez, H. (2007) Historia del paramilitarismo en Colombia en *História*, São Paulo, Brasil Vol. 26, No 1, pp. 134-153 recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/his/v26n1/a11v26n1.pdf>

Verzero, L. (2013) *Lorena Verzero, Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.