

**CIUDAD ESCENARIO DE UNA RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y DE  
PERFORMANCE SOBRE LAS LUCHAS AGRARIAS Y PUGNA POLÍTICA EN LA  
MONTAÑOSA SUMAPAZ, 1930-1940.**

**Kelly Yohana Acosta Murillo**

**Documento de proyecto de grado para optar por el título de Licenciado en Educación  
básica con énfasis en Ciencias Sociales.**

**DIRECTOR**

**Félix Raúl Martínez Cleves**

**UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA FACULTAD DE EDUCACIÓN  
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES  
FUSAGASUGÁ, 2019.**

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

**PRESIDENTE DEL  
JURADO:**

---

**JURADO I:**

---

**JURADO II:**

---

**TABLA DE CONTENIDO**

1. RESUMEN.....	1
1.1 introducción .....	3
1.2 Planteamiento del problema .....	4
1.3 Pregunta de investigación .....	6
2. OBJETIVOS .....	7
2.1 Objetivo general .....	7
2.2 Objetivos Específicos.....	7
3. JUSTIFICACIÓN .....	8
4. ANTECEDENTES .....	10
5. MARCO TEÓRICO .....	27
6. METODOLÓGIA .....	32
7. CAPÍTULO 1 .....	41
7.1 Arde Fusagasugá: el enlutado 4 de febrero de 1934 .....	75
7.2 La parcelación como proceso inicial en la constitución de Silvania.....	101
7.3 Los atropellos continuaron .....	104
7.4 La APEN en el problema por la propiedad de la tierra.....	105
7.5 La Convención Unirista en Bogotá .....	106
7.6 La liquidación de la UNIR.....	107

7.7 La Ley 200 de 1936 y El problema de tierra en Sumapaz .....	109
7.8 Aspectos Culturales De Los Años Treinta en Sumapaz .....	116
7.9 Las Mujeres del Sumapaz .....	118
7.9.1 Resumen .....	120
8. CAPÍTULO 2 .....	124
8.1 Primera etapa: reconocimiento y caracterización de potencial .....	134
8.2 Segunda etapa: Construcción De Conocimientos .....	134
8.3 Tercera etapa: seis cuerpos son doce manos al performance .....	137
8.4 De Lo Estático Del Archivo y Del Entramando Del Repertorio, El Performance ...	150
8.5 El ADN del performance .....	155
8.6 Libreto “TYBA: una historia nacida de la tierra” .....	164
8.7 Artografía: Entre Docentes, Artistas E Investigadores. ....	169
9. CAPÍTULO 3. 84 Años Más Tarde En La Ciudad Escenario .....	179
10. CONCLUSIONES .....	196
11. ANEXOS .....	201
12. REFERENCIAS .....	206
13. BIBLIOGRAFÍA .....	215

## CONTENIDO DE ANEXOS

ANEXO 1. Entrevista A .....	201
ANEXO 2. Entrevista B .....	201
ANEXO 3. Entrevista C .....	202
ANEXO 4. Entrevista D .....	202
ANEXO 5. Entrevista E .....	203
ANEXO 6. Entrevista F .....	204
ANEXO 7. Entrevista G .....	204
ANEXO 8. Entrevista H .....	205
ANEXO 9. Entrevista I .....	205

## CONTENIDO DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Ejemplar El Espectador .....	82
Ilustración 2. Fotografía 1 del Espectador .....	83
Ilustración 3. Fotografía 2 del Espectador .....	83
Ilustración 4. Fotografía 3-4 del Espectador .....	84
Ilustración 5. Fotografía 1 de la Revista Ilustrada Cromos .....	86
Ilustración 6. Fotografía 2 de la Revista Ilustrada Cromos .....	86
Ilustración 7 - 8. Sesión de historia basado en fotografías .....	135

Ilustración 9 – 10. Sesión de historia basado en fotografías .....	137
Ilustración 11 - 12. Construcción de performance representación de la unión comunitaria .....	142
Ilustración 13 - 14. Salida al campo, vereda Mosquera .....	144
Ilustración 15 - 16. Construcción de Performance, las caídas y la corporalidad colectiva .....	148
Ilustración 17 – 18 - 19. Diálogos para construir a veces confusos .....	150
Ilustración 20 - 21. Construcción de performance, identidad del campesino .....	161
Ilustración 22 - 23. Construcción de performance .....	173
Ilustración 24. Flyer para convocatoria .....	183
Ilustración 25 - 26. Exposición de Alma con el uso de Fotografías .....	184
Ilustración 27. Exposición de Alma y construcción de escenario para Cuerpo .....	185
Ilustración 28 - 29. Muestra de performance .....	186
Ilustración 30 - 31 -32. Muestra de performance .....	187
Ilustración 33 – 34 – 35. Muestra de performance .....	188
Ilustración 36 - 37. Muestra de performance .....	190

### **CONTENIDO DE TABLAS**

TABLA 1. Ficha técnica .....	36
TABLA 2. Cronograma de Actividades A .....	176
TABLA 3. Cronograma de Actividades B .....	196

## AGRADECIMIENTOS

*A la educación y al arte por ser el arma más poderosa contra la guerra.*

*A TYBA por seguir creyendo y construyendo desde la unión.*

*A ti eterna e incasable mujer, guerrera de mi infancia y ensueño de mi juventud.*

## **RESUMEN**

Es una reconstrucción historiográfica y performática de la microhistoria de las luchas agrarias y la pugna política desencadenada en el Sumapaz durante el decenio de 1930-1940, con el fin de ser expuesto en el espacio público, valiéndose del repertorio que ofrece la ciudad como un enclave educativo y cultural. Entonces, este proyecto de investigación, creación/construcción y muestra es una apuesta contra el olvido de las artes en los procesos de enseñanza y aprendizaje; al mismo tiempo, es una reflexión sobre los retos de la educación que traspasan el entorno institucional como una reivindicación de los procesos para la construcción de saberes con la comunidad. Que parten de la integralidad de los docentes en su capacidad de construir, investigar y guiar la educación basada en las acciones que permiten aportar a las necesidades de los contextos sociales desde el contenido pedagógico de la performance, la historia, la educación y la corporalidad.

Palabras Claves: Performance, microhistoria, educación, comunidad.

## **ABSTRACT**

It is a historiographical and performative reconstruction on the microhistory of the agrarian struggles and the political conflict unleashed in the Sumapaz region during the 1930-1940 decade, with the aim to be exposed in the public space, using the repertoire that offers the city as an educational and cultural enclave. Thus, this research project, creation / construction and exhibition is a bet against the oblivion of the arts in the processes of teaching and learning; At the same time, it is a reflection on the challenges of education that go beyond the institutional environment as a vindication of the processes for the construction of knowledge(s) with the community, that arise from the integrality of teachers in their capacity to construct, research and guide education based on actions that allow to contribute to the needs of the social contexts from the pedagogical content of the performance, history, education and corporality.

Key words: Performance, Microhistory, Education, Community.

## INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación, creación/construcción y muestra sobre las luchas agrarias y la pugna política en la montañosa Sumapaz durante el decenio de 1930-1940, hace especial énfasis en los sucesos denominados como “Arde Fusagasugá: el enlutado 4 de febrero de 1934”; se ubica en un primer momento para su investigación y reconstrucción historiográfica en las tesis de Microhistoria del italiano Carlo Ginzburg y en las investigaciones de Justo Serna y Anaclet Pons. En segundo momento, desde las artes, en los estudios de performance realizados por el Instituto Hemisférico de Performance y Política, con las indicaciones de su fundadora Diana Taylor, quien desde la construcción de performance en las Américas busca comprender el tejido del cómo los cuerpos y sus expresiones nos ofrece otra visión de la historia y de lo que son las Américas. En tercer momento desde las tesis de la ciudad como ciudad educadora por Ricard Huerta, de igual manera en el uso del espacio público como escenario de las manifestaciones propias de performance en su carácter de arte de acción, por Taylor.

Ninguno de los anteriores es independiente, obedecen a un conjunto de rutas guiadas por el proceso denominado como Artrografías por Rita Irwin, en esta medida, cada proceso es desarrollado desde una reflexión como artista, investigador y docente; una apuesta contra el olvido del uso de las artes en la educación para construir conocimientos de las ciencias sociales y demás disciplinas; reivindicando al arte de acción y significado, capaz de sustentar las demandas presentes, en su acumulado histórico.

Desde Taylor (2009) el ahora activado de la performance y el pasado performado de la historia”, que no solo se basa desde lo que al archivo deja prever, sino que va más allá, al contexto donde los fenómenos ocurren, a ese repertorio donde las comunidades mediante el ADN y el modo en que

ocupar el espacio, transmiten su historia, saberes, reivindicaciones y demandas, estas mismas que las investigaciones microhistóricas y los estudios de performance buscan reconstruir. En su calidad objetual la reconstrucción histórica y performativa de los sucesos de las luchas agrarias y la pugna política en la montañosa Sumapaz durante el decenio de 1930-1940, con su muestra en espacios públicos cumple a la función social de la educación, del arte.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

Este trabajo en su proceso de investigación, construcción y muestra de un performance sobre las luchas agrarias y pugna política en Sumapaz durante el decenio de 1930-1940, hace especial énfasis en los acontecimientos de 4 de febrero de 1934 para contribuir a la enseñanza y aprendizaje de este acontecimiento histórico, considerando la escasa investigación de la historia local que origina dicho acontecimiento y desde luego el vacío en la enseñanza y aprendizaje del mismo. Este trabajo de investigación y creación se ubica dentro de los estudios de performance del Instituto Hemisférico Performance y Política, fundado en 1998 por la universidad de Nueva York; instituto que comprende al performance como un vehículo guiado por la creencia fundamental de que la práctica artística y la reflexión crítica pueden generar cambios culturales duraderos desde la construcción de memoria y significados, basados entre el cruce de la investigación académica, la expresión artística y la política.

En particular, desde las indicaciones de una de sus fundadoras Diana Taylor, quien ha escrito diversos textos sobre performance e historia; evocando a la pedagogía puesto que, busca crear nuevas vías de comunicación entre artistas, académicos y activistas que traspasan las fronteras y trabajen por la justicia social, debido a que creen firmemente en las prácticas artísticas dotadas de historia y significado.

Se realiza con el acontecimiento histórico del 4 de febrero de 1934 en Fusagasugá puesto que, es el punto de ebullición que pasa al extremo con la violencia ejercida durante la demostración pública por parte de la Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria con el Liberalismo de la región, consecuencia de las desigualdades en la distribución de la tierra y la pugna por el control político en el Sumapaz. Se ejecuta desde los estudios de performance ya que, hace evidente la ausencia de esta forma de enseñar y aprender la historia, particularmente vinculada al arte, entonces, se determina que los estudios de performance permiten comprender, reiterar y narrar estos acontecimientos que muestran en vivo complejas situaciones sociales, económicas y políticas.

Desde la perspectiva de Diana Taylor fundadora del Instituto Hemisférico Performance y Política, se establece unas indicaciones en la construcción de performance e historia como el pasado en el presente que se convierte en un recurso político, que no solo está basado en el archivo pues se inserta en el repertorio y deja ver al público características de la historia que no pueden ser documentadas pues dota a las prácticas artísticas de significado en cuanto a conocimientos, memoria, identidad y valores, que de igual manera, son estudios históricos, mejor dicho en, *“El objeto de análisis para los estudios históricos es, entonces, la práctica encarnada “viva” (que ocurre en el pasado, pero que se hace en el presente), la misma que nos interesa en los estudios de la performance.”* (Taylor, 2009) que se presenta valiéndose del espacio público como escenario de manifestaciones con posibilidades educativas.

Dicho lo anterior, una muestra de performance como recurso político e histórico se muestra a nivel local en la Universidad de Cundinamarca por el grupo de Teatro Elemental con su obra denominada *“Colombia Macheteada: Memorias De Un Pueblo Que Se Levanta”* ahora bien, se asemeja de cierto modo al interés de este trabajo por la enseñanza y el aprendizaje de la historia desde el performance, porque toma las memorias vivas de las víctimas de un país en conflicto

armado que se levantan para dar un mensaje de esperanza a un país que sigue luchando por alcanzar la paz. Comprendiendo la historia como memoria viva en el performance se selecciona las luchas agrarias y pugna política en la montañosa Sumapaz, 1930-1940, haciendo énfasis en los acontecimientos de 4 de febrero de 1934.

Se lleva a cabo entonces, desde una reconstrucción histórica a partir de una investigación historiográfica, para así lograr llevar la historia local a un proceso pedagógico enfocado en las prácticas artísticas, dotadas de historia y significado en la construcción colectiva de un performance que posteriormente sea llevado a los espacios públicos para contribuir a la construcción de conocimiento sobre este acontecimiento histórico; que paralelamente, sirva para resolver las preguntas de este trabajo que son ¿Puede el performance dar cuenta de creencias, hechos o costumbres del pasado? Y en este sentido, ¿De qué manera el performance se relaciona con la historia? E incluso, más puntual ¿Cómo generar un proceso de enseñanza y aprendizaje sobre los sucesos en Fusagasugá del 4 de febrero de 1934, en escenarios públicos por medio de la construcción y muestra de un performance?

**Pregunta Problema:**

¿Cómo generar un proceso de enseñanza y aprendizaje de las luchas agrarias y la pugna política en Sumapaz durante el decenio de 1930-1940 en escenarios públicos por medio de la construcción y muestra de un performance?

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 Objetivo General**

- Construir y presentar un performance sobre las luchas agrarias y pugna política en Sumapaz durante el decenio de 1930-1940 que contribuya a la enseñanza y aprendizaje de este acontecimiento histórico en el espacio público.

### **2.2 Objetivo Específicos**

- Realizar una investigación historiográfica que permita la reconstrucción histórica de las luchas agrarias y la pugna política en Sumapaz durante el decenio de 1930-1940
- Construir mediante un proceso pedagógico, un performance colectivo sobre las luchas agrarias y la pugna política en Sumapaz durante el decenio de 1930-1940
- Presentar en el espacio público una muestra del performance sobre las luchas agrarias y la pugna política en Sumapaz durante el decenio de 1930-1940, que contribuya a la enseñanza y aprendizaje de este acontecimiento histórico.

### 3. JUSTIFICACIÓN

Nos proponemos construir y presentar un performance sobre las luchas agrarias y pugna política en Sumapaz durante el decenio de 1930-1940 que contribuya a la enseñanza y aprendizaje de este acontecimiento histórico en el espacio público mediante un proceso de investigación historiográfica, considerando la escasa investigación de la microhistoria de las luchas agrarias y pugna política en el Sumapaz que originó el enfrentamiento violento del 4 de febrero de 1934, teniendo como consecuencia, desde luego el vacío de su enseñanza y aprendizaje mediante la integralidad de la investigación, la educación y lo performativo, para ello, en primer lugar abordamos algunos trabajos sobre performance y su relación con la educación formal y no formal.

En este sentido, encontramos a una escala general trabajos como el de Gómez José, *“Posibilidades educativas de la performance en la enseñanza secundaria. Educational”* el de Vergara Juan, que propone, *“la performance como recurso didáctico: una experiencia sobre género*, para dar fin a lo que se denominó Jornadas Sobre el Maltrato violencia hacia la mujer, así mismo, la universidad de Murcia también integro el performance a su formación, como es claro en *“Prácticas de Performance y Educación”* al igual que, la Universidad Complutense De Madrid, publica Tesis Doctoral *“Herramientas innovadoras en la educación artística: metodologías actuales para la formación del profesorado de Primaria”* por Gómez Leticia, en la que ubica el performance dentro de *La Pedagogía de Arte Crítica*.

Desde una postura política el Instituto Hemisférico de performance y política fundado en 1998 por la universidad de Nueva York, se basan en la relación que existe entre la política de las Américas con el performance, una de sus principales exponentes es Diana Taylor quien mediante, el texto *“Performance e historia”* nos presenta esta relación como el pasado en el presente que se convierte en un recurso político, que no solo está basado en el archivo pues se inserta en el

repertorio y deja ver al público características de la historia que no pueden ser documentadas. Con relación al archivo Jacques Derrida en “*MAL DE ARCHIVO. Una impresión freudiana*” nos va narrar como existe un mal de archivo este instituyente y conservador y al que lo va a categorizar como la archivación un principio de la destrucción, debemos nombrar así mismo, el estudio de Diana Taylor sobre el performance en Argentina con Las Madres en La Plaza de Mayo, denominado “*El espectáculo de la memoria, trauma, performance y política*” en el que, se menciona dos acciones que reiteran hechos traumáticos por medio del performance *Los Desaparecidos* -Las manifestaciones de las madres en la plaza de mayo- y los llamados escraches con el colectivo -H.I.J.O.S (de los desaparecidos).

Otros trabajos en Latinoamérica que con el uso del performance van dar sentido al proceso formativo, son “*Propuestas didácticas que integran el arte en la enseñanza de la historia en escuelas secundaria de la ciudad de Rosario*” sin embargo, otros llevaran el performance a espacios no convencionales como Burgos, Silvia, Pedernera, Gabriela Zabala, Natalia, en, “*Performance y Museos: la teatralidad como herramienta en la educación no formal Área Educación, Museo de Antropología, FFyH, UNC*”.

En Colombia, la historia y experiencias sobre performance en sus inicios están documentadas en la “*Obra Activa: (Una) historia del performance en Colombia, 1959-1989.*” Escrita por, Marilyn Leon. Con respecto al performance en la esfera pública de Colombia, Rolf Heidi Abderhalden es uno de los integrante y fundadores de *Mapa Teatro* quienes han venido construyendo performance, obras de teatro y otras, basadas en metáforas visuales que tratan el tema postmoderno, el mito y la metáfora, en las que narran complejas situaciones económicas, sociales o políticas, trabajo que se asemeja a las acciones hechas por “*La Generación Desconocida del performance*” en el que algunos de sus integrantes al pasar el tiempo siguieron construyendo performance, como Yuri

Forero, presento “Endógeno- Exógeno” “una exploración mediática y performativa alrededor de la ciudad y su relación con uno de los momentos más importantes del país: el salón nacional de artistas” y Constanza Camelo con la obra llamada *Jornadas De Limpieza* que fue presentada en el centro de Bogotá y realizaba una crítica a las llamadas jornadas de limpieza hechas por los paramilitares en algunos lugares de país.

En un contexto local, la universidad de Cundinamarca ha incursionado dentro del performance con el grupo de Teatro Elemental y su obra *Colombia Macheteada: Memorias De Un Pueblo Que Se Levanta*, narrando la historia de las víctimas del conflicto armado, si bien, se ha hecho un performance apoyado en acontecimientos históricos, hace falta evidentemente seguir construyendo historia desde el performance por ello, la construcción de performance sobre las luchas agrarias y la pugna política en la montañosa Sumapaz en el decenio de 1930-1940, haciendo énfasis en los acontecimientos de 4 de febrero de 1934, puede contribuir a la enseñanza y aprendizaje de este acontecimiento histórico tanto en la educación formal como en espacios no convencionales, partiendo desde el vacío en la educación referente a un proceso pedagógico centrado en la microhistoria que en la misma medida es causa de la escasa investigación de la pugna política en el Sumapaz, y sobre todo de la fuerza del movimiento unirista en este territorio que se disputaba la lucha por la titulación de la tierra, hasta mostrar su punto de influencia en los sucesos del 4 de febrero de 1934 en Fusagasugá, suceso en el cual se centra este proyecto de investigación como punto de encuentro de la disputa política de la región.

#### **4. ANTECEDENTES**

El presente apartado tiene la finalidad de presentar la recopilación de los textos que tuvieron incidencia en la dirección de este proyecto, en un inicio se expone los trabajos en relación con el

arte de acción u performance en la educación, seguido de los textos de performance en la irrupción del espacio público; más delante, los diversos trabajos sobre la ciudad como ciudad educadora, acompañados de los aportes sobre los procesos de Artography; y para finalizar las textos de microhistoria y las investigaciones sobre los conflictos agrarios en el Sumapaz durante los años treinta y por supuesto de los sucesos del 4 de febrero de 1934 que nutrieron al presente proyecto de investigación, construcción y muestra.

Aunque parece innovador la integración del performance en el campo educativo, son diversos los trabajos que han incorporado el arte de acción, comencemos que en 2005 Gómez Ricardo publica “Posibilidades educativas de la performance en la enseñanza secundaria”, al siguiente año en 2006 Vergara José expone “la performance como recurso didáctico: una experiencia sobre género”, de manera similar, la universidad de Murcia en España comienza un proceso denominado “Prácticas de performance y educación” en la que define el performance con base en cuatro elementos que incluyen todas las dimensiones de la persona permitiendo la creación activa de conocimientos divergentes y facilitando una personalidad crítica; paralelamente, en el 2012 la Universidad de Granada en cabeza Bajardi A., Rodríguez D. realizan “La performance como experiencia educativa en la enseñanza secundaria: un medio para fomentar la motivación y la creatividad” quienes proponen las artes performativas resaltando su contenido de expresividad emocional y física como base en el currículo de la educación artística en una escuela secundaria pública italiana y así verificar el poder educativo del performance en este contexto.

De otro lado, Abad Javier en el 2007 desarrolla “Experiencia Estética y Arte de Participación: Juego, Símbolo y Celebración” un texto en el que comprende el performance como un juego que favorece a la identidad y a la memoria que tiene unas implicaciones educativas, apoyándose en ocasiones en los objetos que evocan presencias y ausencias según se lo requiera los artistas en su construcción

colectiva u individual dirigida a un público que es el que le brindara una interpretación. En Colombia la revista Corpografías en su vol. 5, nº 5 del 2018 reúne las investigaciones de diversos escenarios nombraremos dos de ellos que han tenido especial repercusión, el primero denominado “Del cuerpo poético al cuerpo político. Figuras de la memoria en los cuerpos del teatro contemporáneo bogotano” por Laura Jimena Silva Lurduy. El segundo con el nombre de “Dossier, Cuerpo, política y memoria. Conflictos, resistencias y prácticas corporales” por Lopez, E., Mora, E., Saenz, A. ambos trabajos fieles a los estudios críticos de y desde los cuerpos.

Durante el 2012 en Argentina, Burgos, Silvia Pedernera y Gabriela Zabala presentan “Performance y Museos: la teatralidad como herramienta en la educación no formal” en el área de educación del Museo de Antropología, FFyH, UNC una propuesta incógnita pues el performance hace de puente entre los visitantes y lo material en el museo, convirtiendo este espacio, en un escenario con múltiples posibilidades de participación activa. En 2015 Petit, Charpentier y Maturana realizan “Didácticas del cuerpo en la formación inicial de profesores de artes visuales” con el fin de demostrar que las artes no es solo una forma tradicional de expresar, sino que es una forma de comprender y representar el mundo en que vivimos y en esta medida una necesidad en vincularla con la educación pues son coherente e inherentes entre sí; pues es además un mecanismo para profundizar en complejos y difíciles conocimientos, la cultura de lo visual, entonces de apoyarse en otras disciplinas que complementen el campo de producción cultural el mismo que la educación trata de realizar.

Hallamos numerosas investigaciones de Huerta R. en cuanto al uso del performance en la educación para futuros maestros de España con “Hurgar En Los Miedos Al Cuerpo. La Formación En Artes De Futuras Maestras Interpelando La Obra De Mujeres Artistas”, “Maestros, Museos Y Artes

Visuales. Construyendo Un Imaginario Educativo”, además de investigaciones en educación secundaria, “Acciones Para Reivindicar El Futuro De La Educación Artística En Secundaria: El Proyecto Second Round”, “Arte y lucha en secundaria: el proyecto Second Round”, “Entornos Educativos De Complicidad En El Proceso Del Proyecto Second Round”, “Educación Para Fomentar La Investigación En Cine Y Audiovisuales”. Cabe resaltar que también ha realizado investigaciones en América Latina con similares propósitos hallamos los textos “El Proyecto Mujeres Maestras del Perú. Estudio de caso sobre identidades docentes”, “El proyecto artístico Mujeres Maestras en Perú, Colombia y Ecuador”, “Un proyecto de investigación en educación artística: aspectos identitarios de las maestras chilenas”, “Mujeres Maestras: Pedagogías artísticas que integran escuelas y museos”.

De manera similar, son numerosos los textos que incidieron en este proyecto en lo que respecta al performance en el espacio público; en Colombia hallamos diversas manifestaciones performáticas que intervienen las calles y las plazas, especialmente desde la década del noventa a causa de la violencia, los cuerpos se toman el espacio público como escenario en diversas vías, aquí localizamos algunos nombres de quienes desarrollaron estas múltiples intervenciones; Pool Arias, Rosemberg Sandoval, Leonardo Herrera, el artista francés Pierre Pinocelli, y la filósofa Colombiana Consuelo Pabón, el Grupo Matracas, el grupo A Clon, El Colectivo Casa Guillermo, a Rolf Heidi Abderhalden integrante y fundador de Mapa Teatro. En este mismo tiempo nace la denominada *Generación Desconocida del performance*, fundada por Constanza Camelo, Fernando Pertuz, Raúl Naranjo, María José Arjona, Yuri Forero, Edwin Jimeno, Alonso Zuluaga, Erika Jaramillo y Wilson Díaz, Constanza Camelo, Yuri Forero con su reconocido performance “Endógeno-Exógeno” una exploración performativa alrededor de la ciudad y su relación con uno de los momentos más importantes del país: el salón nacional de artistas.

Referimos a los numerosos estudios de performance realizados por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de New York quienes desde la construcción de performance en las Américas busca entender cómo el estudio de los cuerpos y sus expresiones nos ofrece otra visión de la historia y de lo que son las Américas; en específico, contamos con las indicaciones de su fundadora Diana Taylor y sus textos “Performance e historia”, “El espectáculo de la memoria, trauma, performance y política”, “Hacia una definición de performance” refiriendo la relación entre performance e historia como el pasado en el presente que se convierte en un recurso político, no solo basado en el archivo pues se inserta en el repertorio y deja conocer al público características de la historia no pueden ser documentadas en lo letrado de la academia del archivo.

Ahora bien, la inserción del performance en el espacio público obedece también a su calidad como escenarios educativos amplios, en este sentido, brindar el repertorio del contexto en que ocurren los fenómenos; en esta misma línea Huerta expone a la ciudad como un enclave educativo y cultural, por tanto, como una ciudad educadora, evidenciado en sus investigaciones “La Mirada De Los Docentes Hacia Su Ciudad: Identidades Urbanas Y Educación Patrimonial”, “Docentes Paseando Por Las Letras De La Ciudad”, “Paseos estéticos urbanos y turismo tipográfico en Paraguay”, “Miradas Urbanas Del Profesorado Iberoamericano Desde La Cultura Visual” puesto que, tiene el objetivo de reinterpretar el tejido patrimonial, en torno a la educación basada en artes comprendiendo la ciudad como un enclave de agitación cultural y de acción política y por lo tanto como un escenario para la construcción de conocimiento.

Este proyecto de investigación, construcción y muestra, vincula el modelo de investigación denominado Artography, expuesto por Rita Irwin en su texto del 2013 “La práctica de la a/r/tografía” de igual manera expuesto por Huerta R. en 2013 “La Educación Artística Como Motor De Cambio

Social", "Desarrollo De Ciudades Desde La Educación Artística Y Patrimonial. Identidades Urbanas En Iberoamérica", "Homenaje a las mujeres maestras del Perú desde la investigación basada en las Artes. Un modelo de investigación que une los procesos de las artes sin perder de vista nuestra faceta como educadores ni tampoco nuestra visión como investigadores.

En cuanto a los aporte sobre microhistoria contamos con el libro de Ginzburg, C. (1999). "El Queso y Los Gusanos" y su texto, Ginzburg, C. (1994). "Microhistoria: Dos O Tres Cosas Que Se De Ella"; al igual que el trabajo de investigación de Serna, J. y Pons, A. (2000). "Como se escribe la Microhistoria, Ensayo Sobre Carlo Ginzburg" y por último los aportes de Ronen, M. (2013). "La Microhistoria Como Referente Teórico-metodológico. Un Recorrido Por Sus Vertientes Y Debates Conceptuales".

Las investigaciones acerca de los conflictos agrarios en el Sumapaz durante los años treinta y por supuesto de los sucesos del 4 de febrero de 1934 que incidieron en la dirección de este proyecto son varios, cada uno aporto de una diferente forma, iniciamos refiriendo el trabajo de Mauricio Archila titulado "La otra opinión: a prensa obrera en Colombia 1920-1934" una identificación de la prensa y su influencia en la organización obrera y campesina, refiriendo también a la prensa del Sumapaz; de otro lado, las autoras Varela L., Romero Y., con el texto "LOS AVATARES DE LA PAZ. Por los senderos de la vida de Juan de la Cruz Varela", una reconstrucción bibliografía del líder agrario y su influencia en los conflictos agrarios iniciando por los treinta.

Pineda Freddy escribe "La lucha por la tierra en Colombia génesis de un conflicto que no acaba" un texto enriquecido con una crítica histórica a la incesante violencia; así pues, Abelardo Jaramillo publica "El museo arqueológico de Pasca: una hipótesis sobre su origen" en el cual narra el problema de la tierra envuelto en los graves conflictos de los años treinta, por otro parte, Fernando Silva Prada

presenta el texto “Acerca de la relación entre territorio, memoria y resistencia. una reflexión conceptual derivada de la experiencia campesina en el Sumapaz” una recopilación de la organización campesina y su resistencia al régimen de tierras y a las políticas parcelarias de los años treinta.

En esa misma línea Sánchez Gonzalo en “Análisis Político, Tierra Y Violencia: El Desarrollo Desigual De Las Regiones” exhibe el problema de la propiedad de la tierra y la violencia con sus factores, actores y mecanismos innovadores para este tiempo, tema que profundiza en el libro “Ensayos De Historia Social Y Política Del Siglo XX”. Álvaro Tirado Mejía en su libro “Nueva Historia De Colombia. Vol., 1” refiere a los tratamientos políticos que Alfonso López Pumarejo como presidente de la republica dio para frenar el problema nacional de la propiedad tierra. Mientras que, Marco Palacios en “Ente la Legitimidad y la violencia Colombia 1875-1994” analiza la cuestión agraria desde la estructura social del reparto agrario.

En especial énfasis y completitud Catherine Legrand escribe “Colonización Y Protesta Campesina En Colombia 1850-1950”, más adelante en 2011 Roció Londoño publica “Juan de la cruz Varela. Sociedad y política en la región del Sumapaz (1902-1984)” una reconstrucción extensa sobre el Sumapaz en el que incluye los conflictos agrarios y la pugna política evidente en los sangrientos sucesos del 4 de febrero de 1934; sucesos al que Cordell Robinson denomina como ¡el bautizo de sangre! En su libro “El movimiento Gaitanista en Colombia”.

En cuanto al contexto de Fusagasugá en este decenio, el historiador Martínez Raúl nos ofrece dos libros el primero en 2005 “Fusagasugá una ciudad soñada. Historia urbana 1880-1970” y el segundo en 2011 “Aproximación a la historia de Fusagasugá”; por otra parte, Gutiérrez Orlan en su libro “Reseña histórica de Fusagasugá” como indica su título realiza una reseña también de los acontecimientos del 4 de febrero de 1934. Quien también se basa en la enciclopedia “Tomo IV

Apartado Sobre Silvania” de Roberto Velandia con su exposición de los hechos citados como “Marcha de los campesinos y colonos a Fusagasugá el 4 de febrero de 1934”.

## 5. MARCO TEÓRICO

Este proyecto de investigación, creación/construcción y muestra sobre la denominada las luchas agrarias y pugna política en la montañosa Sumapaz en el decenio de 1930-1940, haciendo énfasis en los acontecimientos de 4 de febrero de 1934 para contribuir a la enseñanza y aprendizaje de este acontecimiento histórico, se ubica por una parte, en las tesis sobre Microhistoria del italiano Carlo Ginzburg y en las investigaciones de Justo Serna y Anaclet Pons; simultáneamente desde las artes, en los estudios de performance del Instituto Hemisférico de Performance y Política, en específico, con las indicaciones de su fundadora Diana Taylor, quien desde la construcción de performance en las Américas busca entender cómo el estudio de los cuerpos y sus expresiones nos ofrece otra visión de la historia y de lo que son las Américas.

Para empezar, presentamos el célebre libro sobre microhistoria escrito por, Carlo Ginzburg, “*El Queso y Los Gusanos*. Muchnik Editores, Barcelona, 1981, *Tercera edición*, 1999” y su texto “*Microhistoria: Dos O Tres Cosas Que Se De Ella*. Manuscrits, n° 12, gener 1994, Págs. 13-42”, Además del libro de Justo Serna y Anaclet Pons, “*Como se escribe la Microhistoria, Ensayo Sobre Carlo Ginzburg*. Ediciones Cátedra (Gmpo Anaya, S. A.), Madrid, 2000” comprendiendo al primero como una muestra de microhistoria resultado de la investigación documental sobre un molinero del siglo XVI llamado Domenico Scandella, conocido por Menocchio, condenado a muerte en la hoguera por orden del Santo Oficio, la narración de parte de la vida de este molinero,

data de una ampliación de la historia hacia abajo, reduciendo la escala de observación, un rasgo preciso de la microhistoria, aunque su escritor no lo hubiese realizado con tal objetivo microhistórico.

Sin embargo, los análisis por Justo Serna y Analet Pons, nos acercan a las razones del porque esta célebre obra es considerada como una muestra del significado de microhistoria, en las historias individuales capaz de brindar datos de una colectividad, representadas en las voces que llegan a través fuentes de datos desordenados que significan también un problema (que se abordara más adelante) en las mismas que contienen y posibilitan las informaciones que construidas en el relato nos trasladan empáticamente al escenario, en sí, una correlación de las coordenadas de lo individual de cada suceso, personas u lugar que se insertan a contextos generales sociotemporales, Ronen Man (2013) reduce ello a “formular preguntas generales a objetos reducidos y formularlas de tal modo que esos objetos menudos, lejanos y extraños cobren una dimensión universal, sin dejar de ser a la vez irrepetibles y locales” (p.172).

En lo que respecta a, performance, como un campo amplio, que se encuentra en el cuerpo y en las acciones reiteradas distinguiendo e identificando las prácticas que demuestran ideologías u roles construidos en los actos repetidos desde convenciones enmarcadas por significados culturales que representan historia, política, economía y que logran ser entendidos desde los cuerpos y el ritmo de las acciones, que se hace contrario a leer y escribir únicamente desde el archivo; performance es comprender desde el canto, el baile y las prácticas artísticas que a través de los cuerpos se enseña y se aprende de otra manera. En otras palabras, “las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2001, Párr. 2). Por ende, la educación desde las artes cruza fronteras

disciplinares fomentando las acciones colaborativas y persiguiendo nuevos retos en la construcción de conocimiento.

Desde una postura política, el Instituto Hemisférico de performance y política fundado en 1998 por la universidad de Nueva York, fundamenta la relación que existe entre la política de las Américas con el performance además de comprender ello como una investigación que evoca a la pedagogía puesto que, busca crear nuevas vías de comunicación entre artistas, académicos y activistas que traspasan las fronteras, debido a que creen firmemente que las prácticas artísticas dotadas de significado, brindan conocimientos, memoria, identidad y valores, todo ello como un camino para la transformación y la justicia social.

Diana Taylor es directora y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política (1998), quien, presenta su visión peculiar del performance y política en las Américas, como expresiones cargadas de historia, que resignifican y crean escenarios, que se circunscriben en un espacio público como actos que se presentan y se reiteran con otros, teniendo en cuenta su potencial político y activista para transformar la realidad, ejemplo de ello, Los *Desaparecidos*- las manifestaciones de las Madres en la Plaza de Mayo y los Scraches con el colectivo H.I.J.O.S en Argentina.

Con respecto, al performance en la esfera pública nacional, podemos encontrar a artistas como Pool Arias, Rosemberg Sandoval, Leonardo Herrera, el artista francés Pierre Pinocelli, y la filósofa Colombiana Consuelo Pabón, el Grupo Matracas, el grupo A Clon, El Colectivo Casa Guillermo, a Rolf Heidi Abderhalden integrante y fundador de *Mapa Teatro*, quienes han venido construyendo performance, obras de teatro y otras, basadas en metáforas visuales que tratan el tema postmoderno, el mito y la metáfora, en las que narran complejas situaciones económicas, sociales y políticas, sin hacer de sus actores un personaje de ficción, de ello se desprende que, en

sus puestas en escena muestren en vivo acontecimientos como la demolición de un barrio en Bogotá.

Paralelamente “*La Generación Desconocida del performance*” fundada por Constanza Camelo, Fernando Pertuz, Raúl Naranjo, María José Arjona, Yuri Forero, Edwin Jimeno, Alonso Zuluaga, Erika Jaramillo y Wilson Díaz quienes al ver la compleja realidad en Colombia decidieron dotar al performance de política, es decir brindar a sus muestras artísticas un mensaje de reflexión.

Algunos de estos integrantes siguieron construyendo performance, como Yuri Forero, presento “Endógeno- Exógeno” “una exploración mediática y performativa alrededor de la ciudad y su relación con uno de los momentos más importantes del país: el salón nacional de artistas” y Constanza Camelo con la obra llamada *Jornadas De Limpieza* que fue presentada en el centro de Bogotá y realizaba una crítica a las llamadas jornadas de limpieza hechas por los paramilitares en algunos lugares de país para deshacerse de lo que consideraban una escoria de la sociedad.

Ahora bien, nos proponemos componer algunas notas sobre la compleja relación entre el proceso de reconstrucción microhistórica con los estudios de performance ligados a la educación, en un inicio remitiéndonos, a la característica de reducción de escala en la investigación histórica de lo singular, persistiendo en cada huella que reconoce lo relativo que contiene cada parte traducida de aquel pasado en datos almacenados como representaciones históricas que pretendemos comprender, entonces, generamos variantes para desempolvar los filtros, los intermediarios deformantes de los indicios, dejando ver desde las contradicciones, los interrogantes y los vacíos, estos que se hacen evidentes al dar forma a todos esos datos esparcidos como un verdadero juego mental de construcción para el historiador, o refiere Omar Calabrese (como se citó en Justo y Pons, 2000) sustentado en las artes, el detalle y el fragmento, “Cuando queremos representamos una obra de arte, ésta constituye un todo, un conjunto, un sistema dotado de partes, de elementos,

de porciones. Si conocemos efectivamente la totalidad, las partes que la constituyen son detalles de la misma; en cambio, cuando esa totalidad se ignora, esas partes son fragmentos (p. 15). Esos mismos fragmentos de los que el artista compone su obra, es similar a el investigador que interactúa con las fuentes desde incógnitas, argumentos y demás, para reconstruir desde sus habilidades un pasado que le es dado por fragmentos.

Un fragmento, que procede del latín *frangere*, alude a algo que se ha roto: no es una sección artificial, deliberada, es una fracción circunstancial, accidental, una fractura fortuita. Si no contamos con todas las fracciones, la totalidad está in absentia, y si queremos reconstruirla procederemos a tientas, añadiendo partes y completando vacíos. El propósito es el de conocer el conjunto al que pertenecía y, por tanto, la meta es la de relacionar esos restos entre sí (Justo, y Pons, 2000, p. 15).

Para Taylor, el cuerpo en sus expresiones reiteradas y artísticas son performance en la medida que demuestran significado, resistencia, ciudadanía e inconformidad con acciones reiteradas en la esfera pública, así mismo, la relación entre performance e historia trae el pasado al presente, dicho en otras palabras, reactiva acontecimientos del pasado, brindando identidad y acción, entonces. “Las prácticas performadas y encarnadas logran que el “pasado” esté disponible en el presente como un recurso político que posibilita la ocurrencia simultánea de varios procesos complejos y organizados en capas sucesivas” (Taylor, 2009, p. 105).

Lo anterior significa que, la relación entre performance e historia se encuentra en las representaciones de actos que demuestran significado dentro de las comunidades, como las danzas, fiestas, cantos e incluso dentro de las formas de expresarse con los otros, que son reiteradas ya que, corresponden a una ideología, como eslabones de una cadena, exhumados en una observación específica. “Tenemos que reconsiderar cómo los estudios de la performance y los estudios

históricos construyen y se posicionan en relación a sus objetos de análisis -el ahora activado de la performance y el pasado performado de la historia.” (Taylor, 2009, p. 106).

Microhistoria como un pasado evocado a través de los indicios que la reducción de escala y el análisis microscópico del estudio de las fuentes escritas permite prever, aunque, echar mano de las fuentes escritas resulta un arma de doble filo al presentar diversas dificultades para el investigador, puesto que, han sido resultado de un proceso selectivo como lo indica Ginzburg (1981), en tanto que escritas y en tanto que escritas por individuos vinculados más o menos abiertamente a la cultura dominante. Esto significa que las ideas, creencias y esperanzas de los campesinos y artesanos del pasado nos llegan (cuando nos llegan) a través de filtros intermedios y deformantes (p. 11). Igualmente, resulta una problemática para los estudios de performance.

En este sentido, el performance se inserta y hace una crítica al archivo dispuesto por algunos investigadores e historiadores como fuentes verídicas de la historia -lo letrado- y seleccionado por quienes a juicio determinan lo que es importante y por ende, merece ser archivado, aun cuando solo es relevante porque fue archivado, de modo que, lo que se ha quedado fuera no representa trascendencia en la historia, haciendo énfasis en ello, nos preguntamos entonces ¿Cuántos acontecimientos de la historia no son visibles al no estar letrados u archivados? además, una de las características del archivo que lo legitima es su estabilidad, para ser analizada e interpretada, por un resultado de selección, podemos llegar a decir incluso que ciertos acontecimientos no han entrado necesariamente a la historia ni han sido archivados porque sean cruciales, sino que se han vuelto cruciales por el hecho de que han entrado a la historia y están archivados (Taylor, 2009, p. 107).

Esto nos conduce a integrar el archivo con el *repertorio*, este último que se presenta en, como las personas siguen ocupando los espacios de sociabilidad, en las prácticas autóctonas de culinaria,

lingüísticas, festividades, resistencias ciudadanas, entre otras, que son definidas como repertorio, a razón de que, sirven como un sistema de almacenamiento que mantiene esas prácticas del pasado aun en el presente y es allí donde el performance, en tanto como metodología entra al escenario, a reforzar esos aspectos olvidados de la historia como disciplina y en efecto el performance podrá ofrecer una historia diferente. Naturalmente, aquello –Letrado- ha significado la construcción de conocimiento mediante, el ejercicio educativo de alfabetización y la interpretación de textos, sin embargo, si lo concebimos desde la educación en las artes deberíamos estar atentos al convenio creativo que tienen las letras en su maraña visual con la arquitectura que conforma el paisaje de la ciudad.

Así para hallar conocimiento de lo particular, nos remitimos a los indicios como forma directa que se trasládala empáticamente con el contexto lo cual nos conduce a observar los lugares micro, en el que tuvo lugar un fenómeno, mediante el análisis de filiaciones, a condición de ser una fuente que con suerte conserva fragmentos que validen las fuentes escritas, estas fuentes alternas son a lo que Taylor, denomina *repertorio*, que cobra gran importancia puesto que, los performance sucede en lugares públicos donde ocurrieron masacres, demandas por los derechos humanos o festividades u otros, a razón de que los performance son prácticas encarnadas que destilan significado, basados en procesos históricos que el repertorio y el archivo con toda y las dificultades que enmaraña permite comprender y reconstruir a partir de los diferentes lenguajes corporales y escritos, afirma Marrou (como se citó en Justo y Pons, 2000) devuelve el protagonismo a los sujetos camales, visibles; a sujetos a los que les sucede algo, a sujetos que se enfrentan bravamente a las restricciones, a los límites de su propio tiempo; a sujetos, en fin, a los que hace hablar un narrador, un narrador que, lejos de la omnisciencia, declara sus dudas (p. 272).

Enfatizando en el contexto como repertorio, el lugar es fundamental al ser el fragmento en que sucede los fenómenos que la microhistoria se propone reconstruir, por esto es que, nos referimos a las múltiples posibilidades educativas del espacio urbano como una “Ciudad Educadora” destacando a, Ricard Huerta profesor y director en la Universidad de Valencia, España quien ha desarrollado diversos artículos sobre la investigación basada en las artes con la formación de futuros maestros de Latinoamérica y España, quien concibe la acción de andar la ciudad como práctica fundamental de la educación en palabras de Huerta (2014b) “es sumamente trascendental en la formación de la ciudadanía, para valorar el patrimonio y entender las diferentes expresiones que han surgido y surgen en cada época, vinculadas a los hechos históricos, sociales, políticos y económicos” (p. 17).

Entonces la ciudad se nos ofrece como una ciudad educadora, punto angular del redescubrimiento de los mensajes históricos, sociales, culturales y económicos por las redes del alfabeto, enmarcadas en la caligrafía y la tipografía como recursos persuasivos de la comunicación visual atractivos al resultar de una fuente de significados que delimitan un tiempo, una creencia y hasta una necesidad, así el caminar es una práctica educativa y un resorte cultural con numerosos alicientes en un aula viva más amplia, nos dice Francesco Careri (como se citó en Huerta, 2013) “Se trata de seguir aprovechando aquellas obras y escenarios donde la ciudad enseña sus encantos tradicionales, como son los monumentos, las plazas históricas o las zonas comerciales” (p. 126).

Reiterando, la reducción de escala de observación al lugar donde ocurren los fenómenos, Levi (como se citó en Justo y Pons, 2000) argumenta, no implica necesariamente tratar o analizar objetos pequeños, sino que supone adoptar un enfoque analítico que es independiente de las dimensiones de lo que se estudia. En ese sentido, el microscopio es la metáfora que describe de qué modo el historiador se enfrenta al objeto. En realidad, cuando un científico aplica una lente en

su laboratorio aumenta la visión de lo que era imperceptible y, sin embargo, central en la vida orgánica. Del mismo modo, podría decirse que el microscopio del historiador agranda objetos que tradicionalmente no habrían sido observados permitiendo así una mirada más intensa (p. 244).

El contexto en la reducción de escala permite y demanda entonces, captar aquellos fragmentos incidentes al desarrollo causal registrado en documentos y que son validados en el proceso de investigación del repertorio en el contexto que podemos rastrear de la época, desde esta perspectiva. “Habría una predisposición a insistir en el valor explicativo, significativo, del contexto: si de cosas pequeñas nos ocupamos, hemos de hacerlo ubicándolas en el tiempo y en el espacio correspondientes” (Justo y Pons, 2000, p. 237).

Por tanto, es un entorno eficaz para gestionar la observación, la argumentación y la construcción del relato en los estudios microhistóricos tanto como en los estudios de performance, partiendo de interpretar lo histórico, artístico y educativo desde lo social y reivindicativo, de ahí que, Huerta (2018c) plantee, la ciudad también es un enclave de agitación cultural y de acción política, lo cual repercute en un mayor desarrollo de la siempre necesaria lucha por los derechos humanos y de las actividades que evidencian una auténtica innovación en todos los ámbitos de la comunicación humana (p. 6). No obstante, la falta de formación en artes e historia influye decisivamente en el modo de percibir la ciudad y por tanto de comprenderla.

La interrelación de las investigaciones microhistóricas y los estudios de performance, basado en el archivo y en el repertorio es una apuesta por la educación a través de las artes, puesto que, no solo constituye la mera utilización de este como recurso mediático, sino que, trasciende a un proceso integral de construcción de conocimiento para sí mismo y en colectivo mediante ir de vuelta, es decir, retornar las enseñanzas al otro, es recrearse desde lo ya vivido para construir a partir de sí mismos y de las posibilidades que el arte ofrece para manifestarnos; los performances como actos

educativos y pedagógicos reivindicativos son ideales entonces para demostrar por medio de las prácticas artísticas un sin fin de entramados mensajes con significados culturales, históricos, políticos y es allí mismo que, dichas prácticas artísticas y simbólicas en el relato visual se hallará sujeto afirma Parker (como se citó en Huerta, 2010) “la posibilidad de reconciliar las creaciones artísticas con el entramado del contexto crítico que generan las prácticas pedagógicas” (p. 23).

En tal sentido, la construcción de performance es un proceso de enseñanza y aprendizaje de la microhistoria, mediante las prácticas artísticas en el campo de la educación, pasan por el eminente encuentro de la ekphrasis (la recreación escrita de materiales visuales) a la hypothyposis (el reencuentro con las imágenes a partir de sus explicaciones en textos escritos). Las letras inundan nuestras fotografías, y con ello rendimos un verdadero homenaje visual a la tradición milenaria del alfabeto, al diseño y a su enseñanza (Huerta, Domínguez y Barbosa, 2017d).

Este proceso de investigación y creación es cercano a las tesis que plantea Rita Irwin (como se citó en Huerta, (2018e) el modelo de investigación denominado <las Artografías> la cual trata de un modelo de investigación que une los procesos de las artes sin perder de vista nuestra faceta como educadores ni tampoco nuestra visión como investigadores. El término «ARTography» implica sentirse al mismo tiempo artista, educador e investigador, ya que las tres letras iniciales conjugan los tres elementos que se integran en él: la A de «Artist», la R de «Researcher», y la T de «Teacher» (p.8).

En tal sentido, la práctica artográfica establece la participación colectiva de los procesos artísticos valorando tanto la capacidad colaborativa de los participantes como la habilidad de compendiar en la figura del docente sus destrezas artísticas e investigadoras, además de la utilización de los espacios de sociabilidad públicos, como plazas, instituciones educativas, parques, calles, dado a sus posibilidades como fuentes microhistóricas, interpretativas, comunicativas y de expresión ya

que, son lugares de masiva convergencia ciudadana en el cual, el potencial educativo del performance como arte de acción transcurre entre la provocación de una obra participativa y abierta, de modo que, una de sus principales características es la irrupción del silencio con mensajes codificados desde las artes y para ello se vale de los espacios públicos como escenario, de ahí, su carácter provocativo al ser un modo eficaz de despertar conciencias avivando el espíritu crítico y fomentando la comprensión de las expresiones y pensamientos divergentes hallados en la ciudad, la misma que constituye este campo amplio de negociación entre las representaciones, roles e identidades que se ponen de manifiesto traspasando el ejercicio de espectador pasivo tradicional a ampliar su sensibilidad artística teniendo que responder de forma intelectual y física a los retos enmarañados en el mensaje del performance.

En esta ocasión la educación de un suceso microhistórico basada en las artes, específicamente desde el performance permite la construcción colectiva de procesos y experiencias de creación de aprendizajes destacando las habilidades del otro que tienen que ver directamente con los objetivos transversales de la educación en establecer los lazos con el otro fortaleciendo sus destrezas sociales, dicho lo anterior, la performance contemporánea transcurre entre actos de representación y acciones de transformación, basando su existencia en la confluencia de tiempo, cuerpo y lugar. Sus posibilidades pueden ser realmente interesantes y tienen enormes virtudes pedagógicas según los distintos niveles educativos, ya que plantea una propuesta amplia de comunicación y dinámica grupal a través del juego de significados compartidos: la vida es performance, la performance es vida (Abad, 2012).

Justamente una de las correlaciones entre la reconstrucción microhistórica y la construcción de performance, se haya en el modelo de narración, *El Relato*, que parte de lo obvio y trasciende evidenciando los fragmentos descritos con sus aciertos y distorsiones en un determinado contexto,

por ejemplo, un campesino al ofrecer su cosecha narra desde la adquisición de las semillas hasta el momento de como resolvió exponer su producto a la venta, detallando que no todas las semillas crecieron, las afectaciones del clima, la maleza en el cultivo, dejando ver las variables que suceden en todo proceso, claramente el comprador se construirá dicho proceso que le precede y la compra de ese producto no será un solo intercambio, pues bien, el relato es ese mismo, que en el desarrollo de la narración vuelve atrás, al principio, al pasado que la microhistoria y el performance buscan reconstruir desde el presente, brindando pinceladas simbólicas en el vestuario, la alimentación, los espacios de sociabilidad, entre otros; A juicio de Taylor (2009) los portadores de la performance, quienes se comprometen con ella, también son los portadores de la historia que une las capas pasado-presente-futuro a través de la práctica. Por ende, en el acontecimiento performático, tal como el acontecimiento histórico... descansa su poder transformador (p. 122).

Desde el punto de vista de Levi (como se citó en Justo y Pons, 2000) el relato tendría una doble función. Por un lado, la narración favorece la individualización de los hechos, evitando así la generalización y la formalización cuantitativa, mostrando pues de qué modo los sujetos eligen entre los intersticios de los sistemas normativos. Por otro, el relato permite incorporar el procedimiento mismo de la investigación, así como sus obstáculos y sus limitaciones documentales (p. 247). El relato termina siendo particularmente sobre una historia de vida o la de un suceso, en la incasable reducción de escala de observación, que toma tanto el historiador como el artista para reconstruir y así narrar el relato desde los diferentes leguajes corporales y escritos.

Yendo un poco más allá, las capacidades educativas del performance, en su relación con la historia, en palabras de Taylor se concibe como “el ahora activado de la performance y el pasado performado de la historia” reconstruido desde la fuerza del quehacer artístico para ver y comprender los acontecimientos históricos desarrollados en espacios públicos que se vuelven

trascendentales desde su uso para las movilizaciones actuales como aquellas pasadas que determinaron la consolidación de la vida como actualmente la concebimos. el objeto de análisis para los estudios históricos es, entonces, la practica encarnada “viva” (que ocurre en el pasado, pero que se hace en el presente), la misma que nos interesa en los estudios del performance (Taylor, 2009, p. 107).

En lo que atañe a, la puesta en escena de un performance, se tienen en cuenta cuatro elementos: el protagonismo del cuerpo del artista, la interacción entre éste y el público, la concreción del lugarespacio y del tiempo en el que tiene lugar, por tanto que, sus representaciones suponen críticas sociales desde el proceso de educación dotado de elementos interactivos con el fin, de un aprendizaje útil, basada en, la razón (investigación), la emoción (impresión), relación (diálogos) y el cuerpo (movimiento) y de esta manera incluir todas las dimensiones de la persona permitiendo la creación activa de conocimientos divergentes y fortaleciendo una personalidad crítica.

Por ello, dentro del ámbito educativo, la enseñanza y aprendizaje de la microhistoria desde el performance como hecho del presente reiterando un pasado, que se extrae del archivo y el repertorio a la memoria social por medio del cuerpo en la esfera pública, se entre teje en la experiencia del arte con la historia y las ciencias sociales a partir de los vínculos con el pasado, la temporalidad y la cronología, con los acontecimientos que reconocen hechos trascendentales y que dejan ver la historia de un lugar. Considerando que, *“en la performance lo esencial es el concepto del que emerge y en el que el artista performativo se sumerge, en el que explora e investiga, construyendo así un conocimiento intangible, etéreo y poético, desde la disciplina artística.”* (Petit, Charpentier y Maturana, 2009, p 5).

En esta ocasión la performance tendrá el objetivo de reconstruir acontecimientos microhistóricos olvidados de la historia local en Fusagasugá, por esta razón, se desarrolla en el mismo lugar en que ocurre uno de los acontecimientos que encierra la pugna política y la disputa por la tierra en el Sumapaz durante la década de 1930-1940, dicho suceso es denominado por Londoño, R como <La Hecatombe de Fusagasugá>, suceso que narra los acontecimientos del domingo, 4 de febrero de 1934 que tenían como fin, brindar a Jorge Eliecer Gaitán el homenaje de sus compañeros uniristas; se denomina entonces, la hecatombe a la violencia que se desato ese día y que deja el registro muertes violentas; este acontecimiento, permite reducir la escala de observación a los fragmentos que revelan la historia de la pugna política por el control de Fusagasugá, capital del Sumapaz.

La declaración pública por parte de Gaitán señala, a esta hecatombe como una tragedia ya prevista, pues obedeció a un proceso con antecedentes, a razón de que, el movimiento liderado por Gaitán había tomado fuerza en Fusagasugá a causa de su apoyo a los campesinos con el problema de la tierra y a la oposición del Unirismo ante la política de parcelación, impuesta por la Gobernación de Cundinamarca.

Es decir, que este acontecimiento se veía venir como, el punto de ebullición que encierra el proceso social y político en el Sumapaz. Un proceso investigativo microhistórico, artístico performático y educativo de dicha manifestación en la historia local de Fusagasugá, permite percibir el control político del Sumapaz desde las huellas que condujeron al desarrollo violento; integrando los fragmentos del archivo y el repertorio, entonces para organizar la riqueza que nos provee las artes, se plantea desde la duplicidad del <  *cuerpo y alma* > ofreciendo tanto, el interés, por medio, del lenguaje del  *cuerpo* como en  *el ama* representados en objetos resultantes de intenciones del artista como investigador y docente, que se instalan repletos de información visual como piezas significantes que traspasan el simple hecho material.

En este sentido, el artista e historiador va a las fuentes, a los vestigios afirma Ginzburg en concordancia con Benjamín (como se citó en Justo y Pons, 2000) “el pasado no es el dato evidente en el que se pueden reconocer los contemporáneos, sino que es el objeto extraño que deja huella y que exige su revelación” (p. 247)

Dichas revelaciones resultado de un proceso escéptico en la construcción consiente de las investigaciones microhistóricas se hallan en el relato histórico y en el carácter político del arte, de acuerdo con Benjamín Walter (como se citó en Petit et al., 2009) “Su relevancia y su sentido de ser no se encuentra en su calidad objetual sino en la idea, en el discurso y el proceso que le da origen, llegando éste a ser la creación en sí misma... Desde el momento en que no puede aplicarse el parámetro de la autenticidad para juzgar la producción artística, se revoluciona toda la función social del arte. En lugar de fundarse en el ritual, de ahora en más se fundamenta en otra forma de praxis: la política” (p. 4).

A la vez es un proceso que permite el acercamiento a los lugares que denotan significado basado en la <ciudad educadora> a partir de realizar la muestra del performance sobre los sucesos de 4 de febrero de 1934 ahora en, 2019 en la plaza central de Fusagasugá, el mismo lugar donde aconteció hace 84 años, por un lado, apoyados en el repertorio de los fragmentos de la época aun conservados, al tiempo, revitalizando la acción artística corporal y visual para la construcción de conocimiento y resignificando la importancia de este espacio históricamente como centro de convergencia tanto para la lucha por los derechos humanos como de acopio para el disfrute familiar, mediante el arte de acción. Los estudios de la performance podrían ser capaces de ofrecer un aspecto de la historia diferente, basado ahora tanto en el repertorio como en el archivo, enfocado en las prácticas encarnadas que destilan significado de los acontecimientos pasados, los

almacenan y encuentran modalidades encarnadas para expresarlos en el aquí y en el ahora, manteniendo siempre un ojo en el futuro (Taylor, 2009, p. 109).

En definitiva, la enseñanza y aprendizaje de la microhistoria de dicho suceso mediante el performance en Fusagasugá construye puentes académicos y prácticos desde las ciencias sociales comprendiendo como la unión del archivo, la ciudad como un espacio vivo para la educación, el repertorio, el cuerpo y las artes visuales se unen para construir un performance basado en la investigación y la reconstrucción microhistórica del pasado, siendo esta una formación que incluye el vínculo empático con el pasado e incentiva la participación de las comunidades mediante el hecho, de dar voz y cuerpo a la historia silenciada y estática del archivo, transformando esto en un performance cargado de contenido histórico, político y cultural que a la vez traspasa el ámbito educativo pues va a la comunidad, es decir, pasa afuera y re-significa la microhistoria de un espacio y de sus habitantes.

## **6. METODOLOGÍA**

Este proyecto de investigación y creación abarca variados ámbitos y es por ello que está estructurado bajo la metodología cualitativa con el método general inductivo y en específico sustentado en la Teoría Fundada, como una teoría que parte de la búsqueda de los datos cuando se tiene una situación de investigación, de modo que, utiliza, la codificación, el método de la comparación y el muestreo teórico constante donde el investigador recoge, codifica y analiza para simultáneamente generar teoría, que surge encaminada a una categoría, en este caso teniendo en cuenta tres fases:

## **1. Reconstrucción Histórica:**

En esta primera fase teniendo en cuenta, las tesis de microhistoria se realiza una investigación historiográfica de los acontecimiento en Fusagasugá del 4 de febrero de 1934 y del contexto de luchas agrarias y pugna política en el Sumapaz en un periodo de diez años (1930-1940) como muestreo teórico para la reconstrucción de los fragmentos causales que precedieron el suceso tanto como su incidencia posterior en el Sumapaz, fijando el interés también en aspectos como el vestuario y los lugares de sociabilidad; con las siguientes etapas:

- a) **Identificación De Fuentes:** para la búsqueda de los fragmentos se exploraron las siguientes fuentes: El Archivo Municipal De Fusagasugá, El Archivo Parroquial De Fusagasugá, La Biblioteca Nacional, La Biblioteca Luz Ángela Arango Y La Biblioteca de la Universidad Nacional, Colección Jorge Eliecer Gaitán, con el fin de realizar una investigación tanto de archivo como de prensa y bibliográfica que permitiera la recolección de información sobre la pugna política por el Sumapaz como contexto para reconstruir, la narración del acontecimiento del 4 de febrero de 1934.
- b) **Técnicas E Instrumentos De Recolección De Datos:** se lleva a cabo mediante el uso de notas de campo (memos) con el fin de registrar de una forma exhaustiva los fragmentos procedentes de las fuentes, ideas principales, observaciones, incoherencias y vacíos que vayan surgiendo, básicamente será el medio de retención de ideas y relaciones de estas que surgen a partir de la lectura e integración de los fragmentos.
- c) **Procesamiento Y Análisis De Datos:** en primer lugar, con la información contenida en las notas de campo (memos) se realiza el procesamiento y el análisis de estos mediante una codificación abierta, con escepticismo en la que se selecciona la información, teniendo en

cuenta, el contexto de pugna política por el Sumapaz en un periodo de diez años, que da lugar a la *Codificación Axial* en la que, se extrae, identifica y agrupa la información según las categorías las luchas agrarias y pugna política en la montañosa Sumapaz 1930-1940, haciendo énfasis en los acontecimientos de 4 de febrero de 1934, alrededor de las cuales posteriormente serán codificadas en un muestro teórico que se realiza con el fin de efectuar las interrelaciones compuestas por las categorías y sus propiedades del total de fragmentos estructurados en un diseño sistemático que explora las condiciones casuales, el contexto y las condiciones intervinientes de este acontecimiento que son representados lo más fielmente en la reconstrucción narrativa del relato microhistórico.

## **2. Construcción Del Performance:**

En esta segunda fase, se realiza un estudio de caso basado en las tesis de Taylor D. sobre los *estudios de performance* y de Huerta, R en *ciudad educadora*, teniendo como procedimiento la artografía, por esta razón se plantea un proceso integral al relacionar una postura de investigadora, artista y docente al mismo tiempo durante el proceso de creación y muestra del performance sobre la pugna política en el Sumapaz durante la década de 1930-1940 con su punto de ebullición en Fusagasugá el 4 de febrero de 1934, de la siguiente manera:

**A. Identificación:** basándonos en la reconstrucción historiográfica de las luchas agrarias y pugna política en la montañosa Sumapaz en el decenio de 1930-1940, haciendo énfasis en los acontecimientos de 4 de febrero de 1934 como una línea narrativa se realizará la identifica el espacio público donde ocurre el suceso histórico, del mensaje que se tiene la intención de manifestar y desde luego, los instrumentos del arte que se implementaran, en pocas palabras,

se desarrolla una identificación del repertorio tanto disciplinar, como de las artes y del espacio público a utilizar como espacio educativo.

**B. Planeación y Diseño:** teniendo en cuenta la intención de construir un puente que relacione la teoría resultado de la reconstrucción historiográfica de las luchas agrarias y pugna política en la montañosa Sumapaz en el decenio de 1930-1940, haciendo énfasis en los acontecimientos de 4 de febrero de 1934 y la educación, por medio de la construcción de un performance sobre dicho acontecimiento, se codifica la información dispuesta en el archivo y el repertorio según el análisis de sus propiedades y dimensiones históricas para así, y organizar, diseñar y representarlas lo más fielmente posible en la construcción y muestra del performance a partir de dos líneas que resumen la idea de duplicidad:

- **El Alma:** encontramos las intenciones del artista en piezas visuales interconectadas que se instalan construyendo un mensaje tras el recorrido de un montaje, en tal sentido, se dispondrá del arte visual sobre algunas fotografías de los años treinta.
- **El Cuerpo:** nos presenta las intenciones y los mensajes del artista mediante el lenguaje del cuerpo, en esta ocasión valiéndose también de instrumentos que se interrelacionan en la representación.

Teniendo en cuenta lo anterior, se construyen un escenario integrado por el Alma y el cuerpo interconectados tanto en su estructura como en la idea, mensaje, acciones y significado encarnados en ambos que cuentan con una estructura abierta brindando una experiencia visual y sensorial desde las representaciones del alma y el cuerpo.

**Población:** Se resalta que el grupo focal, es compuesto por estas 6 personas naturales e integrantes de otras organizaciones, es un grupo con experiencia trabajando conjuntamente en anteriores proyectos, artísticos, culturales y ambientales, por ende, se reconocen las habilidades de cada integrante que se ponen al servicio de este proyecto de investigación y creación.

Entonces, el proceso de construcción del performance se hace de forma colectiva, mediante la conformación de un grupo focal con personas naturales e integrantes de las organizaciones Sutagaos Films, Severa Nota y la Fundación Gusta-guchipas en el que cada participante tiene un rol específico conformando un equipo; a pesar de que cada persona tiene una función partiendo de sus habilidades en un proceso conjunto de aprendizaje y enseñanza todos contamos con un objetivo en común y por ende, cada uno aporta de manera significativa durante todo el desarrollo del proyecto, como se evidencia en la siguiente tabla:

<b>FICHA TÉCNICA</b>	
<b>Nombre</b>	<b>Rol</b>
Miguel Beltrán Mora	Artista corporal
Kelly Acosta Murillo	Artista corporal
Vivian Aguirre García	Artista corporal
Alejandra Rojas Martínez	Artista corporal
Juan Camilo Valbuena	Artista corporal
Edwin Gutiérrez Pineda	Diseñador sonoro y musicalización

**C. Construcción del performance:** teniendo en cuenta todo lo anterior, la creación del performance se realiza partiendo tanto del archivo como del repertorio mediante la idea de duplicidad en la que, la microhistoria de la pugna política en el Sumapaz con su punto de

ebullición en el 4 de febrero 1934, es reconstruida desde el **Alma** que concentra 21 Fotografías acompañadas de una pequeña descripción, en las cuales se resalta el papel de la mujer, el vestido, la vivienda, el azadón como herramienta de trabajo de los campesinos y colonos y por supuesto la reconstrucción de la manifestación unirista de aquel 4 de febrero de 1934 a partir de lo que el archivo escrito y visual de esta fecha y el repertorio en este caso de las propiedades que conserva de la época la arquitectura de La plaza central de Fusagasugá como escenario de los sucesos y del performance deja proveer. Además, de rehacer manualmente la bandera del movimiento político de la UNIR considerando su valor simbólico.

Paralelamente, desde el **Cuerpo** se construye un homenaje a las históricas luchas por la tierra en el Sumapaz y al campo colombiano al seguir resistiendo en su continuo labrar de la tierra, basándonos en una representación desde el cuerpo, la acrobacia y el arte circense.

**D. Técnicas e instrumentos de recolección de información:** se llevará a cabo mediante, la observación participante y el registro general en notas de campo que contienen el lugar, la fecha y hora, además, de sentimientos, apreciaciones, intuiciones, comentarios, diálogos, el clima, los actores sociales, que se encuentran apoyadas en grabación de videos y toma de fotografías; Todo lo anterior será permanente durante el proceso de enseñanza y aprendizaje en la construcción colectiva del performance.

**E. Técnicas de procesamiento y análisis de datos:** se realiza a través de, una codificación abierta sobre los fenómenos que van surgiendo, teniendo en cuenta propiedades como sentimientos, apreciaciones, intuiciones, comentarios, diálogos, el clima, para posteriormente dimensionarlas e ir construyendo teoría desde el método de la TF con la comparación

constante, la cual recoge, codifica y analiza los datos de forma simultanea mediante el procedimiento del *ajuste y funcionamiento* que no es más sino, la forma en que se delimita la teoría que responde al objetivo en cuestión, es decir, lograr llevar microhistoria a un proceso pedagógico enfocado en las prácticas artísticas, dotadas de historia y significado en la construcción colectiva de un performance y su posterior muestra.

## **2.1 MUESTRA DEL PERFORMANCE**

**A. Identificación y Planeación:** se elabora en primer lugar, una identificación de la plaza central de Fusagasugá para establecer los momentos de muestra, considerando, los días y las horas de masiva convergencia para el montaje y muestra del performance, con el objetivo de contar con una participación amplia de la comunidad, en segundo lugar, con la planeación expuesta en el cronograma de la muestra, se lleva a cabo el establecimiento de vínculos con emisoras locales y con las instituciones administrativas del municipio para el proceso de gestión de permisos y logística, posteriormente, valiéndonos de las posibilidades de los medios de comunicación como la radio y las redes sociales difundiendo la invitación a la muestra del performance. De ahí que, el proceso que requiere la muestra del performance, es a la vez, un proceso de integración de artistas, investigadores y docentes con la comunidad y las instituciones aprovechando y comprendiendo la ciudad como un aula viva con múltiples actores.

**B. Desarrollo y Muestra del performance:** parte desde unas tareas previas, durante y posteriores de la muestra, así:

- La convocatoria se hace con una semana anterior a la muestra mediante las redes sociales y algunas emisoras locales.

- La convocatoria a la muestra en el escenario se hace con el acercamiento a las personas para invitarlas a ingresar a la muestra.
- La muestra del performance en su dualidad de alma y cuerpo será expuesta abierta a la participación de la comunidad como espectadores activos, así pues, el alma estará expuesta desde horas antes de la muestra del cuerpo en el escenario de la plaza principal de Fusagasugá.
- Al finalizar la muestra se solicita a los asistentes mayores de edad a participar de una entrevista semiestructurada la cual es grabada en audio y video o, dejarnos su comentario sobre su experiencia en la muestra por escrito.

**C. Técnicas e instrumentos de recolección de información:** es permanente durante la muestra del performance, con el uso de: la observación participante, el registro fotográfico, registro audiovisual de la entrevista semiestructurada y de los comentarios escritos de los participantes, además de, realizar diarios de campo sobre el lugar, fecha, sentimientos, apreciaciones, intuiciones, comentarios, diálogos, el clima y de las retroalimentaciones finales del colectivo.

**D. Técnicas de procesamiento y análisis de datos:** se desarrolla a través del método de la TF, partiendo del proceso de codificación abierta con el total de datos obtenidos, de las entrevistas semiestructuradas, los comentarios escritos de los participantes y de los diarios de campo en relación con las tesis de Los Estudios de Performance por Diana Taylor y de <La Educación Basada En Artes Y En La Ciudad Educadora> por Ricard Huerta; generando categorías de análisis de repertorio, archivo, educación y performance con sus propiedades, que se dimensionan y estructuran mediante, la comparación constante, la cual recoge, codifica y analiza los datos de forma simultánea en el desarrollo del procedimiento

del *ajuste* de las categorías capaces de responder al *funcionamiento* del proyecto de investigación y creación de un proceso educativo enfocado en las prácticas artísticas, dotadas de historia y significado en la construcción colectiva de un performance y su muestra en el espacio público para contribuir a la construcción de conocimiento sobre las luchas agrarias y pugna política en la montañosa Sumapaz en el decenio de 1930-1940, con su punto de ebullición en los acontecimientos del 4 de febrero de 1934.

### **3. Retornar, Huella Contributiva:**

Se desarrolla partiendo de la reconstrucción historiográfica de las luchas agrarias y pugna política en la montañosa Sumapaz en el decenio de 1930-1940 con su punto de ebullición en los acontecimientos de 4 de febrero de 1934, en primera medida de forma escrita y posteriormente, en un proceso pedagógico integral que brinda voz y movimiento a la microhistoria en la construcción del performance y su accionar educativo llevado más allá de las disciplinas y la institucionalidad, describiendo en un relato el proceso que precede al desarrollo de la muestra del performance en espacios públicos.

Dicho lo anterior, se realiza una contribución materializada tanto de forma escrita como en una grabación audiovisual que encierra la totalidad del proceso de investigación, creación/construcción y muestra. Siendo todo ello, una contribución tanto a los estudios de microhistoria como a los estudios del performance.

## **Luchas Agrarias Y Pugna Política En La Montañosa Sumapaz, 1930-1940.**

En la provincia de Sumapaz durante la década del treinta se desarrollaron diversos conflictos de gran agitación campesina a raíz de las problemáticas con la tenencia de la tierra, las lúgubres condiciones de trabajo y por consiguiente en la calidad de vida de los campesinos y colonos, la represión y la violencia; además de una política tradicional, esta última, a la que se le hizo frente con el fin de contrarrestar los problemas sociales antes mencionados, mediante la conformación de ligas campesinas, movimientos políticos, sindicatos e inclusive partidos que llegaron a su máximo esplendor en las elecciones por cargos gubernamentales en Cundinamarca con listas encabezadas por líderes agrarios que florecieron en estos años valiéndose de la prensa.

Por ende, este trabajo pretende identificar y analizar los antecedentes que originaron la organización del campesinado representadas en los movimientos de campesinos y colonos, su participación en el debate electoral y social que indujeron en el desencadenamiento de graves enfrentamientos agrarios con los partidos tradicionales durante el periodo de 1930-1940 específicamente del suceso del 4 de febrero de 1934 en Fusagasugá; ciudad que concentró el poder público y vicario, ostentando así el social, político y económico, debido a su carácter de capital de la provincia del Sumapaz dado en 1895, al ser el epicentro estratégico del cruce de caminos entre el altiplano y las tierras bajas.

En lo que respecta a la migración a Sumapaz, la socióloga Rocío Londoño (2011) menciona, desde los años veinte la región presentó una etapa de colonización campesina, a la vez de un proceso de consolidación de latifundios ganaderos y haciendas cafeteras. La producción y venta del café, motor económico demandó y afianzó el interés de la elite sumapaceña por la construcción de obras que le permitieron insertarse tanto en el mercado nacional como en el campo de la política,

evidenciado en la inversión vial, el crecimiento urbano, el desarrollo del comercio, la extensión de cultivo, la instalación de la telefonía y el telegrama.

Describe el historiador Raúl Martínez, durante el decenio de los treinta, se inicia el afanoso proceso de ocupación de las estructuras urbanas con características de casa-lote en las que se adecuaban habitaciones adicionales, lo que llevó en 1938 a una alta densificación poblacional, estas modificaciones procedían de décadas atrás; para ello, añade, esta situación fue beneficiada por la masiva oferta de tierra considerada como baldía y por el gran número de trabajadores provenientes del altiplano quienes precisamente salieron de su tierra por el modelo de tenencia (p. 91).

Los colonos y campesinos quienes poseían la condición de arrendatarios de los grandes hacendados, hallaban sus graves pugnas en su derecho a adquirirla en contra de la tenencia de la propiedad de la tierra; relaciones conflictivas representadas en diferentes colores, nombre e ideologías dependiendo de del movimiento agrario local u regional, que iremos abordando en el transcurso distinguiendo la utilización de la prensa para la agitación campesina y electoral, identificando la participación de las mujeres y añadiendo aspectos de la historia cultural. La relevancia de este trabajo en el marco de los estudios de microhistoria nos permite comprender las diversas modalidades de la respuesta agraria y estatal a fenómenos posteriores y trascendentales como la denominada violencia.

Referimos, los privilegio con que cuenta la región de Sumapaz ubicada en la cordillera oriental en el centro del territorio continental nacional, posee alturas que oscilan entre 1.000 m.s.n.m y 4.500 m.s.n.m contando así con la presencia de toda vegetación de los pisos térmicos. Sumapaz concentra suelos de tipo II y VII delimitados por la estructura de la gran hacienda, precedidos por propiedades de origen colonial, sin embargo, en algunos lugares de la región la adquisición fue

cercana a inicios del siglo XX, en sí, la posesión de la tierra del alto Sumapaz se encontraba en manos de tan solo cinco familias. La organización política de la región, está conformada por diez municipios de Cundinamarca y tres del oriente del Tolima. De los cuales cinco fueron construidos desde la época colonial, Fusagasugá, Pasca, Tibacuy, Cunday, y Pandi; mientras el resto emergieron durante los últimos decenios del siglo XIX y mediados del XX por desagregación de las extensiones así de Fusagasugá, nacieron Arbeláez, Silvania, y Granada; de Pandi, San Bernardo, Cabrera, Venecia e Icononzo; de Cunday Villarrica, estos tres últimos del Tolima. (Londoño, 2011, p.18).

La década de estudio a juicio de Laura Varela y Yuri Romero (2006), encierra los conflictos por la propiedad legítima de la tierra entre hacendados y colonos, quienes consideraban que era su trabajo el que valorizaba y convertía las tierras incultas en haciendas productivas.

Es durante el mandato de abadía Méndez en el año 1926, cuando La Corte Suprema de Justicia dictó un fallo según el cual toda sujeto que contara con la calidad de propietario de una porción de tierra debía demostrarlo mediante la presentación del título original el traspaso de baldío nacional a propiedad privada, más conocido como “La Prueba Diabólica”, por su imposibilidad de demostrar, sin embargo, la sentencia tuvo su lado positivo al poder cuestionar el hasta entonces inviolable régimen interno de las haciendas, muestra de ello fueron los enfrentamientos entre hacendados y colonos de la hacienda El Chocho (Bejarano, 1975, pp. 556-557).

Aunque los campesinos entablaron sus dudas con anterioridad por lo menos de un año antes de la sentencia afirma, Legrand (1988) los arrendatarios en la hacienda El Chocho de Fusagasugá (Cundinamarca) y en la hacienda El Soche, cerca de Bogotá, habían comenzado a presionar a los propietarios en busca de mejores condiciones de trabajo desde 1925, aproximadamente. En los primeros años de la depresión, controvirtieron los derechos de los propietarios a la tierra misma y

se declararon colonos (pp. 190-191). De ahí, las convicciones por la posesión de la tierra se agudizaron acompañadas de otras demandas sociales, económicas y políticas como, el no pago de la renta, la higiene e inclusive la participación política, en ejemplo la denuncia, del agrario Demóstenes Albañil en 1928 apelando a la libertad de comercio de los productos que cosechaban los arrendatarios y rechazando la explotación que padecían (Velandía, 1982).

El periodo de 1930-1934 la presidencia estuvo a cargo del liberalismo, en mandato de Enrique Olaya Herrera, la agitación campesina de Sumapaz en esta temporalidad adquiere una característica de rebelión campesina, en donde se cuestionaría tanto el régimen laboral, como los títulos de propiedad de las haciendas. La organización campesina regional según la historiadora Elsy Marulanda (1991), en el Sumapaz podemos ubicar tres focos subregionales de conflicto: 1. El Sector de Pandi, 2. El Sector de Pasca, 3. El Sector de Fusagasugá. En estas tres zonas, [...] encontramos matices diferenciadores en cuanto a su conformación como áreas productivas, más no en cuanto al carácter de la movilización campesina. Vale decir, en el sector de Pandi, las haciendas generalmente se formaron a partir de la adulteración de linderos con las tierras baldías; en el sector de Pasca, se constituyeron sobre terrenos del antiguo resguardo indígena; y en Fusagasugá sobre tierras apropiadas desde la colonia. Estas diferencias no fueron obstáculo en la identificación de los intereses campesinos y su movilización (p. 77).

En cuanto a los mecanismos de defensa campesina Londoño (2011) destaca que “cuando ocurrían enfrentamientos de gravedad o sufrían represión de la policía, los campesinos buscaban la intervención directa del presidente de la república, acudían a altos cargos gubernamentales como la cámara de representantes, enviaban delegados a Bogotá u hacían demostraciones en la plaza pública” (p,77). Dentro de los movimientos agrarios más prestigiosos, encontramos la organización no solo hacendaria sino regional, denominada ‘La Colonia Agrícola del Sumapaz’

fundada por Erasmo Valencia entre la segunda y tercera década del siglo XX, posteriormente, dirigida por Juan de la Cruz Varela y otros dirigentes de la región, se estima que en su momento de máximo esplendor llegó a agrupar cerca de seis mil campesinos, habitantes de las tierras de Pandi, Fusagasugá, Viotá, Cunday e Icononzo.

Al respecto, argumentan, Romero y Varela (2006) en realidad, lo que se conoce como Colonia Agrícola de Sumapaz o Movimiento Agrario de Sumapaz empezó en 1924, liderado por Erasmo Valencia. Posteriormente, en 1928, este movimiento se extendió hacia el Oriente del Tolima y contó con la participación de Juan de la Cruz Varela (p. 269). Brindando a los campesinos la capacidad de expresión hasta el momento sin precedentes; de otro lado, en el Archivo Histórico de Fusagasugá reposa, cerca al periodo de estudio un oficio, que evidencias una organización denominada Sociedad de Agricultores de Fusagasugá, comunica en febrero de 1929, al señor Ministro de Obras Públicas.

*“Solicitar muy encarecidamente del señor Ministro de Obras Públicas, Dr. Arturo Hernández C., se sirva reconsiderar y revocar la orden de suspender trabajos en las vías mencionadas, destinando en cambio las partidas necesarias para su continuación hacia esta ciudad, con lo cual se haría un verdadero beneficio a la agricultura de Sumapaz y a la ciudad capital pues con medios para transportar fácilmente los productos de la tierra podrán enviarse de esta región a Bogotá maderas y víveres de toda calidad a precios sumamente cómodos para todos los consumidores”* (Sociedad de agricultores de Colombia, 1929, f. 504).

Sobre lo oportuno de la construcción de una red vial que integrara a estas tierras con la capital y con los centros de acopio comercial, insistiría uno de los líderes agrarios más destacados Erasmo Valencia acerca de sus referentes identitarios en la lucha agraria, el historiador Abelardo (2017) describe un periodista de tendencia socialista que prestó asesoría jurídica –sin ser abogado en

propiedad— a colonos y aparceros, y los alentó a realizar ocupaciones de tierra y a demandar la revisión de los títulos de propiedad que acreditaban los dueños de las haciendas. Valencia los motivó a constituir organismos para fortalecer las reivindicaciones, como ocurrió con la Sociedad Agrícola de la Colonia de Sumapaz, que tuvo presencia en varios municipios de la región (pp.2324).

De manera similar, Gonzalo Sánchez (1985) expone la integridad de la organización liderada por Valencia, como un índice adicional del nivel de organización de estos campesinos podría aducirse, la asistencia de 452 colonos del Sumapaz tolimense, sin que se hubiera hecho el registro de los que se habían desplazado desde Cundinamarca a la reunión convocada por los comisionados gubernamentales del Tolima en agosto de 1931 en Icononzo, el motor de esta agitación rural en toda la región desde fines de los años veinte era un abogado y periodista, oriundo de Santa Rosa de Cabal quien se desplazaba incesantemente al Sumapaz y al Tequendama en tareas de concientización, asesoría y organización campesina, proyectando una imagen de ubicuidad y una energía contagiosa por su causa (pp. 20-21).

Uno de los aspectos más relevantes del que se valió Valencia para la agitación y organización campesina fue la prensa local al ser fundador y editor del semanario Claridad difundida entre 1927-1937 en el Sumapaz la cual orientó el modo operativo en que debían organizasen, los procesos adelantados, las demandas por los malos tratos de la policía y los hacendados hasta campañas políticas; analizaremos la importancia de esta prensa en la pugna política por el control de Sumapaz más adelante.

A cerca de la agudización de la agitación campesina a principios de los años treinta, da cuenta el historiador Marco Palacios (1995), quien explica, la interacción entre los mecanismos de poder, ejercido desde las cabeceras y su recepción en las haciendas y veredas. Aclarando que los

campesinos de varias regiones se rebelaron en conjunto contra las condiciones feudales imperantes en las haciendas del centro del país (p.154).

Precisamente, a medida que la industria cobraba ímpetu a partir de 1933 los funcionarios gubernamentales aludían con frecuencia la necesidad de estimular la producción rural. Al producir alimentos baratos para el consumo interno y al proveer las divisas extranjeras necesarias a la importación de máquinas, el crecimiento agrario resultaba esencial a fin de impulsar la economía nacional. El estallido de los conflictos agrarios a comienzos de los años treinta enfocó la atención sobre ciertos obstáculos para obtener ese fin (Legrand, 1988, p.194). Desde 1929 hasta 1932 se encuentra registro de una serie de encuentros en los que participaban ganaderos, cafeteros y agrícolas de Sumapaz en enero de 1929, una circular N° 387 a título de la sección directiva de Las Sociedades Agrícolas de Colombia informó.

*Señor presidente del Consejo Municipal, Fusagasugá*

*Atentamente me dirijo a usted para poner en conocimiento de la corporación que dignamente preside, que el Comité Departamental de Cafeteros de Cundinamarca ha acordado enviar al congreso Nacional de Cafeteros que ha de reunirse próximamente en la ciudad de Manizales, dos delegados por este departamento y que para efecto ha escogido a los doctores Pomponio Guzmán y Eduardo Tavera Navas.*

*Como ese municipio es uno de los mayores productores de café en el departamento, me dirijo a esa honorable corporación para manifestarle, por recomendación de los citados delegados, que cualquier dato o estadística que esa entidad considere de importancia en dicho Congreso pueda remitirnos a la Sociedad de Agricultores de Colombia. (Sociedad de agricultores de Colombia, 1929, f. 389)*

Seguido, el programa a tratarse los días 10 al 15 de febrero del 1929 es recibido, contiene veintitrés puntos divididos en tres partes, la primera varios en la que se estipula nuevos encuentros, la cooperación de créditos agrícolas y la higiene de los trabajadores de los cafetales, en la segunda la producción en mejora de la maquinaria, la extensión del cultivo, los almacenes de provisión especiales, entre otros; la tercera la comercialización, en ninguna se debate salarios o la solución de los conflictos con los que denominan, -los trabajadores de los cafetales-.

En 1931, se emite dos órdenes para designación de una estadística agrícola y ganadera, la primera el 25 de marzo la cual dictaba, nombrar una comisión de dos o tres agricultores y ganaderos competentes de cada vereda o fracción en que este dividido el municipio, para que llene cuidadosamente el respectivo formulario número 1-A. (papel verde). Esta alcaldía procederá a designar un agricultor de cada vereda dejando al consejo la designación de los otros dos agricultores y ganaderos; la segunda es emitida el 28 del mismo mes:

*“Señor Alcalde, Personero, Tesorero y H.H. C.C Escobar y Delgado*

*Pte. tengo el honor de transcribir a usted la siguiente proposición aprobada por el H. consejo en su sesión del día 27 de los corrientes:*

*211 "Nómbrese por la presidencia una comisión compuesta por miembros del Consejo y asesoradas de los señores alcalde, personero y tesorero municipales para que hagan la elección de los individuos que deben integrar la comisión de agricultores y ganaderos de cada vereda, para que llenen los cuadros de la estadística agrícola La presidencia designo para integrar la comisión del concejo a los H.H concejales Escobar y Delgado" (Fondo Alcaldía, 1931, f. 336 - 481).*

Quizá de dicha estadística se realizó la selección de personas por el Honorable Consejo Municipal para representar a Fusagasugá en los distintos encuentros como el I Congreso Agrícola e

Industrial; en principio, el 12 de junio los candidatos fueron los doctores Fulgencio Londoño y Sinforsoso Barrios, en ese día también se emite la circular de información a uno de ellos, sin embargo, el documento no especifica remitente o, si era general; posteriormente, sin registro de renunciaciones al cargo asignado el 10 de julio se recibe los temas a tratar y el cuestionario a los delgados así, se nombra el 16 de agosto a Lisandro Parra, quien el 5 de septiembre renuncia irrevocablemente a su representación por motivos de salud; obtiene respuesta el 10 del mismo mes es aprobada su declinación y en su lugar nombran al señor José Carlos Pabón es inmediatamente informado por medio de oficio su asignación a tal encuentro desarrollado el 25 de septiembre de 1931 (Fondo Alcaldía, 1931, f. 344, 354, 507).

A partir de mayo de 1931, llega al municipio la invitación formal de participación y solicitud de los participantes a la Exposición Agrícola e Industrial de Municipios de Cundinamarca, más adelante en julio se informa que la comisión designada debe organizar todo lo concerniente al sitio que Fusagasugá ocupara; por circular del 30 de julio se notifica su apertura para el 22, tres días después se desarrolló el Primer Congreso Industrial y Agrícola el 25 de setiembre (Fondo Alcaldía 18, 1931, f. 344, 354, 507).

En 1932 se realizó la Exposición Agrícola e Industrial de Municipios con el fin de demostrar el potencial en calidad de tierra, cultivo de frutos y las labores fabriles, en el aprovechamiento de la conquista de capitales y de crédito para bien de los asociados y del fisco, el 24 de abril se formalizo a Fusagasugá capital ante la producción agrícola, el 26 se comunica la elección de uno de los representantes, pero dado que el documento no se encuentra en buenas condiciones, no es claro el nombre del representante posteriormente, el 1 de junio mediante la Resolución N° 26 Bogotá, se difunde las instrucciones, el 30 de julio por medio de un Boletín propio del evento, en cabeza de su Director Pedro P. Beltrán, propaga el cronograma entre ellos un concurso de café,

aunque, la circular 1639 pospone la fecha en que debe inaugurarse señalando el 24 de septiembre como inauguración oficial y el 31 de octubre su clausura, el cual tuvo un costo para los participantes de 20 y 30 centavos diarios, el aplazamiento fue necesario en pro de una mejora en la vinculación de los municipios según el comunicado del 16 de julio, reiterando la importancia de la asistencia el 25 del mismo mes; tanta valor tenía la exposición que el 6 de agosto vuelve a recordar el compromiso por el alto relieve de vitalidad económica que ello representaba; finalmente se concreta con la invitación oficial el 10 de septiembre. (Fondo Alcaldía, 1932, f. 1,2,10, 46,954).

El primero de mayo el líder agrario Erasmo Valencia, exclamaba con fervor, los obreros de las ciudades y los campos, triste es decirlo, ignoran las magnas efemérides que hoy conmemoran los trabajadores de otros pueblos menos retardados en el camino de la civilización que el nuestro gracias a su gris resignación y a su melancólico analfabetismo (Cl. 1, V, 1932), el reclamo de Valencia por la pasiva y nula manifestación ante tan magna fecha conmemorativa le resultaba una real molestia, en sí, los campesinos pueden que no tuviesen la formación en miras de representar a Sumapaz en los grandes y extensos congresos y exposiciones agrícolas, pero si para organizarse como mayoría bajo la denominación de colonos y no solo valer su importancia en una fecha específica, al contrario, adelantar procesos masivos que incito a una exacerbación política que se convertía rápidamente en problema social para sus redentores.

Valencia por medio de Claridad no solo criticaba la pasividad de los campesinos, sino que gestaba la importancia del lenguaje entre ellos, indicando en 1932, el uso de la palabra 'compañero'. Ella implicaba solidaridad, anhelo de igualdad social. Empleemos el término COMPAÑERO, con la seguridad y satisfacción consiguiente a la real valoración de la conceptuosa idealidad que la expresa y procuremos en nuestros actos y procedimientos ser consecuentes con tan dignificante significación (Cl 30, V, 1932).

Sobre el debate electoral que se avecinaba, el Directorio Liberal desde diciembre del 32 estableció una división para diputados por Cundinamarca.

*Señores miembros Liberales Del Concejo Municipal, Fusagasugá*

*Muy estimados amigos y partidarios:*

*Incluimos a ustedes copias del decreto ejecutivo No. 2188 de 19 del presente "sobre división electoral para diputados por Cundinamarca" y del acuerdo No. 1 de 1932, de este Directorio que contiene las normas para la formación de las asambleas de círculo electoral y para el funcionamiento de estas. Rogamos a ustedes proceder a reunirse con los señores miembros del comité liberal de ese municipio y hacer la elección de delegados que les corresponde en conformidad con el numeral 2° del acuerdo. En los datos oficiales consta que ese municipio puso en 1930 en las elecciones para diputados 4.445 votos, por consiguiente, debe elegir 3 delegados (Fondo Alcaldía, 1932).*

Al mismo tiempo, se reunió el Quinto Congreso Obrero y Campesino en Bogotá, Erasmo Valencia fue integrante de la junta organizadora (El socialista, No. 562). Referente a la importancia de este, el Movimiento agrario del Sumapaz orientaba su acción, desde 1932 de acuerdo con los postulados de la "plataforma Agraria Nacional" aprobada -se dice- por el 5to Congreso Obrero y Campesino en su sesión del 27 de diciembre de 1932 (Sánchez, 1985).

Los dos primeros años de la década del 30 demuestran un proceso de gestación de los movimientos campesinos que en el siguiente año se lanzarían al ruedo con el fin de enfrentar las problemáticas que los había reunido, paralelamente, en 1933 como analizaremos la elite de Sumapaz y nacional responderá con un intento de organización.

Este estudio de acuerdo con Fernando Silva (2014), son procesos y cartografías que han permitido dimensionar los costos sociales y políticos que ha tenido que pagar el campesinado a través de un tiempo que muestra al sufrimiento como un acumulado histórico que da peso y significación a las resistencias, como potenciador de la dignidad comunitaria siempre en vilo (p.28).

La proximidad de las elecciones para el segundo domingo de mayo de 1933, hizo que el Partido Liberal desde el 3 abril enviará 4 circulares indicando como se debía desarrollar la selección de los delegados el tercer domingo del mes de abril, por dos años, un delegado por cada 300 votos; en la circular N° 5 se resolvió, convocar La Asamblea de Delegados de Cundinamarca en la ciudad de Bogotá el día 22 de abril del presente mes; por ende, el 16 se debió realizar la elección interna en Fusagasugá (Fondo Alcaldía, 1933, f. 233-236).

Frente a la relevancia de las elecciones y la participación de la mayoría de la población en sus diferentes sectores, la Sociedad de agricultores de Colombia en el apartado No. 470 se dirige al presidente y H. miembros del Concejo Municipal, ratificando que para el fomento de tales industrias se requiere indispensablemente que los agricultores envíen a los cuerpos de elección popular, -Asambleas y cámaras legislativas-, siendo el gremio más numeroso y respetable del país, el que sufraga la mayor parte de las contribuciones para el sostenimiento de la administración pública y el que cuenta con el mayor número de votantes, se halle debidamente representado en las corporaciones legislativas para la defensa de sus legítimos derechos e intereses. en tal virtud, se dirijan a las Asambleas, Comités y Directorios electorales de uno y otro partido recomendando los nombres de los agricultores que consideren competentes en el desempeño de esta alta misión (Fondo Alcaldía, 1933, f. 238).

En este año se emiten tres comunicados el primero en febrero, indicando la importancia de la colonización de baldíos de Sumapaz, por su extensión, variado clima y exuberante fertilidad; la segunda en octubre, un poco más estricta señalaba, calcúlese diez pesos mensuales para sostener cada colono. Todos los municipales de la república están votando partida correspondiente.

Colonizar es el inmejorable medio para nacionalizar nuestros territorios, así engrandeceremos Colombia; la última, en el mismo mes, ratificando que la entidad recomienda acoger la patriótica insinuación de que toda municipalidad sostenga por un año los gastos de una familia de colonos destinada a donde el Gobierno Nacional lo disponga, como medio eficaz de desarrollar la agricultura y preparar la defensa del territorio patrio (Fondo Alcaldía, 1933, f. 8).

En el año 1928, el Estado proclamó el decreto 11.10, que impulsaba la colonización en diversas regiones del país; de esta manera, dos años después más de mil campesinos habían solicitado la adjudicación de baldíos en los municipios de Icononzo, Pandi y Cabrera (Marulanda, 1991, p. 75).

Estos nuevos habitantes se vincularon a las grandes haciendas como arrendatarios, aparceros y jornaleros, bajos los rígidos reglamentos que afectaban la calidad de vida, el descontento de los recién llegados se sumó con el de los nativos de la región desembocando así la organización para demandar los derechos sobre la tierra y las mejores efectuadas en estas (Martínez, 2011).

El movimiento Agrario del Sumapaz se proyectó casi exclusivamente como un movimiento de colonos y estableció eventualmente una cooperación informal con la UNIR, (Sánchez: 1985, p.175). Evidenciado de ello, es el telegrama a Jorge Eliecer Gaitán, el 31 de marzo de 1933 cuando aún no se había oficializado su ruptura con el Partido Liberal, Erasmo Valencia y demás dirigentes de la Sociedad Agrícola de la Colonia del Sumapaz le manifiesta la conveniencia de que en las próximas elecciones para la cámara de representantes encabezé una lista como "vocero de ideales

integralmente izquierdistas" para "orientar las falanges contra las practicas inconfesables del moderno manzanillaje" (Londoño,2011, p.328).

Los colonos a nivel de Sumapaz durante este año se afiliaron a nuevos movimientos con orientaciones políticas, otros fortalecieron sus antiguos movimientos y llevaron a cabo procesos de avanzada estrategia para hasta entonces, en palabras de Álvaro Tirado Mejía (1989), los campesinos se unían en ligas para luchar por sus derechos conducidos por la UNIR, el Partido Comunista, líderes agrarios como Erasmo Valencia o dirigentes Liberales que contaban con el apoyo de su partido en esta época de avance (p. 346-347).

Entre los líderes de Sumapaz, el nombre de Jorge Eliecer Gaitán resuena aun en la memoria de aquellos seguidores que fielmente veían en aquel caudillo la solución de la cuestión agraria ligada a una cuestión social, como expresa Orlan Gutiérrez (1987), A partir de 1930 los campesinos crearon nuevos sindicatos en Azafranal, Subía, San José de las Palmas dirigidos por los hermanos Andrés y German Velásquez, Roberto y Regulo Acosta, los Baquero apoyados y orientados por Erasmo Valencia y Jorge Eliecer Gaitán, quienes les presentaba asesorías en sus luchas. La nueva reivindicación que estuvo al día fue la de luchar por la propiedad de la tierra que venían trabajando (p.57). No obstante, la agitación por la demanda de la propiedad de la tierra en carácter de derecho y de trabajo no era nueva para los años treinta como lo hemos venido mencionando, pero si, en esta década las demandas se llevaron de manera tempestiva al campo político, electoral e incluso a las vías de hecho. La oleada de luchas campesinas que se dio a nivel nacional por las tierras y en Fusagasugá durante la época del treinta origino organizaciones agrarias que lideradas por la UNIR y el gaitanismo consiguieron romper la estructura feudal de la provincia.

Este gaitanismo en el Sumapaz vivió su primera gran labor dentro de la Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria (UNIR) que traspasaría las delimitaciones de las magnas haciendas y las

distancia de estas, pues como una semilla emergió de la tierra a las mentes de los colonos y campesinos del Sumapaz, materializadas en sus posteriores logros. Iniciemos aclarando que el gaitanismo como movimiento socio-político, se originó en 1933 y durante los quince años siguientes atravesó tres etapas muy distinguibles. En la primera etapa, el gaitanismo tomó la forma de un nuevo partido político; basado en una ideología revolucionaria, hacía énfasis sobre la disciplina partidaria y utilizaba la agitación como medio principal de expresión política. (Sánchez, 1985, p.67). instauró la consigna ‘Muerte Al Pasado Revolución Al Provenir’.

Evidentemente la muerte al pasado y la designación de Gaitán como líder del nuevo partido exigía su abandono al tradicional Partido Liberal; en cuanto a la formación y consolidación de la UNIR significó para los campesinos de El Chocho y de Sumapaz la posibilidad de plantear la primera discusión a fondo sobre la propiedad de las tierras y el régimen de los arrendatarios.

la consolidación de la UNIR afirma Robinson Cordell (1976) se alude al viaje de Gaitán a México donde tuvo la oportunidad de observar y estudiar el Partido Nacional Revolucionario (...) A su regreso la idea de crear un nuevo partido maduro rápidamente y fue animada aún más por la decisión liberal de no permitirle figurar en la lista electoral. Agregado a la casualidad de que casi al mismo tiempo, (30 de abril de 1933) un grupo de liberales disidentes se reunió en Bogotá para discutir la conveniencia de romper con el sistema tradicional de los dos partidos; a través de esta idea se esperaba sacudir la conciencia de las clases populares e instaurarlos a un estado de ánimo revolucionario. Este grupo pensó en Gaitán como jefe máximo, considerándolo un “Admirable agitador” capaz de llevar a cabo los programas y planes del nuevo partido y de obtener un amplio apoyo entre las masas (p. 69-70). En sí, nació del descontento que sentían los reformistas radicales dentro del Partido Liberal, inconformidades que gestaron y materializó la UNIR

De manera similar, Tirado Mejía (1989) indica, Gaitán y su movimiento bien podrían enmarcarse dentro del socialismo reformista o de una social democracia con fuerte adopción a lo nacional. En cambio, narra Londoño (2011) en 1933 Jorge Eliecer Gaitán decide abandonar el partido Liberal y conformar su propio movimiento al que inicialmente definió, no como un partido sino como una vanguardia moral capaz de redimir al pueblo colombiano de las miserias del sistema "feudal" y de los vicios de la política tradicional. Adoptaron una bandera con un escudo que incluía un triángulo negro y rojo, colores que en su orden se les dio el significado: muerte al Pasado Revolución al Porvenir; consigna que se replicó, en numerosos mensajes de los campesinos que denunciaban la represión de que son víctimas, sobresaliendo las numerosas adhesiones a la UNIR, paralelamente, se hizo observaciones sobre el intrínquilis de la política lugareña (pp. 326-327).

La tenencia de la tierra y la condición social de los trabajadores rurales fue la preocupación principal de la UNIR; la existencia del latifundio en Colombia fue considerado el problema económico más grande de la nación, ya que, grandes extensiones de tierra baldías estaban en posesión de familias aristocráticas, acumuladas desde la colonia, trabajadas generalmente como estados feudales, en el cual laboraba un campesinado mal alimentado, ignorante y oprimido, este que proporcionaba a los terratenientes los pre-requisitos para que disfrutaran de un estatus político y social (Sánchez, 1985, p.72).

Es precisamente de estos malestares que adquirió nuevos integrantes, hubo cierta lógica en la fundación de la UNIR como partido revolucionario en la primera mitad de los treinta de ahí, su trascendencia en Sumapaz. Un proletariado siempre creciente e inquieto en las ciudades, el malestar social en las áreas rurales y la incapacidad gubernamental para comprender los problemas socioeconómicos, pavimentaron el camino hacia un nuevo partido. Como ha dicho Antonio García, notable intelectual colombiano, la UNIR fue un movimiento de protesta contra el gobierno

de la “Concentración nacional” y la encarnación del descontento campesino con la administración y sus políticas agrarias. Además, la UNIR fue parte de una ola revolucionaria que se manifestó a todo lo largo de América Latina, en los años treinta (Cordell, 1976, p. 79).

Para enfrentar todo lo anterior, se precisaba por medio de la prensa en agosto de 1932, “El Unirismo no aceptara la propuesta de los comunistas entre las corrientes hay profundas diferencias de principios y de táctica”. En lo que respecta a, Gaitán como líder, menciona Velandía (1982) tenía experiencia como jefe, en las Bananeras. Ahora se interesa por los campesinos de Sumapaz, especificando, ‘en las montañas y cafetales de El Chocho nace el Unirismo: movimiento campesino de hombre sin tierra’ (p. 2059).

Dentro del periodo de estudio, las comunicaciones locales con Gaitán datan a partir del 23 de agosto de 1930, en la que miembros de Juventud Liberal de Fusagasugá se refieren a Gaitán como un digno representante del pueblo y a la vez insinuando el clientelismo político, al proponerle que interponga sus influencias en la elección del nuevo alcalde, con el fin de favorecer el progreso del municipio “teniéndonos” en cuenta para la designación de cargos públicos (Londoño, 2011, p. 327).

Claro ejemplo de los enfrentamientos que se dieron en la década del treinta entre hacendados y colonos es la Hacienda de El Chocho, el Espectador anunció en sus titulares del 11 de agosto de 1933 “la intervención de la UNIR en el problema del Chocho. El gobierno ya concluyó la ley sobre propiedad” y “Las declaraciones de Jorge Eliécer Gaitán a propósito del problema de los colonos de la hacienda El Chocho” (CJEG. El Espectador, El Espectador 11 de agosto de 1933).

Una de las áreas donde la UNIR actuó fue, la población vecina a Bogotá, Fusagasugá un centro de producción cafetera, en cuyo vecindario había varias extensas haciendas con números

arrendatarios. La más grande y la más notable de esas haciendas era El Chocho que por aquella época contaba con aproximadamente 4.000 inquilinos en parcelas de tierras de diferentes tamaños, cultivadas bajo un acuerdo tradicional, en cuanto al método para la formación campesina, su organización y consecuente lucha por la solución de sus problemáticas, el Chocho resulto ideal. Pues había surgido allí conflictos entre los patrones, la familia Caballero, y los arrendatarios advirtiéndose una atmosfera de tensiones, resultaba un campo fértil de agitación política, Gaitán entro en acción con una campaña de alfabetización y un programa de indoctrinación política, diseñado para elevar el nivel de conciencia entre los campesinos. Su meta final era la subdivisión de aquel gran latifundio, una medida que creyó indispensable para la solución de la inquietud social, así pues, se organizaron como federación y a través de la UNIR se formuló cierto número de demandas a los terratenientes; desafiando ante las Cortes la validez de los títulos de propiedad de la hacienda (Cordell, 1976, pp.72-73).

Para los procesos de parcelación que adelanto la UNIR El Chocho y la familia Caballero en especial, se convirtieron en la bandera del latifundismo y de la estructura feudal, bajo el lema de "La tierra es de quien la trabaja" demandaba su derecho a la tierra que ellos mediante su trabajo habían mejorado y avaluado; la familia Caballero en agosto del 33 da respuesta a las postulaciones, en específico a las del líder, Gaitán mediante el Espectador, expendiendo que "Los colonos no aceptan el Statu Quo" (CJEG. El Espectador, 12 de agosto de 1933).

La respuesta de los Caballero de tinte hiriente, legitimaba el poder de unos sobre otros quizá dando por válida la represión, el periódico *El Tiempo* público en 1930, los problemas agrarios que permeaban la represión de los campesinos, "Gaitán denunció los atropellos cometidos con los labriegos y colonos" al cual atiende "el Ministerio de Industrias, explicando la actitud del

gobierno, seguido de admitir la existencia del problema y dijo que hubo incumplimiento de la ley” (CJEG. El Espectador, 23 de agosto de 1933).

Analizar el ejercicio de la ley dentro el régimen hacendataria es algo inquietante, empezemos aclarando que no solo fue una unidad productiva: era también una unidad política y social, a razón de que las instituciones gubernamentales ejercieron en las instalaciones de las mismas, por tanto, los habitantes en condición de arrendatarios, aparceros u peones al enfrentarse a la estructura dominante de la hacienda no les era posible separar sus luchas por el derecho de la tierra de un enfrentamiento política y social. Para ello, se hizo necesario romper con los partidos tradiciones y al mismo tiempo consolidar una alternativa, allí es donde se insertaron los nuevos movimientos políticos en tanto que los antiguos tomaron sagacidad para no sucumbir ante los primeros, ni menos ante los tradicionales.

Es estratégico que movimientos como la UNIR se insertara y tuviese gran acogida en territorios donde la organización campesina ya había tenido antecedentes, debido a los fuertes conflictos, ejemplo de ello es Sumapaz y su histórica relación con el PCC, entendido como una de las expresiones más conscientes de la clase obrera y campesina, al respecto contextualiza Archila (1986) de un lado tendremos al PCC (Partido Comunista de Colombia), surgido en julio de 1930 de la crisis del PSR y moldeado según los esquemas de la IC. De otro lado, encontraremos en 1932 a la UNIR (Unión Nacional de Izquierda Revolucionaria) aglutinador de núcleos obreros, socialistas y liberales de izquierda no acogidos al proyecto comunista. Al contrario de lo que tradicionalmente se ha pensado la UNIR fue una fuerza pujante y progresiva en el movimiento obrero, no solo desarrolló una gran agitación agraria, sino que adelantó también una infatigable labor al interior de los sindicatos contribuyendo a la conformación de federaciones tan importantes como la Local del Trabajo de Bogotá y la Nacional de Transportes, con sede en Cali. De hecho, la

UNIR, y en concreto Gaitán, orientó 9 huelgas de las 35 realizadas en 1935, dos de las cuales desembocaron en verdaderas huelgas generales regionales en junio la de los ferroviarios de Antioquia y en agosto la de 'Taxis Rojos' en Bogotá (p.235-236).

Los graves enfrentamientos en el país conllevaron al ex presidente Enrique Olaya en 1933 a buscar una solución al tempestivo problema de la propiedad de la tierra, pues, los colonos ponían en duda los títulos de propiedad de los hacendados, en cambio, pregonar el derecho a estas por virtud de su trabajo por años. El periódico El Tiempo publica en septiembre del 30, una noticia acerca de un proyecto de ley orientado a una reforma al régimen de propiedad en Colombia, en la Cámara de representantes, el titular anuncia <<La Cámara hizo ayer un gran debate sobre el régimen de propiedad en Colombia y la mayoría es partidaria de la reforma>> (CJEG. El Tiempo, 16 de septiembre de 1930).

En primera instancia se planteó una solución jurídica, consistió en los estudios de los títulos de las haciendas envueltas en conflictos, los títulos eran revisados por el Ministerio de Industrias y después si eran defectuosos por los tribunales. Dentro de los criterios establecidos por la Corte Suprema de Justicia en 1926, debían fallar sobre la validez de estos, con el fin de que, al ser aprobados, se restituyeran a la nación las tierras usurpadas para repartirlas entre las familias de colonos que las habitaban y trabajan con bastante tiempo, pero dicho proceso más los levantamientos e inspecciones oculares, evidencio fue la incapacidad del sistema judicial, en lo engorroso, lento y exhaustivo del erario, de ahí se desprende que, para 1935 solo 4 casos de 48 fueran resaltos, reclamaciones que además llevaban un proceso de entre cinco a diez años en los tribunales, no obstante, amplio la comprensión estatal del histórico problema agrario subyacente a la conformación de la propiedad privada en Colombia y de la situación caótica en la magnitud de los intereses involucrados (Legrand, 1988, p, 186-187-188).

En segunda instancia, se desarrolló un Programa Nacional de Parcelación de tierras ejecutado por el Banco Agrícola Hipotecario, en el cual los campesinos recibían la adjudicación de una pequeña extensión de tierra, si cubrían el precio comercial total, mediante la parcelación, auspiciadas por el estado numerosos colonos se negaron a pagar por las tierras que consideraban baldíos, la misma a la que ellos le habían brindado valor con su trabajo. Ni siquiera la distribución de la tierra por igualitaria que fuese soñada, era suficiente, puesto que, no era un el fin, sino un medio en la solución del problema agrario. Lo anterior, es considerado por Londoño (2011), como una transacción amigable entre hacendados, el Banco Hipotecario a los que estaban hipotecados muchos predios aliados a el estado en el afán por estimular la economía, los intereses en aquel juego, resultaron ser injustas no solo para la mayoría de fichas sino para las más importantes.

La Asamblea de Cundinamarca, por ordenanza 35 de 10 de mayo de aquel año autorizo la adquisición de las haciendas para proceso de parcelación, en especial Gaitán como diputado forjo un acuerdo que permitió al departamento adquirir porciones de tierra de El Chocho con el propósito de entregar a los campesinos sus propias tierras. La familia Caballero consintió la venta sin mayor oposición, principalmente por la depresión de comienzos de los treinta. La primera parte de la parcelación del Choco fue una de las victorias de la UNIR en el Sumapaz. (Cordell, 1976, p.73).

El primer esbozo del programa de UNIR, contuvo fórmulas para resolver el problema de la propiedad y su explotación, pregonó la expropiación sin indemnización de la tierra no trabajada; parcelación y distribución gratuita de la misma a favor de quienes están en capacidad de labrarla. Fomento y creación de cooperativas (Londoño, 2011, pp.54-55). Otro de los conflictos fue la cláusula reglamentaria del Banco, la cual daba a entender que la parcelación debía recaer en las peores y marginales tierras de la hacienda pues el estilo de la escritura ordenaba que "la parte

parcelada no afecte sustancialmente el valor de la finca hipotecada, salvo en el caso de que el valor de las parcelas que puedan venderse cubran la totalidad del crédito hipotecario" (Sánchez, 1985, p.148).

Parece un chiste siquiera pensar que un colono en condición de arrendatario pudiese adquirirlas, por tanto, las mejores tierras estarían a la mano de uno u otro de la elite. Escribió acertadamente el director de la Oficina General del Trabajo "Solo sirven para remediar transitoriamente la situación en algunos lugares... Este sistema no puede adaptarse como general para solucionar la gran cuestión agraria". Los colonos de El Chocho en Fusagasugá venían presionando por el estudio de los títulos de propiedad de los Caballero desde 1925; el descontento de estos vocifero aún más en contra de la política de parcelaciones, la Colonia Agrícola de Sumapaz la calificó como "una política de escándalo, de derroche y de engaño" los comunistas y uniristas también se opusieron, sostenían que el precio pagado a los propietarios había sido escandalosamente alto, que las condiciones requeridas de los colonos eran opresivas y que el reparto de la tierra estaba siendo influenciado por consideraciones políticas... Incluso después de que el departamento concluyó la adquisición los colonos siguieron alegando que el territorio que habitaban era baldío, por tanto debía realizarse un nuevo estudio de titulación a cargo del Ministerio de Industria (Legrand, 1988, p.191-192-193).

La revisión de los títulos de la hacienda El Chocho fue insistente al ser considerado fuente del problema agrario-social, un oficio de enero de 1934 dirigido a, Señor, J. M. Pérez, Secretario del Concejo de Fusagasugá. "Acuso a usted, recibo de su atenta nota número 91 del 2 de enero en curso en la cual se pide a la Gobernación del Departamento que inicie el estudio de los títulos de las tierras de la región de El Chocho para que las negociaciones culminen lo más pronto posible. Por su digno conducto, me permito hacer saber al Honorable Concejo que en la Gobernación

abunda en las mejores intenciones para llevar a cumplido fin el problema agrario-social en el Departamento, este propósito sigue adelantando las gestiones relativas a la región de El Chocho" (Fondo Alcaldía, 1933, f. 171).

En febrero, Claridad publicó una nota en la que informa: el doctor Leandro Medina, jurista de severidad catoniana, ha sido designado por los cultivadores de la región de El Chocho para formar parte en el Tribunal de Arbitramiento que ha de estudiar a fondo y seriamente, la calidad y eficacia de los títulos con que los hermanos Caballero pretenden dueños de bastos terrenos, ubicados en el municipio de Fusagasugá, que en época alguna han salido del dominio del estado.

Acerca de la inconformidad en los estudios de los títulos de propiedad realizados en septiembre de 1933, expone Claridad las alinderaciones absurdas y las declaraciones del Ministerio de Industrias sobre la laguna de los títulos entre 1779 y 1806, son la prueba plena de que los terrenos en la región de El Chocho en su mayor extensión, nunca han salido en forma legal del dominio del estado, y que quien o quienes sostengan lo contrario, es porque aspiran a cerdas productoras en el sucio y feo enjuague de la compra de tales tierras a los probados tentadores, para después revendérselas a los colonos que han domado y valorizado con sus esfuerzos y privaciones de muchos años (Claridad, Marzo 12 de 1934).

Dicha inconformidad tiene su origen en la consolidación de los actores que intervendrían la enfermedad del problema agrario-social, en marzo Claridad atiende con rigurosidad este punto, 'en esta negociación nosotros calificamos de escándalo máximo, el no tener en cuenta para nada a los cultivadores enfrentados al feudo desde un principio y defensores patriotas de las propiedades territoriales de la nación. Los labriegos propusieron la creación de un Tribunal de Arbitramiento para que se decidiera sobre la calidad de los títulos que ampara los terrenos a comprar, y se les acepto en principio, pero se les negó en el hecho. Puesto que, la prensa de improviso anuncio, la

compra intempestiva de las tierras, sin que se hubiera oído el concepto del abogado de los colonos, doctor Leandro Medina' (Claridad, marzo 12 de 1934). En la misma denuncia la utilización de la imprenta por parte de la Gobernación de Cundinamarca para difundir propaganda sospechosa, con el fin de confundir a los campesinos.

Tanta fue la reprobación de los campesinos a la estructura organizativa de la política de parcelación que se dirigieron personalmente al presidente por medio de Claridad exigiendo la expropiación del latifundio en una intervención parcializada; la Gobernación de Cundinamarca y el Banco Hipotecario no gozan de la confianza entre los campesinos, además del informe contradictorio y superficial de la Procuraduría General de la Nación (Claridad, junio 24 de 1937).

En este punto, destacamos la creación de un semanario por parte del Unirismo desde mediados de 1934, por el cual se publicó el descontento con la política de parcelación, en agosto establecían 'en la parcelación entran en juego intereses políticos... Yo tengo entendido y así lo entienden todos los cultivadores de la región, que toda parcelación de tierra entre los que carecemos de ella, se debe verificar poniendo en ella hondo y justiciero sentido social, pero en ninguna manera el afán de lucro, amenaza, engaña, la pasión política como esta de el Chocho, la que tiene más semejanzas con las urbanizaciones desastrosas que algunos extranjeros han adelantado en la ciudad de Bogotá, con lo cual le ha creado graves problemas a la municipalidad de miles de obreros indefensos y confiados'(Unirismo, 2 de agosto de 1934). En agosto de 1934, el Unirismo publica con nombre propio un comunicado:

“Señor ministro de Industrias y Trabajo

Yo Francisco Prieto, cultivador en la región de 'El Chocho', mayor vecino del municipio de Fusagasugá y de tránsito en esta ciudad, ejerciendo el derecho de petición otorgado a los colombianos por el Art.45 de la Constitución Nacional en mi propio nombre, en el de los

numerosos cultivadores en la localidad, que estamos siendo víctimas de grandes atentados, en nuestras parcelas o estancias, con todo respeto digo, son baldíos las tres cuartas partes de los terrenos detentados por los hermanos Caballero. Por no ser adquiridos de forma prescritas por la legislación colonial, ni por la fiscal de la república [...] Los terrenos de El Chocho pertenecen al estado [...] La gobernación de Cundinamarca por una parte de tales terrenos con un desembolso de 451.296.00 [...] Sale la fanegada a 50 pesos moneda legal, poco más o menos o, sin embargo, los precios arrancan de cincuenta hasta ciento-veinte pesos, de una tierra cansada, rocosa y breñosa, en la forma que lo exhibe a la vista la misma topografía del terreno [...] La oficina de parcelación funciona en la casa de un latifundista y se obliga a los trabajadores a comprar tierras que no conocen... Yo considero señor ministro, que a quien no quiera comprar una cosa que no le convenga, nadie podrá obligarlo a obrar contra su propia voluntad [...] la parcelación carece de sentido, se empezó a dividir al personal de cultivadores en compradores y acaparadores de parcelas[...] La gobernación nos ofreció la formación de un tribunal de arbitramento para el estudio de los títulos de esos terrenos y no lo cumplió: porque la gobernación nos garantizó a los cultivadores el nombramiento de un perito para el avalúo de los terrenos a comprar para la parcelación” (Unirismo, 2 de agosto de 1934).

Paralelamente, las acreditadas palabras de Gavilán en Claridad, resumían parte del proceso en que se habían gestado las demandas de los campesinos de El Chocho al insistir con dureza “este país tiene que llegar algún día a la revisión de todos los títulos de propiedad territorial, porque ahí es donde reside toda la gravedad del problema agrario-jurídico-social, que nos dejó el régimen colonial y agravaron los generales de la independencia con su arbitraria repartición del territorio nacional” (Claridad, marzo 12 de 1934).

En resumen, la postura de los colonos de El Chocho sostuvo el juicio de que el programa de parcelación fue un triple atentado contra los terrenos baldíos del estado, contra los dineros del fisco departamental y contra la tranquilidad social por razones que ninguno de los personajes comprometidos con tal parcelación pudieron refutar (Claridad, octubre 31 de 1934). Es un hecho de que la adquisición de las parcelas no fue equitativa entre los naturales ocupantes de dichas tierras pues el poder adquisitivo de estos no les fue suficiente, bajo esta medida la Junta Departamental de Parcelación resolvió que las tierras aparentemente sin mejoras fuesen vendidas a particulares (Fondo Alcaldía, 1934, f. 352). se solicitó de que se conservaran 100 fanegadas destinadas a la construcción de una granja agropecuaria por cuenta del departamento (Fondo Alcaldía, 1934, f. 123). los lotes que comprenden la casa central de la hacienda, Yayatá y los Puentes fueron exceptuados de las ventas.

Se describe que a finales de 1933 y comienzos de 1934 Cundinamarca compró 7.000 hectáreas por 620.000 pesos, recurriendo a bonos. Ofreció dividir la tierra en parcelas de tres a diez hectáreas entre las casi mil familias campesinas que vivían allí. El precio que se cobraba a los campesinos oscilaba entre 754 y 110 pesos por hectárea, en un momento en que los trabajadores rurales ganaban por generalmente menos de un peso el día de trabajo, por ello se les dio el plazo de diez a treinta años para el pago de la parcela. Hasta 1936 prosiguieron los proyectos de parcelación de 62 haciendas. Sin embargo, tras la experiencia de El Chocho el Banco Hipotecario decidió negociar solamente con propietarios que presentaran originales y legítimos títulos, estos que acudían al Banco y al Gobierno ya que, sus haciendas se encontraban en bancarrota o estaban envueltas en enfrentamientos con arrendatarios. (Legrand, 1988, pp.191-192).

En las disputas de los años treinta lo que estaba en juego fundamentalmente fue la estructura de la tenencia de la tierra, representó optar por el desarrollo de la agricultura colombiana con base en el

sistema existente de grandes propiedades o un sistema alternativo de parcelas familiares, nos remitimos a la historia rural del siglo XIX y principios del XX, Colombia estuvo dominada por las confrontaciones entre hombres sin tierra que se trasladaban a lugares inhóspitos a tumar monte y hombres con demasiadas tierras y poder, los cuales una vez valorizados los terrenos trabajados de los primeros, los reclamaban o usurpaban, mediante la manipulación legal, amenazas y violencia, proceso que tuvo un doble objetivo, el primero apropiarse de la tierra y equiparse en mano de obra para sus extensos terrenos. (Sánchez, 1985, p.124) los contratos de arrendamiento sirvieron de mecanismo para reforzar la dependencia de los campesinos a los hacendados, aunque, estos fueron en tercera vía una de las fuentes por la cual luchar para remover.

Es claro entonces que el derecho a la propiedad se tornó un privilegio al cual los menos favorecidos debían alcanzar por medio de la organización y consecuente acción política, mientras los hacendados y el gobierno en sus relaciones para el desarrollo agrícola lo concibieron como un problema de orden social; de ahí que las soluciones se desarrollaron problemáticamente en programas que tuvieron como fundamento la función social de la propiedad, la importancia económica del café va a trascender; indica el número de solicitudes pendientes ante el Ministerio de Industrias, por ejemplo, los campesinos de El Chocho se interrogaba -¿Por qué debían decirse que ellos no podían cultivar para sí?- lo que siempre habían cultivado para sus amos, los Señores Caballero (Palacios, 1995).

Son innumerables las notablemente demandas que se movilizaron a través de las caricaturas, en junio de 1933 Claridad publicó "los sepultureros del Tolima" refiriéndose a las matanzas de colonos favorecidas por los latifundistas en Icononzo acompañado de las no inauditas denuncias del "El problema agrario-social en Colombia" y "Los cultivadores de Fusagasugá, región de El

Chocho denuncian a la ciudadanía de Colombia las inequidades del feudo de los Caballero en un pliego de peticiones escalofriante" (CJEG. Claridad, 12 de junio de 1933). Por otro lado, El Tiempo en agosto de 1933 muestra una caricatura representando a Samper en "La Selva Filosófica" cuyo tema es La Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria, en sus diferentes influencias filosóficas (CJEG. El Tiempo, 25 de agosto de 1933).

Los autodenominados Colonos de El Chocho no solo publicaban sus demandas en correspondencia a las autoridades gubernamentales, sino que expone Gutiérrez (1987) el 11 de agosto de 1933 cerca de 600 colonos se tomaron la misma hacienda y en el día anterior habían hecho una manifestación por las calles de Fusagasugá, acto suspendido por el entonces alcalde Marco A. Mejía Gómez, aun así, el presidente Olaya recibió una comisión en la Quinta Tierra Grata, que tuvo como consecuencia la instalación de una guardia de 300 hombres en la hacienda El Chocho.

Como hemos anotado anteriormente, los campesinos en sus distintas adhesiones políticas participaron durante las décadas del treinta y cuarenta en las elecciones, en palabras de Juan de La cruz Varela un 'Liberalismo agrario'. En 1933 para el cargo de Consejos Municipales por la Región de Sumapaz; los líderes agrarios tuvieron notable influencia en los resultados empezando por la presencia de Erasmo Valencia y los labriegos que tuvieron recepción de sus ideas, quienes pretendieron orientar la inconformidad rural y disputarle al bipartidismo las representaciones en las corporaciones locales, como ocurrió en Pasca, donde el nuevo partido obtuvo un sobresaliente apoyo electoral (Gómez, 19996, p. 87). De manera similar, en el mismo año fue constituida la UNIR y el Sumapaz se convirtió en uno de sus bastiones electorales.

el desenlace en las elecciones de 1933 evidencia los agudos contrastes del mapa político regional.

Los resultados de los entonces seis municipios que conformaban Sumapaz, fueron: los electores de Arbeláez y San Bernardo votaron únicamente por las listas conservadoras, en tanto que los de Tibacuy y Pandi lo hicieron por las listas liberales. En cambio, la votación en Pasca se distribuyó casi por igual entre los conservadores y la UNIR. En Fusagasugá, antiguo bastión liberal, la UNIR obtuvo más votos que el liberalismo oficial, mientras que en Icononzo y Cunday los liberales mantuvieron su antigua hegemonía. En el caso de Fusagasugá, la lista del movimiento unirista superó la votación de la lista del liberalismo oficial de ahí, los uniristas controlaron el consejo principal del Sumapaz (Londoño, 2011).

Efectivamente, la pugna política efervesce en el proceso para las elecciones, basándonos en las publicaciones de la prensa local El Factor en dirección y propiedad de L. A. González Martínez, semanario político, de crítica y variedades fundado en 1926, el cual tuvo por lema "Análisis, sinceridad y Rebeldía"; publicó durante el mes de septiembre acusaciones sobre amistades entre el Conservativo y el Unirismo, debido a que durante la reunión para elegir al presidente, el jurado electoral de mayoría liberal en la que un miembro del mismo en estrecha relación con el Unirismo, declaró que dicha elección no se podría llevar a cabo sin los miembros de minoría conservadora, de allí se originó el entredicho de una alianza contra el liberalismo, posteriormente, el directorio conservador replica que no hubo alianzas entre ambos, tachando de inmoral cualquier clase alianzas con tendencias adversas; de la enemistad del liberalismo con el Unirismo da cuenta las expresiones utilizadas "en el panorama político se han esbozado nuevas fuerzas enemigas como el Unirismo" (El Factor, septiembre 3 de 1933).

Quizá la preocupación de una latente competencia organizada resultó en las consideraciones que hace más adelante "el liberalismo debe alistarse para entregar las armas y el manejo de la administración pública aun nuevo organismo disciplinado y fuerte por su número: el electorado

campesino, que organizado en una enorme legión, se apresta a concurrir a las urnas con una nómina propia de candidatos, resuelto a hacer triunfar y cambiar el sistema de gobierno municipal, intolerante ya por su injusto".

Al mismo tiempo, lo concebían como un proceso inmutable de evolución político-moral, señalaban las acciones en las que el Unirismo se concentraría al conseguir la mayoría electoral "sabemos aunque por conductas informales que el elemento campesino, que con tanto fervor acudió al jurado electoral a hacerse inscribir en las listas de sufragantes, se propone acordar una plancha de candidatos integrada no solo por unidades de su seno, sino con nombres de prestantes caballeros de la localidad capaces de desarrollar en el consejo la obra de la restauración administrativa del municipio y que tenga la audacia de construir el alcantarillado, las plazas de mercado y de carnes, que organice por medio de administración directa las rentas comunes, derogando ciertos impuestos anticuados e inhumanos que obstaculizan a los pobres vivanderos y en una palabra, quitándole al rodaje administrativo, el vil aspecto de canija que hoy tiene". No obstante, el semanario crítica las acciones de hecho de los campesinos al referir "los susodichos colonos no solamente se han dado a la tarea de cercar y subdividir los terrenos que ellos han considerado como baldíos, sino que, acordaron desconocer integralmente todas las disposiciones contenidas en el decreto numero 686 dictado por el gobernador de Cundinamarca por el cual se dictaban algunas medidas sobre orden público" agregan en otra ocasión "hay corrientes nuevas y sanas resueltas a barrer todo lo podrido [...] se van a caer los ídolos de barro y no va a quedar piedra sobre piedra de la ciudad de la inequidad" (El Factor, septiembre 17 de 1933).

La lista de candidatos de la Asamblea de Campesinos Obreros, inscrita por José María Guerrero G. y treinta individuos más pertenecientes a la Federación de El Chocho y Usatama: fue conformada por Francisco Guerra, Ramón Contreras, Campo Elías Palencia, José Concha V., Luis Felipe

García, Guillermo Rodríguez, Roberto Acosta, Antonio Reina, Eusebio Cubillos. Los Suplentes: Nicolás Ramos, Alfredo Carillo, Epaminondas Espitia, Antonio Uribe, Rafael Mayorga, Sacramento García, Ismael Rodríguez, Emilio Méndez, Milciades Calderón.

La plancha liberal de candidatos al concejo fue constituida por la Junta Liberal Distrital así, principales: Ruperto Clavijo, Juan Antonio Caicedo, Campo Elías Castro, Luis Felipe García, Annibal Quijano Gómez, Pedro C. Rojas, Harnando Melani, Carlos José Pabón, Patrocinio Buendía. Suplentes, Benjamín Rey Rojas, Alfredo Lombo, Alberto Almanza, Luis Díaz Escobar, Marco Fidel Riveros, Miguel Antonio Torres, Alfonso Pineda, Eurípides Peñalosa, Julio Pietro Cediel (El Factor, septiembre 24 de 1934).

Sobre la plancha de los campesinos El Factor publica, por desgracia la plancha de candidatos para concejales, acordada por el estado mayor del Unirismo en esta ciudad y en apellido mañosamente Asamblea de Campesinos y Obreros nos causó verdadera desilusión, la mayoría desconocidos de la ciudad y tal vez hasta incapaces... es logrero acomodamiento en una nómina de elección popular de personajes que no habiendo podido pelear en la administración liberal, ni figurar de ningún modo, le han vuelto las espaldas al viejo y glorioso partido para contribuir indignamente en la odiosa campaña personal contra el esclarecido jefe único del partido liberal, por el fundador del Unirismo (El Factor, septiembre 24 de 1934).

Al respecto del debate electoral, Gaitán había mantenido desde la fundación de la UNIR, que semejante movimiento ideológico fracasaría si intentaba competir abiertamente con otros partidos políticos. Sin embargo, bajo la presión constante de los miembros, accedió a verificar la fuerza de su partido en la elección de 1933 para concejos municipales en el departamento de Cundinamarca. La UNIR veía las elecciones como un medio para la implementación de sus programas y no el fin de sus acciones (Sánchez, 1985, p.76).

El Sumapaz se consolidó como un baluarte con la sagacidad de tomar parte en el debate electoral, que contó con el respaldo del jefe unirista en sus debates parlamentarios y asesorías juristas durante los conflictos agrarios; Londoño (2011) revela que de su permanente contacto con los campesinos dan fe numerosos mensajes desde 1931 hasta un mes antes de su asesinato en 1948 y agrega, la importancia en la atención que Gaitán prestó a la capacitación de sus militantes en oficios prácticos como taquigrafía, mecanografía y contaduría, dejando de lado la formación ideológica y política, de ahí que el caudillismo a Gaitán tomó su fuerza, ejemplo de ello, fue la poca y nula trascendencia del Manifiesto del Unirismo, con su excesiva extensión y complicada diferenciación ideológica encerradas en tecnicismos que además, no se diferenciaban sustancialmente de las fórmulas del "Esbozo del programa agrario" de los Gobiernos de Olaya Herrera y López Pumarejo (p. 338).

La organización interna del Unirismo, se realizó explica Cordell, empleando variadas técnicas y tácticas perfeccionadas por los fascistas de Italia con las cuales Gaitán se familiarizó durante los años veinte; la UNIR fue un sistema de células con cierta disciplina militar acompañada de una ideología populista de izquierda, así pues, se dividió en legiones, que contenían diez equipos integrado por 5 miembros; cada una con su respectivo capitán, gracias a esta organización se hizo posible para la UNIR reunir grandes números de uniristas con solo minutos de anticipación en cualquier plaza del país (p.71).

Para el Unirismo el proceso de cambio es continuo, rectilíneo no puede saltar etapas insalvables, por ende, los saltos sociales es obra de generaciones dada por el criterio que preside la abolición de la explotación, (Sánchez, 1985). De las precarias condiciones de vida, una carta al H.H Miembros del Concejo Municipal, en la que se manifiestan que como peones y obreros de obras públicas ostentan un excesivamente bajo jornal, devengado diario entre 65 centavos y 60 centavos, si se

tiene en cuenta los altos precios de víveres y demás artículos de primera necesidad para el sostenimiento y presentación de sus familias, además de la exigencia de reconocer el salario dominical (Fondo Alcaldía, 1934, f. 211).

La organización campesina demandó todas las condiciones de una vida digna, que a la vez son las herramientas para la resistencia, así pues, las tensiones entre colonos y propietarios también derivados de las históricas luchas por la propiedad de la tierra, incansable historia rural colombiana sigue siendo un problema sin respuestas efectivas, el combate por la tierra ha ido ocupando otros espacios y demandas que representan la clara formación de conciencia por los derechos humanos, que al fin de cuenta, es parte de un proceso Latinoamericano pues la vigorizante estructura económica de agricultura y ganadería como la concebimos actualmente tiene sus fundamentos en la explotada vida campesina. En otras palabras, la violencia representó una nueva ofensiva de los hacendados contra los campesinos que habían hecho algunos avances en los años treinta y cuarenta. Resulta significativo que, con la excepción de la Costa Atlántica, las áreas donde se concentraban las disputas por la tierra en los años treinta se convirtieron en los focos de violencia en los años cincuenta. (Legrand,1988).

Antes de seguir, puntualizaremos en algunos análisis sobre la importancia de la prensa que ya hemos venido exponiendo; la prensa implica un proyecto político, no necesariamente partidista, pero sí reivindicativo y crítico para la organización, agitación y claramente en su rol de masificador de la información; en este sentido, el Partido Liberal contó con una ventaja en cuanto a la prensa diaria, con periódicos como El Tiempo y El Espectador, que tenían una vasta audiencia y circulación nacional. Los conservadores solo controlaban algunos diarios de provincia y para subsanar esta situación fundaron El Siglo, dirigido por Laureano Gómez y José de la Vega, cuyo

primer número salió el primero de febrero de 1936. Poco después el 14 de marzo inauguraron La Voz de Colombia, una radiodifusora al servicio del Partido Conservador (Tirado, 1989, p.313).

El órgano de expresión del movimiento unirista fue el semanario Unirismo el primer ejemplar fue publicado en junio de 1934, tuvo gran incidencia en las zonas agrarias del Sumapaz; en su primera edición publicó sobre la necesidad histórica del Unirismo enfatizando en la cuestión agraria, el problema obrero y el imperialismo bases fundamentales sobre las cuales gravita nuestra compleja economía feudal-burguesa- e imperialista... Necesitamos una etapa inmediata de reformas o periodos reformistas, (parcelación, limitación de la propiedad por el estado, tecnificación) para luego, pasar a la etapa subsiguiente y revolucionaria... Necesita imponerlos por sí mismo, por medio de sus representantes auténticos en los cuerpos legislativos... El establecimiento y consolidación del gobierno de las clases productoras (campesinos, obreros y clase media). Más adelante en septiembre, cuando socializa su programa, indica que este "apareció con la primera lagrima y la primera queja de miseria y el hambre arranco a la humanidad" (Unirismo, 14 de junio de 1934).

Por otra parte, La Sociedad Agrícola del Sumapaz y el Partido Agrario Nacional (PAN) contaron con el semanario Claridad, el cual tuvo como director a Erasmo Valencia; en este no solo se expresó la inconformidad contra el problema agrario-social, sino que juzgaba ciertos actos que eran considerados como traición a la organización campesina, por ello, en marzo del 34 ataca la sección 2 de Cunday, Vereda de Mundo Nuevo, expresando "hay una mancha de llamados colonos, que hace algún tiempo viene disociando, o mejor dicho sirviendo a maravilla los intereses de los latifundistas... al respecto, la dirección de Claridad desea saber cuántos son colonos de verdad y cuantos no lo son, porque con la colonia no se juega y menos se traiciona así no más a los compañeros" (Claridad, abril 13 de 1935).

La prensa local El Factor desde 1926 prestó bastante atención a las disputas electorales, a los enfrentamientos de colonos y hacendados haciendo fiel cumplimiento de su carácter crítico tanto las acciones de los primeros y atacó las medidas tomadas por estos para acceder a la propiedad de la tierra; por último, Crisol, prensa de la ciudad de Medellín, Colombia, la cual en dirección de Luis Emilio Mejía, expuso insistentemente e incansablemente publicaciones sobre el grave problema social de la cuestión agraria, veamos: en septiembre de 1934, publica Una Síntesis Unirista, dando cuenta de lo que comprendieron en su momento como un digno comportamiento "El unirista no ataca, ni repudia el capital, en cuanto este sea justo, retribuya ampliamente el trabajo y sirva a las necesidades y aspiraciones sociales; pero no ven el capital el privilegio de unos cuantos y el azote para los verdaderos hombres de trabajo, ni encuentran en él un fin sino el medio de hacer la felicidad colectiva y personal. El unirista quiere que los cargos de representación y competentes por merecimientos y no por intriga, por capacidad y no por miedo" (Crisol, 29 de septiembre de 1934).

### **7.1 Arde Fusagasugá: El Enlutado 4 de febrero de 1934**

Nos proponemos reconstruir los acontecimientos del 4 de febrero de 1934, comprendiendo este suceso como el punto de ebullición de la pugna política y del problema agrario-social en Sumapaz; estableceremos en primer lugar una exposición histórica sobre los pocos estudios de este hecho contrastando y profundizando posteriormente, con las publicaciones realizadas de la prensa del Espectador, el Tiempo, el País, Unirismo y Claridad; este hecho es un foco fundamental para analizar las extremas tensiones de los problemas agrarios-sociales y políticos de los años treinta. Para empezar, la organización campesina contó con una estructura de comunicación externa e interna beligerante en estallidos populares, la negación al pago del arriendo, la participación en el debate electoral con resultados benéficos, el uso de la prensa, la popularidad de sus líderes, entre

otros, lograron centrar la mirada del Gobierno Nacional en el problema agrario-social sin resolver de Sumapaz que agudizó hasta desatar la crudeza de las armas en el afán por frenar el avance campesino y de sus líderes, es así, como Fusagasugá en una mañana de domingo sucumbió ante la pugna por el control político dejándose llevar por el aparente planeado ataque violento. Cordell (1976), lo presenta como, los uniristas de Fusagasugá sufrieron su primer golpe violento antes de aclararse el problema de 'El Chocho'. Fue su 'Bautizo de Sangre' el 4 de febrero de 1934, los campesinos y arrendatarios de las haciendas cercanas habían proyectado, con los uniristas, realizar una demostración pública en honor a Gaitán, quien había de llegar en esa fecha... Sin amedrentarse, cerca de 1.000 uniristas, con José Antonio Concha, el líder local de la UNIR, a la cabeza marcharon hasta la plaza principal.

Describe Gutiérrez (1987), la manifestación más trascendental fue dirigida por la UNIR los días 3 y 4 de febrero de 1934. Comenzó el sábado en los Puentes donde Jorge Eliecer Gaitán terminaría su alocución con las palabras 'Campesinos: las cadenas que os oprimían han quedado en estos matorrales. ¡En marcha sobre Fusagasugá!'. Al día siguiente llegó a Fusagasugá donde se concentró con campesinos de Boquerón, Pasca y Fusagasugá. Al entrar a la plaza, las autoridades y los dirigentes políticos estaban en alerta, el ambiente estaba tenso. En resumen, el 4 de febrero fue disuelta a tiros una manifestación en la plaza central de Fusagasugá, por el cual se agudizaron posteriormente, las barridas policiales en Subía produjeron otras tantas muertes; plantea Tirado Mejía (1989) Gaitán y su movimiento entraron en confrontación no solo con el partido comunista sino también con los factores liberales que les disputaba el electorado en estas zonas. El caso más grave sucedió en Fusagasugá en donde una manifestación unirista, ante la que hablaba Gaitán fue atacada por grupos liberales, con un saldo de cuatro uniristas muertos.

Todo indica que la pugna política se agravó a raíz de la inauguración de la Casa Liberal de Fusagasugá el 27 de enero de 1934. En donde Felipe Lleras Camargo presuntamente pronunció un discurso ofensivo hacia Gaitán y las asociaciones campesinas; el médico Concha Venegas informó a su jefe. Anoche el manzanillo Lleras Camargo habló desde un balcón de la plaza y dijo, entre otras tonterías (...) que usted, que había acompañado al liberalismo en su lucha para derribar al Partido Conservador, era el mismo que hoy explotaba a los campesinos cobrándoles un peso semanal para darse el lujo de usar guante de seda y tener automóvil para darse humos de aristócrata". En respuesta a la ofensiva en sesión del 31 de enero el H. Concejo Municipal aprobó (...) demostrar su fuerza y desagraviar al compañero jefe, los uniristas acordaron realizar una manifestación en la plaza principal, acerca de la cual Concha Venegas le informa a Gaitán el tres de febrero "el Unirismo de Fusagasugá y Pasca se apresta para hacer su primera demostración de potencia en esta ciudad, el domingo, es decir, mañana, en las primeras horas. El deseo unánime del Unirismo es que usted asista a nuestra primera manifestación y en ella reciba el homenaje de sus compañeros". Con excepción del discurso de Felipe Lleras Camargo ni el doctor Concha ni los colonos le informaron por escrito a Gaitán sobre las agresiones de los liberales durante y después de las elecciones municipales de 1933 y que desembocarían en la Hecatombe de Fusagasugá (Londoño, 2011, pp. 329-330).

Sobre origen de los sucesos, Velandia (1982) nos remonta a, el gusto de Gaitán por la especularidad, el rumor de las muchedumbres, el tronar del vocerío y el entusiasmo con aquellas masas campesinas pregonando la marcha desde 'los Puentes' hasta Fusagasugá, a pie, para mostrar su poderío popular; a ellos también les entusiasmaba, era la primera vez que se exhibían públicamente en la plaza... Ahora salían a la plaza pública a mostrarse como partido político; la marcha de los campesinos fue fijada para el 4 de febrero de 1934. Este día Gaitán estuvo muy de mañana en 'Los Puentes'. De las laderas de Subía descendían llamados por un toque de clarín que

brotaba de la garganta de Gaitán, y se fueron congregando... Cien, doscientos... Quinientos...

Mil, mil y tantos. La arrogancia combativa del caudillo de pronto se impuso, erguido en un balcón fue dejando fluir su sonora oratoria. Comenzó saludándolos, aliviando su cansancio con palabras de comprensión; fue haciendo historia y de la tierra sublevando su ánimo con el látigo de la opresión que padecían y solazándolos con el cuerpo crucificado de los Caballero... En los puentes, se encontraba la casa de comercio de la hacienda 'El Chocho' allí se encontraba los empleados de la administración de la hacienda que ayudaban a llevar la contabilidad, Don Ismael Silva y los comerciantes Velásquez... En Fusagasugá las autoridades y los dirigentes políticos estaban alertas esperándolos en actitud beligerante. De pronto aparecieron por el camino de Sabaneta (p.2060).

Era la turba unirista que en columna de a seis en fondo marchaban desafiante, resueltos a tomarse políticamente y por unas horas la plaza pública en un acto afirmativo de su mayoría electoral. Allí hablaría otra vez su joven caudillo... al voltear por la carrera sexta hacia el norte para llegar a la plaza aquellos los recibieron a bala. Confusión, heridos, muertos, los uniristas no traían armas. Se dispersaron, algunos se defendieron a puños (Velandía, 1982, p. 2061).

En segundo lugar, la participación de la prensa es fundamental, ya que, permite analizar las distintas versiones en las declaraciones de los hechos por las partes implicadas, identificando de que parte tomo partido cada periódico; en una clasificación inicial: el Directorio Liberal de Fusagasugá envió al periódico El Tiempo sus declaraciones de los hechos, haciendo únicos responsables de la violencia ejercida contra el pueblo a los uniristas desde la casa del médico Concha Vanegas, por otro lado, El Espectador no responsabilizo a la turba unirista pero refuto las declaraciones del País al culpar al Liberalismo de desatar las armas contra los manifestantes, con respecto al País, este desde las declaraciones del Jefe unirista narra los antecedentes de la agitación y del fervor que habitaba en estas tierras debido a los discursos mal entonados pocos días antes del

señor Felipe Lleras, Darío Samper y Carlos Lleras. Por último Claridad expreso, en una pequeña nota su protesta por los hechos ocurridos, exponiendo las consecuencias del aumento y vigorosidad de la represión y violencia ejercida contra los campesinos luego de este hecho; la revista Cromos, por su parte publica dos fotografías de los sangrientos hechos; el semanario Unirismo manifestó su completa reprobación por este hecho luego de su creación en junio del mismo año, además de brindarle honor a los campesinos asesinados en este acontecimiento, en la Convención Unirista de 1935.

En efecto, la prensa publica la información obtenida sobre los sucesos, El País el 5 de febrero titula la noticia como "Ayer a las doce del día se inició un conflicto en la vecina y progresista ciudad de Fusagasugá, que ha causado gran consternación en esta capital por tratarse de un atropello a los uniristas por parte del sectarismo del partido Liberal" antecede los hechos por la inauguración de la Casa Liberal, comenzando a brotar con nombre propios las razones de los alterados humos en la población. El domingo pasado estuvo en Fusagasugá el doctor Felipe Lleras Camargo acompañado del doctor Carlos Lleras Restrepo, secretario del gobierno del Departamento, quienes fueron con el propósito de inaugurar la Casa Liberal de esa ciudad. Durante este acto el señor Lleras Camargo, en un brote de exaltación política, pronunció un candente discurso contra el partido unirista que es el que domina allí, por ser el cabildo de esa mayoría; la inconformidad unirista contra las palabras ofensivas y el sectarismo de la ciudad deciden protestar y exaltar enérgicamente el apoyo campesino a Gaitán (El País, 5 de febrero de 1934).

La pronunciación pública de Lleras Camargo en la inauguración de la Casa Liberal y de Lleras Restrepo en los Puentes, fue objeto de crítica para el semanario Claridad que enunció cáusticamente que "el doctor Carlos Lleras Restrepo... jinete en caballero latifundista color

castaño y luciendo zamarros color candela, se presentó el 28 de enero y se peroró contra los uniristas en tono y forma que delataban buena dosis de pelea... Felipe Llera Restrepo 'El Chiverudo' en perorata aguardentosa, en la plaza de Fusagasugá el 28 de enero, calumnio vil, vulgar y villanamente al doctor Jorge Eliecer Gaitán y a todos los uniristas" (Claridad, 5 de febrero de 1934).

Al respecto, Lleras Restrepo declara en el periódico *El Espectador* "Yo no baje en gira política especial a Fusagasugá sino por vía de paseo circunstancial demostrada por el hecho de haber viajado con mi familia, y en absoluto separado de los comisionados liberales... como era natural me abstuve de tomar parte en la manifestación Liberal y en ningún momento tome la palabra, ni en la Casa Liberal ni en la plaza pública... como una cosa totalmente independiente de la inauguración de la Casa Liberal me rogaron los señores Ismael Silva, administrador de la hacienda El Chocho, me trasladara a los Puentes, con el objeto de explicar directamente a ellos las finalidades de la operación que el gobierno departamental adelanta en la actualidad con el objetivo de solucionar los conflictos existentes sobre dichas tierras, a última hora el doctor Darío Samper se unió a nosotros... El señor Francisco Guerra y sus compañeros, estoy seguro respaldaran la verdad de mis palabras" Seguido, expone que los liberales de la población informan que los uniristas entraron al poblado a los gritos de ¡abajo el liberalismo!, ¡muerte a Alfonso López! (El espectador, 5 de febrero de 1934).

Sin embargo, el sectarismo de la ciudad se podía evidenciar en los carteles que aparecieron en la mañana del domingo, en los cuales se restringa por orden de la autoridad competente, toda clase de manifestación pública. Radicada en un decreto dictado por el alcalde Benjamín Rey Rojas, *El Espectador* publico parte del decreto 30 del tres de febrero de 1934. "Que el gobierno está en la obligación de dictar las providencias policivas necesarias asociadas, en el orden y la tranquilidad

pública, decreta: art. 1.0, queda terminantemente prohibidas, desde la publicación por bando del presente decreto. Toda clase de conferencias y manifestaciones públicas dentro del territorio del municipio; 2.0 El contraventor o contraventores de esta prohibición serán castigados con multas de 100 a 500 pesos, convertibles en arresto"; según *El Tiempo* el decreto tuvo su origen en una circular de la Gobernación, por medio de la cual el despacho recordaba que en los días anteriores a las elecciones debía evitarse toda clase de conferencias políticas y reuniones que pudieran alterar el orden público... Al cual Gaitán manifestó que el decreto de tal alcalde era violatorio de la constitución y de las leyes, inmediatamente se presentó en la alcaldía, y por medio de un memorial solicitó su reconsideración y revocatoria (*El tiempo*, 4 de febrero de 1934).

A dicha concentración, parten rumbo a esta ciudad varios uniristas encabezados por su jefe aproximadamente a las 9:00 am, narra *El País*, acompañando al doctor Jorge Eliecer Gaitán iban los señores Manuel Gaitán, Miguel ángel Gaitán, Fermín López Giraldo, Jairo de Bedout, Pedro Rojas Palma, Julio Salado Vargas, Alfonso Ardila, Fernando Martínez y otros. Llegando a Fusagasugá a las 11:30 am en seguida se dirigieron a la plaza de ferias punto de encuentro para la movilización por la calle real hasta la plaza central; la organización campesina se evidenció, pues tomaron parte de la manifestación más de mil quinientos manifestantes, quienes fueron organizados en correcta formación de seis en fondo, el doctor Gaitán y José Concha Venegas, presidente del cabildo y miembro del partido unirista dirigirían la palabra de la multitud.

El 5 de febrero, *El Tiempo* responsabilizo y narró los sucesos de la siguiente manera: "los uniristas provocaron un conflicto de graves proporciones... disparan sobre el pueblo Liberal... a eso de las 2:00 pm llegaron a Fusagasugá las huestes uniristas, en número de unas mil personas, traían a la cabeza a sus líderes. Los uniristas invadieron la plaza y se situaron al frente de la casa del doctor Concha Venegas. En cuanto al origen de los disturbios mencionan, la presencia de la autoridad fue

recibida por los uniristas con gritos de protesta y abajo las autoridades. En pocos minutos los liberales hicieron irrupción en la plaza y se situaron en el extremo opuesto al que estaban los uniristas. Sobre la intervención de Gaitán por este día, aclara, en los momentos en el que el doctor Gaitán iba a comenzar su discurso, el señor alcalde le hizo presente que de esa manera violaba el decreto dictado por la alcaldía, a lo que los del grupo unirista contestaron con el primer ataque de bala (El Tiempo, 5 de febrero de 1934).

Para dar respuesta de ¿cómo ocurrieron los hechos? El Espectador, publica los sucesos ilustrado con cuatro fotografías:



[Ejemplar del Periódico El Espectador]. (Bogotá. 1934). Documento microfilmado en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Bogotá.

Ilustración 1.

La primera muestra: la plaza principal de la población con la casa de Concha Venegas culpando a los uniristas de realizar varios tiros desde allí. Marcados con los números 1 y 2 los sitios donde

cayeron muertos Marta N., y Alejandro Gómez, el numero 3 donde cayó herido mortalmente Regulo Acosta, unirista.



[Primera Fotografía del Periódico El Espectador]. (Bogotá. 1934). Documento microfilmado en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Bogotá.

Ilustración2

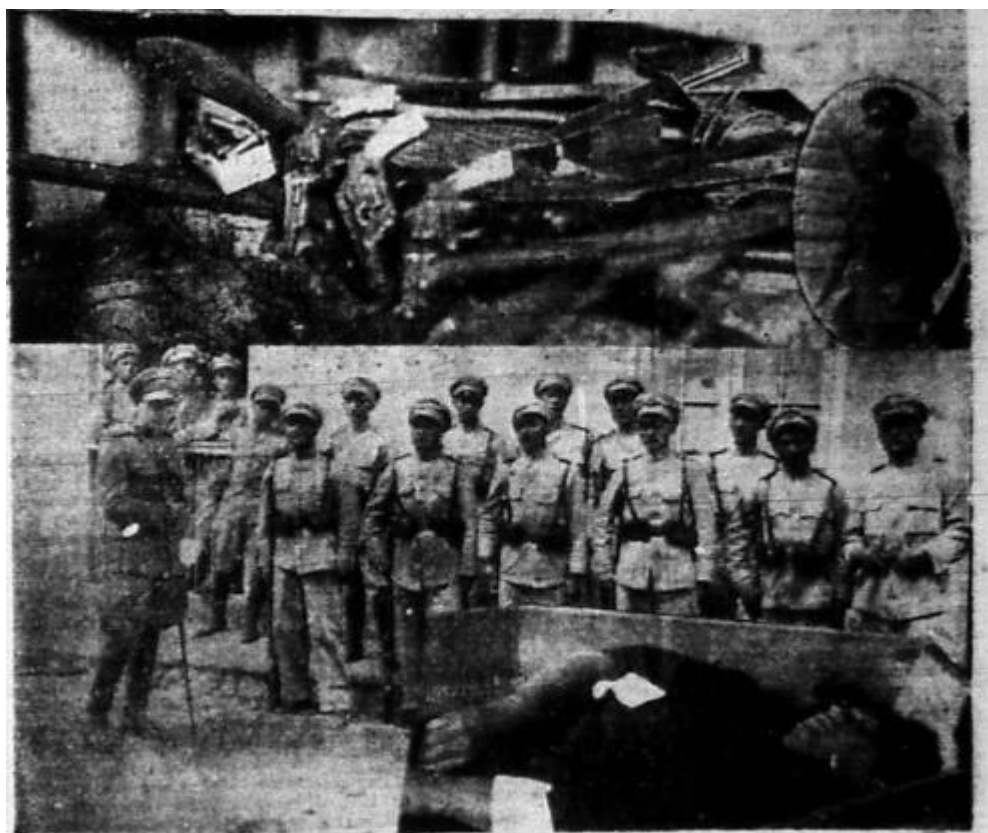
La segunda fotografía, el hospital de Fusagasugá con los heridos don Ruperto Clavijo.



[Tercera Fotografía del Periódico El Espectador]. (Bogotá. 1934). Documento microfilmado en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Bogotá.

Ilustración 3.

La tercera fotografía, muestra las armas que aparentemente fueron encontradas en la casa del doctor Concha Venegas donde se refugiaron los directores uniristas al lado, el teniente de la policía municipal de Fusagasugá, Manuel de J. Ferro. Le sigue, la fotografía del teniente Julio Carvajal con los hombres de la guardia departamental quienes restablecieron la calma. Abajo la fotografía de la mujer Marta N. cuyo cadáver estaba en la alcaldía; también expone las razones de la concentración unirista que difiere de a las expuestas en la invitación a Gaitán y de las demás informaciones que suministra la prensa.



[Tercera y cuarta Fotografía del Periódico El Espectador]. (Bogotá. 1934).  
Documento microfilmado en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional,  
Bogotá.

Ilustración 4.

El Espectador sostiene que la única razón de la manifestación fue un plan de urbanismo, "la reunión de ayer tenía por objeto escuchar de los labios del doctor Gaitán algunas instrucciones sobre la manera como, debería organizarse el trabajo gratuito que presentaría los campesinos afiliados a esa agrupación para llevar a la práctica las obras proyectadas" (El Espectador, 5 de febrero de 1934).

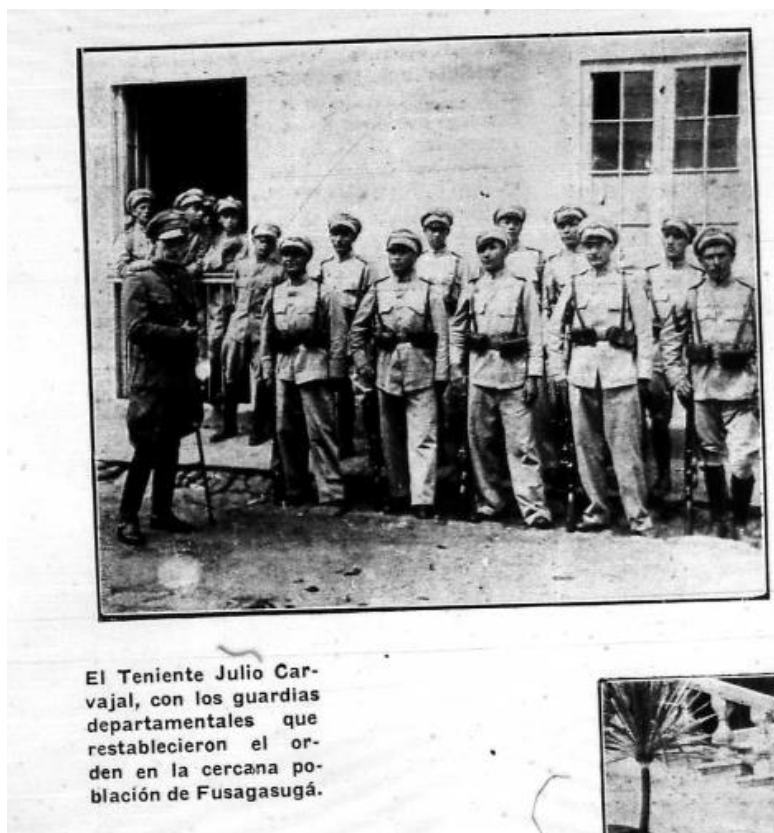
Inclusive postula que las explicaciones del compañero jefe estaban anunciadas para el domingo de la semana anterior, pero fueron pospuestas precisamente para evitar un choque con los liberales que inauguraban ese día su casa al respecto Gaitán, aclara la confusión mediante su declaración para El País, en el que efectivamente, el sábado antepasado estuvo en la población con el fin de acompañar al doctor Guerra Galindo, quien iba a desarrollar un estudio de urbanismo. Para dicha población. Y para intensificar los trabajos de las obras municipales, como dirigente fiscal adhorem que era del municipio. se enteró allí mismo que ese día se inauguraría la casa liberal. Así que, se dirigió al personero para que oyera lo que le iba a decir a los campesinos, quienes habían venido al saber que su líder llegaba a la población. "Puedo declarar, como primera orden que se retiraran inmediatamente de la población, pues teniendo una reunión política los liberales, era necesario evitar cualquier conflicto ya que, nosotros teníamos por consigna respetar a todos los ciudadanos. E inmediatamente me vine" (El País, 6 de febrero de 1934).

La revista Cromos asimismo publica en la semana del 10 de febrero dos fotografías, la primera con la nota de "la plaza de Fusagasugá donde se desarrollaron el domingo pasado sangrientos sucesos entre liberales y uniristas", la segunda: "el teniente Julio Carvajal, con los guardias departamentales que restablecieron el orden en la cercana población" (Cromos, febrero 10 de 1934).



[1ra Fotografía de la revista ilustrada Cromos]. (Bogotá. 1934). Documento microfilmado en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Bogotá.

Ilustración 5.



[2da Fotografía de la revista ilustrada Cromos]. (Bogotá. 1934). Documento microfilmado en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Bogotá.

Ilustración 6.

Para *el Espectador* estaba figuradamente claro que lo ocurrido en dicha población era un efecto incontrolable puesto que, en esa placida estación veraniega existe un conflicto político local entre las fuerzas del doctor Gaitán y las que han permanecido leales al liberalismo; despectivamente afirma, la nueva organización no ha logrado extenderse a todo el país, ni a todo Cundinamarca, su único centro de vitalidad efectiva es el de Fusagasugá, puntualizando el caso del latifundio El Chocho como uno de los focos más vivos y maduros del problema; planta su postura desde un “nosotros creemos” que el movimiento precedido por el doctor Gaitán no presenta un peligro catastrófico para la estructura social del país, en este mismo, el secretario de gobierno del departamento declaró los antecedentes del conflicto. A partir de las elecciones para concejeros municipales, se ha venido formando un ambiente muy agitado por la oposición entre los vecinos de la población y los uniristas, que obtuvieron la mayoría en el cabildo. En varias ocasiones se produjeron entre los dos grupos altercados y choques de poca gravedad; la gobernación se dirigió varias veces al alcalde ordenándole tomara medidas necesarias para mantener el orden y la tranquilidad (El Espectador, 6 de febrero de 1934).

Como hemos expuesto efectivamente la efervescencia de los ánimos en Fusagasugá que resultaron en los graves enfrentamientos precedían de un conjunto de razones, estas mismas son citadas por Gaitán en su relato sobre los antecedentes para *El País*. El Unirismo tomó la administración directa de sus rentas y este ha sido un pecado. Se dedicó como se ha dedicado a construirles un alcantarillado cuya financiación ya está hecha. Procuero y arreglo la construcción del asfalto de la calle principal que antes no había sido posible realizar porque se había negado los del consejo a darle permiso al ministerio de obras públicas para tan importante medida. El concejo unirista rebajó todos los impuestos de plaza para los pobres hasta un cincuenta por ciento, y logró demostrar que sus juntas técnicas, como la que hizo todos los cálculos para la licitación del alcantarillado trabajen gratuitamente. He ahí el origen de la violenta lucha desarrollada por el

cacicazgo contra la administración de pulcritud que ha culminado en esta tragedia buscando persistentemente desde antes impedir que el Unirismo pueda hacer obra fecunda en el municipio (El País, 6 de febrero de 1934).

Desde aquellas palabras quizá no fue sorpresa que el Liberalismo estuviese organizado para impedir “el motín” de los uniristas, por ello, cuando supieron que los uniristas se acercaban principiaron a lanzar vivas al partido Liberal y al doctor Alfonso López, congregándose en la parte del atrio de la iglesia precedidos de la policía municipal, la que se hallaba armada de rifles y preparada para el abaleo del pueblo; al asomar los primeros campesinos a la plaza principal en actitud pacífica, fueron recibidos a pedradas y garrotazos por la policía municipal y por la guardia departamental, en la solidaridad los campesinos que marchaban atrás rápidamente corrieron hasta la plaza, para prestar el apoyo y contrarrestar el ataque de los liberales que estaban ayudados por los guardias armados así una vez reunidos todos en la plaza, se inició la matanza de uniristas, el pavor reinaba entre la gente numerosa al ser día de mercado quienes buscaron refugio de las balas oficiales, provenientes de la casa del señor Pabón y luego de la droguería del señor Clavijo. En seguida atrincherados detrás de unos automóviles principiaron a disparar sus armas contra los uniristas, aún más alarmante fue, se nos cuenta que muchos particulares salieron de la casa del alcalde con armas y municiones, y que junto con la policía principiaron a abalear al pueblo (El País, 5 de febrero de 1934).

*El Tiempo*, por otra parte, refiere a las acciones de la gente de la plaza principal, los cuales <<se hallaba perfectamente indefensos, se dieron a buscar armas para defenderse>>. Las nombradas armas de fuego que, según el corresponsal Federico Cuellar, fueron halladas <<en una ronda por la casa que ocupa el doctor Concha Venegas, en virtud de algunas denuncias recibidas, practicada la ronda encontraron varios revólveres, una carabina moderna, unos grass y una pistola

ametralladora, comprada hace unos días por el doctor Concha a un individuo que regresaba de la frontera. Las armas decomisadas están en poder de la autoridad>> (El Tiempo, 5 de febrero de 1934).

Mediante el periódico *El País*, se refutan las acusaciones sobre la propiedad de las armas que imputa el Tiempo y el Espectador con la fotografía, Gaitán manifiesta “figura allí una fotografía dizque con las armas que le encontraron al doctor Concha en su casa. Eso es absolutamente falso, los guardias mismos podrán decir si es o no mentira aquel dato” agregando determinadamente “resulta de una lógica aplastante que esto nunca fue así: el mismo corresponsal de *El Tiempo* reconoce que los uniristas a un número no inferior de dos mil. Entonces como se explica que siendo una tan abrumadora mayoría, que dizque estaba armada. Los muertos sean en su totalidad uniristas menos una persona” (El País, 6 de febrero de 1934).

Desde los relatos ofrecidos por *El País* se considera que los campesinos iban completamente desarmados y por lo tanto fueron fácilmente abatidos aun así narra, los uniristas y campesinos en medio de una lluvia de balas, se acercaron al grupo de liberales y policías que dispararon contra ellos y entablaron una lucha cuerpo a cuerpo, armados de piedras y garrotes con los que se defienden de la agresión de los liberales... estos atacantes a la consigna de ‘abajo los uniristas rateros’ se dieron a la tarea de violentar a cada campesino unirista, trasladándolos a una parte de estos a la cárcel de la población. La siguiente afirmación es clara al establecer la relación de la policía con los liberales “a la cárcel de Fusagasugá fue conducida una gran cantidad de unirista y campesinos. Como el local era insuficiente para contenerlos, fueron habilitados como cárceles varias casas de los liberales en donde hay cerca de 100 detenidos”.

El joven estudiante Miguel Ángel Gaitán, hermano del doctor Jorge Eliecer Gaitán, fue capturado por la policía, y al reconocerlo como hermano del jefe del Unirismo, fue entregado a la furia del

pueblo, se hizo víctima de violentos golpes por parte de los liberales, sufriendo algunas heridas de gravedad también se buscó con cólera el carro en el que había llegado el jefe de la UNIR, que tuvo que ser custodiado por dos guardias pues pretendía ser incendiado por la turba (El País, 6 de febrero de 1934).

Pero, ¿dónde se encontraban los líderes uniristas y su jefe?, es de común acuerdo entre la prensa y verificado en las declaraciones de Gaitán que, tuvo que refugiarse en casa del doctor Concha Venegas en donde permaneció, ya que, fue tomada a piedra. Sin embargo, posteriormente con el fin de evitar que el doctor Gaitán y sus compañeros fueron linchados, estos principiaron a urdir disparos que salieron de allí, hiriendo a uno de los policías de la guardia municipal. En esta etapa de crudeza en buses de la 'Flota Santa Fe' fue enviado a las 2:00 pm refuerzos conformados por veinte hombres comandados por el capitán Castillo, también llegó a la población el investigador espacial, el doctor Armando Latorre juez de policía, quienes retiraron a los revoltosos y rodearon la casa en la que el doctor Gaitán quedó preso mientras se restableció el orden; para las 11:00 pm se distinguía una aparente calma según estos. Del ataque contra la mencionada casa indica Gaitán "aquella casa era un verdadero hospital de sangre... allí están los impactos de grases y otras armas de fuego" (El País, 6 de febrero de 1934).

Puede ser que el calificativo de hospital fuese por la atención que en su mención de médico el señor Concha Venegas prestara atención a los heridos, algo similar plantea El Espectador "los heridos fueron atendidos allí mismo por el doctor Concha Venegas, quien les practicó curaciones de urgencia" (El Espectador, 6 de febrero de 1934).

Como los uniristas habían infringido el decreto expedido el día anterior por el alcalde interino Benjamín Rey, este resolvió mediante la Nota N° 207: solicitar atentamente al comandante de la guardia trasladarse inmediatamente a casa del doctor Concha Venegas a fin de capturar a todos los

sujetos que se encuentran dentro de ella: a practicar minuciosa ronda. A fin de decomisar todos los elementos subversivos que se encuentran dentro de ella. Haciendo uso de la fuerza, si fuese necesario. En otra ordena, Nota N° 210: detener preventivamente a los doctores Jorge Eliecer Gaitán y José Concha Venegas, por razón de los sucesos verificados hoy en esta ciudad y quienes quedan a la custodia de la guardia a su muy digno cargo (El Tiempo, 6 de febrero de 1934).

De la orden de captura se desprende un doble interés según Gaitán, no se necesita de gran suspicacia para comprender que con esto se pretendía que fuéramos linchados por la multitud pues los guardias eran solamente seis y ya que, a pesar de los esfuerzos la casa no había podido ser asaltada. Como se lo dije al teniente Carvajal delante de la policía para que me fuera confirmado, se había dado las órdenes para que sí, no habríamos en el término de diez minutos fuera derribada la puerta y se nos echara a bala. Yo le manifesté al teniente que parecía absurdo por lo menos el procedimiento que él debía comprender que estaba en la imposibilidad de defender nuestras vidas y que debía dejarnos presos allí ya que, con sacarnos solo buscaba lograr lo que no se había podido conseguir con el asalto. De los documentos oficiales aparece que el alcalde no solicitó refuerzos de policía porque esperaba precisamente que llegara la noche... manifesté también que no iba a alegar mi carácter de gran Concejo Electoral que impedía al alcalde detenerme, porque yo iría con mis compañeros a la cárcel (El Espectador, 6 de febrero de 1934).

Según *El Tiempo* (6 de febrero de 1934) la detención de los líderes uniristas, <<exalto, más aún los ánimos, especialmente de los grupos uniristas, quienes se propusieron a toda costa liberar a sus jefes. Desde esos momentos la situación se agravó mucho más y por todas partes la expectativa crecía>>. Las declaraciones de Gaitán en *El País* son tan enérgicas que denuncia sin clamor con nombres propios la premeditación del ataque como un intento de asesinato para él y sus compañeros, inicia con el nombre de Don Delio Seraville quien asegura, en forma ocasional, que

por ocasional revela el estado de ánimo en que se encontraba la policía, dijo que era una calamidad el concejo unirista de Fusagasugá, pero que afortunadamente en ese día, es decir, el mismo domingo las cosas terminarían y esos [...] no volverán a Bogotá, refiriéndose a los uniristas... además cierto individuo se paseaba con un cheque en la mano azuzando la multitud y ofreciendo \$ 200 pesos por la cabeza del doctor Gaitán (El País, 6 de febrero de 1934).

Por intervención directa del Ministro de Gobierno el doctor Turbay conferencio con el alcalde interino Benjamín Rey Rojas, ordenándole poner en libertad al doctor Gaitán y sus compañeros, quien se negó a obedecer la orden del señor ministro, manifestando que procedía, hasta que aquella orden llegará debidamente firmada por el doctor Turbay para agregarla al informativo (El Tiempo, 6 de febrero de 1934). Referente a la desobediencia del alcalde ostenta Gaitán, si eso se hace con el que es cabeza de poder policivo, piénsese cuál es el estado de ánimo en que dicho alcalde se encontraba y cuáles eran las garantías que él podía prestar a los ciudadanos (El País, 6 de febrero de 1934).

Como resultado del no acatamiento a la orden del Ministro de Gobierno, el doctor Turbay por medio de telegrama encarga interinamente de la alcaldía a Jorge Armando Latorre, juez de policía enviado con el carácter de investigador especial por el Ministro de Gobierno. Esta medida se tomó con el objetivo de dar las mayores garantías de imparcialidad y tuviese a su disposición las fuerzas acartonadas del municipio, a fin de poder levantar la respectiva instrucción y mantener el orden plenamente.

El investigador Latorre, expone a *El Espectador* su relación con los sucesos. La primera noticia que recibí en Fusagasugá al bajarme del automóvil fue de que había sido nombrado alcalde interino... Llegué el domingo, minutos antes de las diez de la noche. La situación que encontré allí era de extremo delicada, pues grupos de ciudadanos andaban por la plaza y las calles demostrando

un profundo estado de exacerbación. Los ánimos estaban muy caldeados y se temía un nuevo choque entre liberales y uniristas. Por tanto, instruido de la situación procedió a dar libertad a los jefes uniristas, una vez en libertad fueron custodiados junto con los heridos para ser trasladados a Bogotá, varios de esa fracción política fueron enviados en varios automóviles, a eso de las 2:00am llegaron a la capital (El Espectador, 5 de febrero de 1934).

En este punto, es clave las escasas palabras en cuanto al tratamiento del proceso para esclarecer los sucesos por parte de Latorre, en primera medida obedeció en efecto las órdenes del Ministro Turbay de poner en libertad a los jefes uniristas, seguido como es común decidió tomar declaración de las personas heridas que se hallan en Fusagasugá, del comandante de la guardia, de la policía municipal y demás personas que tomaron parte activa en los sucesos, a fin de establecer los responsables luego, en vista de lo que aparezca en el expediente se expedirá las boletas de detención, sin embargo, como el cargo de alcalde interino se había expedido sin previa aceptación de Latorre, este lo más pronto devolvió tal cargo al legítimo alcalde Marco Mejía, quien para el desarrollo de los sucesos se encontraba en licencia la cual expiraba casualmente el mismo 5 de febrero de 1934. Latorre en calidad de investigador, traslada desde Bogotá las diligencias necesarias una máquina de escribir, útiles de escritorio y el apoyo del entonces secretario del juzgado séptimo de policía, el señor Vanegas Dussan.

Seguido Latorre esclareció las imputaciones de una supuesta arremetida por parte de los unirista de agua-bonita, subía, Pandi y otros, refiere que tal noticia no pue verificarla, a pesar de las diligencias que hice en tal sentido, siendo conciso en que tales rumores no tienen fundamento, si se tiene en cuenta que los jefes uniristas han enviado circulares a sus compatriotas, recomendándoles moderación y evitar bajar al pueblo; con ello aclara los rumores y advierte que para el martes 6 de

febrero “hoy la situación que se vive en Fusagasugá es de completa calma” (El Espectador, 6 de febrero de 1934).

En lo que atañe, al proceso de destitución del primer alcalde interino Benjamín Rey Rojas, como es de suponer brinda su versión de los hechos y justifica las decisiones que tomo, dando sus declaraciones a *El Tiempo* empieza exponiendo que en la mañana de hoy los uniristas encabezados por Jorge Eliecer Gaitán y Concha Venegas atacaron esta población. Del encuentro con el pueblo liberal y las autoridades resultaron cuatro muertos y siete heridos. La alcaldía solicitó un envío de guardias por el Ministerio de Gobierno, el que las negó poniendo los presos en libertad, sin conocer los antecedentes de los acontecimientos. La alcaldía a cargo de un distinguido abogado, no acepto la imposición del ministerio y se dirigió al presidente de la república, solicitando el envío de las fuerzas. Los uniristas armados de machetes y demás armas recorren la plaza y demás sitios públicos sembrando la discordia. La situación se hace cada vez más grave (El Tiempo, 6 de febrero de 1934).

Frente a la destitución del alcalde liberal interino Benjamín Rey, quien fue candidato el año anterior al concejo municipal de Fusagasugá por la lista Liberal, acusó a los jefes uniristas de realizar una celebración a costa de su destitución pero en *El País*, casi que sin escapársele ningún punto a las declaraciones hechas por Gaitán, este desmiente dicha acusación dando cuenta que “en las calles no había ni un solo unirista y que para el hecho de traer siquiera agua a la casa era necesario ponerle al sirviente que lo hacía un agente, a fin de que no fuera linchado” (El País, 6 de febrero de 1934).

Fusagasugá ante los hechos esperaba la llegada del Directorio Nacional Liberal, con el fin de iniciar una severa investigación de estos hechos y así, pedir el castigo de los responsables; de manera similar, el doctor Ortega Gobernador de Cundinamarca, partió el 5 de febrero en las horas

de la tarde hacia esta ciudad con el fin de darse cuenta de los sucesos, regresando en la misma tarde a Bogotá.

Otro punto esencial son las personas que a causa los hechos violentos del 4 de febrero fallecieron, para ello nos valdremos de las publicaciones de la prensa y las actas de defunción encontradas en el Archivo Parroquial de Fusagasugá, para iniciar *El País*, cuenta en sus narraciones seis muertos: Marta N. mujer de treinta años, recibió un balazo en la cabeza causándole la muerte esta madrugada y cuyo cadáver estaba en la alcaldía; Polonia Beltrán, sirvienta de los jefes uniristas y habitante en los Puentes; la señora Velásquez, quien fue asesinada de igual manera que, Alejo Gómez, unirista de 33 años, de la vereda de Subía, recibió heridas en el pecho y el cuello, ocasionas debajo de los balcones de la casa del doctor Concha Venegas, los cuales se hallaban cerrados a causa del ataque a bala que se hacía desde el frente de la plaza, el atrio y el costado occidental; Regulo Acosta, jefe unirista de 32 años de la vereda de Subía, asesinado por una herida en la espalda que atravesó el pulmón derecho, ocurrió en la esquina del camino que sale para El Chocho, es decir debajo de la alcaldía; el señor Antonio Flórez, liberal de Pasca cayó en la esquina media cuadra abajo de la misma acera de la casa del doctor Concha, por último, el herrero Ruperto Clavijo, liberal de 38 años, quien muere hasta el seis de febrero, asesinado lejos de la casa asediada. Los jefes uniristas trasladaron a los heridos al día siguiente al hospital San José, entre ellos los señores Juan y Andrés Velásquez; en cuanto a los fallecidos del mismo día, la gobernación ordeno el envió de dos médicos legistas para practicar las autopsias.

*El Tiempo*, agrega a esta lista el nombre del unirista Gregorio Gómez, reiterando la gravedad de los heridos: Ruperto Clavijo, Luis Guarín, una mujer y cuatro policías municipales; al día siguiente, anuncia e imputa, a las diez de la mañana de hoy falleció en esta ciudad el señor Ruperto

Clavijo... el disparo que le ocasiono la muerte, salió de un almacén situado cerca de la casa del doctor Antonio José Concha Venegas, pero estaba destinada al señor Alberto Ferro, con quien el doctor Concha profesaba desde tiempo atrás una gran antipatía. Por el contrario, *El País*, ocasiona cierta confusión sobre el momento en que le es propiciado la herida “pereció en los momentos en que quiso destrozar la bandera que lleva los uniristas... este individuo es de apellido Sánchez o Clavijo” especifica *El Espectador*, “el cadáver fue trasladado inmediatamente al local donde funciona la Casa Liberal, allí se le mantiene en cámara ardiente, mientras se le practica la autopsia y se le da entierro” los liberales se acercaron a este lugar a brindar homenaje y se afirma que en el día de su entierro se guardó por una hora el cierre del comercio en Fusagasugá.

En el archivo parroquial de Fusagasugá, se encuentran cuatro actas de defunción correspondientes a muerte violenta en las fechas del 4 al 6 de febrero, personas que también son nombrados por la prensa la primera, “Polonia Beltrán, natural de Judín, hija de Tomas Beltrán y Adelaida Velásquez, muere ayer a los treinta años a causa de una herida con proyectil, es sepultada en Fusagasugá el seis de febrero de 1934, se le brindan los últimos sacramentos” (Defunciones, 1934, N. 60).

La segunda persona, Alejo Gómez, oriundo de Paula ahora Ventaquemada Boyacá, hijo de Nazario Gómez y Paula Moreno, casado con Jacinta Morena, muere el pasado 4 de febrero a los 40 años, a causa de una herida con proyectil de fuego, es sepultado el 6 de febrero de 1934, se le brindan los últimos sacramentos (Defunciones, 1934, N. 64). La tercera persona, identifica como, Belisario Flórez, natural de Tunja, hijo de Adriano Flórez y Sacramento Joya, casado con Luisa López, muere el 4 de febrero, a los 48 años de edad a causa de una herida con proyectil de fuego, es sepultado el 6 de febrero de 1934, se le brindan los últimos sacramentos (Defunciones, 1934, N. 65). Por último, el señor Ruperto Clavijo, natal de Fusagasugá, hijo de pedro Clavijo y Adelaida Lozano Duran, casado con Julia Ruiz, muere el 6 de febrero en el hospital de la parroquia a los 34

años de edad, es sepultado el 7 de febrero de 1934, se le brindan los últimos sacramentos (Defunciones, 1934, N. 66).

Este suceso correspondió a una respuesta violenta producto de la disputa por el control político, de ahí que las muertes se indicaran en la prensa resaltando su filiación política, entre los llamados a declarar por imputación de cargos al origen del abaleo, fue “la Dirección de Higiene, en la aclaración de los hechos se solicitó un informe detallado sobre las actuaciones del médico de dicha dependencia, el doctor Achury, contra quien pesan cargos de ser uno de los directos responsables del conflicto y autor de los primeros disparos” (El Tiempo, 6 de febrero de 1934).

Tomando partida de este asunto, Fusagasugá se gestó como una bomba de dinamita puesta en el corazón de la república, *El Tiempo* responsabilizando a las actuaciones de los dirigentes, en un inicio otorga a Gaitán una alta responsabilidad al tratarse de un personaje que representaba la jefatura de un partido que obtuvo la mayoría de los sufragios en esa región en el último debate eleccionario... familiarizado con grandes problemas políticos, acostumbrado a manejar muchedumbre, luego menciona la ya mencionada imprudencia del señor alcalde interino, al impedir una conferencia que se disponía a escuchar centenares de personas.

Ahora sí, este suceso obedeció a un proceso de pugna política en la minada Fusagasugá - ¿cuál fue entonces el rol del Partido Conservador? – citamos para ello, la mención de *El País*, “En Fusagasugá el conservatismo se ha colocado al margen de toda actividad política. Existente si, el Unirismo, como una agrupación recientemente organizada y dispuesta en todo instante a controlar la altanería liberal”. Aun cuando en los testimonios que recolecto, *El Espectador*, al señor J. Pabón, quien aseguraba “me complace ver la firme alianza que existe entre el conservatismo y el Unirismo... ya sabemos que tenemos un solo enemigo, del cual nos defenderemos” pero a este punto no nos sorprende tal acusación ya que, desde las elecciones rondaba por los caminos de

Sumapaz y había sido desmentida por el conservatismo. Existieron también las personas que a pesar de su filiación liberal, declararon contra el despotismo violento de este, una de ellas revela el mismo periódico, fue el personero municipal Carlos López, “persona de la más alta honorabilidad quien manifestó que como personero iba a pedirle al alcalde tomara algunas medidas de seguridad, pues ya había grupos de individuos que estaban agrediendo a los campesinos” su protesta fue enfática al renunciar al cargo que ocupaba, el concejo resolvió aceptar la renuncia del personero, quien en la nota dirigida al cabildo, “al renunciar a su cargo protestaba formal y energéticamente por la manera en cómo se desarrollaron los acontecimientos”.

La prensa se vale de distintos testimonios para sus publicaciones aparte de los jefes políticos de las fracciones intervinientes en dicho suceso, expuesto a continuación así; el periódico *El País*, obtiene en primera medida, las declaraciones de Roberto Rojas Palma perteneciente a las directivas del partido Unirista, haciendo el siguiente relato de los hechos. He de principiar por informar que ninguno de los campesinos que tomaron parte en la manifestación de hoy en Fusagasugá, llevaba arma de ninguna clase, y al hacer esa aseveración doy mi palabra de honor. El señor Tomas Torres fue quien azuzó la turba liberal contra nosotros, cuando la manifestación se dirigía de la plaza de ferias a la plaza principal, la policía impidió el paso iniciándose el encuentro. Esta manifestación era para protestar contra los cargos que hizo al Unirismo el doctor Felipe Lleras Camargo, hoy hace ocho días, cuando se inauguró la casa liberal.

De otra parte, es inquietante, la poca información que brindo Claridad en su publicación del 5 de febrero, quizá fue tan abrumador el hecho que fueron pocas las palabras de Erasmo Valencia ante tan grave acontecimiento “el alcalde, la policía y los manzanillos liberales de Fusagasugá asesinaron a numerosos campesinos el domingo 4 de los corrientes en la plaza y calles del pueblo” (Claridad, 5 de febrero de 1934).

Es hasta poco más de un mes que, vuelve sobre los hechos violentos de febrero, esta vez se extiende y enfatiza. Constituye en un reto a los campesinos de la república, especialmente a la hoy enlutada provincia de Sumapaz... que es un deber sagrado de todos los cultivadores y trabajadores pobres de Colombia, lanzar al público el unánime e indignado grito de protesta contra los responsables de los asesinatos, en masa, de indefensos labriegos, de los colonos y cultivadores de Sumapaz por respeto a las memorias de los compañeros ultimados por los latifundistas y los lacayos en el célebre 4 de febrero se abstengan en lo sucesivo de dejar un centavo siquiera en el pueblo trágico, hasta tanto el manzanillaje y latifundismo asesino continúe al frente de los destinos de Fusagasugá, decorosa, digna, libre y caballerosa de otros tiempos, que es preciosa la vida del doctor Jorge Eliecer Gaitán para todos los hombres que no tenemos tierra en este país donde hay tanta sin hombres, con este último, protesta por la tentativa de asesinato al según él “el apóstol fervoroso de la justicia social y sincero defensor de los campesinos de Colombia” (Claridad, 12 de marzo de 1934).

Luego de tal suceso se redujo el filtro de tolerancia y la violencia se intensificó en masa, de esto da cuenta las postulaciones por Claridad, en las que los campesinos fueron conducidos aparatosamente en masa por los guardias al pueblo con el fin de “despojarlos en plena plaza de sus herramientas de labor; se envían trescientos hombres del ejército y la policía de Fusagasugá, junto con policías de investigación para que les adelantaran juicios por vagancia, además se les arrebató la personería jurídica a la Federación de Cultivadores”, dicha acusación de vagancia consignada como delito por la disposición del decreto 686 del 8 de agosto de 1933 de Cuellar Duran, para la fecha del 19 de noviembre de 1934, se había despojado a más de 500 cultivadores de El Chocho con sus herramientas de trabajo ¡las frentes sudorosas y las manos encallecidas! (Claridad, 15 de mayo-19 de noviembre de 1934).

Sobresale la manifestación de un grupo selecto de mujeres de Fusagasugá el 7 de febrero de 1934. Una manifestación que encabezan las principales damas de la población, y que está dirigida al señor presidente de la república, en la cual protestan por los ataques hechos a la población por el grupo uniristas el domingo pasado... hay testigos que declaran, bajo juramento, que les consta porque lo vieron y presenciaron, que desde los balcones de la casa del doctor Concha Venegas salió la bala que dio muerte a la mujercita, de nombre Marta Cifuentes, quien se hallaba en la mitad de la plaza en el instante del tiroteo (El Tiempo, 7 de febrero de 1934).

Identificamos que este grupo de mujeres debían estar afiliadas al partido Liberal, ya que, los uniristas obedecían las palabras de su jefe al abstenerse de cualquier tipo de manifestación; de otro lado, en el Archivo Municipal se encuentran dos oficios uno de ellos a nombre de C. Lleras Restrepo en el que, informa al H. Concejo Municipal de Fusagasugá, “la secretaria estudie en la actualidad las medidas que debe tomar para restaurar la calma en esta ciudad” (Fondo Alcaldía, 1934, f. 309).

El porvenir para el Unirismo posteriormente al fenómeno violento pareció sombrío en la enlutada Sumapaz, aun así, trajo efectos contraproducentes que solo puede atraer la sangre en el suelo y el dolor de las víctimas ante el sonido de la dureza de las armas; luego del trágico suceso se acrecentó la seducción hacia la UNIR, sus afiliaciones crecieron quizá a causa de la publicidad a nivel nacional, revitalizando a la vez la conciencia sobre el problema agrario-social del país y consolidando una estructura organizativa dotada de nuevas herramientas como una dirección central, un programa ideológico, una plataforma de acción y un periódico que logro expandir el Unirismo oficial en distintas regiones.

El semanario Unirismo agregaba a sus publicaciones en cuanto le era posible los hechos violentos en Fusagasugá, ejemplo de ello, es como el 6 de septiembre demanda que los campesinos son

vendidos pues expone, “la sangre de los colonos asesinados por las autoridades de la policía en Fusagasugá el 4 de febrero de este año, aun so se había secado, cuando en las calles y plaza del poblado se firmaba la escritura de compra de tales terrenos, con la complacencia de los bancos y cajas extranjeras; se prescindió de la formalidad del dictamen de perito avalador”. De otro lado, en el ejercicio de difundir y maximizar los procesos de los campesinos, el Unirismo publica diversas noticias por ejemplo, en el mes de junio ocurre un choque violento en la vereda de Subía, en el que resultaron ocho heridos que fueron trasladados a Fusagasugá, para este mismo tiempo se crean dos nuevas divisiones de policía; se imputan también las acusaciones por contrabando, al señor domingo Ubaque, sujeto adepto a los latifundistas quien prepara aguardiente de contrabando, con el cual se embriagan cada ocho días los vaqueros de las haciendas de El Chocho y los guardias de Cundinamarca; de otro lado, los campesinos siguieron reclamando sus derechos directamente, el 4 de julio se presentaron ante la oficina del señor ministro de gobierno, para dar nota de los abusos de la guardia y de los respectivos alcaldes, atañendo las relaciones clientelistas entre las autoridades y los latifundistas (Unirismo, No. 1-4-6-11-13 de 1934)

## **7.2 La parcelación como proceso inicial en la constitución de Silvania**

Siguiendo con las consecuencias de los acontecimientos del 4 de febrero de 1934, el saldo fue más allá de los muertos en la plaza principal de Fusagasugá y en Subía, puesto que, lo que es conocido actualmente como Silvania inicio su separación de Fusagasugá con el proceso de parcelaciones hasta constituirse en municipio; enfatiza Velandia (1982) *aquel 4 de febrero fueron derrotados los uniristas de El Chocho, pero ganaron la independencia municipal porque a partir de este momento resolvieron fundar su propio municipio* (p.2062). Reposo en el Archivo Municipal de Fusagasugá un memorial por cual se pone en conocimiento de esa corporación que un número considerable de vecinos de ese lugar (residentes en el sitio de Los Puentes) se han

dirigido a la gobernación, solicitando se apoye la creación del corregimiento de Los Puentes (Fondo Alcaldía, 1935, f. 184). El mismo lugar del que era habitante Polonia Beltrán, mujer asesinada en aquel 4 de febrero y mismo lugar en el que Velandia lidero el proceso de parcelación.

A comienzos de 1935 según Velandia (1982) en Los Puentes había un pequeño caserío formado alrededor de la casa del ‘comisariato’, almacén de compra y venta de los dueños de la hacienda, en cuyo contorno se hallaban algunas casas que eran arrendadas a los campesinos; al principio fue invadido el terreno de Yayatá, unas cuatro cuadras al occidente de Los Puentes, que fueron adquiridos por compra a los Caballero Gil para ser parcelados; entre los arrendatarios estaba Ismael Silva, oriundo de Vergara, quien desempeño el cargo de pagador de la hacienda por consiguiente una figura visible.

Describe Velandia que, bajo una lluvia el 21 de febrero de 1935 doña Rosa Caldas de Moreno instalaba la cocina para la manutención de las personas que estaban dando principio al nuevo poblado liderado por Ismael Silva; figuran también los nombres de Sixto Rodríguez, Enrique García, Carlos seguro y Ramón Rodríguez, quienes en consejo popular le brindaron el nombre de Sylvania, en supuesto homenaje a su principal fundador (p. 2065).

En este mismo año, Ismael Silva emite tres oficios al H. concejo municipal de Fusagasugá, informando en 1935 los procesos de construcción guiados por el cura Dr. Ananías Herrera; enfoca en otro oficio de 1935, la importancia de una escuela, ofreciendo a su nombre, el terreno suficiente para dos escuelas suplementarias con sus campos de experimentación dentro de los terrenos de El Chocho, que adquirí de la sucesión del señor Carlos E. Caballero, y que estoy parcelando. Los locales quedan uno en Los Puentes y otro en Yayatá. Para los cuales es enviado en el mismo año una la comisión VII de educación para su estudio (Fondo Alcaldía, 1935, f. 205, 165, 273); en 1938 entra en ejercicio el Gimnasio Campesino fundado por el Sr. Ismael Silva, plantel comprendido

como una garantía para la educación de los hijos de los trabajadores (Fondo Alcaldía, 1938, f. 176). La pregunta esencial es como este había adquirido el rol de ejercer la parcelación o si adquirió a título propio diversos terrenos, de ser así cómo es posible cuando una mayoría de arrendatarios exclamaban que les era demasiado pagar por una sola parcela, en todo caso es lamentable no encontrar documentos sobre la relación íntima de Silva con la familia Caballero.

Los procesos de Ismael Silva en las construcciones necesarias de un poblado serían legales hasta luego de 1940, mismos años en los que este gozara de cargos gubernamentales, en primer lugar, la consolidación del poblado con una parroquia bajo el patronado de María Auxiliadora, por decreto N° 65 del 19 de marzo de 1941; en segundo lugar, la erección como municipio por ordenanza N° 40 del 29 de diciembre de 1948. Proyecto presentado por Ismael Silva ahora como diputado de la Asamblea de Cundinamarca en representación de la provincia de Sumapaz; en tercer lugar, el 21 de febrero de 1949 se inauguró el municipio en el que Ismael Silva tomó posesión del cargo de alcalde, en este mismo año se eligió el primer concejo municipal (Velandía, 1982, pp. 2059-2060)

En lo referente al liderazgo de Ismael Silva y la UNIR, *El Unirismo* presenta en los primeros días de 1935, un informe “de que Ismael Silva en su carácter de administrador de parcelas está cometiendo atropellos y difamando al doctor Gaitán” el Unirismo como fuerza indiscutible en la creencia de su máximo jefe ostenta, “la labor de nuestro jefe ha sido demasiada nítida: encaminada a hacer triunfar la tesis de que la tierra es de quien la trabaja y que la condición de arrendatario sería igualmente insufrible para el trabajador al tener al Estado como arrendador, o aun simple particular” pone en evidencia más adelante que la fuerza del movimiento en Sumapaz es un verdadero baluarte, pues allá todos son uniristas. Desde el chiquitín de pecho que es bautizado con el nombre de Jorge Eliecer hasta el anciano venerable de larga barba, añadiendo a esta noticia que el proceso de Cedula había sido adelantado apenas en un 20% cuando ya se avecinaba las elecciones (Unirismo. No. 31-33 de 1935).

### 7.3 Los Atropellos Continuaron

Analizamos que los atropellos a los campesinos en El Chocho se seguían perpetuando, basados en el memorial sobre un grupo de campesinos interesados en que se les haga justicia se han presentado ante esta comisión poniendo a su disposición un número plural de cartas, por tanto, el H. Concejo de Fusagasugá para atender estas quejas designa una comisión especial. Sobre la eficiencia de la supuesta comisión no hay registros al igual, que no se hallan las plurales cartas allegadas por los mismos campesinos (Fondo Alcaldía, 1935, f. 103). Quizá se deba a que esta comisión funcionara en la casa de El Chocho, pues era común que las instituciones estatales ejercieran en estos lugares centros de poder de las haciendas.

Relaciones que los colonos y campesinos veían de mala manera pues, a la unión de estos se le atribuyo el sometimiento de los campesinos, dejándolos sin defensores, de ahí que en caravanas se dirigieran directamente al presidente, al ministerio de gobierno, mejor dicho, a los más altos cargos que consideraban imparciales, desde el 4 de febrero de 1934 para muchos se hizo obvia la filiación de las instituciones del cuerpo policial, por ende, *El Unirismo* situó su atención en estas que flagelaban continuamente los derechos de los campesinos y sin clamor demandando públicamente casos como el traslado de campesinos a inspecciones de policía con el pretexto de reclutamiento. Afirmó que el policía no comprende el valor de su misión es esencialmente de carácter preventivo, fuera de los centros ciudadanos en los pueblos y las aldeas, el policía es un permanente peligro de los intereses sociales, inculto, ebrio, anormal, impulsivo por su complicidad en las grandes tragedias.

Cada vez era más común que cierto personal fuese enviado por parte de la presidencia y los ministerios, con el fin de investigar sobre el problema agrario-social de Sumapaz, el turno a inicios de 1935 fue para el doctor Ramón Lozano Garcés, enviado especial por la Oficina de Trabajo y

por el Ministerio a practicar “una inspección ocular a estas regiones. Quien pudo cerciorarse por presencia propia de que, en la inspección de policía del Páramo del Pilar en el municipio de San Bernardo, había alrededor de mínimo unos diez azadones decomisados” (Unirismo. No. 33-34. de 1935).

#### **7.4 La APEN en el problema por la propiedad de la tierra**

El problema de la tierra en la lucha por los baldíos que al principio parecían problemas sectarios inconexos, fue para los años treinta un problema nacional manifestado en las plazas públicas, la prensa, las corporaciones legislativas y en la política, como un cáncer nacional que se extendió y hacia retumbar el orden de cada órgano. En ese sentido, no era invisible la magnitud del problema para los propietarios de las haciendas, en consecuencia, a finales de 1934 ya se tenían noticias públicas sobre una vasta campaña en defensa de estos, la Sociedad de Agricultores de Colombia (SAC) y la Federación de Cafeteros de Colombia (FEDECAFE) asumieron las causas de los altos terratenientes quienes ya habían manifestado al gobierno la amenaza que constituía la organización campesina. Con el apoyo de altos dignatarios de la iglesia católica en marzo de 1935 se patrocinó y conformo con integrantes tanto conservadores como liberales moderados, la Acción Patriótica Económica Nacional (APEN), indica Legrand (1988), los propietarios organizaron su fuerza en una campaña muy competente contra el gobierno, acusandolos de destruir la propiedad privada en Colombia. De manera similar, fueron vistos el Unirismo y el PCC.

Refiere Tirado (1989), una formación de extrema derecha, con carácter bipartidista, que se creó para impugnar la política reformista de López, su ideología estuvo a cargo de José Camacho Carreño del grupo conservador de los leopardos, en sus filas figuraban antiguos generales liberales de la guerra de los mil días, bajo el lema de ¡propietarios de todo el país uníos!

## 7.5 La Convención Unirista en Bogotá

Otro evento significativo en 1935, fue la Primera Convención Unirista, desarrollada en Bogotá el 13 de abril, la delegación de Sumapaz sobresalió por ser la más numerosa, 24 por Fusagasugá, 8 por Nazareth, otros de Pasca, quienes iban en calidad de representantes del Chocho, la Federación de Cultivadores y del Sindicato de Trabajadores Agrícolas y miembros del Directorio Nacional, en los que figura los nombres de German Velásquez, Sacramento García, Heliodoro Segura y Gabriela Muñoz Uribe, por el Tolima asisten 30 delegados oficiales y 300 campesinos en atributo de las fuerzas Uniristas del Oriente.

Durante el desarrollo de esta, se evaluó la posibilidad de tomar o no parte en las elecciones de mayo, además del carácter organizativo para la conformación de una Federación Sindical Departamental; conmemorativo, al recordar la fecha del 4 de febrero de 1934, ‘en que perdieron la vida en la población de Fusagasugá obreros y campesinos, bajo el fuego asesino de las armas del régimen liberal. La convención al recordar tan luctuosa fecha, que ha de recoger las reivindicaciones sociales y condena a la execración publica los nombres de Juan Pabón Peláez, Edilberto Escobar, Ismael Silva, Patrocinio Buendía y Manuel Castro en ese entonces miembros del Directorio Liberal de Fusagasugá y los dos de Benjamín Rey Rojas y Marco Mejía Gómez, alcaldes de la misma, por la responsabilidad que les apareja en este espantoso asesinato. A la vez que hace un llamamiento a los encargados de dar justicia para que se castigue a los responsables no solo de este crimen, sino de los otros cometidos en las zonas del país en donde con los fusiles de la república, fruto del sudor de las víctimas se continúa exterminando a los trabajadores.

Por último, una fracción de crítica en voz del caudillo Gaitán, contra la Acción Económica Nacional (APEN), quienes se jactaban de la frase conservadora ¡libertad y Orden! enunciando la mentirosa libertad, pues se opone a la otra que nosotros proclamamos y que solo se logra con la

democracia económica, en cuento al orden, se construye por justicia y no por silencio; proclamando la revolución como fuente de derechos y advirtiendo que la abstención conservadora para las elecciones de 1935, es una oportunidad para contemplar de que son capaces las fuerzas de izquierda (Unirismo, No. 43-44 de 1935).

## **7.6 La liquidación de la UNIR**

Durante el mismo mes, es celebrada la Convención Liberal Departamental en la que Gaitán acepta el segundo renglón de la lista liberal por Cundinamarca para la Cámara de Representantes, pero según parece este no menciona tal decisión durante la Convención Unirista, en cambio, si postergo la autorización de una lista unirista. Así que la cuestión de una elegante retirada de Gaitán de la UNIR ya rondaba, la verdad no podía ocultarse, así pues, la UNIR aquel movimiento baluarte de Sumapaz tras el abandono de sus líderes se disolvió en un tiempo de seis meses con el cierre del semanario Unirismo y de las casas uniristas (Cordell, 1976, p. 78).

Antes de la completarse la disolución, se empezaron a recibir cartas de renuncia como la del Inspector General, Fermín López Giraldo, el *Unirismo* en sus últimas publicaciones, trataba de alivianar el suceso con palabras como “el Unirismo no solo no se liquidará, sino que va a entrar en un periodo de más intensa y mejor organización... su porvenir ideológico es hoy más halagüeño que nunca” con ello suavizando la noticia de que El directorio Departamental Uniristas autoriza a Gaitán para que acepte su candidatura (Unirismo, 21 de mayo de 1935). Aun así, no se pudo eclipsar el hecho de que se neutralizo a Gaitán como líder independiente de una alternativa política en Colombia.

Sánchez (1985), advierte que, su incorporación al partido Liberal debe ser visto como un reconocimiento con el programa de desarrollo de López Pumarejo, de manera similar, Tirado Mejía (1989) interpreta, precisamente se estaba iniciando el gobierno de López que, con su fuerte

carácter transformador, con sus planteamientos y actos, capto el movimiento inconforme del país dentro del marco del Partido Liberal, precisamente en común acuerdo Legrand (1988), complementa argumentando, poco después el Partido Comunista Colombiano anuncio también su apoyo a la administración de López, en síntesis, cuando un presiente reformista llego al poder, se esfumo en Colombia la oposición de izquierda y aunque la UNIR desafió la historia bipartidista, de igual manera, sucumbió ante la recurrente, despojando a los colonos de una propia influencia alternativa.

Alfonso López Pumarejo, obtiene la presidencia durante las décadas de 1934-1938, haciendo explicito el reformismo liberal en su capacidad de conducción progresista, contó con la oposición del clero, el partido Conservador y de gran parte del Partido Liberal, aun así avanzo en la eminente tarea reformista; a juicio de Tirado (1989), en verdad que lo cumplió, al intentarlo con su reforma tributaria, su política agraria, la reforma constitucional que quebró una vértebra al estatuto conservador de 1886, su política educativa y de reforma universitaria, su reivindicación de poder civil frente a los privilegios de que gozaban la iglesia desde los tiempos de la regeneración, su política laboral, su política internacional de independencia y buena vecindad, su política modernizante del sector judicial y de los códigos, como lo atestiguan la ley 45 de 1935, que contribuyó a limar odiosas distinciones entre los llamados hijos legítimos y naturales, los códigos penal y de procedimiento penal que, con un criterio moderno de prevención más punitivo, concurrieron al tratamiento del delito (p.306).

Enfatizando en la oposición de la Iglesia Católica al proyecto reformista de López, es clave que desde el siglo XIX existió una profunda relación entre el Partido Conservador y la iglesia católica, hasta el punto de que esta última se constituyó en maquinaria electoral de este partido. Cuando se llevaba adelante la reforma constitucional el 18 de marzo de 1936, la opinión pública conoció

sendas comunicaciones del Directorio Nacional Conservador y de la jerarquía eclesiástica en las que manifestaban, se desconociera la constitución en caso de ser aprobada (Tirado, 1989, p.313).

Considerando la importancia de Gaitán en este periodo de gobierno, revela Legrand (1988), en esos mismos años, mientras tomaba ímpetu el movimiento de industrialización, el centro de la movilización política se radico de nuevo en las ciudades, factor en el que incidió el puesto de Gaitán como alcalde de Bogotá, pues presto menos atención a la cuestión agraria-rural, consagrándose en los obreros y las clases medias de la ciudad; entre tanto el presidente López, constituyo a los trabajadores urbanos en una base de poder demostrando el potencial político organizado de este sector mediante la sindicalización, proceso de reconocimiento oficial que alcanzó el grado más alto durante la ‘Revolución en Marcha’, junto al derecho de huelga elevado a canon constitucional, salvo en los servicios públicos.

### **7.7 La Ley 200 de 1936 y El problema de tierra en Sumapaz**

El eminente y agudo problema agrario, tuvo un tratamiento con una legislación sobre la propiedad territorial y la colonización que pretendía garantizar a los campesinos y colonos la adquisición legítima de pequeñas propiedades o, al menos una reglamentación de arrendamiento de tierras y así, controlar los derechos y deberes del arrendatario y de los arrendadores, así ninguno se encontraba a merced del otro, este proyecto lo impulso también la aparición de la APEN y sus reclamos como grupo de propietarios, afanando la solución jurídica del conflicto, al cual se respondió lo más pronto para no perder el respaldo que le brindarían algunos importantes integrantes de esta al gobierno de López. El proyecto de ley fue presentado al congreso el 22 de Julio de 1935, al aprobarse, se le conoció como Ley 200 de 1936, el mismo que ignoro atacar las relaciones clientelistas en el campo colombiano, tema que abordaremos más adelante.

En las elecciones del 5 de mayo de 1935 para asambleas departamentales, se evidencio el fraccionamiento de la UNIR y la simpatía de una gran cantidad de agrarios con la lista liberal, en una medida dando fe a los lemas tentadores de López, además de los inconvenientes en el trámite con las expediciones de la cedula electoral, los obstáculos que interpusieron para impedir a los campesinos debilitar las hegemonías tradicionales de algunos lugares. El caso del líder agrario Erasmo Valencia quien toma parte del debate electoral con una lista agraria, de la cual se desconoce el nombre del partido o corriente política en la que fue inscrita, logro encabezar la lista y a su lado figuraron los nombres de Alberto González, Hernando Zamudio, Arcadio Guzmán, Facundo Díaz y Sacramento García, entre otros tres; de este último se destaca la participación con la UNIR al estar su nombre en las listas de delegaciones a la convención unirista.

La participación de Sacramento en la lista encabezada por Erasmo Valencia, se debió en gran medida a que, Gaitán a última hora persistía en no autorizar las listas, al final autoriza la plancha de Bogotá a nombre del circuito liberal, mientras desautorizó la plancha electoral de Girardot al que pertenecía el circuito electoral de Fusagasugá al no ser autorizada por su máximo jefe, esta de igual manera fue inscrita; el resultado favoreció a Valencia quien obtuvo los suficientes votos para ser elegido Diputado en la Asamblea de Cundinamarca, en sí los resultados de las votaciones fueron según datos oficiales, en total 92.862 votos de los cuales el Partido Liberal obtuvo 86.456 entre los otros partidos 6.406 votos, desde ahí la participación política de los agrarios se restringió.

Estas elecciones de mayo contaron con la participación de La APEN, la cual obtuvo un descalabro electoral, sin siquiera obtener un solo diputado elegido decidió posteriormente, disolverse y así sus integrantes regresaron a los partidos de origen como Conservadores o de la Derecha Liberal, para oponerse desde allí a las reformas de López.

Sobre los proyectos de Valencia como diputado, los registros muestran en una temprana etapa, un proyecto sobre la construcción de una 'Troncal del Sumapaz' como progreso para la autonomía campesina y para la economía de los municipios de la provincia al ser de primera necesidad la circulación de estos, solicitó también presupuestos para la construcción de escuelas rurales, entre otros. Pero sus proyectos no eran escuchados, menos atendidos para ser pasados aun mínimo segundo debate.

Por otra parte, la creación de un cuerpo de policía rural en cabeza del alcalde, por el Artículo 3 de la ordenanza 23 de 1935, antes de las siguientes elecciones deja prever que los campesinos seguían organizándose para estas y como consecuencia la administración buscaba prevenir algún choque; las elecciones para el concejo municipal en octubre del mismo año, tuvieron la participación oficial del Partido Agrario Nacional (PAN) con la consigna ¡agrarios: vamos a partir el sol de la victoria con los latifundistas, contra el vergonzoso sistema feudal, el primer domingo de octubre! Agrarios: ¡vamos hacia la conquista de los concejos municipales! (Claridad, 4 de septiembre de 1935). Presenta Londoño (2001) las listas fueron inscritas no solo en los municipios del Sumpaz: Fusagasugá, Pasca, San Bernardo y Pandi, también se presentó en Bogotá, como es común en cabeza de su jefe máximo Erasmo Valencia; las listas agrarias elegidas en este año no decepcionaron a las de 1933, de los resultados de las votaciones fueron elegidos en Fusagasugá tres concejales, en Pasca tres concejales, en San Bernardo uno y Pandi igual, con tan solo 1 concejal; en sí, ocho concejales agrarios pertenecientes a la Sociedad Agrícola de la colonia del Sumapaz y a la Federación de Cultivadores de El Chocho, el panorama reino en primer lugar para los liberales y seguido para los agrarios; sin diferenciarse en general del clima nacional en el que cada municipio es dominado por un solo partido.

Otro de los triunfos en las elecciones al concejo de 1935, fue la elección del líder agrario Juan de la Cruz Varela, en Icononzo el cual no es nombrado en la prensa *Claridad* por Valencia pues su elección se ejecutó en la lista Liberal; Varela, quien con ferocidad apoyado en su sagacidad política enfrento a los gamonales y jefes políticos locales; sus proyectos como concejal acentuaban a favor de la vida del campesinado, mejorar los caminos, acabar con el impuesto de la chicha, acompañado de su máximo interés en facilitar escuelas a todas las veredas. Varela oriundo de Boyacá, conocía muy bien el régimen hacendatario participando activamente en la resistencia campesina, con poca educación logro ocupar cargos tan sobresalientes, en la asamblea departamental del Tolima y Cundinamarca, llegando a conquistar una curul en el Congreso de la Republica, en todos estos cargos nunca abandono la lucha campesina sobretodo del Sumapaz.

Los enfrentamientos violentos persistieron, de ello da cuenta las notificaciones de abusos a campesinos que se encuentran en el Archivo Municipal de Fusagasugá, para diciembre se expone que en las veredas ‘Santa Rita’ y ‘Agua Bonita’ (El Chocho) la agresividad contra los colonos es un diario vivir; paralelamente el H. Consejo Municipal manifestaba su apoyo al señor presidente de la república para que se constituya en una realidad la reforma a la constitución y el régimen de tierras (Fondo Alcaldía, 1935, f. 99-236).

La respuesta del Gobierno de López al problema agrario-social nacional, recogió sus esfuerzos exceptuando a la histórica represión, en la política de parcelaciones con fórmulas de conversión, por una parte, ofreció a los hacendados mantener las relaciones de explotación y privilegios al convertirse en comerciantes, mientras que los arrendatarios y peones se convirtieron en asalariados. Con una hostilidad inimaginable los primeros como comerciantes se encargaban de ser el intermediario entre los campesinos y la necesaria financiación ofrecida por el Banco Hipotecario, este proceso denominado Ley 200 de 1936, mantenía la estructura agraria intacta.

La Ley 200 de 1936 conto con distintas cláusulas como herramienta de mediación, en primer lugar, era aplicadas a territorios donde los movimientos de ocupación se desarrollaron antes de 1935, las invasiones posteriores de 1934 fueron comprendidas como usurpación de la propiedad privada; la ley ataco la confusión entre propiedad pública y privada mediante, los registros o por la destinación económica, mejor dicho, la *Función Social de la Propiedad* en un periodo de diez años, las tierras debían demostrar su utilidad económica, de lo contrario volverían a manos del estado.

Los colonos podían apelar a la función social de la tierra, demostrando que su trabajo había hecho de la tierra un producto económico al servicio social, así que, si dicho trabajo estaba consagrado en la *Buena Fe* y contaba con un mínimo de cinco años, podía adquirir el dominio legítimo de una pequeña parcela. Aun así, la ley comenzaba a ejercer un año posterior a su aprobación, esto genero el escenario en el tiempo propicio para que los hacendados desalojaran agresivamente a los campesinos, colonos, arrendatarios y peones. Inclusive, luego de efectuar los desalojos, cambiaron el uso de la tierra de la agricultura a la ganadería puesto que no demandaba la ocupación de grandes números de trabajadores.

Referente al tratamiento que la Ley 200 de 1936 dio al problema agrario-social nacional Legrand (1998) manifiesta que la ley de tierras influyo sobre la evolución de las relaciones laborales en el campo. En los decenios posteriores a 1930 se produjo en los distritos rurales de américa latina una tendencia a descartar el arrendamiento y la aparcería en beneficio del trabajo asalariado. Los responsables locales de ejercer la ley de tierras, fueron los Jueces de Tierras, encargados de los pleitos discrepantes de baldíos, títulos, invasiones y demás; en Fusagasugá se halla un oficio en el que Antonio José Prieto, se presenta como reelegido para ser Juez de Tierras en 1938.

*“Al señor presidente del Consejo Municipal de Fusagasugá*

*Tengo el honor de traer al conocimiento de usted que la Corte Suprema de Justicia me ha reelegido Juez del circuito de Tierras de Fusagasugá. Para el periodo que empezó el día primero de los corrientes. Ya he tomado posesión del referido cargo y me permito informarle así mismo que el personal del juzgado ha sido reelegido por decreto de la fecha”* (Fondo Alcaldía, 1938, f. 201).

Entre el inicio del programa de parcelación en 1933 y la ley 200 de 1936, hasta 1940 el gobierno adquirió mediante compra 240 parcelas, en las cuales alrededor de 11.000 colonos y campesinos les fue posible adquirir la propiedad de parcelas pertenecientes a haciendas que durante el inicio de la década del 30 fueron escenario de graves luchas agrarias, específicamente la zona del occidente del departamento de Cundinamarca y el oriente del Tolima (Legrand, 1998, p. 212) es decir, las bellas tierras del Sumapaz.

No obstante, la repartición de tierras no era el fin sino el medio para que el problema agrario-social se resolviera, pero los agrarios que lograron figurar en la repartición, en varios casos tuvieron que entregarlas al Banco Hipotecario a falta de tener los medios para pagarlas. Así que hubiesen logrado o no adquirirlas en su totalidad, ciertamente cada familia se ocupó de su pequeña propiedad o de subsistir como asalariado, fenómeno que fragmento la solidaridad campesina que alguna vez los había llevado a ser parte fundamental de la política social local y nacional, pues la atención de los agrarios se centró en materializar la vida como la había alguna vez imaginado, acompañada de la realidad de sus líderes agrarios en altos cargos gubernamentales. Pero en las décadas siguientes, donde se efectuaron los conflictos agrarios de los años treinta y se consumó la repartición de tierras, volvió con más rigor el fantasma de la violencia.

Por otra parte, la participación de los agrarios en el debate electoral de 1937, reviviendo la Plataforma Agraria Nacional aprobada en el Quinto Congreso Campesino de 1932 y estableciendo alianzas con dos unirista, representantes de la federación de Cultivadores de El Chocho, se presentaron por lista de La PAN con la consigna ¡a las urnas compañeros!; sin embargo, se presentaron únicamente a las elecciones por la Cámara de Representantes y la Asamblea de Cundinamarca, dejando vacía la elección para Consejos Municipales y así estos importantes cargos tuvieron un resultado de mayoría liberal, exceptuando a Cunday e Icononzo que mantuvieron su hegemonía conservadora, el pasado de un cabildo organizado con representación alternativa de los campesinos fue quedando deshabita dando oportunidad para que la hegemonía tradicional se instaurara con más ferocidad.

En cuanto a los resultados de las lecciones para Cámara de Representantes y la Asamblea de Cundinamarca existe un problema en las fuentes, que no permite conocer puntualmente cuantos fueron los votos obtenidos ya que, solo figuran la totalidad de 96.326 votos de los cuales 90.937 fueron por el Partido Liberal, el restante de 1.925 se reparte entre la Lista de La PAN y El Partido Comunista con gran influencia en la región de Tequendama y el municipio de Viota, para el debate electoral de estos últimos cargos El Partido Conservador mantuvo su abstención.

Para este momento, en la década del treinta el líder agrario Erasmo Valencia ya no contaba con la misma simpatía entre los agrarios especialmente de El Chochó, movimiento en gran medida liderado por los hermanos German y Andes Velásquez quienes lo acusaban de dejar sus promesas inconclusas, además de ser confusa su filiación política por sus contradicciones frente a la políticas de López y su obstinada oposición a la política de parcelaciones; quizá esta difamación publica hizo efecto en las elecciones menguando la votación de los agrarios por dicha la lista. Sin embargo, se destaca que el liderazgo de Valencia rompe las fronteras de Sumapaz, pues sus

orientaciones y asesorías a campesinos se trasladan hasta a la región del Tequendama, Boyacá, Huila y Meta, según algunos memoriales publicados en *Claridad* durante 1936 hasta su última edición en 1937.

### **7.8 Aspectos Culturales De Los Años Treinta en Sumapaz**

En lo que toca a la historia cultural en la década del treinta, expondremos algunas construcciones que se desarrollaron como espacios de sociabilidad, en primer lugar, la llegada del cine a Fusagasugá en los años treinta se constituye en una realidad; efectuando funciones los jueves y domingos; precisamente los días en que se realizaba el mercado, seguramente con la idea de atraer más público y de paso brindar diversión a la gente de la zona rural o de poblaciones cercanas que no poseían este tipo de esparcimiento acompañadas de algunas compañías de teatro como Zarzuela que pasaba por la ciudad. En 1934 se construyeron salones para observar con cierta comodidad una película. Estos fueron el construido junto a la Quinta Potosí, de nombre Olaya, y el teatro Caicedo en 1937, llamado Escorial en los años cincuenta (Martínez, 2005, p.134).

En segundo lugar, se hallaban las chicherías por la calle quinta, al lado de la iglesia y cerca de la plaza principal, estos espacios eran concurridos por los campesinos quienes gozaban de unas buenas totumas de chica al calor de la palabra, sobre estos lugares se ostentó ciertas leyes en la lucha contra el alcohol, que era simplemente un intento de erradicar un vicio o, en el fondo un intento por controlar el tiempo libre en los lugares de vida popular. En tercer lugar, el espacio de intersección de todas las clases sociales se materializo en la plaza de mercado, esta que tuvo algunas mejoras desde 1930 con la instalación de 4 candelabros de 3 brazos con sus correspondientes bombas de cristal en el costado Oriental... en 1934 con la donación de un lote por parte de Pablo Enrique González, propietario de la finca Potosí, en el occidente de la urbe entre la carrera 10 y 12 entre la calle 7ª y la futura Av. Las Palmas, posteriormente con el acuerdo

Nº 27 del 22 de agosto de 1936 se dispuso la consecución de una partida considerable, de máximo \$200.000 para su realización. Pero es sola hasta el 19 de diciembre de 1962 su inauguración (Martínez, 2005, p.134).

En cuarto lugar, hallamos en el Archivo Municipal algunos oficios con el objetivo de felicitar al H. consejo Municipal por la valiosa iniciativa en favor de refundir en una biblioteca aldeana, las tres bibliotecas que existen en la actualidad (Fondo Alcaldía, 1935, f. 257). En Quinto lugar, encontramos en 1934 la creación de una junta de Higiene y Educación, a razón del problema de salud por la unciarías, dicha junta se propuso mediante la educación prevenir el contagio de la enfermedad, en 1939 se oficializo con el Ministerio de Trabajo el sostenimiento de la Unidad Sanitaria; al respecto de la higiene y la educación del campesinado, tenemos en sexto lugar la importancia del vestido en esta temporalidad.

Por un lado, la plaza mayor como lugar de mercado fue concebido por la elite como un foco de infecciones y enfermedades, así deciden tomar partido en la organización del espacio y sus gentes, indicando un vestido específico para la ocasión de fiestas patrias, fiestas religiosas, ferias y el mercado para la mujer consistía en una falda hasta los tobillos de corte amplio, semiovalado de colores azul oscuro, negro, blanco o carmelita, acompañado de una camisa ancha, en ocasiones tornados grises por efectos del sudor y sobre la cabeza una mantilla delgada y extensa, a veces con un sombrero sencillo de material vegetal. El de los hombres estaba compuesto por un calzoncillo, es decir, un pantalón blanco hasta las rodillas en los más jóvenes, en los adultos hasta los tobillos de colores negros, blanco u azul oscuro, seguido de una camisa de manga corta o larga, en este último caso se arremangaba para facilitar las labores y en algunos momentos se usaba la ruana de lana. En cuanto al uso de los zapatos por parte de ambos sexos era un privilegio lejos del alcance

económico de la vida popular. Por ende, hasta mediados de siglo XX estos comenzaron a utilizar las alpargatas en eventos que lo ameritaban como el ingreso a la iglesia (Correa, 2017, pp. 65-66).

Cabe resaltar que el uso de alpargatas disminuyó el contagio de la uncianariasis, por contacto del cuerpo con los gérmenes que la causaban, así este coadyuvo al mejoramiento de la salud en vida popular; en este ejercicio la iglesia manifestó con rigor su carácter doctrinario controlando la educación de la urbanidad en la primaria, persiguiendo el proceso civilizatorio que dependía estrictamente de la obediencia a las leyes de Dios y las leyes nacionales, figados en la materialidad física del cuerpo bien portado (Aseado y vestido) esta tarea se le delegó a la mujer, al ser la encargada de mantener los cánones de higiene y buena educación, basados en el ‘virtuoso ejemplo de la virgen María’ (Correa, 2017).

### **7.9 Las Mujeres del Sumapaz**

En este punto, nos introduciremos al rol de la mujer campesina del Sumapaz durante el decenio de los treinta, aclarando en primer lugar, que los registros físicos sobre las labores de estas son escasos, aun así, trataremos de esbozar algunas notas; para empezar, tenemos lo dicho anteriormente, sobre las labores de la mujer en contraste con la Virgen María en su infinita labor en el hogar, que si bien un gran número de mujeres se han dedicado a este campo, no todas se han relegado únicamente a ello, es decir, sin desmeritar el trabajo completamente digno y respetable del cuidado de los hijos, del hogar y demás, las mujeres incurrieron en otros espacios simultáneamente; estos otros espacios donde demostraban su liderazgo y capacidad son nuestro punto angular a develar.

Como hemos reiterado ya ininidad de veces, los años treinta en Sumapaz son en sí, años fecundos en el problema agrario-social, para lo cual los agrarios deciden organizarse en cabeza de sus

líderes y darse al enfrentamiento de diversas maneras, ahora nos enfatizamos resolver nuestras inquietudes sobre el sexo femenino en esta cuestión.

Nos brinda los primeros tintes el historiador Mauricio Archila (1986) afirma que el discurso cultural obrero de los años veinte y treinta, mostró una ambigüedad ante el debate sobre la mujer cuando expone el caso de la escritora socialista para la prensa 'La Humanidad' Ana María García, más conocido por su seudónimo de 'Clara Luna' quien en diversas publicaciones desde su concepción expone y hace una crítica al papel de la mujer en contexto. Su primer artículo, señaló que además de la explotación común del hombre, la mujer sufría otra: "ella es considerada inferior, sociológica y fisiológicamente por el hombre que es quien legisla en su favor. Por tanto, la mujer tiene un doble motivo de rebeldía en la doble tiranía que sufre" (L.H. 3, X, 1925). La razón de la desigualdad de la mujer con el hombre, no reside en la mujer misma, sino en el desequilibrio social y educacional hacia ella (L.H. 10, X, 1925). A la mujer se le marginó, insistía Clara Luna, de los problemas económicos, sociales y políticos, relegándola al hogar y convirtiéndola en 'baratija' del hombre, haciéndola dócil y resignada (L.H. 17 y 24, X, 1925). Sorprende que en las mismas páginas se publicarán contradictoriamente artículos sobre la opresión de la mujer, reduciéndolas al hogar o a concebir la feminidad como el arreglo físico agradable a la vista del hombre (p. 231).

De otro parte, Londoño (2011) destaca la figura de Rosa Mora, un personaje del Sumapaz que contribuyo activamente en el movimiento agrario; el historiador Martínez (2011) describe que las mujeres en este contexto continuaron con sus contribuciones, opacadas por la historia masculina, seguido destaca las mujeres de la plaza de mercado quienes salían a laboral en las precarias condiciones de esta, defienden su puesto de trabajo ante las amenazas de que fueran retiradas del espacio y con ello sacadas del único ingreso del sustento que poseían entonces. En este hilo

conductor, las mujeres aun cuando la violencia, la represión de su familia y la amenaza de ser despojados de sus sustentos y viviendas rondaba por los caminos, esta no detuvo su quehacer, como se puede observar y analizar en las fotografías de esta centuria, la plaza principal fue ocupada por una mayoría de mujeres laborando aun en tiempos complicados, sacando sus pechos al trabajo muchas veces acompañadas de sus pequeños hijos.

### **7.9.1 Resumen**

Sumapaz durante los años treinta se consolida como cuna de las luchas agrarias acompañada de la pugna por su control político, este que aumento ante los conflictos por la propiedad de la tierra y la demanda por la mejora en la calidad de vida de los colonos y campesinos en atributo de arrendatarios u peones, que hallaban sus inconformidades desde 1926 con la denominada ‘Prueba diabólica’, pues allí inicio a correr el rumor por los caminos de los pueblos y veredas de que los propietarios bajo el título de hacendados no poseían la legitima titulación de propiedad de las tierras que los primeros se hallaban trabajando desde hace años.

La duda frente a la titulación de la tierra se acrecentó con los años y para inicios de los años treinta los autodenominados colonos ya se hallaban organizados en principio por el núcleo de las haciendas, ejemplo de ello, es la Federación de cultivadores de El Chocho, aunque la movilización de líderes como Erasmo Valencia traspasó los límites de las haciendas y municipios, conformando la Colonia Agrícola del Sumapaz, uniendo la movilización agraria de Sumapaz. De manera similar, el liderazgo de Jorge Eliécer Gaitán retumbaría la organización agraria, enaltecida con la bandera en negro y roja simbolizando “Muerte al Pasado, Revolución Al Porvenir” con la conformación de la Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria (UNIR).

Sumapaz durante 1933 a 1935 fue comprendido como un avaluarte Unirista, aunque no tuvo la oficialidad de una casa unirista como en otras regiones; afirma Velandia (1982) que en las montañas y cafetales del Sumapaz en especial en El Chocho nace el Unirismo: movimiento de hombres sin tierra. Aquellas montañas y cafetales del Sumapaz, escenario y fuente de las luchas agrarias que abrigó la sangre en el suelo de quienes la cultivaban; la conformación de nuevos movimientos y el fortalecimiento de los antiguos, no se conformaron con dirigir solicitudes a los cargos gubernamentales locales ni nacionales, por el contrario, conscientes de las relaciones de poder existente de la estructura de la hacienda con la política tradicional, vieron en sus compañeros y en sus líderes la posibilidad de participar como actores principales para solucionar sus conflictos en la demanda por el derecho a la tierra y las mejores condiciones de vida que incluyo la educación.

En la medida que los colonos reclamaban el derecho a la propiedad de la tierra, demandaban el estudio de los títulos de propiedad de los hacendados, para ello se crearon los tribunales de arbitramento, estos debían llevar el proceso de los estudios de titulación, sin embargo, el tiempo y el erario que demanda era extenso, mientras las tensiones en Sumapaz crecían, ¿Por qué? La movilización campesina avanzo organizadamente a tal punto que a tan solo meses de haber sido consolidada la UNIR este en 1933 se lanza fugaz al debate electoral, obteniendo, por ejemplo, basto apoyo en Fusagasugá antiguo bastión liberal, a tal punto que se obtiene el cargo de presidente del consejo municipal de la capital del Sumapaz a un unirista José Concha Venegas.

Persona clave en el desarrollo de los sucesos del 4 de febrero de 1934, pues es quien realiza la invitación formal al jefe de la UNIR Jorge Eliecer Gaitán para que asista y reciba el homenaje de sus compañeros en la exhibición pública que planeó el Unirismo en Fusagasugá, una semana después de que fuese inaugurada la casa Liberal de Fusagasugá, no obstante, el alcalde interino en

a altas horas de la tarde decide prohibir cualquier tipo de manifestación, lo cual desataría al día siguiente un enfrentamiento entre liberales que apoyaban la decisión del alcalde interino Benjamín Rey y los uniristas que reclamaban su derecho a la manifestación como lo había hecho una semana antes el liberalismo.

En todo caso, el proyecto de revisión y estudio de los títulos de las haciendas del Sumpaz nunca llegó a su culminación fue un fracaso antes de empezar, ello solo dio tiempo para que las tensiones crecieran en medio de las elecciones que mostraron la fuerza del campesinado contra el liberalismo, pues durante este periodo de estudio el partido Conservador guardara cierta distancia incluso en el debate electoral. El mapa político de Sumapaz fue encabezado por uniristas y liberales ninguno cedía ante el otro, el Gobierno en presidencia de Enrique Olaya Herrera construye el proyecto de parcelaciones que fue reforzado con la ley 200 de 1936, un proyecto inacabado que mostraba el fracaso de la revisión de los títulos de propiedad, en vez de ello, protegió la estructura de poder, adquiriendo las haciendas por medio de compra para que fuesen parceladas por el Banco Hipotecario; proceso comprendido por los colonos como un triple fraude.

El uso de la prensa es clave en esta temporalidad, pues a raíz de la escasa información encontrada en el archivo municipal, rastreamos por medio de las publicaciones de la prensa las manifestaciones de las organizaciones campesinas, el Factor, prensa local nos brinda pinceladas de la preparación de los agrarios para el debate electoral mientras como lo indica el liberalismo estaba ‘confiado’ de su triunfo, incluso enumera las razones del porque los agrarios obtendrían un alto apoyo, refiriéndose a las falencias de las administraciones liberales, pero evidencia de igual manera, la angustia cuando denigra la lista final de candidatos para las elecciones de 1933.

La prensa diaria como El Tiempo, El País y El Espectador nos brindan datos de los eventos más trascendentales de las luchas agrarias y la pugna política en Sumapaz, muestra de ello son las

significantes publicaciones que hace de los sucesos de 4 de febrero de 1934; la creación de Unirismo, aunque con exiguo tiempo de funcionamiento, logro ser el mecanismo para organizar la movilización de la UNIR, desde la masificación de la información en su composición para tratar sus procesos, de manera similar, Claridad en dirección de Valencia, con un periodo de funcionamiento más amplio, logra ser diversa inclusive mediante esta con nombre propio se excretaba las acusaciones de traición a los agrarios que se vieran en relaciones con el liberalismo.

Este trabajo sigue con rigor las huellas hasta las elecciones de 1938 puesto que, pocos son los documentos que nos permitan reconstruir los pasos de estos actores después de este año, así son poca y nula la información de los dos últimos años de este periodo de estudio, puesto que, en primera medida, luego de la liquidación de Unirismo en 1935 y de Claridad en 1937, se pierde las huellas más significativas del movimiento agrario del Sumapaz; en segundo lugar, la prensa nacional como El Tiempo, El País y El Espectador menguaron sus publicaciones sobre los conflictos por la propiedad de la tierra que se debió en gran medida precisamente a la finalización del Unirismo con el regreso de Gaitán al liberalismo, a las políticas renovadas de la presidencia de Alfonso López Pumarejo y al proyecto adelantado por la ley 200 de 1936, que cambio a los colonos arrendatarios a asalariados o en pequeños propietarios endeudados a más de 10 años con el Banco Hipotecario mientras que los hacendados tomaron el rol de comerciantes, manteniendo así la estructura de poder en el campo.

Así las mujeres medidas por las virtudes de la ‘Virgen’ siguieron laborando al tiempo, que cuidaban a sus hijos, como lo hicieron durante los conflictos y la represión de las que eran víctimas; de ahí, que las fotografías de esta centuria muestren a los niños descalzos al lado de los puestos de mercados atendidos por sus madres, algunos utilizando las alpargatas para días especiales como el día de mercado, que usaban también para asistir a las chicherías.

Ahora bien, recalcamos la gran importancia de este periodo histórico, apoyados en las cortas pero sustanciales palabras “los conflictos agrarios de los años veinte y treinta del siglo XX, poco estudiados por nosotros y mucho menos enseñados a nuestros niños, la ignorancia nos ha hecho pensar que ese es un pasado guerrillero, maligno por excelencia, lejos estamos de la realidad.” (Martínez; 2005:122).

8.

## Capítulo 2

### UN PERFORMANCE LLAMADO

#### “TYBA: historia nacida de la tierra”

La presente investigación aborda la construcción de conocimientos de las ciencias sociales fundado en las artes, en específico del performance como arte de acción y significado en sus múltiples posibilidades educativas, en este sentido, se ubica en los estudios de performance del Instituto Hemisférico de Performance y Política, puntualmente desde las indicaciones de su fundadora Diana Taylor; quien, desde la construcción de performance en las Américas, busca entender cómo el estudio de los cuerpos y sus expresiones nos ofrece otra visión de la historia y de lo que son las Américas.

En esta misma línea, este proyecto reclama una mayor presencia de las artes en la educación, que permitan construir saberes desde nuestro contexto real, de ahí que, este íntimamente integrado con el contexto comprendido como repertorio, puesto que, el lugar es fundamental al ser el fragmento en que sucede los fenómenos; aquí nos referimos a las múltiples posibilidades educativas del espacio urbano como una “Ciudad Educadora” destacando a, Ricard Huerta profesor y director en la Universidad de Valencia, España quien ha desarrollado diversos artículos sobre la investigación

basada en las artes con la formación de futuros maestros de Latinoamérica y España, quien concibe la acción de andar la ciudad como práctica fundamental de la educación que va más allá de la institucionalidad a insertarse en función de la comunidad.

Una de las fisuras de la historia colombiana que ha aumentado con el mismo paso del tiempo es la violencia, esta incesante cruz que se ha postrado y ensañado en la espalda de los hogares, como un acumulado histórico que ha tenido especial incidencia en el campesinado, en este sentido, la construcción de performance encuentra su fundamento en la microhistoria de las luchas agrarias y la pugna política desatada en la montañosa Sumapaz durante los años treinta. Cabe mencionar que las obras performáticas sobre la violencia encuentran su mayor auge en la década de los noventa, evidenciando el cuerpo violentado, muerto, masacrado, con una función social en espacios alternos, el arte colombiano pasa de los salones a las calles para abrir espacios de reflexión, homenaje, memoria y duelo colectivo permitiendo abiertamente la participación de la vida y el arte en medio del conflicto, dejando testimonio de la ola de muerte y violencia que aterrorizaba el país.

En aquel momento la orden para los artistas preponderaba en el arte social y político, la importancia de hablar del cuerpo violentado desde el cuerpo y con los cuerpos de la ciudad, algunos lo narraban, otros lo encarnaban sagazmente, otros lo vivieron, todos con identidades dispersas por el horror. Lo que parecía ser la infancia, la Juventud o adultez ya no se distinguía, eran seres transformados por el frío desconsuelo cuyo cuerpo y alma habían tenido que perpetuar como sobrevivientes. Para esta oleada de violencia, los artistas comprendieron que debían responder desde sus acciones, el cuerpo como al arma más febril y preparada, para Fernando Pertuz (2007) los jóvenes artistas comprometidos con su época deciden expresar la inconformidad no solo de ellos sino la tristeza, el remordimiento y el dolor de un pueblo que ha venido siendo explotado, manipulado, agredido, desaparecido y silenciado... entonces aparecen estas propuestas

donde el arte y el artista se convierten en un medio para cuestionar, criticar, reflexionar, revolucionar y construir una sociedad en vía de extinción.

Referimos a artistas como Pool Arias y Raúl Naranjo, con obras extremadamente crudas al punto de lacerar sus extremidades, manifestando el dolor del cuerpo de los masacrados, de las violaciones, de los horrores que se extendían por todo el cuerpo de Colombia, causando a la vez en los espectadores una activación de diferentes emociones en los órganos receptores, las palpitaciones de los espectadores se entremezclan con la agitación del artista que se autodestruye espejo de una sociedad violenta y torturada; innumerables son los casos en que los cuerpos son utilizados para sembrar el terror en las comunidades, cuerpos con rostros mutilados que con el alba aparecen en los caminos veredales, en las plazas de los poblados, dejando percibir el suplicio por el que acontecieron antes de morir, los performances en esta medida, escandalosos y crudos no son ajenos a la realidad, se construyen en un escenario de crítica con cuerpos que convergen no más apasionados que el mensaje que cargan a cuestas.

Muchos se preguntarán a tal punto, que concordancia tiene lacerar su propio cuerpo, de donde el artista saca su fuerza para lograr sin menor duda poner los límites de su vida en riesgo, la respuesta no está difícil encontrarla, hay que mirar hacia dentro tanto como afuera, allí reside el valor, la angustia, la inquietud en los riesgos en donde el acumulado violento nos ha posesionado, tan cruel es observar a diario la muerte de líderes, masacres en poblados donde su control se disputa entre el incesante ruido de las armas y los gritos de terror, la democracia y la paz en este país parece de papel que algún niño indefenso tomó para fabricar un avión o una paloma de origami, que dejó volar desde alguna roca muy alta y nunca volvió. Como no volvieron las personas a las que la única opción que tocó a su puerta en las comunas fue la de volverse sicarios, la de los jóvenes campesinos transformados en militantes de guerrillas o, reclutados por el ejército nacional, además

de los gritos de las víctimas que aun buscan a sus seres queridos, llevando pancartas con sus rostros y la fecha de la última que fueron vistos con vida, los cuerpos hallados en las fosas comunes, los NN.

Quizá de allí, emerge el valor en vuelto en topografías que no se borran de la piel pues son prestaciones de las huellas imborrables en la historia de Colombia.

En el Sumapaz bien lo declaraba, el líder agrario Juan de la Cruz Varela cuando en el año 1967, con el vigor que lo caracterizo dijo: le tenemos miedo a la fuerza ciega y torpe de las armas, porque el recuerdo de esa fuerza, el espectro de sus hazañas todavía está fresco y el tiempo corrido no ha alcanzado a bórralo... Toda vez que hacemos estos planteamientos, por los sencillos que sean, se nos dice –eso ya paso, no hay para que más recordar, ahora todo es nuevo- y otras muchas cosas por el estilo. Sin embargo, yo digo con el poeta ¡recordar es vivir! (Varela y Romero, 2006, p. 278).

En el presente texto nos proponemos describir y analizar mediante un relato, el proceso de la construcción de un performance, integrando diversas prácticas artísticas en la dualidad del Alma con el uso de la fotografía y del Cuerpo con la practicas de malabar, danza contemporánea, danza de contacto, el acro-yoga y el break-dance, dotándolas de un significado y de acciones que trascienden; para ello, nos valemos de la historia como punto angular del descubrimiento del arte y el cuerpo en su infinito lenguaje por la construcción de saberes colectivos. En palabras de Huerta (2017a) una muestra donde domina la variedad en numerosas realidades que conviven en los centros en materia de creación artística. La riqueza de materiales, técnicas, formatos, planteamientos y expresiones se basa en la oportunidad que supone utilizar los registros del arte (p.190).

En este proyecto el rol de artista, maestro e investigador se integran para orientar el proceso de enseñanza, aprendizaje y creación en el camino sin perder la meta. Aunque, la identificación de dicha relación sea compleja de codificar, este punto de relaciones destaca el potencial del performance en los procesos de enseñanza y aprendizaje, de tal manera nos proponemos construir un relato que dé cuenta del proceso.

Un relato que permita evidenciar el proceso de construcción con todo sus desastres y veranos, significa en palabras de Edgar Alan Poe, A menudo he pensado cuán interesante sería un artículo periodístico en el que un autor quisiera -es decir, pudiera- detallar paso a paso el proceso por el cual una de sus obras alcanzó su culminación. No me explico por qué dicho artículo nunca fue escrito (...). La mayoría de los escritores, en especial los poetas, prefieren dar a entender que componen por una especie de sublime frenesí - una intuición extática- y temblarían de terror al permitir que el público echara una ojeada detrás de la escena a las complicadas y vacilantes tosquedades del pensamiento.

Para entrar en materia, narraremos el proceso educativo, artístico e investigativo, empezando por presentar a los seis integrantes de este proyecto de creación, profundizando en sus antecedentes académicos, artísticos y comunitarios, en segundo lugar, se describe las etapas del proceso de creación y construcción para ello, dando cuenta de las actividades, las estrategias, herramientas, entre otros factores y variables que intervinieron; en tercer lugar, enfatizamos en las categorías y las posibilidades de la utilización del archivo y del repertorio como fundamento esencial en el quehacer artístico; en cuarto lugar, la imperiosa tarea de analizar las relaciones entre los integrantes durante el proceso, es decir, el ambiente colectivo; cada punto es contrastado con algunas posturas teóricas sobre el tema en cuestión, evidenciando desde las dificultades hasta los aciertos del camino en la consolidación del performance para su muestra posterior.

A. La construcción colectiva de un performance sobre las luchas agrarias y la pugna política en la montañosa Sumapaz en el decenio de 1930-1940, demandó diferentes etapas que se desarrollaron de manera flexible y abierta, desde el mes de febrero del 2019 se planteó una convocatoria para la elección de los integrantes del proyecto; en esta etapa, decidimos que debía ser algo más pequeño e íntimo así que la elección de las personas fue guiada por experiencias de proyectos artísticos y culturales anteriores, personas que conocía y sabía que el tema en cuestión les resultaba de interés.

Efectivamente se realizó el primer encuentro con German Gutiérrez y Miguel Beltrán, más adelante con Juan Camilo, seguido y en compañía de los tres anteriores se dio el encuentro con Vivian Aguirre; el grupo estaba aparentemente conformado, hasta que el primer día en que nos dimos cita para ensayar de forma grupal, llegó Alejandra Rojas, conocida también de otros procesos comunitarios y ambientales, con gran sorpresa ella venía al lugar de encuentro a ser parte del proyecto sin que se haya efectuado la formalidad del encuentro, sucedió que Miguel Beltrán comentó a Alejandra sobre este y efectivamente el interés la llevó al lugar y a la hora precisa, así nos manifestó sus dudas sobre el proyecto las cuales fueron resueltas y seguido aceptó ser parte, en ese momento fue oficialmente consolidado el colectivo.

Dicho lo anterior, esta propuesta colectiva es conformada por seis personas, tres mujeres y tres hombres, quienes apostamos por la consolidación de un equipo en triple vía: artístico, académico y reivindicativo; de allí surge también el tejer relaciones con distintos miembros de diferentes colectivos; a continuación, presentaremos parte de los procesos artísticos, culturales y demás, de cada uno de estos en orden alfabético:

a) Kelly Yohana Acosta Murillo, 21 años de edad, integrante en calidad de lo que, Irwin

(2013) denomina *Artography*, se trata de un modelo de investigación que une los procesos

de las artes y la investigación, en concordancia con el rol docente, en efecto, la interconexión de diferentes rutas guiadas por el incasable quehacer como maestros, por tanto, como guías en los procesos educativos; quien, desde sus estudios académicos como estudiante de la Lic. En educación básica con énfasis en ciencias sociales y sus estudios artísticos que se remontan a 6 años en las artes escénicas se propone en la actualidad reunir sus esfuerzos en una apuesta por lo artístico desde las ciencias sociales, en especial desde el campo histórico denominado como “la violencia” y en este caso, en los conflictos agrarios del Sumapaz, interés que nace de la historia familiar y que con gran regocijo la academia y el arte le posibilita profundizar y manifestar. En lo que respecta a su inserción en procesos sociales y comunitarios, ha incursionado desde el 2016 apoyando desde el arte a la Fundación Nuestro Páramo, en las campañas y en las consultas populares por la defensa del territorio y del agua en el Sumapaz.

Participante en el cortometraje *Extinción* una producción audiovisual con una crítica al consumo avasallador de la sociedad y sus impactos en la biodiversidad del planeta, producción ganadora del Festival local de cine FICFUSA del 2018 en categoría a mejor cortometraje por elección del jurado; representante de la Universidad de Cundinamarca y del Sumapaz al ser seleccionada en el 2018 para participar en la Exposición Fotográfica: “Ventana Abierta a las Infancias y Juventudes” durante la III BIENAL Latinoamericana Y Caribeña De Infancias Y Juventudes con su trabajo fotográfico denominado “*El arte de construir en comunidad*”. En apoyo de la Secretaria de Cultura de Fusagasugá desarrollo en colectivo 2 muestras gratuitas itinerantes denominadas “*Cir-Rumba Criolla*” en el 2017 y “*Entre El Circo y La Leyenda*” en el 2018 presentadas en los corregimientos rurales de Fusagasugá, llevando un poco de su arte a las montañosas veredas del Sumapaz con gran regocijo bien recibidas por los habitantes de estas en su mayoría campesinos.

b) Angie Vivian Aguirre García nació en Fusagasugá y paso su infancia en el campo; es ballicher con experiencia en las artes circenses desde hace 3 años ha desarrollado su quehacer artístico en el arte callejero y en instituciones educativas de básica y superior con el fin de fomentar las prácticas artísticas de circo y de acroyoga como medidas para tratar temas trascendentales de medio ambiente, sociales y puntualmente nativos, estas líneas de acción la llevaron a realizar un viaje en que, el arte fue el motor para el camino, el cual la hizo partícipe de distintos talleres como estudiante y como instructora, en este compartiendo con comunidades indígenas que le enseñaron a hilar y mejorar las bases del tejido que le brindaron su madre y abuela, su interés por los temas históricos nace de reivindicar las luchas de las comunidades en pro de defender sus tradiciones, derechos y la vida digna.

c) Edwin Germán Gutiérrez Pineda 31 años de edad, oriundo de Neiva Huila quien tras una infancia transcurrida entre Bogotá y Neiva llegó a habitar Fusagasugá hace 22 años; bachiller con experiencia en mercadeo y ventas, pintura arquitectónica, decoración y automotriz, en el 2014 decidió retirarse de su trabajo para dedicarse a la producción audiovisual con distintas líneas de acción como la ciencia ficción, la fantasía, la aventura y la comedia siempre basadas en una temática ambiental u histórica.

Ha sido instructor en las artes visuales en las instituciones educativas Ebenezer y León de Greiff en los grados: novenos, decimos y onces con los que realizó un cortometraje colectivo por colegio los cuales participaron en el festival local de cine FICFUSA y en representación de Fusagasugá en el festival internacional de SMART FILMS 2018.

Persona enérgica en la utilización de los Smartphone como instrumentos para la producción audiovisual interés que lo llevo a asistir al Congreso internacional SMART FILMS en 2016, 2017, 2018 siendo participante y representando a Fusagasugá con una

producción en el 2017 y 2018, paralelamente ha participado en Festival Internacional FICFUSA 2016, 2017, 2018 obteniendo el reconocimiento en el 2016 como mejor corto escogido por el público. Al mismo tiempo, participo en el primer festival de juventudes "Juntos Por Una Generación Emprendedora" en el 2017 y en el 2018 en la ejecución del segundo festival de juventudes "Los Hijos Del Sol".

- d) Miguel Andrés Beltrán Mora, nace en Fusagasugá en junio de 1992. Estudió Cine y televisión, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá. De allí se graduó con dos cortometrajes ¿Volamos? (2015) y Barco de papel (2016). En el 2014 Realizó el documental Bella Sumapaz muy destacado para la época. Así mismo, ha participado de varios cortometrajes en distintos roles de la producción, como Caminantes (2016) Síndrome de amor (2014) y El lado oscuro del abismo (2018), entre otros. Su última creación; E x t i n c i ó n (2018). Dictó con la agrupación Tribu el taller en formación cinematográfica "Historias" para el círculo de mujeres en Fusagasugá.

Ha trabajado en creaciones independientes como eventos institucionales, culturales y sociales. En la actualidad desarrolla la gestión cultural, artística y ambiental junto con la producción audiovisual y publicitaria de la Fundación Gusta Gúchipas en Pasca. Allí realiza el proyecto Cinebicicleta Rodante un mundo cinematográfico a través del pedaleo de una bicicleta para las escuelas rurales en la región del Sumapaz. Además, empíricamente y por gusto surge en las Artes Circenses. Participa en colectivos artísticos y crea colectivamente obras de teatro circo tales como Carrangan Circus (2018), Entre el Circo y la Leyenda (2018). Obras con las cuales recorre veredas, colegios, casas comunales y universidades públicas como la Universidad de Cundinamarca y la Universidad Pedagógica

(Bogotá). Se hace acreedora de convocatorias y estímulos municipales para su gestión y distribución.

- e) Diana Alejandra Rojas Martínez, 25 años de edad, contadora publica profesional, oriunda de Guateque-Boy (Boyacá), llegó a vivir a Fusagasugá con el fin de acompañar a su tía abuela debido a su avanzada edad; ha apoyado, gestionado y liderado procesos y proyectos en los que el arte es el centro para el proceso de aprendizaje, como actor principal para transformar una sociedad, pero desde hace 3 años aproximadamente, empezó a experimentar involucrándose en la creación de arte, teniendo como líneas de acción las temáticas ambientales y de género; ha participado en procesos educativos formales e informales, comunitarios y sociales como gusta Guchipas y actualmente como docente de primaria en Fusagasugá.
- f) Juan Camilo Valbuena Rodríguez, 27 años de edad, nació en Fusagasugá y curso hasta el 9 semestre de licenciatura en educación física; cuenta con un recorrido de 12 años en procesos artísticos y sociales especialmente como instructor en clases informales de break dance para niños de bajos recursos, además de brindar clases informales de yoga y acroyoga en Fusagasugá y talleres de los mismo y de masaje Tai en Palomino (Guajira). Ha representado al municipio en la práctica del Acroyoga en el evento internacional denominado, *Inmersión Elemental De Acroyoga* en Medellín, además de pertenecer a distintos grupos artísticos en diferentes ciudades pues su arte lo ha llevado a conocer otros espacios para seguir aprendiendo y enseñando todas sus habilidades.

**B.** La conformación oficial del colectivo, dio paso a la construcción del performance que demandó otra serie de etapas:

## **8.1 Primera etapa: *reconocimiento y caracterización de potencial***

Comprende los tres primeros encuentros dedicados a compartir, generar lazos de confianza y expectativa; aquí especialmente se dio el espacio para la enseñanza y aprendizaje de las prácticas artísticas de los otros con el fin integrarlas al performance, empezamos construyendo una lista sobre las prácticas artísticas de cada uno, encontramos que contábamos con un gran repertorio, así pues, numeramos estas y elegimos las de interés colectivo, paralelamente, generamos unos tiempos para la instrucción y aprendizaje colectivo de cada una.

En esta etapa, socializamos nuestros deberes con otros procesos, por tanto, acordamos como se darían los encuentros, este punto significó una gran dificultad, puesto que, todos comprendemos el nivel de responsabilidad y entrega que necesita un proyecto colectivo de tal magnitud, así que, decidimos no establecer días en concreto, sino ser flexibles entre nosotros, por ende, al finalizar cada encuentro acordábamos la hora, fecha y lugar del próximo ensayo. Motivados retomamos el entrenamiento físico grupal y empezamos siguiendo las instrucciones de Juan Camilo y Vivian, quienes nos brindaron algunas enseñanzas sobre acroyoga.

## **8.2 Segunda etapa: *Construcción De Conocimientos Sobre Las Luchas Agrarias Y La Pugna Política En La Montañosa Sumapaz, 1930-1940***

Este se desarrolló en tres secciones formales, la disposición del tiempo estuvo dedicado exclusivamente al proceso de enseñanza y aprendizaje del tema histórico en cuestión, para ello, se realizó un estudio anterior, que arrojó la posibilidad de basar estas secciones en el uso de las fotografías como potencializador del pasado en el presente; es decir, revitalizando los acontecimientos históricos en contexto, se escogen 15 fotografías agrupándolas, el primer registro un conjunto en referencia al paisaje, con el fin de ilustrar la conformación del Sumapaz, 2 fotografías panorámicas de Fusagasugá y 3 fotografías sobre la Hacienda El Chocho que

permitieron describir y analizar el régimen hacendatario, por tanto, las condiciones de los agrarios al interior de estas, teniendo como consecuencia los enfrentamientos y las luchas por el derecho a la propiedad de la tierra.

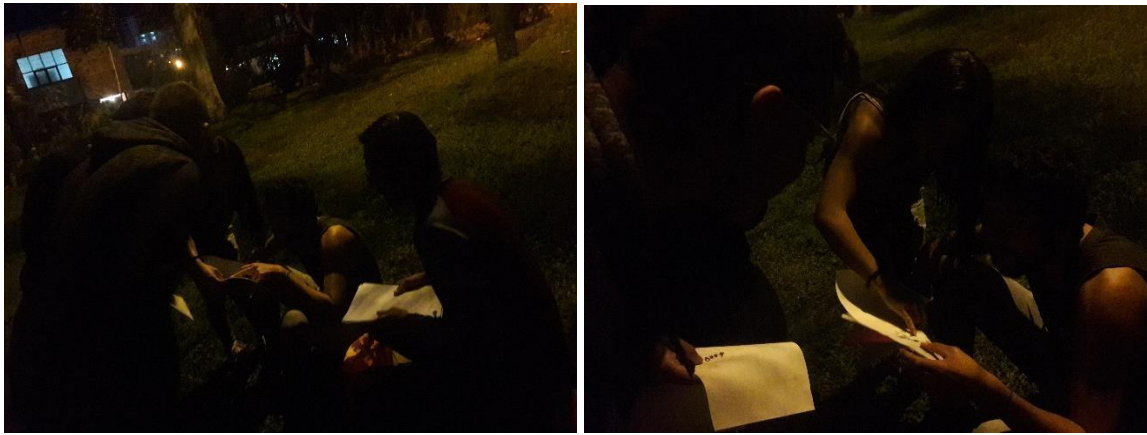
El siguiente grupo compuesto por dos fotografías, con el objetivo de resaltar los líderes agrarios en este decenio, así pues, en la primera figura el rostro de Erasmo Valencia, en la segunda, el de Jorge Eliecer Gaitán, estos dos registros dieron paso a la descripción y análisis de la influencia política y educativa de estos en la organización campesina del Sumapaz como La colonia Agrícola del Sumapaz, señalando también la conformación de movimientos políticos como La UNIR y La PAN las cuales se lanzaron con fervor al debate electoral como medio para reivindicar sus derechos frente a la política tradicional, acompañando este grupo, el tercer conjunto de dos fotografías, evidenciando el uso de la prensa en este decenio como motor para la agitación campesina, en liderazgo de Gaitán el semanario *Unirismo*, y por parte de Valencia *Claridad*; el cuarto grupo, 4 fotografías en doble vía, en primer lugar, significó la base para analizar el papel de la mujer en este decenio, en segundo lugar, como escenario para visualizar y palpar el vestido, la importancia de los lugares de sociabilidad, el problema de higiene y por tanto de salud en la población, entre otros.



**Ilustraciones 7 y 8. Sesión de historia basado en fotografías.**

El quinto grupo de fotografías correspondió, a las publicaciones de la prensa sobre los acontecimientos del 4 de febrero de 1934 en Fusagasugá, en el anterior capítulo denominado *“Arde Fusagasugá: El Enlutado 4 de febrero de 1934”* comprendiendo este suceso violento como el punto de ebullición de las disputas agrarias y políticas entre liberales y los agrarios afiliados al Unirismo; en este sentido la investigación de prensa nos arroja las publicaciones de El Espectador con 4 fotografías del lugar de los sucesos coreado de una fotografía del rostro del jefe de la UNIR Jorge Eliécer Gaitán, las armas aparentemente utilizadas para el abaleo, otra de la guardia encargada de restablecer el orden y los muertos; la revista Cromos divulga dos fotografías, una de la guardia departamental resaltando al teniente Julio Carvajal, en la segunda muestra la plaza de la población como lugar de los sangrientos acontecimientos.

Estas permitieron citar un suceso de hace 84 años en el presente, identificando el lugar y sus actores; las tres sesiones que comprendieron esta etapa estuvieron llenas de inquietudes y expectativa por como representar estos tan importantes hechos que configurar la estructura del campo colombiano, al finalizar cada sesión la retroalimentación se convertía en una lluvia de ideas, desorganizadas y aleatorias una llevaba a la otra pero así mismo la desfiguraba, comprendimos que el proceso de creación tenía sus grandes dificultades pues la historia que nos reunía ahora a construir tenía tanto de dónde crear que a la vez nos hallábamos inmóviles sin saber por dónde empezar.



**Ilustraciones 9 y 10. Sesión de historia basado en fotografías.**

Algunas de las fotografías utilizadas en esta primera etapa, son seleccionadas para construir la sección del Alma en el performance, al cual calificamos como un agujero de gusano; el performance al que íbamos a dar inicio, debía ser un agujero en el tiempo entre la cotidianidad y la exhibición, un reclamo social del pasado en una reivindicación del presente puesto en el mismo lugar e igualmente publica; el frío y la oscuridad de la noche no apagó las ideas, al salir la luna, florecieron aún más la ideas parecía que no nos queríamos separar y menos dejar alguna propuesta sin escribir, se organizó una lista a forma de tiempo con sus respectivos puntos de giro, la orden del día la tuvo la histórica lucha por la reivindicación de los derechos del campesino, estos mismos que se han visto dispuestos a tomar partido de toda forma política en virtud de una vida digna que incluya la remembranza de sus abuelos en su continuo labrar en la tierra.

### **8.3 Tercera etapa: seis cuerpos son doce manos al performance**

La etapa más extensa y con más sazón pues, los encuentros como las caídas son casi innumerables teniendo en cuenta, la demanda de tiempo que comprende un proceso de creación y construcción; para describir y analizar este intenso proceso iniciamos descartando y seleccionando solo tres ideas grandes que hacían de boceto, el primero, el performance sería una construcción en diferentes vías de homenaje, reivindicación y crítica, en este sentido todas las escenas debían ser

fragmentos de una historia general que permitiera a la gente identificarse mediante los diferentes mensajes corporales y verbales para así sentir y poder comprender, en este sentido, se acordó construir desde las emociones para que posteriormente, estas fueran envueltas en las múltiples posibilidades artísticas.

Acaso (2009) Postula, la educación en las artes es un área amplia relacionada con el conocimiento, con el intelecto, con los procesos mentales y no solo con las manualidades. Concibiéndolas no solo como un ejercicio corporal o manual, sino como un sistema de significaciones, en relación argumentan López, Mora y Sáenz (2018), ligado a los efectos en los participantes y a sus roles en las experiencias afectivas, sensorio-temporales y corporales se construye memoria, mediante el poder evocador de los espacios, objetos, sonidos, palabras y presencias de los cuerpos en una escena cotidiana y a la vez extraña.

Para entrar en materia recordamos que esta construcción performática encuentra su significado en lo que Ricard Huerta denomina la dualidad del Alma y Cuerpo, basados en la investigación de las fuentes del archivo y materializadas de forma escrita en la reconstrucción historiográfica denominada Luchas Agrarias Y Pugna Política En La Montañosa Sumapaz, 1930-1940, haciendo énfasis en cada uno de sus fragmentos. Investigación de donde se toma la línea argumentativa para la construcción del alma y el cuerpo en cada escena u fragmento como lo denomina la microhistoria, en palabras de Omar Calabrese (como se citó en Justo y Pons, 2000) cuando queremos representar una obra de arte, ésta constituye un todo, un conjunto, un sistema dotado de partes, de elementos, de porciones. Si conocemos efectivamente la totalidad, las partes que la constituyen son detalles de la misma; en cambio, cuando esa totalidad se ignora, esas partes son fragmentos. Por ejemplo, cuando de un lienzo se nos da una reproducción fotográfica parcial, hablamos de detalle; por contra, cuando

de una obra de arte que fue un todo sólo ha subsistido alguna de sus porciones (un resto de vasija, pongamos por caso), entonces hablamos de fragmento (p. 15).

En este caso nos referimos a fragmento de manera similar a lo que, se conoce en teatro como escena, a razón de que, la narrativa del performance es custodia de una re-escenificación entiéndase como una reiteración, lo más fielmente de un acontecimiento del pasado reconstruido a partir de piezas sueltas halladas en el archivo; un suceso del pasado que se reitera en el presente, mediante el performance toma movimiento y voz, situado estratégicamente según su objetivo, no es casual ni menos efímero, obedece a la investigación del hecho histórico como fundamento de la construcción performativa.

En este sentido, se toma los fragmentos resultado de la investigación historiográfica en su línea narrativa y se inicia un montaje argumentativo compuesto por lo hallado en el archivo dispuesto por un lado en el Alma, construida con fotografías y recortes de prensa según los siguientes fragmentos:

- Las mujeres: se desarrolla una selección de fotografías que muestran a las mujeres de la época y que sustenten la escasa información que ofrece el apartado 7.9 Titulado Las mujeres en Sumapaz.
- Los lugares de sociabilidad y el vestido: estas fotografías son significativas pues permiten observar especialmente las calles hacia la plaza principal de Fusagasugá y esta misma, obedece quizá a que esta se sitúa como un lugar de convergencia para el día de mercado, el ocio y el disfrute en las chicherías ubicadas en la carrera quinta, cerca de donde se instauró en la misma época el teatro; en estas se identifica también el vestido, significativo al ser el indicador de la posición u rol social de las perdonas; por ejemplo, aquellos escasos sujetos con zapatos, en contraste con los descalzos u apenas con alpargatas que circulan y trabajan

en el mercado, como se describe en el apartado de “Aspectos Culturales de los años treinta en el Sumapaz”.

- Movilización campesina: este recorre los titulares de la prensa sobre la organización de los colonos frente a su disputa por la titulación legítima de la tierra, en esa medida se exhibe también las fotografías de los líderes agrarios como, Jorge Eliécer Gaitán y el naciente líder para época Juan de la Cruz Varela. Cabe resaltar que, en la fotografía de muestra a Erasmo Valencia se le ve en compañía del líder indígena Manuel Quintín Lame.
- Luchas agrarias y Pugna política: está compuesta por diversos recortes de prensa de distintos periódicos en los cuales se puede apreciar su fecha y los titulares sobre los enfrentamientos y las disputa por la propiedad de la tierra en el Sumapaz efectuada entre colonos y hacendados, acompañados de los nombres de los actores intervinientes; en estos también se puede apreciar la prensa que circulaba en la región y su filiación política en tintes como las disputas en el debate electoras de los años treinta, característico porque llegan a participar nuevos movimientos, obteniendo cargos importantes como el Cabildo, descrito y analizado en el primer capítulo.
- Los sucesos del 4 de febrero de 1934: también se construye estrictamente a la reconstrucción historiográfica, de “Arde Fusagasugá enlutado 4 de febrero de 1934” para ello, se toma las mismas fuentes dispuestas por el archivo de prensa: El tiempo, Claridad, El Espectador, El País, la revista semanal ilustrada Cromos y Unirismo, seleccionando los titulares y apartados donde se publican los hechos y sus actores, esclareciendo que se tiene en cuenta todos los titulares a razón de ser neutros en la disposición de la información, cada periódico da testimonio sobre los acontecimientos, en esa medida ejerce la culpabilidad unos a otros según su filiación política analizada de igual manera en el capítulo primero.

El performance en su integralidad de alma y cuerpo es construido para ser expuesto en la plaza principal de Fusagasugá con el fin de dar contexto al performance en su dualidad, es decir ser expuesto en el mismo lugar en donde floreció violenta y públicamente las tensiones agrarias, sociales y políticas que llevaban gestándose en todo el Sumapaz durante el decenio del treinta, refiriéndonos claramente al suceso designado 'El Enlutado 4 de febrero de 1934', hace parte de una coyuntura social, cultural y económica. Por eso conviene descifrar los mensajes visuales tanto del Alma como del Cuerpo sin aislarlos de su entorno, por el contrario, nos aprovechamos de las características de dicho lugar para interrelacionar el lugar y el performance como una sola muestra que incluye a la plaza principal como su montaje escénico real, abierto y participativo. Al respecto del uso de los espacios de la ciudad como escenario educativo, Huerta (2017) plantea, el hecho de poder entender la (propia) ciudad como un museo nos abre las puertas ante una serie de descubrimientos pedagógicos enmarañados en la creación artística y la reflexión social.

Ahora bien, para la construcción del Cuerpo, decidimos que la primer fragmento es guiado por la unión familiar y comunitaria que fueron diluidas por el rigor de los enfrentamientos violentos, causando la muerte de centenares de personas inocentes y marcando la vida de los sobrevivientes permitiéndoles el amor solo en el recuerdo empañado de dolor; así pues, utilizamos la violencia como punto de giro; aquí nos valemos de las palabras del historiador Fernando Silva (2014), son procesos que permiten dimensionar los costos sociales y políticos que ha tenido que pagar el campesinado a través del tiempo, muestra del sufrimiento como un acumulado histórico que da peso y significación a las resistencias, potenciador de la dignidad comunitaria siempre en vilo.



**Ilustraciones 11 y 12. Construcción de performance representación de la unión comunitaria.**

Especialmente en esta escena, marcamos tres roles de la mujer, el primero su valioso papel en la familia y en la comunidad, tomando como referencia a el historiador Martínez (2011), quien describe, las mujeres en este contexto continuaron con sus contribuciones, opacadas por la historia masculina. En este hilo conductor, las mujeres aun cuando la violencia, la represión de su familia y la amenaza de ser despojados de sus sustentos y viviendas rondaba por los caminos, esta no detuvo su quehacer, como se puede observar y analizar en las fotografías de esta centuria, la plaza principal fue ocupada por una mayoría de mujeres laborando aun en tiempos complicados, sacando sus pechos al trabajo muchas veces acompañadas de sus pequeños hijos.

En contraste, tomamos a las mujeres que fueron y hacen parte activa actualmente como militantes de los enfrentamientos violentos, en el caso del Sumapaz resalta Londoño (2011) la figura de Rosa Mora, mujer activa en el movimiento agrario. Expuesto a lo largo del performance, pero puntualmente durante el primer fragmento con danza de contacto luego, del punto de giro con malabar, este inicio cuenta con la participación de todos los artistas en escena.

La vitalidad de resaltar a las mujeres en este contexto, surge especialmente del extenso trabajo de Alejandra con mercados campesinos, con red de mujeres del Sumapaz y con la Mesa Mujer y Genero de Fusagasugá de la cual Edwin Gutiérrez también hace parte; ellos en sus diferentes labores, se interesaron desde el principio por conocer las labores de las mujeres campesinas y

populares en estas luchas, sin embargo, el poco material frente al rol de estas en este decenio es tan escaso y difuso, pues opacadas por los liderazgos masculinos y preponderantes, nos quedó solo unas cuentas publicaciones de la fecha y algunas notas expuestas anteriormente, las cuales confirmamos y analizamos con las igualmente escasas fotografías de la época, durante la creación las dudas eran en ocasiones escalones tan gigantes que no hallábamos como subirlos para unir cada idea, sin opacar las intervenciones de ninguno, por lo contrario alimentarlas sin desfigurarlas.

El cuidado de cada figura corporal como geografía elemental desde la construcción del primer fragmento, nos dejaba en minutos de silencio tratando de solucionar, escarbando en nuestra experiencia sabíamos que no era una dificultad sino un reto enmarañado en las tantas posibilidades del arte, comprender que allí se encontraba el interés colectivo, por más pequeña que fuese la intervención de alguno, éramos cinco que la ayudamos a crecer, comprender este punto hizo que las tensiones se redujeran al punto de que la risa de no saber cómo solucionar en el momento nos ayudaba a relajarnos para volver a encontrarnos en el dialogo de la construcción. Aludo a la relación entre performance y microhistoria aquellos retos a la mente y el cuerpo, frente a estas complejidades de los procesos de creación argumenta, Panciroli (2016) un proceso de recreación poética, un esfuerzo de imaginación combinando con un riguroso conocimiento, lo cual representa uno de los posibles modos de interpretar la realidad.

En el segundo fragmento, construido con Danza contemporánea reivindicamos con más fervor la incasable labor del campesinado colombiano en su resistencia ante las adversidades naturales, sociales y políticas a las que se han enfrentado históricamente, de ahí que nos basáramos en la metáfora de la fuerza de las semillas y las ideas, capaces de crecer ante las más precarias condiciones, exaltamos la labor en el continuo labrar de la tierra y de otro lado, la fuerza organizativa del campesinado de intervenir políticamente y con vías de hecho; al mismo tiempo en

la clara relación con el primer fragmento, rechazamos y denunciemos los asesinatos en masa de campesinos, líderes sociales y políticos.



**Ilustraciones 13 y 14. Salida al campo, vereda Mosqueral.**

Para darnos a la tarea de sentir un poco más, decidimos una tarde movilizar nuestro ensayo en concordancia con lo que reiteradamente hemos nombrado, el andar la ciudad como enclave de números alicientes para el proceso educativo y como espacio eficaz para gestionar las ideas; nos fuimos esta vez a volver a la tierra y no para caminar sino para trotar el campo en compañía de nuestros caninos, nos trasladamos a la vereda Mosqueral de Fusagasugá.

Trotamos sus caminos, observamos sus tierras cultivadas por las manos de los campesinos a los mismos que con nuestro arte nos habíamos propuesto dar homenaje y reivindicar su incesante labor, aun cuando en el caso de Juan Camilo, Alejandra, Miguel, Kelly y Vivian somos cercanos a las labores del campo; aquel día se gestó aún más la expectativa colectiva de nuestro performance volvimos a la ciudad y a casa llenos de tierra, ya que, había llovido en horas de la mañana, pero sin molestia alguna sentimos la tierra y el agua necesaria para que las semillas crezcan y den frutos, para nosotros de manera similar, era necesario sentir y así florecer desde nuestro arte.

En este fragmento simultáneamente, realizamos una crítica a los medios de comunicación, basándonos en las réplicas y las disputas en lo que respecta a, las publicadas de los sangrientos acontecimientos del 4 de febrero en Fusagasugá, evidenciados en la prensa de El País, El Espectador y El Tiempo, Claridad y Unirismo; que si bien es común y necesario hallar las declaraciones de las partes implicadas estos naturalmente actuaran culpando unos a los otros, atribuyendo supuestas evidencias a unos, estos mismo que las desmentían, además, del murmullo de supuestas alianzas y traiciones internas de los partidos, aunque no nos sorprende, comprendemos que Fusagasugá en los años treinta se gestó como <<una bomba de dinamita puesta en el corazón de la república>>.

Por ende, los actores que fecundaron a Fusagasugá de esta manera, buscaron como refugio la prensa publica para alivianar u saldar sus responsabilidades en este lamentable suceso, como ha sucedido en tantos otros. De ello se desprende que con fuerza insistamos en la invitación a analizar las históricas luchas en el campo colombiano con crítica, dudando de cada uno de sus actores, construyendo nuestro conocimiento desde la investigación.

El tercer fragmento, sin romper la línea de acción desde el acro-yoga y el contact se construye una demanda social que profundiza en el desplazamiento campesino y la colonización de baldíos durante el decenio de los años veinte y treinta; la socióloga Rocío Londoño (2011) describe, desde 1980 hasta 1920 la región presentó una etapa de colonización campesina, a la vez de un proceso de consolidación de latifundios ganaderos y haciendas cafeteras. Sin embargo, la vinculación de los nuevos habitantes a las grandes haciendas bajo los rígidos reglamentos que afectaban la calidad de vida en calidad de arrendatarios, aparceros y jornaleros, resulto rápidamente en el descontento de los recién llegados sumado con el de los nativos de la región, desembocando así la organización

agraria para demandar los derechos sobre la tierra y las mejores efectuadas en estas (Martínez, 2011).

El problema se agudizó cuando los primeros se enteraron del rumor que sus opresores no contaban con los derechos de propiedad sobre la tierra que estos trabajan y que por tanto le había brindado un valor; las disputas sobre la legítima titulación de la tierra conocido en 1926 como “la prueba diabólica” significó en 1933, un problema para el proyecto de parcelación de las haciendas envueltas en conflictos; la ley 200 de 1936 otorgó los derechos de propiedad de la tierra, según su función social y económica de mínimo diez años, de otro lado, los campesinos debían demostrar su *buena fe* y su trabajo de mínimo cinco años en estas, pero sin ser inaudito esta tuvo diversos vacíos de los cuales los hacendados se valieron para no perder grandes cantidades de tierra, por ejemplo, que la ley tuviese vigencia un año posterior a su aprobación significó el escenario propicio para desalojar a los campesinos de las haciendas, culparlos por enfrentamientos violentos u por motivos que violaran la ley, para que estos no tuviesen las garantías en apelar a la titulación de la tierra por Buena Fe.

Por último, este fragmento grita - ¡basta Ya! - al regreso de la violencia contra el campesinado, en este caso del decenio de los treinta, cuando al menos algunos de estos lograron adquirir las parcelas, mediante el proyecto de parcelación de tierras en 1933 o, por la ley 200 de 1936, no obstante, en varios casos tuvieron que entregarlas al Banco Hipotecario a falta de tener los medios para pagarlas. Así que hubiesen logrado o no adquirirlas en su totalidad, ciertamente cada familia se ocupó de su pequeña propiedad o de subsistir como asalariado, fenómeno que fragmento la solidaridad campesina, que alguna vez los había llevado a ser parte fundamental de la política social local y nacional, pues la atención de los agrarios se centró en materializar la vida como la había alguna vez imaginado, acompañada de la realidad de sus líderes agrarios en altos cargos

gubernamentales. Pero en las décadas siguientes donde se efectuaron los conflictos agrarios de los años treinta y se consumó la repartición de tierras, volvió con más rigor el fantasma de la violencia.

El cuarto fragmento está dedicado a la capacidad organizativa del campesinado y a sus líderes (as) para esto nos apoyamos en el Semanario *Claridad* en dirección de Erasmo Valencia; quien desde 1932 gestaba la importancia del lenguaje entre ellos, indicando el uso de la palabra 'compañero'. A razón de que esta implicaba solidaridad, anhelo de igualdad social, "empleemos el término COMPAÑERO, con la seguridad y satisfacción consiguiente a la real valoración de la conceptuosa idealidad que la expresa y procuremos en nuestros actos y procedimientos ser consecuentes con tan dignificante significación" (CI 30, V, 1932).

Así mismo, se evidencia la utilización de la palabra compañero en las cartas a Gaitán, sumamente significativa, la carta del tres de febrero de 1934, en la cual Concha Venegas informa al jefe máximo de la UNIR, sobre la decisión de los uniristas en realizar una manifestación en la plaza principal de la población, "El Unirismo de Fusagasugá y Pasca se apresta para hacer su primera demostración de potencia en esta ciudad, el domingo, es decir, mañana, en las primeras horas. El deseo unánime del Unirismo es que usted asista a nuestra primera manifestación y en ella reciba el homenaje de sus compañeros" (en Londoño, 2011, pp. 329-330). Por tal motivo, tomamos este término y lo incluimos en nuestro performance, como característica de la conformación campesina durante este decenio, nos valemos del Break Dance en cabeza de Juan Camilo para lograrlo.

Al finalizar, reivindicamos las múltiples posibilidades del arte y la historia, encontradas en el cuerpo y en los espacios como potencializador en la construcción de conocimientos abiertos a la comunidad. Como afirma Ginzburg (1994) cada configuración social es producto de la interacción de innumerables estrategias, una trama que solo la observación cercana permite reconstruir. De ahí

que, una labor de reconstrucción desde las letras y el arte sea a la vez una resistencia colectiva al olvido.

En lo que respecta a, los acuerdos colectivos para la construcción del tercer y cuarto fragmento, teniendo en cuenta que el contenido de ambos son bastantes extensos y delicados, pues están basados en varios fenómenos del tema en cuestión, implico distintas discusiones de cómo debía tratarse; por un lado, se planteó intervenciones alternadas en tres cuadros correlacionados o si, debía ser un solo cuadro en movimiento, faltaba menos decir que poner en concordancia a seis personas sea tarea fácil aun si estas tienen el mismo objetivo, el camino puede variar, eso era precisamente lo que nos ocurría, todos teníamos dos fragmentos en los que estábamos de acuerdo, era nuestro punto de partida pero de ahí en adelante se dividían las rutas, todas eran válidas, pero no todas se podían realizar.



**Ilustraciones 15 y 16. Construcción de Performance, las caídas y la corporalidad colectiva.**

Esto nos hizo la dificultad en este momento no se hallaba en no tener ideas, sino en tener tantas y que todas sean válidas, todas posibles en el infinito campo del arte y como no queríamos empañar ningún aporte buscábamos otra vía, lo que nos dimos cuenta más adelante es que no debíamos

crear más caminos pues con los que teníamos estaban más que completos para alcanzar nuestra meta, lo que debíamos concretar era integrarlos, solución que no era tan solución, pues ahora la discusión no era cual era mejor opción, sino como integrarlas sin que se distorsionaran y menos que se vieran como lo que eran dos ideas similares pero no iguales, casi que ni compatibles; hallamos la respuesta en nuestro archivo y repertorio, lo que pretendíamos construir era caótico en sí, los enfrentamientos violentos, el desplazamiento, el incesante regreso de la violencia y en medio de todo eso, una pestaña de esperanza y reivindicación en las nacientes movimientos campesinos con miras políticas y de hecho, entonces no era nada armonioso, ni menos organizando y quizá ni compatible, pues surgen en las más precarias condiciones a raíz de una demanda, así que, ¿a razón de que el montaje de los dos últimos fragmentos debían ser nada caóticos? -.

Bueno es muy fácil responderla, es que esta es una construcción histórica desde las artes dirigidas para la construcción de conocimiento con la comunidad, así que debía ser comprensible al lector, al espectador, pero como en nuestro objetivo también se hallaba, forjar en el público un personaje activo, reflexivo ante lo que presencia, pues era válido mostrarle el caos en un aparente montaje organizado, planeado -y sí que lo estaba-, pero no por ello, dejaba de ser caótico, esa es su esencia entonces, no era un certeza sino una comprensión de múltiples significados. Su relevancia y su sentido de ser no se encuentra en su calidad objetual sino en la idea, en el discurso y el proceso que le da origen, llegando éste a ser la creación en sí misma, se revoluciona toda la función social del arte, en lugar de fundarse en el ritual, de ahora en más se fundamenta en otra forma de praxis: la política (Benjamín, W. 2010, p. 18). En este contexto de complejidades surge lo que considera Ginzburg (1994), la heterogeneidad, de la que apenas empezamos a entrever las complicaciones, constituye al mismo tiempo la máxima dificultad y la riqueza del potencial de la microhistoria.



**Ilustraciones 17, 18 y 19. Diálogos para construir a veces confusos.**

#### **8.4 De Lo Estático Del Archivo y Del Entramando Del Repertorio, El Performance.**

En este punto siguiendo la línea narrativa del proceso de construcción de performance sobre las luchas agrarias y la pugna política en la montañosa Sumapaz en el decenio de 1930-1940, nos proponemos enfatizar en la utilización del archivo y del repertorio como fundamento esencial en el quehacer artístico para la dualidad del Alma y el Cuerpo, por un lado, en la conformación del agujero de gusano al pasado con el uso de las fotografías sobre la época en estudio, paralelamente, con la construcción del libreto y de la manifestación del cuerpo en la obra, evidenciando que aunque se abre espacio para la improvisación nada es casualidad. Así, los cuerpos, lo textos, los objetos, los sonidos y las imágenes son generados para pensar la reconfiguración espacial que propone la obra, convocan desde las subjetividades a pensar una colectividad posible, instalada temporalmente en una memoria localizada, corporizada y afectada por múltiples factores que

intervienen en el recorrido y producen un ejercicio de conmemoración colectiva (Lopez, Saenz, Sabrina, 2018, p. 27).

Como hemos notado, el performance basa su acción en fragmentos históricos, en diferentes vías de homenaje, reivindicación y crítica, lo más fielmente que nos deja prever el archivo y el repertorio; si bien, hacemos crítica al archivo en su proceso de conformación, al pasar eminentemente por un criterio de selección, a quienes a juicio determinan lo relevante para su conservación, es decir, la información preservada es resultado quizá de un criterio de beneficio para la época, en esa medida, fuentes alteradas y deformantes, un proceso de selección que parece común e inofensivo, obedece a ciertos criterios, expresa Ginzburg (1981) permitir circunscribir las posibilidades latentes de algo (la cultura popular) que se advierte sólo a través de documentos fragmentarios y deformantes, procedentes en su mayoría de los «archivos de la represión» (p.19).

Si bien es cierto que el archivo es construido a selección de un proceso de juicio y que para esta temporalidad surge el factor de la escasa educación por lo menos básica al campesinado, por tanto, información no consagrada en la escritura, también es cierto que, lo que se halla encuentra validación en lo simbólico del material visual como las fotografías, donde se evidencia a las mujeres con sus niños en la plaza, a los campesinos y niños descalzos en contraste con hombres de traje y zapatos, lo simbólico de estas fotografías son parte del riqueza del archivo, no todo lo que se conserva obedece a un solo criterio, por el contrario, según las preguntas que sean formuladas a este, es donde se halla la información a veces inconexa, pero que al situarlas en mismo contexto específico son testigos de una época.

La diferencia entre lo estático del archivo, al entramado del repertorio, en su posterior unión mediante el performance, es que en el primero los documentos son definidos, el investigador se acerca con la intención de dar respuesta a una serie de preguntas sobre diversos temas, mientras

que los documentos permanecen inertes ante él. Con el repertorio sucede que los fenómenos están en frente del espectador, como prácticas encarnadas o resultado de estas con un sustrato significativo, aquí se encuentra la labor de la artografía de ese investigador, docente y artista que une las piezas, construye lo más fielmente a los resultados de la investigación, guía el proceso de lo que investiga y el artista que construye desde las prácticas y en los escenarios que el repertorio le ofrece, a partir de la información que el archivo le permite conocer y validar, es decir que en la construcción de performance, se toman aquellos documentos inmóviles del archivo y se dotan de la voz y el movimiento que el repertorio le permite para llevarlo fuera de los muros de la institucionalidad del archivo y de los teatros.

Ahora, si los campesinos en la década de 1930-1940 se consideraban en una gran cantidad analfabetos e inclusive se destaca en las biografías de Juan de la Cruz Varela y Erasmo Valencia su liderazgo y sus estudios, aunque escasos el gran valor de saber leer y escribir, habilidades que compartieron con el campesinado en instrucción popular, de ahí que estos pudiesen redactar oficios que presentaban a los altos cargos gubernamentales como a los locales, también permite analizar el poco acceso a la educación pública y por tanto a un derecho elemental de la infancia campesina y popular para ilustrar lo anterior, Juan de la Cruz Varela demandó que los campesinos siempre han vivido sin ninguna garantía de servicios, ni la educación elemental (Varela y Romero, 2006, p. 279).

Podemos analizar que aunque existen registros escritos sobre abusos a los campesinos, especialmente a los colonos de El Chocho, quienes característicamente en grupo manifestaban sus demandas, debido quizá a la falta de que cada uno de estos tuviera los conocimientos y habilidades de la escritura; por ello podríamos definir como un puzzle la unión de cada pieza que busco fortalecer la organización campesina al saber sus debilidades y las fortalezas necesarias en los

campos ineludibles para la lucha agraria en que se dieron las disputas por el derecho a la tierra y las mejores en las condiciones de vida entre ellas la educación.

De ahí que, cada líder agrario como Erasmo Valencia, Juan de la Cruz Varela, Jorge Eliecer Gaitán e incluso Ismael Silva solicitaran siempre escuelas en las zonas rurales y que este último radicara oficios al H. Consejo de Fusagasugá en solicitud de aprobación para la construcción de escuelas en Yayatá y los Puentes (Silvania). En consecuencia, de que un porcentaje considerable de la población denominada como colonos y campesinos no tuvieran la instrucción de la escritura, resuelta en que actualmente nos perdemos de valiosa información sobre los actores envueltos en las luchas agrarias y la pugna política efervescente de los años treinta.

Escarbamos de manera historiográfica en los archivos, evidentemente los hallazgos son en su mayoría de carácter general, nos suministraba pinceladas sobre las mujeres, hombre y niños de esta época, cada información sobre enfermedades, vestido, fiestas, y demás, que en principio podían ser inconexos, con el uso del repertorio como validador de los escenarios simbólicos, reconstruimos y escenificamos lo que creemos es lo más fielmente a la historia del campesinado en dicho periodo, sin embargo, como lo recalamos en el performance, no vayas a creer ciegamente toda la información que circule... aférrate a examinar con crítica todo lo que veas, escuches y hasta sientas.

Desde el punto de vista de Taylor (s.f), performance se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado. Las imágenes articuladas adquieren su sentido sólo en un contexto cultural y discursivo específico. Actúan en la transmisión de una memoria social, extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un 'archivo' colectivo. Situamos el sangriento suceso del 4 de febrero de 1934

desarrollado en la plaza principal de Fusagasugá como muestra ineludible de la gravedad de las luchas agrarias, sociales y políticas.

Este lugar conserva aún ciertas características por lo menos en la distribución del espacio, exceptuando el cambio abrumador de no ser plaza en carácter de plaza de mercado, su calidad de plaza en la actualidad es un espacio de sociabilidad, público rodeado por las instituciones de poder y el comercio, en resumen, el performance reside en el repertorio del lugar propio de los hechos, en el disenso del valor asignado con el objetivo performático. Vinculado íntimamente con la dimensión temporal en sus huellas evaluadas en la percepción de las discontinuidades/continuidades entre el pasado exhibido y quienes lo observan en el presente, con las disputas por los sentidos en torno al pasado y por los modos de concebirlo, narrarlo y construirlo (López *et al.* 2018).

La importancia de llevar el performance a los mismos escenarios donde ocurren las acciones, según Taylor (s.f), tomando por ejemplo las manifestaciones de las Mujeres en La Plaza de Mayo, en un nivel pragmático, la performance desarrolla la condición de (im)posibilidad impuesta por las leyes y prohibiciones del Proceso que impedía todo tipo de acciones: protestas, congregaciones en público, permanecer en la vía pública por cualquier periodo de tiempo. Las Madres, al caminar de par en par, transgredieron tales prohibiciones. Sin embargo, los pañuelos blancos destacan que la performance de las Madres es altamente simbólica, y el uso del espacio público conscientemente estratégico (p.2).

Desde una postura educativa, el espacio privado y público que comprende la ciudad es un entorno eficaz para analizar las limitaciones de uno como del otro; ambos como contextos enmarañan un sin fin de mensajes codificados en la herencia material de cada época, advertir esto a la comunidad convierte los espacios en símbolos que trascendiendo de lo meramente casual, se transforma en

mensajes, significados que dan cuenta del papel reivindicativo del espacio, por ende, el performance se inserta y altera el orden para develar sus mensajes, para re-significar los espacios históricamente marcados. En esta oportunidad, la plaza principal de Fusagasugá posibilita un acercamiento al hecho artístico e histórico que va directamente al ciudadano de a pie que la trascurre.

### **8.5 El ADN del Performance**

Ante la imposibilidad de sentarnos a conversar con algún campesino participante de los enfrentamientos por la propiedad de la tierra en el Sumapaz en la década de 1930-1940; buscamos en el campesinado actual del Sumapaz la herencia de aquellos colonos que se disputaron el derecho de estas tierras que actualmente habitamos. Para ello, nos valimos de lo que Taylor denomina el “ADN del performance” esta herencia u legado que nos es transmitido generacionalmente, de manera similar, como el material genético.

Para comprender este punto tan complejo, retomaremos el ejemplo de las Madres De La Plaza De Mayo y H.I.J.O.S en Argentina, ambos son muestra de la utilización del ADN que traspasa el ámbito científico al recurso político del performance; en primera instancia recordemos el proceso performático de ambos. Desde 1977 con la denominada guerra sucia en Argentina, las Abuelas y las Madres empezaron a llamar la atención pública hacia la práctica dictatorial de "desaparecer" a quienes se les opusieran de cualquier modo. Entre los 30 mil desaparecidos a quienes se torturó y asesinó, 10 mil fueron mujeres, cientos de ellas embarazadas. Se les mató en cuanto dieron a luz. A sus hijos, nacidos en cautiverio, se les "desapareció", pero en este caso no se les asesinó, sino que se dieron en adopción a familias de militares. Aún hay 500 niños "desaparecidos", jóvenes nacidos en los centros clandestinos en Argentina entre 1976 y 1983 que poco o nada saben sobre las circunstancias de su nacimiento. Sin embargo, los militares no secuestraron a los hijos ya nacidos de las personas que desaparecieron. Ellos, los "hijos de los desaparecidos" (en oposición a

los "niños desaparecidos"), nacieron antes de que secuestraran a sus padres, y crecieron al cuidado de sus familiares. Muchos de estos niños crecieron sin saber nada, o casi nada, sobre sus padres. Un miembro de HIJOS narra que siempre creyó que sus padres habían muerto en un accidente automovilístico. Sus parientes le mintieron porque no querían que se expusiera al participar en activismo social, como lo hicieron sus padres (Taylor, 2011, p.9).

La negación de la información de los parientes hacia los HIJOS de los desaparecidos en Argentina es resultado del miedo disfrazado de prevención originado por el sentir de que, el ADN de aquellos asesinados por la Dictadura, se fecundara en los sobrevivientes no solo, ese material genético ya existente que los une de parentesco biológico, sino que, va más allá, a lo que sucede ahora con HIJOS de los desaparecidos, aquellos informados que organizados siguen mediante '*los escraches*' inscribiendo los delitos en frente de las casas de los culpables de las torturas y asesinatos durante la dictadura en Argentina. Los escraches (etimológicamente relacionado a *excerpere*=expectorar, es definido como 'arrojar algo con fuerza' en el Diccionario Lunfardo de José Gobello) constituye un nuevo tipo de performance guerrilla que revelan y marcan las atrocidades secretas cometidas señalando a quienes y a los lugares en que las perpetraron (Taylor, 2011).

En Colombia un ejemplo que toma cada día más fuerza y color es el proceso que llevan a cabo los jóvenes de la Comuna 13 de Medellín, que con el uso del grafiti y el muralismo plasman lo que en este trabajo denominamos Alma (piezas visuales interconectadas que se instalan construyendo un mensaje tras el recorrido de un montaje); estos jóvenes que son sobrevivientes de la Operación Orión en octubre del 200, comprenden que la historia de la Comuna 13 ha sido escrita con la sangre y el dolor de sus víctimas donde aún se mantienen algunas milicias urbanas, pero así mismo, también se adelantan procesos que muestra a este territorio con todas sus problemáticas

sociales como una tierra de sobrevivientes, que se levantan con color y vida, en los muros que narran historias, y es que, desde las iniciativas del cantante de hip hop Jeihhco Castaño y el grafitero Daniel Felipe, más conocido como ‘Perro’ y en inspiración y homenaje al asesinato de Enrique Pacheco líder social conocido como Kolacho se constituye el centro cultural de Hip Hop “Kolacho” que se compone del break dance, el rap, el grafiti y Dj para transformar el gris de las calles de una historia de violencia, por el color en los muros que reivindica la fuerza de lucha de sus habitantes y en conmemoración de los que ya no están acusa de la violencia, pero que siguen en la historia escrita a color en los muros.

Aquellos muros que narran desde arte del alma la historia de la comuna 13, empuñada en las manos de los jóvenes que toman como arma el arte con significado y acción, el arte que se convierte en un recurso político mediante el ADN como lo denomina Taylor (2009) las performances de estos activistas también transmiten información cultural codificada. Como el ADN, las imágenes y estrategias que son transmitidas salen de material existente. Las performances reproducen y transforman los códigos heredados. No toda la información heredada es re-usada. Algunos materiales se seleccionan; otros son descartados. Ciertamente no todo lo que heredamos es usado, seleccionamos según las necesidades y demandas, en este trabajo la demanda que nos convoca es el hecho histórico que trasmuta a lo artístico, es decir, el ADN de performance no es biológico en este caso, claramente, pero si es el parentesco de la educación con el discurso histórico y el carácter político de la performance.

Las ciencias sociales en su deber educativo, contempla la enseñanza de la historia, en este caso tomamos la microhistoria de las luchas agrarias y pugna política en el Sumapaz durante los años 30, a razón de que, nos hallamos en el aquí, en los lugares donde sucedieron los fenómenos, porque nuestra tierra es cuna de las luchas agrarias que posteriormente serían escenario de los

enfrentamientos violentos en la época de la violencia, tenemos la deuda como investigadores, maestros y artistas de construir sobre nuestra tierra heredada, en otras palabras e incógnitas.

- ¿Qué logra la prueba performática que la científica no consigue por si sola? ¿De qué modo esta práctica representacional sienta precedente para los movimientos que vendrán tras ella? El ADN opera como un "archivo" biológico, que almacena y transmite los códigos que marcan la especificidad de nuestra existencia como especie y como individuos. También pertenece al archivo hecho por los humanos, este archivo hecho por el ser humano mantiene lo que se percibe como el núcleo duradero -registros, documentos, fotografías, textos literarios, expedientes policíacos, huellas dactilares y evidencia de ADN, materiales digitales (Taylor, 2011, p.12).

El ADN del performance en su función de recurso político, demanda desde las acciones de voz y cuerpo tanto del alma, para analizar esto, volvemos a las Madres De La Plaza De Mayo, a la dimensión performática corporal de estas, que siguen siendo tan importantes como la evidencia científica, pues fue lo que dirigió en primer lugar la atención hacia la tragedia nacional. Madres y Abuelas desplegaron sus evidencias situándolas en sus cuerpos y sacándolas a la plaza. En el ámbito estatal, los juicios y comisiones de derechos humanos, como la Comisión Nacional de los Desaparecidos de Argentina, que publicó sus hallazgos en Nunca Más (1986), o la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Sudáfrica, entienden la importancia de las audiencias en vivo para que los ciudadanos se sientan coparticipes del pasado violento y traumático del país (Taylor, 2011, p. 13).

Ahora - ¿Puede el ADN de performance ser solo utilizado por los que son portadores del ADN biológico? – para ello volvemos sobre los actos performativos de las Madres De La Plaza De Mayo, HIJOS y casa KOLACHO de la comuna 13 de Medellín; no es necesario ser portadores del ADN biológico de las víctimas, basta construir desde la investigación sin negar el pasado violento

resaltando el carácter trascendental de los actos de performances pues logran dirigir la atención nacional e internacional hacia sus manifestaciones de justicia social, por ende, funcionando como un recurso político que va a la sociedad y deja ver la historia del país, en la medida que se manifiestan en los espacios públicos al frente de los centros administrativos, expresando con voz clara y fuerte “Estamos Aquí”, en el caso de Argentina exigiendo la justicia social, pues si los asesinados y desaparecidos no consiguieron seguir con su vida, los culpables tampoco, es un basta a la impunidad de los actuales gobiernos con los responsables de los hechos violentos que marcaron su vida tanto como a la historia del país.

Esto mismo que HIJOS busca por medio del Scraches acusar y someter a juicio social y público. Han invertido las tácticas de terror usadas por las Fuerzas Armadas en contra de ellos mismos de una manera brillante. Como en la época de la dictadura, el escrache sucede en la casa de la persona perseguida. Los perseguidores se infiltran en espacios normalmente restringidos para ellos y cogen a sus presas fuera de guardia (Taylor, 2009, p.7). El performance retoma acontecimientos del pasado que sustentan aun demandas del presente como la justicia por delitos cometidos de quienes siguen sin conocer la verdad. En este trabajo la construcción de performance desde el Alma retomaba los hechos sangrientos del 4 de febrero de 1934 resultado de las luchas agrarias y la pugna política durante los años treinta, mismo escenario donde la violencia volvería con rigor pocos años más adelante; por tal motivo, el componente de cuerpo vincularía la crítica y la demanda de un alto al incesante regreso de la violencia sobre Colombia - ¿por qué? – porque somos los maestros y los artistas quienes tenemos el deber de construir desde las historia de nuestro contexto, desde las demandas de nuestra actualidad heredadas por el pasado violento en la disputa por el control político y la propiedad de la tierra, quienes somos investigadores de esas achaques del presente que no pueden ser solucionados sin mirar atrás e ir más allá, porque somos

hijos de Sumapaz cuna de las luchas agrarias. Porque nuestros abuelos tuvieron que vivir la angustia de un país en conflicto y porque aun cesa.

El ADN de performance funciona como archivo y repertorio, significa que los performances en sí generan la prueba del reclamo de justicia, con la utilización de las fotografías que emplean las víctimas, aunque no es posible realizar una prueba de ADN a una fotografía ni reconocer fisonomías al mirar los genes. Pero tanto el ADN como las fotografías transmiten información muy codificada. Como el ADN, las imágenes y estrategias que se transmiten por medio de estos performances se elaboran a partir de material previo (Taylor, 2011, p. 18). En este caso nosotros contamos con seis fotografías publicadas por la revista Cromos y el Espectador sobre los acontecimientos del 4 de febrero de 1934, estas que componen el alma.

Para la construcción del cuerpo, tuvimos que observar al campesinado actual, a esas personas que siguen labrando la tierra en pequeñas propiedades ya sea como asalariados o como propietarios, en minifundios herencia de las parcelaciones iniciadas desde 1933 y en aumento con la Ley 200 de 1936. Así que la posibilidad de observar las practicas del campesinado heredadas no se hallaba lejos de nuestro alcance, más bien, fue mirar con lentes de investigadores y artistas nuestro entorno, detallamos en el caso de Vivian a sus abuelos, habitantes de la vereda La Aguadita quienes tuvieron que vivir los horrores de la violencia, actualmente se dedican aun a trabajar su propiedad de tierra con pequeñas huertas, unas cuantas vacas, gallinas, entre otros.

Miguel con su proceso en la Fundación Gusta-Guchipas en Pasca, está rodeado por el campesinado de la vereda; Juan Camilo quien ha compartido en diferentes ocasiones el trabajo del campo, de manera similar, Kelly recordó y detallo a su familia paterna oriunda del Sumapaz, pues su infancia se desarrolló en la vereda Boca de Monte en el municipio de Pasca, allí siempre escucho de sus abuelos historias sobre el conflicto, le causaba molestia una extensa propiedad de aquella vereda

perteneciente a las monjas, era una tierra que solo tenía una gran entrada para grandes carros al igual que, una casa grande y largos pastales, improductiva por donde se le percibiera; Alejandra también recordaba y analizaba a su familia natal de Boyacá campesina y dedicada al tejido, narraba la forma de vestir de sus abuelas y de las señoras de edad, su forma de hablar y hasta de cocinar, de otra parte, Edwin alejado de la vida de campo, escuchaba con atención las historias de cada uno, según sus experiencias con el campesinado colombiano.



**Ilustraciones 20 y 21. Construcción de performance, identidad del campesino.**

De modo que escarbamos en nuestro propio ADN el repertorio, la convicción y la fuerza que al final era potencializar la que ya se hallaba en nosotros, herencia en la mayoría de nuestra familia campesina, comprendimos que el quehacer artístico como arma era nuestro legado, en la opinión de Taylor (s,f), las performances de los activistas también transmiten información cultural codificada. Como el ADN, las imágenes y estrategias que son transmitidas salen de material existente. Las performances reproducen y transforman los códigos heredados. No toda la información heredada es re-usada. Algunos materiales se seleccionan; otros son descartados. La información que se recibe a través del ADN es muy concentrada-sin embargo, es claramente legible. Lo mismo, propongo, se puede acertar con relación a estas performances (p.1).

Es común escuchar el dicho <no todo es trabajo> dicho popular con el que nos encontramos de acuerdo, de modo que destacamos los tiempos de sociabilidad y disfrute del campesinado en este decenio en las llamadas *chicherías* ubicadas por la calle quinta, al lado de la iglesia y cerca de la plaza principal; estos espacios eran concurridos por los campesinos quienes gozaban de unas buenas totumas de chica al calor de la palabra, sobre estos lugares, se ostentó ciertas leyes en la lucha contra el alcohol, que era simplemente un intento de erradicar un vicio o, en el fondo un intento por controlar el tiempo libre en los lugares de vida popular, tratando de escenificar estos lugares de encuentro de las clases populares, establecimos un corto y sustancial momento para el baile y el disfrute dentro de la obra, al sabor de la chicha, al sonido de las letras que alaban al campesinado y a la tierra como fuente de riqueza.

De manera similar, reivindicamos e integramos el tejido como herencia cultural que pasa de generación en generación abrigando, encubriendo y estilizando el cuerpo humano; en aquella investigación basado en el ADN encontramos la vitalidad del tejido entre las mujeres que con su labor manual tejen aun el vestido para su familia, es de gran alegría que en este grupo 4/6 integrantes sabemos tejer en distintos tipos de arte manual especialmente en crochet, Kelly aprendió de su madre Albenis, esta que aprendió de sus tías y de otras mujeres mayores quien ha materializado su saber en el tejido de vestido para su hija desde que nació hasta en la actualidad; Juan Camilo aprendió de su abuela y de experiencias con comunidades indígenas; Vivian lo hizo desde las enseñanzas de su abuela y de Juan Camilo, Alejandra aprendió también de las mujeres de su familia este arte manual.

Los tres últimos integrantes dedican parte de su tiempo a replicar y experimentar, al tejer mochilas y vestuario para ellos mismos como para sus más cercanos; esta tradición manual es el repertorio de un conocimiento almacenado en las memorias campesinas especialmente de las mujeres,

tradiciones manuales y culturales trascendentales en la historia y en el presente, al respecto expresa Ricard Huerta (2018a) permite desarrollar habilidades manuales, y posibilita el conocimiento histórico e identitario de una localidad, facilitando la vinculación de los/as estudiantes con su propio territorio e identidad local.

Integramos el repertorio a la reconstrucción historiográfica resultado de la investigación del archivo, en la construcción de los mensajes codificados en el lenguaje verbal y corporal, explícitos también en la muestra fotográfica. Cuando ingresas a un curso de cocina te muestran el paso a paso de ciertas recetas, en ocasiones te dejan experimentar y crear con un antecedente de enseñanza sobre los límites de los ingredientes, a veces tu nombras el plato antes y ya sabes cómo prepararlo desde su nombre, otras veces te fluye y terminas sin decidirte como nombrarlo, deliberas entre la formalidad o la creatividad, nosotros estábamos en la segunda, teníamos todo, menos un nombre, ¡vaya dilema! - ¿cómo darle nombre? – a un performance que llevaba un poco de nosotros, realmente nunca pensamos en un nombre siempre nos preocupó lo que queríamos expresar, ahora estábamos ante la mayor expresión un nombre, nos tomó bastante tiempo, incluso pasaron varios ensayos hasta que volvimos al tema, un día ante la relación de Juan Camilo con las lenguas indígenas decidimos indagar en estas, algún nombre que referencia nuestro punto angular *La Tierra* pues de ella todo emerge para volver.

En las indagaciones nos encontramos con la palabra TYBA, vocablo originario de la lengua Muisca que refiere a arboles de gran tamaño y de extensas edades superando los 80 años; los abuelos indígenas han denominado a los arboles también como abuelos, grandes sabios que resisten en el territorio, nacidos de la tierra para cuidar de esta y sus habitantes, relacionamos esto con los campesinos que defienden la tierra en función del trabajo y no por la acumulación, por esto, decidimos que este proyecto nacía de las históricas y actuales luchas por la defensa de la

tierra; así complementamos el nombre “TYBA: Una Historia Nacida De La Tierra” en su dualidad de Alma y Cuerpo por y para las comunidades comprendiendo, la necesidad y la fortaleza de pasar los procesos a un aula viva, abierta y amplia, insertando y citando los procesos del pasado al presente, que proporciona enseñanzas de doble vía tanto a sus portadores como a sus espectadores, haciendo del arte de performance un eje transformador apoyado en antecedentes históricos que sustentan demandas del presente.

### **8.6 Libreto Performance: “TYBA: Una Historia Que Nace De La Tierra”**

Recursos Físicos: Tela negra y tapete, clavos, rosita, utilería.

Prácticas Artísticas: danza contemporánea, danza de contacto, artes circenses, acro-yoga, break-dance, música de percusión.

Diálogo (Miguel): introducción.

### **Desarrollo**

#### **Escena 1:**

Fragmento A: representación unidad y de guerra

Integrantes: Vivian y Juan Camilo

Sonido A: armonioso fondo

Sonido B: violencia, funeral, disparos, misa.

Acciones: Danza de contacto, improvisación a tiempo de música, queda en fotografía nivel 1.

(Muerte cubrimiento del cuerpo con tela de color negro o blanco).

## **Punto De Giro**

Fragmento B: alteración, representación de la mujer en la guerra y de unidad.

*Ingreso advertencia, entrega de contac.*

Diálogo (Miguel): Advertencia, unidad (Impro)

*Avanza danza de contacto hasta fotografía nivel 1.*

Integrante: Kelly, Alejandra.

Sonido: violencia, funeral, disparos, misa.

Acciones: manipulación de Clavas.

Diálogo (Kelly): Pensaron que, asesinando personas, callarían las voces y morirán las ideas, pero lo que no sabían es que las ideas son semillas capaces de crecer hasta en las más sombrías y precarias condiciones.

## **Escena 2:**

Fragmento A: Representación del crecimiento de las semillas

Integrantes: Vivian, Juan Camilo, Kelly, Alejandra

Sonido: Armonioso Fondo.

Acciones: retiro de tela, coreo danza contemporánea desde nivel 1 a nivel 3. Con tres intervenciones:

Diálogo (Aleja): No vayas a creer ciegamente toda la información que circule de la lucha de mi gente y de mí, aférrate a examinar con crítica todo lo que veas, escuches y hasta sientas.

*Avanza Danza, 2 en fotografía.*

Diálogo (Vivian): ni elogias, ni críticas... pues unos culparan a los otros...

*Avanza Danza, 2 en fotografía.*

Diálogo (Juanca): aun así, ustedes en los que quedaron fecundas las ideas sabrán que después de la muerte solo queda la vida digna.

*Avanza Danza, todos.*

Diálogo (grupal): nacimos de la tierra y a ella que le debemos la vida... volveremos de cualquier manera.

### **Escena 3:**

Fragmento A: Representación de tranquilidad y vida en el campo, desplazamiento.

Integrantes: Integral

Sonido: Armonioso Fondo.

Acciones: coreo de Acroyoga y contac, con cinco intervenciones:

Diálogo (Aleja y Kelly): apenas si tengo recuerdos del momento... en que, con mi familia, huimos de los malos tratos de los supuestos propietarios de la tierra que nos vio nacer y que, gracias al trabajo de nuestras manos, llamamos hogar.

*Ingreso de Rosita, contac y manipulación.*

Diálogo (Miguel): Fuimos a una zona montañosa llamada Sumapaz... allí encontramos la tranquilidad para vivir... pensamos que en esta tierra los pequeños creceríamos y los viejos, esos verracos, morirían alegres al seno de la riqueza de esta tierra.

*Finaliza y fotografía*

*Inicia Acroyoga*

### **Punto De Giro**

Fragmento B: el regreso incesante de la violencia

*Acroyoga en fotografía.*

Diálogo (Juanca): pero de nuevo con más fuerza el hostigamiento de las armas retumbo.

Sonido: nivel 3: Armonioso Fondo. Nivel 2: acelera percusión.

*Avanza Acroyoga hasta fotografía*

Diálogo (Vivian): Cuando volvió la violencia, pegue mi cuerpo a la tierra y allí el miedo me hizo recordar la historia sobre las ideas y las semillas que narraba mi abuela al calor del fuego, mientras desgranaba las mazorcas... Entonces...

*Acroyoga en fotografía e ingresa manipulación desarrollo de intervención con diálogo.*

Diálogo (Miguel): Comprendí que todo este tiempo las ideas se estaban gestando en mí... aquellas que mis abuelos fecundaron y que con fervor defendieron hasta morir.

*Finaliza y Alista espacio escenario.*

#### **Escena 4:**

Fragmento A: Características de las luchas agrarias.

Integrantes: Vivian, Juan Camilo, Kelly

Sonido: música rápida, confusa. Percusión y semillas.

Acciones: coreo de Break dance. Con tres intervenciones:

Diálogo (Juanca): Compañero llame al de al lado y todos unidos avanzamos... comprendiendo que así la sangre en el suelo seque pronto; la lucha debe continuar mientras no se apague el sol, el agua corra y el viento acaricie nuestro cuerpo...

*Finaliza Break dance*

Diálogo (Kelly): El fuego fortalecerá cada noche el alma del quien se fue y del que sigue en pie.

#### **Punto De Giro**

Fragmento B: Representación de chicherías, los espacios de sociabilidad.

*Inicia baile popular y Figura integrada*

Diálogo (Grupal): al salir el alba seguiremos resistiendo desde la historia, el arte y los cuerpos.

**Venia.**

## 8.7 Artografía: entre Docentes, Artistas E Investigadores.

Es curioso analizar las relaciones internas de un grupo en el que convergen diferentes roles, donde a quienes analizas son las mismas personas con los que has crecido y compartido tantos escenarios y momentos, parece hasta delirio exponer ante un estudio sus formas de interactuar, aun así, el saber compendiar en este caso el ambiente colectivo de un grupo de personas creativas, activas, propositiva y reflexivas es muestra de la complejidad y de las grandes posibilidades de ser docente. Nos planteamos de un lado, exponer las relaciones de seis personas dentro de un proceso educativo y pedagógico basado en el performance y la microhistoria; un equipo en el que cada integrante esta desde el interés propio alimentado por el colectivo, cada uno cuenta con unas habilidades artísticas que complementan las del otro, nos instruimos conjuntamente para construir. el arte y la historia como hilo conductor de este proceso es significativo tanto en sus dificultades como en sus fortalezas.

Los artistas muchas veces toman diferentes vías de como expresar, crear, construir que se yo, este campo es tan infinito y eficaz en todas las formas por más extrañas que parezcan, quizá el ejemplo más claro que pueda brindar en este momento sea citando las palabras de Mario Mendoza (2012) en *Encuentro en el fin del mundo*, extraordinario documental sobre el Polo Sur del cineasta Werner Herzog, hay una escena única, magnífica: un grupo de pingüinos emprende un recorrido que es vital para sobrevivir. Todos se dirigen hacia el mismo punto cardinal con sus pasos torpes e infantiles, pero de repente, no se sabe por qué, uno de ellos se desvía y empieza a caminar hacia otra parte, solo, sin brújula, en medio de la nieve.

Aunque alguien interviniera y lo pusiera en la fila con los demás, él volvería a salirse de la línea para dirigirse en esa otra dirección, donde lo esperan las montañas, el frío, el hambre, la soledad absoluta y, al final la muerte. No conozco mejor definición de lo que es un artista. ¿Por qué

alguien decide salirse de la línea y elige una ruta difícil, solitaria, con todo en contra, como la danza, el cine o la literatura? hay una definición que me seduce de sobremanera: lo que llaman ciertos esquimales la histeria ártica, esto es, una fascinación que de repente se toma el cerebro y que lo obliga a dirigirse hacia la profundidad de lo blanco, hacia ese horizonte immaculado, casi transparente. El esquimal se desnuda y comienza a caminar en línea recta hacia la nada hasta caer muerto de agotamiento, hasta congelarse y morir. El misterio nos llama, nos invita, nos necesita, se apodera de nosotros y nos arrastra a su lado para arrojarnos en su seno. Es un problema plástico, estético, donde morimos literalmente, devorados por la belleza. ¿No pueden sentir los pingüinos, como los artistas, la fascinación delirante por lo desconocido? (p. 67).

Sigue siendo curioso como para analizar la vida de un artista haya que incluso remitirse a lo excéntrico e insólito en un grupo de animales; ni siquiera podemos referirnos a los artistas desde lo común de nuestra especie ni de las otras especies, quizá solo comprendan este punto por inhábil de mis capacidades, quien ha entregado su vida a desarrollar lo extremo de su cuerpo, quien en la cúspide del trapecio arriesga su vida, pero quien la arriesga más estando en el suelo firme, ¡vaya dilema!

Si usted en este momento se está preguntando a que punto pretendemos llegar con este fragmento, déjeme advertirle que encontrara rasgos muy generales, no por ello olvidamos el objetivo de analizar el ambiente colectivo de este proyecto. Para entrar en materia menciona Huerta (2017a) fomentar equipos de trabajo, animar las acciones colaborativas, impulsar acciones formativas y generar nuevos retos de futuro. Apoyados en el pasado efectivamente construíamos respuestas en el presente, reivindicábamos las luchas pasadas y presentes, las que nos convocaba pues de alguna forma u otra somos parte de distintos colectivos cercanos a procesos comunitarios; cabe resaltar, que este análisis parte de notas de campo de perspectivas, charlas, debates que se dieron durante el

desarrollo del proceso de construcción, en ningún momento se lanzó una pregunta de indagación siquiera, a raíz de que se alterara los compartimentos al sentirse observados, la incomodidad de indagar también surgía de confundir los roles, generar tensiones, distorsionar los comentarios, con el interés de develar el proceso en su naturalidad buscamos no generar ningún tipo de acciones que construyeran barreras.

Por eso a medida que se desarrollaba se iba observando ciertas características que resaltaban; en los primera etapa cuando se realizó los encuentros estos no tenían ningún tipo de restricción, aceptaron inmediatamente y proponían de inmediato siempre unos pasos adelante; la segunda etapa denominada Construcción De Conocimientos Sobre Las Luchas Agrarias Y La Pugna Política En La Montañosa Sumapaz, 1930-1940, es excepcional cómo llegaron se ubicaron y miraban a Kelly para dar inicio, durante la primera sección estuvieron bastante receptivos, las preguntas eran pocas y sus cuerpo estáticos solo unas pocas veces cambiando de posición, su atención estaba en detallar las fotografías y en escuchar las indicaciones.

Sorprende como personas tan activas estuvieron por alrededor de 4 horas en un dialogo, pues las intervenciones surgieron hasta luego de la primera hora en comentarios, sugerencias, observaciones de experiencias, en un diálogo de saberes; por ejemplo, cuando referimos a los colonos de la hacienda El Chocho, hoy en día parte de sus terrenos y la casa principal son conocidos como el Club del Bosque, Juan Camilo quien trabajo allí en su adolescencia afirma, -es un lugar donde va gente de elite-, ahora comprendía desde su historia la conformación de este Club dedicado al recreo de las gentes adineradas de la región.

Al puntualizar en la organización campesina Alejandra se adelantó a preguntar sobre las labores de la mujer, entiendo que era poca la afirmación nos dimos a la tarea que el performance llevaría además de nuestra presencia femenina, rasgos autoritarios de la mujer, reivindicando su papel en

las luchas por sus derechos y los de su familia. Siempre que pensaba en que debía realizar las secciones de historia me preocupaba que se dispersaran; el arte del alma como herramienta funciono mejor de lo que esperaba, las fotografías tienen un poder inimaginable, te sumergen en sus calles a blanco y negro, detallas el vestuario, los rostros de las mujeres y los niños de la plaza el día de mercado, te transporta al lugar de los hechos del 4 de febrero de 1934 y ves el lugar donde han caído los muertos.

En estas tres sesiones se tuvo como objetivo esclarecer la relación de la historia con el performance pero eran artistas los que se encontraban a mi lado, no era necesario más que darles un bosquejo para que unieran a su conocimientos previos, así les pregunte que comprendían por performance y me encontré ante una lluvia de respuestas; luego se indago por su relación con la historia, los procesos sociales y comunitarios, las etnias, y si, demasiado pilosos como hábiles charlaron entre ellos, de hecho excluían a Kelly que era la que formulaba las preguntas, se entendían entre los cinco para concretar y poder responder, -hasta organizados para responder a las dificultades- quizá lo adquirieron de sus viajes compartiendo arte, pues cuando iniciamos este proyecto cada uno de nosotros se encontraba viajando, el primer regreso fue de Kelly quien espero a que todos volvieran para realizar los encuentros y poder construir este proyecto pues sabia el potencial de cada uno, vaya que esos diferentes viajes les brindo bastante aprendizajes evidenciado en aquellas sesiones, no me quedo más sino felicitarlos y agradecerles por sus respuestas a mis preguntas pues en ellas aprendimos todos.

La construcción del performance fue sin duda innumerables veces de preguntas y confusión, en ocasiones no surgían ideas y cuando surgían no nos llenaban, debatíamos sobre las ideas y como no llegaban a un acuerdo buscaban en Kelly y en su aparente rol de directora o docente, la elección, la realidad estaba tan lejana pues la única respuesta que hallaron fue –no sé, solucionen

ustedes-. La razón de que no se interviniera, es muy sencilla el proceso educativo no es decisión del docente, son consensos, el papel del maestro es el de guía sobrepasar esa línea tiene repercusiones. Esta dimensión utópica tiene en la pedagogía de la autonomía una de sus posibilidades (Freire, 2015). En esa instancia el no querer figurar como el filtro por donde debía pasar las propuestas no era una opción, somos un equipo y se debía respetar las ideas del otro sin recargar en una sola persona las decisiones, sucedió esta situación en tres contadas ocasiones solo al inicio luego, todos construimos y el rol de docente se dio exactamente como guía en re-direccionar las ideas complementándolas en acuerdos colectivos.



**Ilustraciones 22 y 23. Construcción de performance, ensayo con instrucción y cuidado colectivo.**

Al interior del grupo no es secreto que existen relaciones más fuertes que otras, el caso de que la mayoría de nosotros exceptuando a Miguel no habíamos compartido más allá de unas cuantas palabras con Alejandra contrario a que Vivian y Juan Camilo son bastante unidos; fue también un punto a favor pues crearíamos con otras perspectivas que nos nutrían y desconocíamos, durante los

ensayos trabajamos de a dos principalmente, siempre rotábamos de parejas para conocernos, una propuesta compleja pues es cierto que para algunos ejercicios es ideal que la estatura sea similar, en el rotar de parejas se dejaba de lado y desafiábamos aquella pauta, era en sí subir el desafío y unirnos más.

El acto de crear produce entre toda su complejidad una satisfacción, precisamente en solucionar todas las dificultades del camino, celebrando las habilidades individuales y colectivas, del repertorio y del archivo, reflexionando sobre cada palabra y movimiento que se incluye, el escepticismo para la construcción consiente aquellas que evaluamos y reflexionábamos tanto, postulan Serna y Pons (2000) el creciente éxito de las reconstrucciones microhistóricas está ligado a las dudas crecientes sobre determinados procesos, llevados a una reflexión personal que aclara retrospectivamente su trayectoria, sus lecturas y sus experiencias, una reflexión que, a la postre acaba pareciendo una autocelebración (pp. 237-238).

Les comentaremos un suceso insistente que nos sucedió las primeras semanas, cuando se acercaba la hora de ensayo tipo 3:00 pm comenzaba a llover, pensamos y comentábamos por chat que al escampar nos reuniríamos ya fuese en la cancha del barrio El Mirador, La Casa De La Cultura o, El Parque Bonnet lugares con gran espacios que cuentan con un prado pero sin protección a la lluvia, debido a estos factores no nos reunimos en distintas ocasiones y en otra nos encontrábamos en la casa-estudio de Sutagaos Films escribiendo el libreto cuando lo terminamos y nos disponíamos a salir escuchamos la lluvia parecía un complot del tiempo atmosférico contra nosotros.

A veces se nos facilitaba según el tipo de ensayo lugares pequeños para estos fue utilizado la casa de Alejandra, pero el espacio se hacía insuficiente para ensayos de acrobacia, danza casi para todo. Afortunadamente dejó de suceder en varios encuentros y cuando volvió a acontecer nos culpamos

unos a otros de forma jocosa, tomamos las dificultades que no podíamos manejar como oportunidad para inventar chanzas y reír, aun comprendiendo que tendríamos que ensayar más duro en el siguiente encuentro.

Cuando reiteramos que este proyecto se encuentra basado en el ejercicio de Artografía, al vincular el docente, artista e investigador, no se refiere solo a la persona que presenta este proyecto sino a cada uno de los miembros; todos desde sus saberes hacíamos de maestros, artistas e investigadores, escarbamos en el archivo y en el repertorio tanto como en las habilidades de cada uno, sabíamos que cada uno podía dar siempre más, nos exigíamos en todo el conjunto de lo humano, inclusive de lo animal comprendiendo que nada es casualidad, todo en el performance esta conscientemente construido aun cuando hay espacio para la improvisación esta obedece a ciertas pautas, en esa medida, en la segunda escena desde la corporalidad se manifiestan tres esencias animales desde la demanda a nombre de Miguel y en acuerdo de todos, la denuncia por la extinción de diversas especies, el cambio climático y la desaforada tala de árboles en los pulmones de la tierra.

Precisamente el performance tiene la habilidad de integrar los intereses de todos por inconexos que parezcan fortalece los lazos en el consenso de la construcción colectiva; podemos afirmar que el ambiente colectivo de este proceso estuvo inundado de complejidades en un laberinto, todos parecían caminar por un distinto camino pero al final solo se encuentra una meta, todos los caminos nos unían demostrándonos que por más difícil que pareciera a veces esa era precisamente la ruta, apoyarnos sin apagar al otro al contrario, encendido su fuego tuvo como resultado una gran etapa de construcción para salir al mayor reto, el construir con las comunidades, avanzando en saldar los objetivos transversales de la educación y del arte de performance.

## Construcción Colectiva De Performance

### Cronograma de Actividades A

Fecha	Hora	Lugar	Actividad	Recursos
18/03/2019	9:30am-12:00 pm	Parque Bonnet	-Entrenamiento físico -Ensayo de acroyoga -Acuerdos sobre construcción de performance sobre la importancia de la tierra	-Mat -Hidratación -Sonido
21/03/2019	9:40am-12:30 pm	Parque Bonnet	-Entrenamiento físico -Ensayo de acroyoga - Acuerdos sobre construcción de performance a partir de las emociones	-Sonido -Mat
22/03/2019	9:00am-12:20 pm	Parque Bonnet	-Entrenamiento físico -Ensayo de acroyoga - Acuerdos sobre construcción de performance con un inicio se ha el final.	-Sonido -Mat
27/03/2019	3:00pm-6:20pm	Casa de la Cultura	-Socialización de las luchas agrarias y la pugna política en el Sumapaz durante el decenio de 1930-1940. -Los sucesos del 4 de febrero de 1934.	-Fotografías. -Hojas blancas -colores -Portaminas -Marcadores
28/03/2019	3:00pm-6:20 pm	Casa de la Cultura	-Socialización de las luchas agrarias y la pugna política en el Sumapaz durante el decenio de 1930-1940. -Los sucesos del 4 de febrero de 1934. -Performance e historia	-Fotografías. -Apuntes
29/03/2019	3:00pm-6:20 pm	Casona Coburgo	-Entrenamiento físico	-Sonido

			-Ensayo de danza contemporánea - Socialización de la mujer en las luchas agrarias y la pugna política en el Sumapaz durante el decenio de 1930-1940.	
30/03/2019	9:00am-1:00 pm	Casona Coburgo	-Entrenamiento físico -Ensayo de danza contemporánea - Acuerdos sobre construcción de performance con un amplio mensaje sobre la mujer en las luchas agrarias y la pugna política en el Sumapaz.	-Sonido
02/04/2019	3:00pm-6:20 pm	Cancha Prados de Altagracia	-Entrenamiento físico -Ensayo de danza contemporánea con inserción de mensajes	-Sonido
05/04/2019	3:00pm-6:00 pm	Estudio de Sutagaos Films	-Construcción colectiva de libreto.	-Computadora -Sonido
08/04/2019	3:00pm-7:20 pm	Parque del Mirador	-Entrenamiento físico -Ensayo de danza contemporánea con inserción de mensajes corporales.	-Libreto -Sonido
09/04/2019	3:00pm-7:00 pm	Casa de Ensayo	-Entrenamiento físico -Ensayo de danza contemporánea con inserción de mensajes corporales.	-Libreto -Sonido
11/04/2019	3:00pm-7:30 pm	Casa de Ensayo	-Entrenamiento físico -Ensayo de danza contemporánea con inserción de mensajes corporales.	-Libreto -Sonido
12/04/2019	3:00pm-7:30 pm	Casa de Ensayo	-Entrenamiento físico	-Libreto -Sonido

			-Ensayo de danza contemporánea con inserción de mensajes corporales.	
17/04/2019	4:00pm-8:30 pm	Casa de Ensayo	-Entrenamiento físico -Ensayo de figura grupal de Acroyoga con inserción de mensajes corporales.	-Libreto -Sonido -Mat
18/04/2019	4:00pm-8:30 pm	Estudio de Sutagaos Films	-Construcción colectiva de maquillaje artístico.	-Elementos de maquillaje y libreto
19/04/2019	4:00pm-9:00 pm	Parque del Mirador	-Entrenamiento físico -Ensayo de malabar con inserción de mensajes corporales y verbal.	-Libreto -Sonido
20/04/2019	4:30pm-9:00 pm	Parque del Mirador	-Entrenamiento físico -Ensayo de malabar con inserción de mensajes corporales y verbal.	-Libreto -Sonido
21/04/2019	3:00pm-6:30 pm	Vereda Mosqueral	Salida a trotar al campo	
22/04/2019	4:30pm-7:30pm	Parque del Mirador	-Entrenamiento físico -Ensayo de la obra -Elección de música.	-Libreto -Sonido
23/04/2019	4:30pm-7:00pm	Parque del Mirador	-Entrenamiento físico -Ensayo de la obra -Elección de música.	-Libreto -Sonido
24/04/2019	4:00pm-6:00pm	Parque del Mirador	-Entrenamiento físico -Ensayo de la obra -Elección de música.	-Libreto -Sonido
27/04/2019	3:00pm-8:00pm	Parque del Mirador	-Entrenamiento físico -Ensayo de la obra	-Libreto -Sonido

29/04/2019	3:30pm-7:20pm	Parque del Mirador	-Entrenamiento físico -Ensayo de la obra	-Libreto -Sonido
30/04/2019	4:00pm-7:40pm	Parque del Mirador	-Entrenamiento físico -Ensayo de la obra	-Libreto -Sonido
04/05/2019	4:10pm-7:00pm	Parque del Mirador	-Entrenamiento físico -Ensayo de la obra	-Libreto -Sonido

9.

### Capítulo 3

#### 84 AÑOS MÁS TARDE EN LA CIUDAD ESCENARIO

Esta última recoge el proceso de investigación, construcción y ahora de muestra, con el fin de construir conocimientos basados en el arte de acción en su dualidad del alma y el cuerpo; TYBA: Historia Nacida De La Tierra, es un performance inédito en homenaje y reivindicación a las históricas luchas del campesinado en la defensa de la tierra interviene en la plaza principal de Fusagasugá retumbando la cotidianidad y conmemorando aquel enlutado 4 de febrero de 1934.

Una muestra pública y abierta en la plaza central como repertorio donde ocurrieron los sucesos, obedece a una serie de estrategias metodológicas y pedagógicas para la enseñanza y aprendizaje de conocimientos de las ciencias sociales; apoyados en el arte de acción, al cual le antecedió una investigación y una construcción consiente; el performance, es una acción orientada en relación con las esferas constitutivas, políticas y sociales, no es solo un acto efímero, sino que nace de la conciencia de la investigación y la pedagogía en los contextos reales, partiendo de la experiencia vital de la corporalidad y lo simbólico del alma, enmarañamos y cargamos en estos los mensajes que el público antecede y codifica desde la participación; se abre las puertas a la comunidad para

aprender y enseñar con otras formas de ser, sentir y actuar incitando al ciudadano de a pie a conocer un poco más su ciudad.

Comprendiendo que el cuerpo es el vínculo con el mundo; aquel conjunto de órganos y células es construido por un sentido social y colectivo, desde las interacciones, experiencias y dinámicas que construye y valida. Entonces el cuerpo es nuestro primer territorio, el escenario de sensaciones y pensamientos, el punto central de la experiencia social, por tanto, el objetivo político y educativo, lo han anulado al uso como maquina o, al territorio expresivo, que construye, siente y arriesga; el cuerpo como objetivo de la performance en su manifestación del alma y el uso de los cuerpos, vincula todas sus dimensiones para acercarnos al otro, derrumbando las barreras del cuerpo puramente como materia propia, se pasa de tener un cuerpo a ser un cuerpo en sus posibilidades; hace uso de este como lenguaje expresivo cargado de significados, traspasa lo meramente orgánico a una corporalidad activa y poética.

-Artaud: Mi culto no es el yo sino el cuerpo, en el sentido sensible de la palabra cuerpo. Las cosas me atañen en la medida que afectan mi cuerpo, que coinciden con él, que lo conmueven y no más allá. Me atañe y me interesa nada más lo que se dirige directamente a mi carne. Y ustedes hablándome del yo social, del ser en la cultura... Soy hombre de mis manos, mis pies, mi vientre, mi corazón, mi carne comestible y mis vísceras. Me hablan de palabras, de significados, de ideas; pero no se trata de pensamientos sino de la duración de la carne, al lado de la carne está la vida, está el ser humano en cuyo círculo gira eso que llamamos hambre... Que le falte la lengua a mi cuerpo, las ideas a mi mente, pero que no me priven de la posibilidad de entretrejer mi cuerpo con otros cuerpos (Araque, como se citó en Silva, 2018).

El performance se desarrolla en la plaza principal 84 años posterior a los acontecimientos de aquel

4 de febrero de 1934, comprendiendo a este lugar como escenario de donde sucedió la manifestación más violenta de esta temporalidad de luchas agraria y pugna política, ahora bien, en primer lugar expondremos las actividades previas que como colectivo demandado desarrollar una muestra pública y abierta a la participación de la comunidad, evidenciando en primera instancia el proceso de concertación del espacio público y en esta misma medida, el establecer vínculos con la administración municipal; en segundo lugar, relatamos el desarrollo de performance, exponiendo las opiniones de los actores involucrados y así, profundizar en la dualidad del performance para la construcción de saberes colectivos; en tercer lugar, analizaremos a Fusagasugá como ciudad educadora en el uso del repertorio que dispone a sus habitantes para conocer la historia de este majestuoso y cálido lugar.

La irrupción del espacio público como escenario para la muestra del performance, no es en absoluto circunstancial ni menos casualidad; la plaza principal obedece más que aun espacio de sociabilidad y de tránsito, a una puesta objetiva; las plazas mayores de las ciudades son lugares de esparcimiento donde convergen distintas manifestaciones, el performance en su calidad activista se vale del flujo masivo de personas para irrumpir en el espacio público, como indica Taylor (2009) en el ahora activado de la performance y el pasado performado de la historia. En este sentido, la acción performática, catalizadora de los sucesos del pasado que sustentan demandas del presente. El arte se circunscribe en las formas de ver y concebir el mundo y en efecto, es la voz que habla de las problemáticas que afectan a las comunidades a través de un lenguaje sutil y poético, independiente de los medios técnicos del que se valga (Petit et al., 2009).

En este sentido, la irrupción de los espacios públicos, aunque en su carácter de públicos se entreteje toda una serie de codificaciones de los actos que son validados o rechazados, en calidad del mensaje que lleven a cuentas y de quien sea el portador; a partir de la experiencia en Argentina,

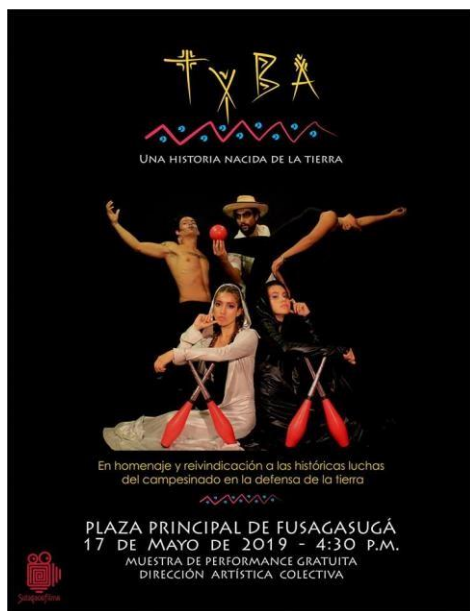
narra Taylor (s.f) las Madres e H.I.J.O.S., con todas las diferencias guardadas en cuanto a sus estrategias, entienden las ventajas de la performance como una batalla siempre en vivo. El cuerpo es escenario y arma. A través de la performance, hacen visible lo que la dictadura quiso hacer invisible-los desaparecidos, los crímenes, los culpables. Reafirman, también, que ellos no aceptan el espacio público como zona de prohibición, sino que la usan como una arena de solidaridad y acción. La performance hace énfasis en el aquí-mismo del trauma, y el rol de la memoria como una función del presente, no solo del pasado. Las políticas, al igual que el dolor, como estrategias performativas, transitan a la siguiente generación, transmitidas como el ADN (p. 8).

De otro lado, Rosalyn Deutsche (como se citó en Alonso, 2000) describe los vínculos del arte con la ciudad desde cuatro perspectivas: (1) la ciudad como tema del arte, (2) el arte público o arte para la ciudad, (3) la ciudad como obra artística y (4) la ciudad como influencia sobre la experiencia perceptual o emocional de los artistas que se “refleja” posteriormente en la obra. Sin embargo, ni la ciudad ni el arte son campos estáticos, ambos están en continua redefinición; debido a esta construcción colectiva del espacio, las instituciones se encargan de regular su uso; pero las capacidades de las plazas públicas transgrede las normas, pues estas simbolizan el escenario para confrontación de ideas, enmarañadas en un espacio de sociabilidad y convergencia rodeado por las instituciones que allí habitan, de ahí que las reivindicaciones sociales se tomen las plazas y hagan de ella el escenario de reclamo, demanda y de lucha, actual que a la vez conmemora la memoria de todos las manifestaciones pasadas que se desarrollaron en el mismo espacio.

En esta ocasión reclamamos el uso del espacio público como un aula abierta para construir conocimientos desde los procesos reivindicativos sociales y comunitarios, sin ir contracorriente, es decir realizamos los procesos que se han impuesto para el uso del espacio público; haciendo alegoría a la administración municipal “Juntos si Podemos” nos dimos a la tarea de buscar su

apoyo y autorización, nos hallamos ante el panorama que se debía diligenciarse una serie de cartas a distintas dependencias, la primera en solicitud del espacio público a la Secretaria de Gobierno, luego la autorización de energía eléctrica debía ser dirigida a Secretaria de Industria e Infraestructura; preveíamos que al igual que ocurrió en los ensayos quizá la lluvia estuviese presente el día de la muestra, así que dirigimos una carta a la Secretaria de Turismo solicitando el préstamo de un numero de carpas.

Con más de una semana de radicación nos acercamos a recibir las respuestas; nos trasladamos a Secretaria de Gobierno, allí la respuesta fue afirmativa para el uso del espacio público, luego nos encontramos que las dependencias de Secretaria de Turismo y Secretaria de Industria e Infraestructura, ambas negaron el préstamo de carpas y de una conexión de energía eléctrica, aun así, ante la autorización de Secretaria de Gobierno logramos la autorización para el uso de una conexión de energía eléctrica; dentro de las otras gestiones se adelantó la promoción y difusión de la muestra de performance; la convocatoria se realizó intensamente con una anterioridad de 5 días mediante las redes sociales, la invitación por radio y las charlas a conocidos.



**Ilustración 24. Flayer para convocatoria.**

El 17 de mayo de 2019 se desarrolló la muestra con una tempestiva lluvia la cual nos retardo en tiempo, aun así, mientras llovía organizamos la muestra fotográfica a las afueras de la alcaldía cubriéndonos de la lluvia; cuando cesó a eso de las 5:30 pm se realizó la muestra de “Tyba: una historia nacida de la tierra” iniciando con la socialización del alma en las fotografías y posteriormente, de cuerpo; es decir, volvimos a organizar todo lo más cercano al centro de la plaza principal, básicamente hasta donde las extensiones (de energía eléctrica) lo permitieron; a pesar del frío los cuerpos se fueron calentando acompañados del sabor de la chicha.



**Ilustraciones 25 y 26. Exposición de Alma con el uso de Fotografías.**

Empezó a desarrollarse la escena y la gente se fue aglomerando alrededor de la muestra, quizá en primera medida, les pareció extraño que un viernes en la noche luego, de la lluvia un grupo de jóvenes irrumpiera en la plaza principal, en segunda medida, orientados por las voces, la música y el tambor se detuvieron un momento a presenciar la muestra, para dejar fluir esa intriga del - ¿qué pasa? – esa curiosidad guiada que se perpetua en la observación, en dejar de lado por un momento las tareas cotidianas, en olvidar el camino a casa y en vez de ello dejarse llevar por lo que acontecía en el presente, una muestra del pasado; las miradas y los lentes de las cámaras puestas en TYBA por no más de 25 minutos significo el tiempo de reivindicación y de homenaje a las históricas luchas del campesinado en la defensa de la tierra, dispuesto ahora a la comunidad.

Esta muestra también reclama la vía del derecho al uso del espacio público con las garantías necesarias e íntegras para sus portadores y el público, en palabras de Alonso (2000) la necesidad de recuperar la ciudad y sus espacios para la práctica artística. La autonomización de esta práctica y la de su circuito de circulación, ha producido un confinamiento asfixiante del sistema del arte que lo ha alejado progresivamente de muchos de los espacios donde éste era capaz de construir sentido social. Concomitantemente, el ámbito público ha sido transformado en patrimonio de las clases dirigentes, de instituciones y corporaciones que neutralizan su potencial de manifestación y expresión comunitaria (p. 2).



### **Ilustraciones 27. Construcción de exposición de Alma y de escenario para Cuerpo.**

De otra parte, es conocido por los habitantes de Fusagasugá que entre los sábados y domingos, en la plaza principal se desarrollan diversos actos artísticos y deportivos con el fin de brindar entretenimiento a las personas que en su día de descanso comparten en estos espacios; sin embargo, más allá del uso del espacio como catalizador de las prácticas artísticas, culturales y deportivas; nuestra muestra sin defraudar el contenido activista de los performances en el uso del espacio público estratégicamente planeado llevaba acuestas un mensaje el cual compartir con la comunidad, el conjunto de su alma y cuerpo encadenada a las históricas luchas del campesinado, transgredían el mero espectáculo y aunque la lluvia disperso por un momento la organización, el frío anunciando la llegada de la noche y el sonido de las campanas amenizaron y anunciaron el nacimiento de TYBA ante Fusagasugá.



**Ilustraciones 28 - 29. Muestra de performance.**

En la medida que TYBA se construyó desde la autonomía de lo particular guiado en homenaje y reivindicación a la organización campesina; se concibe como un colectivo compuesto por particulares, su creación que no obedece como lo explica Alonso (2000) a reproducir las condiciones con que las instituciones invisten a sus objetos en un espacio exterior a ellas, sino de erosionar el principio mismo de la autonomía artística hasta debilitarlo seriamente, para confrontarlo con la experiencia cotidiana del hombre común y con horizontes significantes que no han sido pre-moldeados (o por lo menos, no en un grado importante) por dichas instituciones. Tratamos de insertarnos en el escenario ya dispuesto como repertorio natural de la ciudad en su calidad de espacio de sociabilidad, pero también de conflicto; un enclave que encierra todas las demandas de la sociedad desde su interacción con las intervenciones reales del entorno; aquellas vacilaciones que las salas de teatro, las escuelas y los museos silencian dentro de su estructura cerrada.



**Ilustraciones 30, 31 y 32. Muestra de performance.**

Los procesos artísticos tanto como los educativos, son sintomáticos nacen de las demandas de la configuración de la sociedad, de sus horizontes, aun así - ¿qué sucede cuando estos no responden a contextos y demandas de la sociedad? – reconocemos que dentro de los requerimientos existe los espacios de entretenimiento, el cine, el teatro, las danzas, entre otros logran suplir esos requerimientos de ocio, momentos en los que la población lleva su mente a otros espacios mediante contenidos dispuestos para tal fin; respetable quien dedica su vida a construir mundos de fantasía, quien cada día se esfuerza desde su trabajo a bridar espacios de esparcimiento y diversión; pero existen otros que buscan sucumbir, trasladan sus demandas a una construcción que evidencia lo que no es ajeno a todos; encontramos en Colombia muestras que evidencian las situaciones más complejas, visibilizando al ser que sigue vivo en las perpetuas frustraciones de lo cotidiano, en palabras de Pertúz (2007) propuestas donde para hablar de la vida se hace desde ella misma, obras que no pretenden demostrar, ni representar, sino performance donde realmente se vencen los límites del arte y la vida para ser uno solo. Realidades que están ahí, en nuestra cotidianidad y las cuales no podemos olvidar, propuestas que son espejo de una realidad que pretendemos negar.

Lejos de ser indiferentes, la eficacia del arte de acción u de performance se inserta y apunta a las llagas de la sociedad sin temor, su carácter transformador tanto educativo, no cesa ante las

clemencias pues está hecho de la misma estepa y crudeza que pretende reflexionar; en primera instancia desde su construcción lejana a criterios institucionales cumple a una función social y educativa, afirma Freire (como se citó en Huerta, 2018f) esta dimensión utópica tiene en la pedagogía de la autonomía una de sus posibilidades. De manera similar, plantea Alonso (2000) es frecuentemente que incluso en los espacios más alternativos, muchas de ellas no logran franquear el marco institucional. Trasplantadas fuera del circuito artístico son tan herméticas como dentro de éste, con lo cual su confrontación con el entorno social carece de todo sentido y su relación con el habitante urbano se establece en los términos de una indiferencia total.



**Ilustraciones 33, 34 y 35. Muestra de performance.**

En tal marco TYBA es una apuesta construida desde las históricas luchas agrarias del Sumapaz, tomando sus fortalezas hasta sus momentos de sociabilidad y de ocio, demandando la sagacidad violenta de sus actores; experimenta la geografía elemental del cuerpo y lo pone a funcionamiento del arte de acción, en el aula más proactiva de la ciudad, al frente de la institucionalidad, estratégicamente compuesta interviene en el seno de la cotidianidad situando un conflicto entre la publico/privado, del conjunto y lo individual, de lo estático al ruido y de lo estético a lo crudo.

Este performance está dirigido al conjunto de la población, a todo ese mismo contexto semántico a donde emanaría su mensaje. Si trasladamos esta idea de reflexión hacia la ciudadanía que recorre la ciudad, entonces eliminamos las barreras que mantienen al museo aislado de ciertas realidades sociológicas, y disponemos de un entorno público como es la calle para abastecer las necesidades de aprendizaje de dicha ciudadanía (Huerta, 2013). Espacios destinados para momentos icónicos e ignotos, lo que al inicio parece incompresible, es un discurso altamente implacable del performance en crítica al incasable regreso de la violencia.

Así esta investigación se encuentre enmarcada dentro los conflictos agrarios y la pugna política en el Sumapaz durante el decenio de 1930-1940, halla sus demandas en el presente, en los procesos sociales de las comunidades siempre en vilo; en la resistencia de aquellos que siguen labrando la tierra y de aquellos que aún siguen apostando por custrar en un lápiz y en el arte el arma más poderosa para contrarrestar el ruido de las armas, sin la necesidad de anular su conocimiento pues en construir conocimientos del pasado se sustentan las bases para enfrentar el presente y construir un futuro.

TYBA: una historia nacida de la tierra, toma acción un viernes rodeado de un público que ansioso ante el frío lo esperaba; la plaza principal en carácter de aula viva ya que, el performance en alma y cuerpo comparte y transgrede las limitaciones de lo prohibido de los museos, las aulas institucionales de clase y las salas de teatro; siendo uno solo con el repertorio que brinda el contexto, Tyba se ubicó a aproximadamente 40 metros al frente de la alcaldía, por ende el andar resultaba desenfrenado para sus viandantes que ponen su atención a lo que acontecía, indagando en la corresponsabilidad.

Nos propusimos al finalizar la muestra de cuerpo, indagar un poco en los espectadores, mediante diversas preguntas desde las que fluyeron comentarios que acompañaban otras demandas,

comentarios y aportes. Para entrar en materia, sobresalió la importancia de los espacios culturales abiertos y participativos que construyan conocimientos y lazos con la comunidad, señalando la educación como base para estos procesos, *entrevista A* “Primero que todo hay que rescatar que en Fusa no se hacen tantos espacios artísticos... deberían brindarse más espacios, incluso desde chiquitos desde las escuelas hacer esto, sería mucho mejor”.

*Entrevista D*, me parece grandiosa porque es capaz de sensibilizar a las personas a través del conocimiento de lo que ocurre aquí en nuestro país, de su historia y me parece genial porque llama la atención de los pequeños, de los niños, pero también de los adultos; eso me gusta porque es el conocimiento a través del arte y me parece que es una bella forma de educar también porque pienso que la educación debe dar ese salto, que no debe ser un conocimiento tanto hacia los conceptos y el conocimiento tanto ósea de repetir cosas, sino de poder aprender y sensibilizarse a través de esto; la verdad me parece genial que este grupo, el grupo Tyba haya hecho esto, y que sea producto también del conocimiento de la universidad, sí, eso me parece que debe ser así y se debe seguir promoviendo, felicitaciones.



**Ilustraciones 36 y 37. Muestra de performance.**

Precisamente, los performances valiéndose de los múltiples recursos del arte pueden ser dirigidos a diferentes poblaciones dependiendo de su mensaje, esa fracción que busca ser construida desde el cuerpo y el alma; conscientemente construida permite revitalizar los espacios de la ciudad que van

más allá de la institucionalidad como escuelas vivas y abiertas; de un lado, la materialidad y esencia del alma y por el otro, las palabras y la geografía de los cuerpos se insertan más que en el espacio y el tiempo, lo hacen en el aquel público, esos coportadores, indica Taylor (s.f) “performance como algo que se está llevando a cabo necesita del público para completar su significado, para atar todas las piezas y darles coherencia” (p.4).

*Entrevista F*, primero que todo me gustaría felicitarlos por esa labor que están haciendo ustedes tan maravillosa, rescatando todo este arte y toda esta cultura que nos hace falta a todos, estar más en contacto con este tipo de actividades. Me encanto, soy sincera no estuve en toda la obra, pero me gusta el tema, toda la temática que abarcan ustedes acerca de nuestra madre tierra que es tan importante acogerla y que todos debemos amar; y si me gustaría también que pudiesen hacer ustedes más convocatoria, más promoción; me encantaría que muchos niños estuviesen allí participando y haciendo estas obras tan bonitas y tan maravillosas, los felicito mucho de verdad muy, muy bonito, me gusto, me gustó muchísimo, muchas gracias. ¡Y otra ronda de chicha!

Buscábamos citar la esencia de Tyba, aquellos abuelos habitantes del territorio que guardan en su corteza la resistencia y en sus hojas la sabiduría, en este objetivo las palabras son pocas por eso el performance tuvo que valerse de todo lo que estuvo a su alcance, *Entrevista B* “me pareció de resistencia, el texto que hubo en ciertos momentos me llevo, me pareció que, pues es lo que tenemos que hacer, llevar el mensaje a la comunidad, a los que lo puedan escuchar, al que este cerca”. El uso de la ciudad como ciudad educadora para construir conocimientos en los que la habitan y en los que están de paso. Así, las aparentemente imágenes inocuas revelan su gran potencial para ayudar a relatar y explicar vivencias conflictivas (Huerta, 2014c). *Entrevista B*, “pues no conozco mucho de la cultura de acá de la región, pero si he podido notar que es lo que intentan rescatar y llegar al campesino, he igual cuando hubo la exposición allí de las fotografías,

también el hecho de que me explicasen un poco, lo que allí se refleja, también lo agradezco porque me lo estaba preguntando recién llegue; entonces muy agradecida, muchas gracias por haber tomado esta iniciativa”.

El ejercicio de indagar en el público es extraño, los conocidos se acercan a saludarte y entre palabras te comparten sus comentarios, los más allegados entre risas y están los que parecen conocerte y tú no recuerdas sus nombres; un sin fin de emociones y acontecimientos, te vuelves una personaje público, después vas andando por la calle y sientes como la gente te observa, los niños te analizan fuera de escena y ven tu cotidianidad, algo similar, se siente ser docente que tus estudiantes te observe fuera de la institucionalidad y vean que tu tal como ellos también haces las compras y vas a comer un helado; son circunstancias similares que nos ocurren tanto a los artistas como a los docentes, personas que se construyen pensando en el otro, en ese público. *Entrevista C*, me pareció genial, he transmite no sé; eso deja mucho aprendizaje para las personas de Fusagasugá y tantos campesinos que olvidan como sus raíces, el agradecimiento a la tierra y a los campesinos y bueno a sus ancestros - ¿consideras que el esfuerzo de los muchachos, realmente represento la resistencia y lo que han vivido los campesinos? - Claro que sí, porque a mí me trasmite que ósea representan todo lo que tuvieron que pasar esas personas que llegaron a decir, como decían ellos, que la tierra era de ellos y, ellos eran los que la trabajaban, quienes habitaron ahí siempre y sus abuelos y, bueno.

Capturar la productividad del hecho artístico en su significación social y cultural, exhibiendo, al mismo tiempo, sus propias limitaciones y las del circuito artístico del que, finalmente, extraen su sentido (Alonso, 2000). La microhistoria de nuestro territorio es el punto angular del descubrimiento del arte y el cuerpo en su infinito lenguaje por la construcción de saberes colectivos, *entrevista I*, bueno primero que todo la enorme importancia de esta recuperación de

historia social, de nuestra historia fusagasugueña, local, de cosas que muchos fusagasugueños no sabían; yo no estaba enterado hoy aprendí muchísimo con la exposición de fotografía, con la demostración que nos hizo Tyba y luego esta performance que nos puso a soñar, que nos conectó, que realmente llego a movernos por dentro y hacernos procesar toda esta información de una manera didáctica, de una manera profunda y además mediante el arte, mediante esta hermosa labor, a mí me pareció genial, me llego al alma y sigan así, mientras se pueda estaremos hay acompañando y apoyando estos procesos.

*Entrevista D* - ¿Consideras que los muchachos, realmente representaron la resistencia y el sentir de la pachamama? - he claro que sí, yo siento que sí, que es ese sentir y esa reivindicación de lo que son los campesinos claro, hay que simplemente saber observar lo que está pasando allá y el ritmo de la música, de los cuerpos; he si el performance me parece que representa totalmente. *Entrevista H*, me pareció un muy buen experimento social. He no entendí nada, no mentiras, entendí muchas cosas, me llega al corazón hay algo que la siquis humana empieza a recibir por más que no entendamos, pues estos espacios de expresión artística, son los que nos favorecen para ese conocimiento. Los felicito, sigan haciendo, entre más espacios de expresión artística y expresión haya pues vamos a tener un mejor planeta tierra; he si un mensaje ¡no dejen de ser ustedes!, gracias.

La educación es una apuesta por la transformación, en esa medida necesita docentes que se arriesguen e indague tanto en sus posibilidades como en los recursos que la sociedad y el contexto le ofrecen, no basta con un académico que porte los conocimientos, es necesario un investigador incansable, un maestro guía, un artista que crea y construye, un humano sensible que comprende y reflexiona. Un proceso ARTography, que significa indagar en mundo a través de un continuo proceso de crear en cualquier forma artística y escrita de manera que no estén separadas ni sean

ilustración una de la otra, sino que estén interconectados y entre tejidos una con la otra para crear significados nuevos y/o relevantes (Hernández, 2008:104).

Los estudios del cuerpo como motivo de creación y acción artística, social y política generan un campo emergente para el análisis de distintos problemas contemporáneos que componen múltiples expresiones, manifestaciones e intervenciones; y hacen de ello una reflexión corporal teóricopráctica cotidiana. Asimismo, en el campo de las artes escénicas, estudiar el cuerpo podría ser de mil maneras resignificar el papel de la corporalidad, de concebir la acción artística y su función social y política (Silva, 2018, p. 71). En esta incasable construcción el tiempo no se detiene, la educación y el arte son sintomáticos y deben encontrarse en una profunda reflexión, en este caso del público emerge y nosotros construimos colectivamente, siempre nos veremos así estemos distantes, porque quien trabaja para la transformación desde la autonomía, no está solo, tiene un público que siempre lo espera.

*Entrevista D* - ¿qué mensaje le darías a los artistas? - a los artistas les daría el mensaje de que se mantengan como grupo, de que eso que han logrado tejer que es estar juntos, generar cooperación, confianza eso me parece que es fundamental; cierto lo otro, lo que es el arte eso se ve que lo sienten, que les apasiona y también el tema de la obra que hicieron tan bien, se ve que tienen buen conocimiento, entonces la invitación es a que se mantengan como grupo para poder generar otras obras, otros temas que también lleven a ese conocimiento.

Reconocer a ese otro dentro de su quehacer la vitalidad de su apuesta que nace de la unión como fundamento para la movilización y la transformación, reconoce la integralidad de pensar en el ciudadano, ese que va a pie y piensa que sus estudios se limitan a un aula; le es incognito encontrarse con una muestra performática. *Entrevista G*, es muy sugestiva, sugiere muchas cosas, me parece que, para ustedes como creadores colectivos, están en un momento, en donde, se puede

seguir desarrollando el argumento, incorporar el tema de la expresión corporal y creo que la apuesta de montaje está bien perfilada, hay una estructura interesante. Es el primer inicio y seguramente que más adelante si la volvemos a ver vamos a encontrar unas nuevas propuestas de texto, pero también de coreografías, de lenguaje expresivo y ese es un futuro que está planteado desde ahí... pero es muy, muy interesante, impacta y personalmente me agrado mucho, también porque tiene un sustrato investigativo también muy interesante de un suceso histórico y hay una apuesta de interpretación veraz pero también creativa, incorporando el lenguaje expresivo, les felicito.

Este proceso de investigación, construcción y muestra, reclama y comprende la necesidad y la fortaleza de pasar los procesos a un aula viva, abierta y amplia; insertando y citando los procesos del pasado al presente, en el performance que proporciona enseñanza de doble vía tanto a sus portadores como a sus espectadores, haciendo del arte de performance un eje transformador apoyado en antecedentes históricos que sustentan demandas del presente; admiramos y agradecemos a todos aquellos que creen y como semillas seguimos naciendo de la tierra a pesar de las adversidades. *Entrevista E:* Hoy con este manto, con esta atmosfera gris y con todas estas emociones, que bello que exista esto hoy en el parque, el poema para TYBA:

Tyba ¿dónde está Tyba?

Estuvo aquí, claro que esta

Vida Tyba

ella hecha pregunta

remedio para el que olvida

Somos trenza de Tyba

Con el agua, el territorio y los cuerpos

Abuela: pasa Tyba.

<b>Muestra Colectiva De Performance</b>				
<b>Cronograma de Actividades B</b>				
Fecha	Hora	Lugar	Actividad	Recursos
06/05/2019	3:00pm-9:00pm	Casa-Estudio de Sutagaos Films	-Toma de fotografías para flyer	-Sed y el equipamiento del estudio fotográfico - Vestuario
07/05/2019	9:40am-12:30 pm	Alcaldía de Fusagasugá	-Concertación del uso del espacio público con la administración municipal.	-Cartas.
08/04/2019		Casa de la profesora Diana Díaz.	-Realización de Flyer para la muestra de performance	-Pc y programas de edición.
12/05/2019	9:00am-12:20 pm	Redes.	-Difusión de Flyer por redes sociales.	-Pc y celular.
15/05/2019		Alcaldía de Fusagasugá	-Concertación del uso del espacio público con la administración municipal.	-Cartas.
17/05/2019	3:30pm-7:40pm	Plaza principal	-Desarrollo de la muestra del performance	-Equipamiento técnico y grupal.

## 10. CONCLUSIONES

Este proyecto tiene el objetivo de generar un proceso de enseñanza y aprendizaje de las luchas agrarias y pugna política en Sumapaz durante el decenio de 1930-1940 por medio de la construcción y muestra de un performance en escenarios públicos. De allí que, se comprenda como un trabajo basado en la investigación, en las artes y en específico de performance en su dualidad de alma y cuerpo; proceso que demandó la necesidad de integrar los roles de investigador, docente y artista denominado como Artography.

Un proyecto que tuvo tres etapas, la primera de investigación del archivo municipal, parroquial y de prensa, proceso para cual se seleccionó la información que obedeciera a las categorías de conflictos por la propiedad de la tierra, oficios por represión y demandas en la mejora de vida condensadas en las luchas agrarias y de pugna política; documentos que al inicio parasen inconexos, luego fueron unidos como un puzzle mediante la codificación axial de sus propiedades; se pasó a la validación de la información mediante la investigación bibliográfica y en fotografías que trataran el periodo en cuestión, en doble vía, pues se validaba la del archivo tanto como la bibliográfica, verificando luego en el materia visual que ofreció una serie de mensajes codificados, analizados mediante los resultados de los documentos escritos del archivo; sin embargo, basarse en lo estático del archivo significó una problema, pues las huellas comenzaban a menguar luego de 1937, apenas existen unos escasos oficios que permiten dilucidar, que las demandas luego de este año, se circunscribieron a la higiene como problema de salud pública que acobijo el vestido y a la educación, esto en medio del proceso de parcelación por el banco hipotecario y el juez de tierras, llegamos al punto de que, las información ya era inconexa a nuestro tema en cuestión así, se culminó la investigación historiográfica lo más fielmente reconstruida en la medida de las fuentes.

Resultado de esta investigación historiográfica, es que en este periodo Sumapaz se consolida como cuna de las luchas agrarias, enaltece el liderazgo de sus dirigentes mediante federaciones, movimientos y partidos que, aunque prematuro lograron participar en el debate electoral y obtener los resultados que retumbaron el bastión liberal en Fusagasugá capital de la provincia. El mapa político luego de las primeras elecciones en 1933 (muestra de la fuerza de los agrarios) más el lento proceso en los estudios de titulación de propiedad de las haciendas, hicieron el escenario y otorgaron el tiempo para que las tensiones crecerían y llegaran al tal punto de ebullición en el denominado ‘el enlutado 4 de febrero de 1934’. La ley de parcelaciones se consolida dejando ver el fracaso de los tribunales de arbitramento y así se impuso la parcelación como medio para

solucionar los conflictos entre colonos y hacendados; no obstante, el otorgamiento de la tierra ya fuese por endeudamiento y no por función del trabajo, no satisfacía las demandas pues, aunque tenían la tierra para ser cultivada no tenían la inversión necesaria para trabajarla y poder pagarla, así en los años treinta el tratamiento al problema de la tierra fue parcial, tanto que años más tarde en esos mismos escenarios la violencia volvió con más rigor.

La segunda etapa, comprendió la creación/construcción de un performance que, basado en las artes y en el resultado de la investigación de archivo dispuesto en la reconstrucción historiográfica como fundamento para la construcción de performance. Pero ¿Qué se selecciona del acopio de la reconstrucción histórica para darle voz y movimiento mediante el repertorio y la dualidad del performance? Desde aquella dualidad, se configuró un montaje que narra desde la materialidad de las fotografías y la corporalidad un conjunto de ideas que responden estrictamente al hecho histórico, aun así, valiéndonos del repertorio de la ciudad, no era suficiente para que fuese trasladado al espacio público, donde convergen un público diverso así que, el performance debía ser expuesto para que fuese comprendido por quien participara, el lenguaje trata de ser lo más sencillo.

La exposición del alma es construida con la conciencia que debe haber una socialización que introduzca a quien la observe. En esos pequeños pero trascendentales detalles se hallaba el trabajo del maestro que advierte a los demás artistas estar atentos al público para quien se construye; en contraste con la utilización del ADN del performance, se comprende como la construcción de manifestaciones que serán transmitidos como se transmite el material genético. En este proyecto se construyó para seguir construyendo con la participación del transeúnte que se detiene y participa del performance por iniciativa. Eficazmente en el tiempo que se detiene y hace parte debe llevarse algo aquel sujeto, nosotros no somos portadores del ADN de las víctimas de hace 84 años

ciertamente, pero si cargamos nuestro deber como maestros, artistas e investigadores que construyen para enseñar el conocimiento que otros nos heredaron, no de la misma manera, en este caso transmuta a lo histórico y performativo.

La tercera etapa, fue la muestra en la ciudad como escenario, para llevar esos procesos investigativos, educativos y artísticos fuera de los muros de la institucionalidad y de alguna manera medir el proceso como investigador, maestro y artista; fue toda una apuesta por construir conocimientos con la comunidad que se hallaba allí y que tuvo la disposición de participar. Aquellos de distintas edades en diferentes contextos, todos con un nivel de comprensión distinto, la exposición de alma acompañada de una socialización promovió a los participantes a hacerse activos en preguntas y en observar la muestra en rigor con la introducción al objetivo del performance.

La corporalidad del movimiento y la voz resulto más atractivo o quizá fue la hora, pues coincidía con la salida del trabajo y de escuela, así que ante la bulla y el movimiento la gente se aglomeraba alrededor, pero al momento de terminar algunos vuelven a retomar sus caminos a sus quehaceres, otros se acercan a preguntar, a brindar sus comentarios sobre lo experimentado, lo más complejo de este asunto es que no se puede conocer hasta que medida los objetivos se alcanzaron, se poseen comentarios que representan una muestra del alcance, nada más que eso; de cierto modo, es un triple atento, como investigador no tienes la completa certeza de haber reconstruido los más significativo de los sucesos, como maestro no sabes si aquellas personas que te escucharon y vieron comprendieron en la manera que tu propusiste y como artista no tienes para nada la certeza de haber llegado a tocar a esos seres. Lo que es cierto, es que, si estaban allí, si duraron más de 30 minutos, interrumpiendo sus deberes es porque el performance los atrapo en el tiempo y en el espacio así que, algo no sé qué, ni en que magnitud, pero algo se llevaron.

Dice Taylor (2011) como en todo buen texto, son más las preguntas sin resolver, así que, este trabajo busca generar diálogos frente a la educación y, por tanto, a los maestros, a aquel investigador y artista que es veraz y reflexivo al seleccionar conscientemente los procesos educativos que resulten en proyectos que satisfagan las necesidades de la sociedad, explorando la ciudad y sus actores, identificando así los múltiples horizontes.

Para concluir, este proyecto es una apuesta por vincular el arte de acción a las ciencias sociales como medio para construir conocimientos sobre los fenómenos históricos que sustentan la actual coyuntura del país; contribuyendo a la vez con el fortalecimiento de una cultura política del arte y la educación, entendidas como las bases indispensables en donde los relatos artísticos son capaces de expresar lo incontable, lo relacionado con la violencia y el conflicto en Colombia, esa historia que construye desde su poder transformador. Agradeciendo a los que creen y resisten; a esta Colombia que se ha valido de la historia y de los cuerpos para construir desde lo colectivo una Colombia que viva su añorada paz; a los docentes, artistas e investigadores que siguen apostando por construir para ir a las comunidades; a ese público co-actor que hace un stop en su cotidianidad para componer la escena; a la resiliencia de las víctimas que siguen luchando y han tenido la capacidad del perdón; a los campesinos del decenio de 1930-1940 y a los actuales por ser en este proyecto nuestro principal actor. Como dice Pertuz (2007) no es fácil ser artista en medio de la guerra.

## 11. ANEXOS

### Entrevista A:

- **¿Joven cuéntanos como le pareció el acto que sucedió?**
- Primero que todo hay que rescatar que en Fusa no se hacen tantos espacios artísticos. En cuanto a la temática de la defensa del territorio me parece una propuesta bastante interesante pue porque poco acogimiento se tiene por el territorio; entonces me parece muy chévere que a través del arte se busque expresar esa resistencia y ese sentir que hay por la tierra por el Sumapaz.
- **Entonces ¿consideras que estas expresiones artísticas fundadas sobre el campesino y la madre tierra deberían producirse más en la región?**
- Si claro, deberían brindarse más espacios, incluso desde chiquitos desde las escuelas hacer esto sería mucho mejor.

### Entrevista B:

- **¿Cuéntanos que te pareció este performance?**
- me pareció muy bonita, he me pareció de resistencia, el texto que hubo en ciertos momentos me llego, me pareció que, pues es lo que tenemos es lo que hacer, llevar el mensaje a la comunidad, al que lo pueda escuchar al que este cerca.
- Entonces ¿sientes que el sentir que acaban de expresar estos muchachos es muy bueno, que debería ser más propio de nosotros?
- sí, pues no conozco mucho de la cultura de acá de la región, pero si he podido notar que, es lo que intentar rescatar y llegar al campesino, he igual cuando hubo la exposición allí de las fotografías, también el hecho de que me explicasen un poco lo que allí se refleja, también lo agradezco,

porque me lo estaba preguntando recién llegue; entonces muy agradecida, muchas gracias por haber tomado esta iniciativa.

### **Entrevista C:**

- **¿Cuéntanos que te pareció este performance?**

- me pareció genial, he transmite no sé; eso deja mucho aprendizaje para las personas de Fusagasugá y tantos campesinos que olvidan como sus raíces, el agradecimiento a la tierra y a los campesinos y bueno a sus ancestros.

- **¿Consideras que el esfuerzo de los muchachos, realmente represento la resistencia y lo que han vivido los campesinos?**

- Claro que sí, porque a mí me trasmite que ósea representan todo lo que tuvieron que pasar esas personas que llegaron a decir, como decían, que la tierra era de ellos y ellos eran los que la trabajaban, quienes habitaron ahí siempre y sus abuelos y, bueno.

- **¿Qué mensaje les mandarías a los muchachos que con su esfuerzo acaban de desarrollar este performance?**

- Que lo hicieron muy bien, que admiro mucho el teatro.

### **Entrevista D:**

- **¿Cuéntanos que te pareció este performance?**

- Me parece grandiosa porque es capaz de sensibilizar a las personas a través del conocimiento de lo que ocurre aquí en nuestro país, de su historia y me parece genial porque llama la atención de los pequeños, de los niños, pero también de los adultos, eso me gusta porque es el conocimiento a través del arte y me parece que es una bella forma de educar también porque pienso que la educación también debe dar ese salto, que no debe ser un conocimiento tanto hacia los conceptos y el conocimiento tanto ósea de repetir cosas, sino de poder aprender y sensibilizarse a través de

esto; la verdad me parece genial que este grupo, el grupo Tyba haya hecho esto, y que sea producto también del conocimiento de la universidad, si eso me parece que debe ser así y se debe seguir promoviendo, felicitaciones.

**- ¿Consideras que los muchachos, realmente representaron la resistencia el sentir de la pachamama?**

-he claro que sí, yo siento que sí, que es ese sentir y esa reivindicación de lo que son los campesinos claro, hay que simplemente saber observar lo que está pasando allá y el ritmo de la música de los cuerpos, he si el performance me parece que representa totalmente.

**- ¿Qué mensaje le darías a los artistas?**

-A los artistas les daría el mensaje de que se mantengan como grupo de que eso que han logrado tejer que estar juntos, generar cooperación, confianza eso me parece que es fundamental, cierto lo otro, lo que es el arte eso se ve que lo sienten, que les apasiona y también el tema de la obra que hicieron también se ve que tienen buen conocimiento, entonces la invitación es a que se mantengan como grupo para poder generar otras obras otros temas que también lleven a ese conocimiento.

**Entrevista E:**

**- Poema para TYBA**

- Hoy con este manto, esta atmosfera gris y con todas estas emociones y que bello que exista esto hoy en el parque, el poema para TYBA:

Tyba ¿dónde está Tyba?

Estuvo aquí, claro que esta

Vida Tyba ella hecha  
pregunta remedio para el  
que olvida  
Somos trenza de Tyba  
Con el agua, el territorio y los cuerpos  
Abuela: pasa Tyba

---

**Entrevista F:**

**- ¿Qué te pareció este performance?**

- Pues primero que todo me gustaría felicitarlos por esa labor que están haciendo ustedes tan maravillosa, rescatando todo este arte y toda esta cultura que nos hace falta a todos, estar más en contacto con este tipo de actividades. Me encanto, soy sincera no estuve en toda la obra, pero me gusta el tema toda la temática, que abarcan ustedes acerca de nuestra madre tierra que es tan importante acogerla y que todos debemos amar, y si me gustaría también que pudiesen hacer ustedes más convocatoria, más promoción me encantaría que muchos niños estuviesen allí participando y haciendo que estas obras tan bonitas y tan maravillosas los felicito mucho de verdad muy, muy bonito, me gusto, me gustó muchísimo, muchas gracias. Y otra ronda de chicha.

**Entrevista G:**

**- ¿Qué te dejó el performance Tyba?**

- Pues es muy sugestiva, sugiere muchas cosas, me parece que, para ustedes como creadores colectivos, están en un momento, en donde se puede seguir desarrollando el argumento incorporar el tema de la expresión corporal y creo que la apuesta de montaje está bien perfilada, hay una estructura interesante. Es el primer inicio y seguramente que más adelante si la

volvemos a ver vamos a encontrar unas nuevas propuestas de texto, pero también de coreografías de lenguaje expresivo y ese es un futuro que está planteado desde ahí, eso ya depende de ustedes como colectivo creativo. Pero es muy, muy interesante, impacta y personalmente me agrado mucho, también porque tiene un sustrato investigativo, también muy interesante, de un suceso histórico y hay una apuesta de interpretación veraz pero también creativa, incorporándola en lenguaje expresivos, les felicito.

### **Entrevista H:**

**- Hola buena noche ¿Qué te dejó el performance Tyba que presenciaste?**

- Pues, me pareció un muy bien experimento social. He no entendí nada, no mentiras, entendí muchas cosas, me llega al corazón hay algo que la siquis humana empieza a recibir por más que no entendamos, pues estos espacios de expresión artística, son los que nos favorecen para ese conocimiento. Los felicito, sigan haciendo, entre más espacios de expresión artística y expresión sola haya pues vamos a tener un mejor planeta tierra, he si un mensaje ¡no dejen de ser ustedes!, gracias.

### **Entrevista I:**

**- ¿Qué te pareció este performance?**

- Bueno primero que todo la enorme importancia de esta recuperación de historia social, de nuestra historia fusagasugueña, local, de cosas que muchos fusagasugueños no estaban sabían, yo no estaba enterado hoy aprendí muchísimo con la exposición de fotografía, con la demostración que nos hizo Tyba y luego esta performance que nos puso a soñar, que nos conectó que realmente llego a movernos por dentro y hacernos procesar toda esta información de una manera didáctica, de una manera profunda y además mediante el arte, mediante esta hermosa labor, a mí me pareció

genial, me llego al alma y sigan así, mientras se puedo estaremos hay acompañando y apoyando estos procesos.

**-Vale, muchas gracias.**

## 12. REFERENCIAS

Abad J. (2007). *Experiencia Estética y Arte de Participación: Juego, Símbolo y Celebración*. 1-29.

Recuperado de [https://www.oei.es/historico/artistica/experiencia\\_estetica\\_artistica.pdf](https://www.oei.es/historico/artistica/experiencia_estetica_artistica.pdf)

Alonso, R. (2000). La ciudad escenario: Itinerarios de la performance pública y la intervención urbana. Publicado en Jornadas de Teoría y Crítica. *La Habana: VII Bienal de La Habana*,

Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/la-ciudad-escenario-rodrigoalonso.html>

Archila, M. (1986). La otra opinión: La prensa obrera en Colombia 1920-1934. *Anu. colomb. histo. soc. cult. 13-14*, 209-237. Recuperado de

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/36151>

Bejarano, A. (1975). *El fin de la economía exportadora y los orígenes del problema agrario (III)*. Cuadernos Colombianos (8), cuarto trimestre.

Cordell, R. (Ed.). (1976). *El Movimiento Gaitanista en Colombia*. Col. Tercer Mundo.

Ginzburg, C. (1999). *El Queso y Los Gusanos*. Barcelona, España: Muchnik Ed.

Ginzburg, C. (1994). Microhistoria: Dos O Tres Cosas Que Se De Ella. *Manuscripts*, nº 12, gener, Págs. 13-42.

Gerardo Gómez. *En Búsqueda Del Horizonte*. Bogotá: Alekos publicaciones, 1996.

- Gómez, J. R. (2005). Posibilidades educativas de la performance en la enseñanza secundaria. *Arte, individuo y sociedad* (17),115-132.
- Gutiérrez, O. (1987). *Monografía Histórica de Fusagasugá*. Servigraphic Ltda, Bogotá.
- Huerta, R. (2010). Un proyecto de investigación en educación artística: aspectos identitarios de las maestras chilenas. *Pulso* (33), 31-59
- Huerta, R. (2011a). Maestros, museos y artes visuales construyendo. Un imaginario. *Arte, Individuo y Sociedad* 23 (1), 55-72. doi: 10.5209/rev\_ARIS. 2011.v23. n1.5.
- Huerta, R. (2011b). Maestros, museos y artes visuales construyendo. Un imaginario. *Arte, Individuo y Sociedad* 23 (1), 55-72. doi: 10.5209/rev\_ARIS. 2011.v23. n1.5.
- Huerta, R. (2013). “Docentes paseando por las letras de la ciudad”. *En Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (8), 123-136. Recuperado de [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARTE.2013.v8.44441](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARTE.2013.v8.44441)
- Huerta, R. (2014a). La Educación Artística Como Motor De Cambio Social. *Cuadernos de Pedagogía*, (449): Wolters Kluwer.
- Huerta, R. (2014b). La Mirada De Los Docentes Hacia Su Ciudad: Identidades Urbanas Y Educación Patrimonial. *Pulso* (37), 127-147.
- Huerta, R. (2014c). Miradas urbanas del profesorado iberoamericano desde la cultura visual. *magis, Revista Internacional de Investigación en Educación*, 10 (21), 55-76.  
DOI:10.11144/Javeriana.m10-2.1mup
- Huerta, R. (2015). Desarrollo De Ciudadanía Desde La Educación Artística Y Patrimonial. Identidades Urbanas En Iberoamérica. *AISTHESIS* (58), Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Huerta, R. (2017a). Acciones para reivindicar el futuro de la Educación Artística en Secundaria: el proyecto Second Round. *Revista Matéria-Prima*. 5 (3), 179-192.

Huerta, R. (2017b). Arte y lucha en secundaria: el proyecto Second Round. *Aula de Secundaria I* (241), 16-21.

Huerta, R. (2017c). El proyecto artístico Mujeres Maestras en Perú, Colombia y Ecuador. ANIAV 2017: *GLOCAL [codificar, mediar, transformar, vivir]*. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.5085>

Huerta, R., Domínguez, R. y Barbosa, A. M. (2017d). Investigar para educar en diseño y otras urgencias de la educación artística. *EARI Educación Artística Revista de Investigación* (8), 10-23. DOI: <https://doi.org/10.7203/eari.8.10790>

Huerta, R (2017e). Mujeres Maestras: pedagogías artísticas que integran escuelas y museos. Universidad de Antioquia, *CÓDICE* (31), 18-71.

Huerta, R., y Ricardo Domínguez (2018a). Educación Para Fomentar La Investigación En Cine Y Audiovisuales. *EARI Educación Artística. Revista de Investigación*, (9), 10-23.

Huerta, R. (2018b). El Proyecto Mujeres Maestras del Perú. Estudio de caso sobre identidades docentes. *Educación*, XXVII (52), 1019-9403. Recuperado de <https://doi.org/10.18800/educacion.201801.003>

Huerta, R. (2018c). Miradas urbanas del profesorado iberoamericano desde la cultura visual. *magis*, Revista Internacional de Investigación en Educación, 10 (21), 55-76. DOI: 10.11144/Javeriana.m10-2.1mup

Huerta, R. (2018d). Hurgar en los miedos al cuerpo. La formación en artes de futuras maestras interpelando la obra de mujeres artistas. Edición Complutense, *Arteterapia*: (13), 33-52.

Huerta, R (2018e). Homenaje a las mujeres maestras del Perú desde la investigación basada en las Artes. Lima, Perú: Mujeres maestras del Perú. Univertat De valència, *CREARI, PUCP*.

Huerta, R (2018f). Paseos estéticos urbanos y turismo tipográfico en Paraguay. *Revista Científica OMNES*, I (3), 103-135.

Huerta, R., y Gómez, M.-J. (2019). Entornos educativos de complicidad en el proceso del proyecto Second Round. *REIRE Revista d'Innovación i Recerca en Educació*n, 12 (1), 1–16. Recuperado de <http://doi.org/10.1344/reire2019.12.121097>

Irwin, Rita L., “La práctica de la a/r/tografía”, traducido del inglés por Diego García Sierra, *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación 25 (65), pp. 106-113.

Jaramillo, A. (2017). Museo Arqueológico de Pasca: una hipótesis sobre su origen. *Historia y memoria* (17), 17-48. Tunja. DOI: <https://doi.org/10.19053/20275137.n15.2017.5511>

Legrand, C. (1988); *Colonización y protesta campesina en Colombia 1850-1950*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Leon, M. (2012). *Obra Activa: (Una) historia del performance en Colombia, 1959-1989* (tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia.

Londoño, R. (2011). *Juan de la cruz Varela. Sociedad y política en la región del Sumapaz* (1902-1984). Bogotá, Unal.

Lopez, E., Mora, E., Saenz, A. (2018). Dossier, Cuerpo, política y memoria. Conflictos, resistencias y prácticas corporales. *Corpografías*, Estudios críticos de y desde los cuerpos, 5 (5). Bogotá, colombia.

Martínez, R. (Ed). (2011). *Aproximación A La Historia De Fusagasugá*. Fusagasugá D´Impactó.

Martínez, R. (Ed.). (2005). *Fusagasugá una ciudad soñada. Historia urbana 1880-1970*. Alcaldía de Fusagasugá.

Marulanda, E. (1991). *Colonización y conflicto. Lecciones del Sumapaz*. Bogotá: IEPRI-Tercer Mundo Editores.

Mendoza M. (Ed.). (2010). *La importancia de morir a tiempo*. Bogotá, Colombia, Planeta.

Palacios, M. (1995). *Entre la legitimidad y la violencia, Colombia 1875-1994*. Grupo editorial Norma S.A.

Pertúz, F. (2017). *Performance, Arte y Violencia en Colombia*. Recuperado de

<http://performancelogia.blogspot.com/2007/06/performance-arte-y-violencia-en.html>

Petit, C., Charpentier, L., Maturana B. (2009). *Didácticas Del Cuerpo En La Formación Inicial De Profesores De Artes Visuales*.

Pineda, F. (2016). *La lucha por la tierra en Colombia: génesis de un conflicto que no acaba*.

recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/65535/1/61171-310598-1-SM.pdf>

Ronen, M. (2013). La Microhistoria Como Referente Teóricometodológico. Un Recorrido Por Sus Vertientes Y Debates Conceptuales. *HAO* (30), 167-173.

Sánchez, G. (1989). *Tierra y Violencia. En Análisis político*. Instituto De Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (Iepri) Universidad Nacional De Colombia.

Sánchez, G. (Ed.). (1985). *Ensayos De Historia Y Política Del Siglo XX*. El ancora.

Silva L. (2018) Del cuerpo poético al cuerpo político. Figuras de la memoria en los cuerpos del teatro contemporáneo bogotano. *Corpografías*, Estudios críticos de y desde los cuerpos, 5 (5). Bogotá, colombia.

Serna, J. y Pons, A. (2000). *Como se escribe la Microhistoria, Ensayo Sobre Carlo Ginzburg*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Gmpo Anaya, S. A.).

Silva, F. (2014). *Acerca De La Relación Entre territorio, Memoria Y Resistencia. Una Reflexión*

- Conceptual Derivada De La Experiencia Campesina En El Sumapaz. Análisis político* (81), 19-31.
- Taylor, D. (2001). *Hacia una definición de performance*. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- Taylor, D. (s.f). *El espectáculo de la memoria, trauma, performance y política*. Recuperado de <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu>.
- Taylor, D. (2009). *Performance e Historia*. Recuperado de [http://www.usc.es/export9/sites/webinstitucional/en/titulacions/masters\\_oficiais/mxpaamma/descargas/PERFORMANCE-HISTORIA.pdf](http://www.usc.es/export9/sites/webinstitucional/en/titulacions/masters_oficiais/mxpaamma/descargas/PERFORMANCE-HISTORIA.pdf)
- Taylor, D. (2011). “Usted está aquí”: el ADN del performance. Recuperado de [https://kupdf.net/download/-usted-esta-aqui-el-adn-del-performance-diana-taylor-\\_59c78ddc08bbc5a7126872c3\\_pdf](https://kupdf.net/download/-usted-esta-aqui-el-adn-del-performance-diana-taylor-_59c78ddc08bbc5a7126872c3_pdf)
- Tirado, A. (1989). *Nueva Historia de Colombia*. vol. 1. Planeta.
- Varela, L., Romero, Y. (2006). Los avatares de la paz. Por los senderos de la vida de Juan de la Cruz Varela. *Tabula Rasa* (4), 267-286.
- Velandía, R. (1982). *Enciclopedia Histórica de Fusagasugá. Tomo IV*, Cooperativa Nal. de Artes Gráficas Ltda.
- Se reunirá muy pronto el 5. Congreso Obrero y Campesino de Colombia, Bogotá. (7 de septiembre de 1932). *El socialista*, p. 1.
- Notas Gráficas de la semana. (febrero 3 de 1934). *Cromos*, 38 (901).
- Fueron 5 los muertos y 25 los heridos, y se temen más choques. (5 de febrero de 1934). *El Espectador*, pp. 1-3-5.

Murió otro de los heridos en el combate de Fusagasugá. (6 de febrero de 1934). *El Espectador*, pp. 1-10.

El conflicto en Fusagasugá. (6 de febrero de 1934). *El Espectador*, p. 3.

Un incidente hubo en la elección de dignatarios del jurado electoral., Peligros y deberes. (3 de septiembre de 1933). *El Factor*, pp. 1-2.

Se agrava otra vez el conflicto del Chocho., Liquidaciones y Responsabilidades. (10 de septiembre de 1933). *El Factor*, pp. 1-2.

Esto se va. (17 de septiembre de 1933). *El Factor*, p. 2.

Ayer fue inscrita la lista definitiva de candidatos campesinos., Fue acordada por fin una lista de candidatos liberales, aceptable (24 de septiembre de 1933). *El Factor*, p. 1.

Los liberales y la policía provocaron ayer sangriento conflicto en Fusagasugá. (5 de febrero de 1934). *El País*, pp. 1,4,5,8.

Jorge Eliecer Gaitán hace un relato completo del ataque liberal al Unirismo en Fusagasugá. (6 de febrero de 1934). *El País*, pp. 1,5,10,12.

Un nuevo ataque se intentó al DR. Concha Venegas. (7 de febrero de 1934). *El País*, p. 1.

La situación en Fusagasugá sigue siendo de alarma. (8 de febrero de 1934). *El País*, pp. 1,8.

Dos muertos y siete heridos en un choque en Fusagasugá. (5 de febrero de 1934). *El Tiempo*, pp. 1,14.

Los campesinos de Fusagasugá amenazan con tomarse la población., Fusagasugá o la Cuestión agraria. (6 de febrero de 1934). *El Tiempo*, pp. 1,4,14.

Los campesinos de Viota han dado apoyo a los del Chocho. (7 de febrero de 1934). *El Tiempo*, pp.

1,14.

Los colonos de Fusagasugá y del Chocho. (13 de abril de 1935). *Claridad*, pp. 1,3.

El problema agrario de El Chocho. (14 de enero de 1935). *Claridad*, pp. 1,2.

Calumniadora y vil canalla., Los lanzamientos de campesinos en Fusagasugá (5 de febrero de 1934). *Claridad*, pp. 1,2,3.

El señor presidente de la república y los colonos de El Chocho. (24 de junio de 1937). *Claridad*, pp. 1,2,4.

Protesta del Consejo Municipal de Pasca. (12 de marzo de 1934). *Claridad*, pp. 1,2,3.

La pretendida parcelación de El Chocho. (15 de mayo de 1934). *Claridad*, pp. 1,2,3.

Cruces y sangre campesina. (31 de octubre de 1934). *Claridad*, p. 1.

Agrarios: vamos a partir el sol de la victoria. (5 de septiembre de 1935). *Claridad*, pp. 1,2,4.

Necesidad Histórica del Unirismo. (14 de junio de 1934). *Unirismo*, p.2.

Continúa el estado de alarma y persecución en Fusagasugá. (5 de julio de 1934). *Unirismo*, p.2.

La relación sobre el conflicto en Fusagasugá. (19 de julio de 1934). *Unirismo*, p.11.

Los cultivadores de la región de El Chocho. (2 de agosto de 1934). *Unirismo*, p.11.

Latifundistas destruyen las cementeras de los campesinos del Chocho. (30 de agosto de 1934). *Unirismo*, p.10.

Los campesinos de Fusagasugá relatan. (6 de septiembre de 1934). *Unirismo*, p.11.

Los campesinos mueren de hambre en el Chocho. (20 de septiembre de 1934). *Unirismo*, p.2.

El problema de la tierra en Fusagasugá. (17 de enero de 1935). *Unirismo*, p.3.

Los colonos del Chocho, Pasca y San Bernardo son objeto de criminales atentados. (21 de enero de 1935). *Unirismo*, p.5.

En Pasca se atropella a los campesinos. (14 de marzo de 1935). *Unirismo*, p.2.

Las fuerzas uniristas de Icononzo organizadas. (21 de marzo de 1935). *Unirismo*, p.3.

A las 12 de instalo la Convención Unirista departamental. (13 de abril de 1935). *Unirismo*, pp.1,2,4,5.

La convención Unirista. (25 de abril de 1935). *Unirismo*, p.1,3,4.

El Unirismo no solo no se liquidará. (23 de mayo de 1935). *Unirismo*, pp.1,8.

(21 de agosto de 1933). Las intervenciones de la UNIR en el problema del Chocho. *El Espectador*: Colección Jorge Eliecer Gaitán, UNAL.

<http://repositorioarchivo.bogota.unal.edu.co/index.php?id=48&coleccion=2>

(21 de agosto de 1933). caricatura. *El Tiempo*: Colección Jorge Eliecer Gaitán, UNAL.

<http://repositorioarchivo.bogota.unal.edu.co/index.php?id=48&coleccion=2>

(1 de agosto de 1930). Gaitán denuncia los atropayos. *El Tiempo*: Colección Jorge Eliecer Gaitán, UNAL. <http://repositorioarchivo.bogota.unal.edu.co/index.php?id=48&coleccion=2>

(23 de agosto de 1933). Gaitán interviene en el debate. *El Espectador*: Colección Jorge Eliecer Gaitán, UNAL. <http://repositorioarchivo.bogota.unal.edu.co/index.php?id=48&coleccion=2>

(12 de agosto de 1933). Los señores Caballero responden. *El Espectador*: Colección Jorge Eliecer Gaitán, UNAL. <http://repositorioarchivo.bogota.unal.edu.co/index.php?id=48&coleccion=2>

(16 de septiembre de 1930). La cámara hizo ayer un gran debate sobre el régimen de propiedad. *El Tiempo*: Colección Jorge Eliecer Gaitán, UNAL.

<http://repositorioarchivo.bogota.unal.edu.co/index.php?id=48&coleccion=2>

(12 de junio de 1933). Los sepultureros del Tolima. *Claridad*: Colección Jorge Eliecer Gaitán, UNAL. <http://repositorioarchivo.bogota.unal.edu.co/index.php?id=48&coleccion=2>

## BIBLIOGRAFÍA

Bajardi L. y Álvarez D. (2012). *La performance como experiencia educativa en secundaria. arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia*. COLBAA: Jaén.

Burgos, S., Pedernera, G., Zabala, N. (2011). *Performance y Museos: la teatralidad como herramienta en la educación no formal*. Área Educación, Museo de Antropología, FFyH, UNC, Argentina.

España, A. (2016). *Propuestas didácticas que integran el arte en la enseñanza de la historia en escuelas secundaria de la ciudad de Rosario* (tesis de Maestría). Universidad Nacional Del Litoral, Argentina.



