

02



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



ISSN impreso: 2011-5253

ISSN en línea: 2422-278X



IPAZUD
Instituto para la Pedagogía,
la Paz y el Conflicto Urbano.
Universidad Distrital
Francisco José de Caldas

DOSSIER

Artículo de investigación

El movimiento cultural de los años ochenta: Memoria histórica de la Universidad Industrial de Santander en el marco del conflicto colombiano¹

The cultural movement of the eighties: Historical memory of the Universidad Industrial de Santander in the framework of the Colombian conflict

Lina Constanza Díaz Boada² 

Colombia

Para citar este artículo: Díaz L. (2021). El movimiento cultural de los años ochenta. Memoria histórica de la Universidad Industrial de Santander en el marco del conflicto colombiano. *Ciudad Paz-ando*, 14(1), 20-32. doi: <https://doi.org/10.14483/2422278X.16392>

Fecha de recepción: 26 de mayo de 2020

Fecha de aprobación: 14 de diciembre de 2020

1 El presente documento se desarrolla en el marco de la investigación titulada “Los años ochenta: Memoria de la Universidad Industrial de Santander en el marco del conflicto”, financiada por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión de la Universidad Industrial de Santander y realizada por el equipo de investigación del Archivo Oral de Memoria de las Víctimas del Conflicto Armado, AMOVI-UIS y el Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación, HARED. Los integrantes del proyecto son Javier Alejandro Acevedo Guerrero e Ivonne Suárez Pinzón (Directores), Lina Constanza Díaz Boada (investigadora) e Ivone Alejandra Prada Torres (auxiliar de investigación).

2 Magíster en Historia, Universidad Industrial de Santander; Historiadora de la Universidad Industrial de Santander. Docente Cátedra de la Universidad Industrial de Santander. Correo: lidazbo@correo.uis.edu.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8436-0032>

RESUMEN

El texto se propone como un ejercicio inicial de construcción de la Memoria histórica de la Universidad Industrial de Santander, UIS, en el marco del conflicto armado interno colombiano durante la década de 1980, con el ánimo de promover una reparación colectiva simbólica ante la comunidad universitaria y la comunidad en general, paso fundamental en la consolidación de la paz y en la exigibilidad de garantías para la no repetición de los hechos victimizantes. A partir del reconocimiento que las memorias sociales son campos de disputas, metodológicamente apelamos a la historia oral como forma de promover la participación activa de los actores sociales afectados y que, hasta el momento, sus voces han sido silenciadas o desestimadas en la resolución de sus problemáticas. La universidad como territorio, es un espacio de convergencia de diversos saberes, movimientos, organizaciones y actores sociales. A continuación, nos centramos en los grupos artísticos surgidos en la UIS, con el propósito de comprender cuál fue el papel de los artistas, y cómo estos contribuyeron en la formación de un movimiento social amplio en el que se articularon varios sectores de la UIS y de la sociedad bumanguesa.

Palabras clave: Universidad Industrial de Santander, movimiento cultural, víctimas, memoria histórica, conflicto armado interno, reparación colectiva.

ABSTRACT

The text is proposed as an initial exercise in the construction of the Historical Memory of the Industrial University of Santander, UIS, within the framework of the Colombian internal armed conflict during the 1980s, with the aim of promoting symbolic collective reparation before the university community and the community in general, a fundamental step in the consolidation of peace and in the enforceability of guarantees for non-repetition of the victimizing acts. Based on the recognition that social memories are dispute fields, methodologically we appeal to oral history as a way of promoting the active participation of affected social actors and that, up to now, their voices have been silenced or dismissed in the resolution of their problematic. The university as a territory is a convergence of diverse knowledge space, movements, organizations and social actors. Next, we focus on the artistic groups that emerged in the UIS, with the purpose of understanding what was the role of artists, and how they contributed to the formation of a broad social movement in which various sectors of the UIS and of the Bumanguesa society.

Keywords: Universidad Industrial de Santander, cultural movement, victims, historical memory, internal armed conflict, collective reparation.

Introducción

Las universidades en Colombia, en especial las de carácter público, no han sido ajenas al conflicto social y armado del país. Contrario al imaginario que, ampliamente aceptado, afirma que la guerra solo la ha vivido el campo, recientes investigaciones han empezado a evidenciar que también las ciudades han padecido, de manera profunda, los efectos del conflicto social y armado. En el contexto urbano, la universidad se presenta como un espacio privilegiado para la convergencia de multiplicidad de saberes y de visiones de la sociedad. En su interior, en medio de las actividades académicas, culturales y políticas propias de la vida universitaria, han emergido distintos movimientos sociales y organizaciones políticas de clara tendencia de izquierda, las cuales se han convertido en objeto de persecución y, por consiguiente, en víctimas de violación de derechos humanos dentro de un proyecto genocida³ promovido por el Estado.

Pese a los prolongados silencios provocados por el olvido, el miedo y la represión, a partir de la década del 2010 se ha iniciado, en Colombia, un movimiento de memoria histórica en torno a las universidades públicas, para tratar de comprender qué es realmente lo que ha pasado en la universidad, asumida como un actor social colectivo en el marco del conflicto social y armado del país. En el desarrollo de los trabajos de memoria que se han venido adelantado, ha jugado un papel central el hecho de asumir que la universidad es un sujeto de reparación colectiva, es decir, es una comunidad reconocida jurídica y socialmente como un colectivo que, si bien sus miembros son heterogéneos, comparten el territorio y propósitos en común. Así, desde el reconocimiento de los sujetos de reparación colectiva, a partir de la Ley 1448 de 2011 y el Decreto 48000 de 2011, algunas instituciones de educación superior han emprendido la labor para ser incluidas en el Registro Único de Víctimas. Hasta el momento, lo han logrado la Universidad de Córdoba, en el 2012, pionera en este proceso; la del Atlántico, en el 2015, y la Popular del Cesar, en el 2017 (Comité, 2018; Hacemos Memoria, 2018).

La presente investigación, que se encuentra en una etapa inicial, propende por el reconocimiento de la Universidad Industrial de Santander como un sujeto de reparación colectiva. Para ello, la historia oral, en conjunto

3 Se retoma la propuesta del padre Javier Giraldo (2004) presentada en el artículo titulado "Genocidio en Colombia: Tipicidad y estrategia". Hay coincidencia con el padre Giraldo en que para entender las prácticas sistemáticas genocidas hay que remitirse a conceptos como nación, nacionalidad e identidad nacional porque estos al ser elaborados y resignificados por la clase dominante desde una perspectiva hegemónica, impiden la cohesión e inclusión social de amplios sectores de la población. "Esta contradicción es la que ha dado nacimiento, desde los años sesenta, a organizaciones insurgentes que propenden por otra traducción práctica de la nacionalidad" (Giraldo, 2004), proyectos alternativos que son vistos por el statu quo como amenazas, por lo cual se promueve el proyecto genocida como respuesta estatal.

con un ejercicio de memoria histórica, permite escuchar las voces de los protagonistas⁴, quienes, en medio del dolor y temor, pero también desde la resistencia al olvido, acercan investigadores y lectores a la historia de los distintos movimientos sociales y organizaciones políticas que se desarrollaron en la década de 1980 en la UIS. Cabe mencionar que el eje central del análisis aquí planteado es el movimiento social que se aglutinó en torno a la cultura y las manifestaciones artísticas-culturales que fueron concebidas, en su momento, como medios para lograr las transformaciones sociales. Artistas y líderes sociales que soñaron con hacer la "revolución en las tablas", y, en consecuencia de ello, padecieron la violación de sus derechos humanos. En ese sentido, se indaga acerca de los distintos grupos o colectivos de diversas expresiones artísticas que se articularon a procesos políticos de izquierda, con el propósito de comprender cuál fue el papel de los artistas durante el periodo de estudio, y cómo estos contribuyeron en la formación de un movimiento social amplio que articuló a varios sectores de la UIS y la sociedad bumanguesa.

Para los sujetos que participaron en los movimientos sociales y políticos, los 80 son percibidos como un periodo de profunda represión. Describiendo el ambiente de terror que caracterizó a esa época, una de las personas entrevistadas menciona: "[...] pero [a comienzos de los años 1980] sí se marca como el inicio de un proceso de persecución hacia los trabajadores afiliados a SINTRAUIS" (Entrevistado 2, 28 de enero de 2019). Y un artista expresó que: "[...] de una u otra forma todo el movimiento cultural, mayor o menor escala sufrió la arremetida que se vino, inclusive a los del Sembrador [...] les tocó emigrar y abandonar. Los que quedamos fuimos muy pocos, pero no pudimos resistir la andanada. Entonces, todo ese movimiento cultural que se había logrado prácticamente a través del terror [fue eliminado] [...]" (Entrevistado 3, 26 de diciembre de 2018).

La década de 1980 inició bajo el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), de corte militarista que estuvo concentrado en la implementación de profundas reformas en el aparato estatal, con el ánimo de combatir al "enemigo interno". Estas reformas se dieron en diversos ámbitos como el jurídico, la educación, el cuerpo castrense con la ampliación del poder militar en especial de sus facultades para judicializar a la población civil, y, la reestructuración laboral que introdujo cambios en la forma de clasificar a los trabajadores oficiales quienes, en adelante, se convirtieron en empleados públicos, arrebatando de esa forma las conquistas laborales hasta entonces logradas por los trabajadores, entre los cuales se encontraba el sector profesoral.

4 Las entrevistas fueron realizadas por el equipo de investigadores/as del Archivo Oral de Memoria de las Víctimas, AMOVI-UIS.

Durante el mandato de Turbay Ayala, la doctrina de Seguridad Nacional encontró en el Decreto 1923 del 6 de septiembre de 1978, conocido como Estatuto de Seguridad Nacional, su máxima expresión en Colombia como ideología que promueve prácticas y discursos que sirven para justificar la represión y el terrorismo como política de Estado. Al respecto, Francisco Leal Buitrago (2003) dice que “administración y represión se vuelven entonces una sola cosa en los nuevos regímenes militares. Es decir, se administra la política sobre la base de la represión” (p. 82). El Estatuto de Seguridad legalizó y legitimó la represión de los ciudadanos por parte de las fuerzas armadas que estaban obligadas a combatir bajo la lógica de amigo-enemigo, para lo cual construyó un supuesto “enemigo interno”. El comunismo se convirtió, entonces, en el “enemigo interno”; quien se oponía al régimen era señalado de comunista, estigmatizado y perseguido con ahínco⁵, llegando incluso a la eliminación de movimientos sociales y políticos alternativos al bipartidismo (Liberal-Conservador) y a la herencia política del Frente Nacional (1958-1974), como lo fueron la Unión Nacional de Oposición (UNO), el Frente Democrático, y, luego, la Unión Patriótica (UP) (Marín, 2015), partidos que participaron políticamente desde las reglas establecidas por el sistema político-electoral colombiano, pero aun así fueron exterminados.

5 Laureano Gómez, líder de la corriente más reaccionaria del partido Conservador, impulsó desde la presidencia de la República (1950-1953) la “Reforma de 1953”, concebida como un “antídoto a la revolución comunista” (Henderson, 1986, p. 274). Esta visión no cambió con el golpe de Estado del 13 de junio de 1953, toda vez que bajo el señalamiento de comunistas continuaron siendo perseguidos los opositores del régimen dictatorial del general Gustavo Rojas Pinilla. La Asamblea Nacional Constituyente, de corte conservador, promulgó el Acto Legislativo número 6 del 14 de septiembre de 1954, que legalizó la práctica de prohibición (persecución) del comunismo. Este decreto estuvo acompañado de otras medidas represivas que afectaron a toda la población, como fue la censura de prensa. Varios meses se demoraron los legisladores en reglamentar la prohibición, pero finalmente, el Decreto 0434 del 1 de marzo de 1956 dejó en claro que el comunismo rivalizaba con el proyecto de nación propuesto por las élites del poder. Al respecto, estableció “Que dicha actividad [el comunismo] atenta contra la tradición y las instituciones cristianas y democráticas de la República, y perturba la tranquilidad y el sosiego públicos” (Decreto 0434 de 1956). Las sanciones para quienes infringieran la disposición legal, iban desde la cárcel o el confinamiento en una colonia agrícola penal; el impedimento para ocupar cargos públicos o ser dirigente sindical durante diez años; además de quedar incapacitado para ingresar o pertenecer a las Fuerzas Armadas. Las penas no solo recaían en los nacionales sino también en los extranjeros quienes, una vez cumplieran la condena, eran expulsados del país.

Con la aprobación del Plebiscito del 1 de diciembre de 1957, que dio paso al Frente Nacional, los decretos en contra del comunismo fueron derogados, pero no así la práctica social de invalidar y perseguir a la oposición, evidente en el hecho que la alternancia del poder entre Liberales y Conservadores mantuvo proscrito al Partido Comunista del debate político-electoral, así como la permanencia en la estigmatización del comunista como “enemigo interno”.

Este ambiente de represión estatal tuvo profundos efectos en la población organizada de Bucaramanga, porque tal como lo reconoce el Proyecto Colombia Nunca Más: “la población santandereana residente en Bucaramanga y el Área Metropolitana, se ha caracterizado históricamente por su capacidad organizativa en pro de la lucha y satisfacción de sus necesidades fundamentales” (MOVICE, s.f., p. 5). A nivel local, los años 70 habían dejado notables experiencias organizativas en la capital santandereana, las cuales registraron el ascenso de las movilizaciones populares por la exigencia en la mejora de los servicios públicos, especialmente por las tarifas del transporte público y la escases y elevados precios del gas propano. De ahí que, tanto para la ciudad como para la Universidad Industrial de Santander, los 80’s trajeron duros golpes para el movimiento estudiantil, que lo llevaron a dejar de lado los intentos por reactivar a la Asociación Universitaria de Estudiantes Santandereanos, AUDESA⁶. Sin embargo, esto no fue el fin del movimiento estudiantil de la UIS, por el contrario, significó una transformación en las estructuras de la organización estudiantil y en los repertorios de la protesta. La represión azotó a estudiantes, pero también a trabajadores y profesores comprometidos con las ideas de las transformaciones sociales.

Las organizaciones, grupos y colectivos que impulsaron el movimiento cultural de la UIS, en la década de 1980, se caracterizaron por construir una identidad estudiantil popular y por un horizonte de acción contrahegemónico, componentes que dificultaron su inclusión en documentos oficiales. Por otro lado, en el ambiente de represión de aquel momento, el Estado apeló al allanamiento de viviendas como estrategia de amedrentamiento hacia los activistas y artistas comprometidos con las causas políticas, provocando la destrucción de diversos registros de la época. En ese contexto, la historia oral abre camino metodológico para abordar diversos fenómenos sociales en ausencia de documentos escritos, al mismo tiempo que permite nuevos enfoques y preguntas de investigación que parten de otras visiones de los acontecimientos narrados por los protagonistas (Benadiba, 2007). Por ese motivo, se realizaron entrevistas semiestructuradas a profundidad, para escuchar la narración de los artistas y activistas estudiantiles que, durante el periodo de estudio, hicieron parte del movimiento cultural de la UIS. De igual manera, se accedió a piezas artísticas como obras de teatro y poesía, que fueron preservadas, compiladas

6 AUDESA fue conformada el 25 de abril de 1953, con el propósito de contribuir a la formación de los estudiantes de la UIS. Pronto comenzó a participar de las luchas del estudiantado y se convirtió en el espacio organizativo del movimiento estudiantil de la ciudad de Bucaramanga, liderando la organización de los paros cívicos-populares entre 1975 y 1976 (Vargas, 1996). Tras la persecución estatal, la expulsión de la UIS de la Mesa Directiva de AUDESA, en 1984, el asesinato de algunos líderes estudiantiles y la partida al exilio de otros, AUDESA deja de existir como espacio articulador de las distintas fuerzas políticas estudiantiles.

y, en algunos casos publicadas, por los propios artistas sobrevivientes.

Ahora bien, se entiende por movimiento social a la acción colectiva que se caracteriza por mantener cierta estabilidad –permanencia- en el tiempo y un nivel de organización en procura de lograr los objetivos trazados, bien sean que estos estén relacionados con el cambio de la sociedad o de algún aspecto de la misma (Archila, 2001; Garretón, 2002). El movimiento social congrega la participación de diversos sectores sociales y su accionar (movimiento) no está sujeto a lo coyuntural, sino que se configura como un proceso político de mayor duración. Asimismo, cuando el movimiento social se plantea la transformación de la sociedad, bien sea parcial o total, cuestiona y rompe con las formas tradicionales de hacer política. De ahí que se toma como elementos de análisis para abordar los grupos culturales de la UIS, de la década de 1980, su permanencia en el tiempo; el nivel de organización; la capacidad de articulación con otros sectores sociales y las formas de hacer política, con miras a realizar un ejercicio de memoria histórica para comprender el impacto social y político del movimiento cultural UIS que le acarrió, a su vez, la persecución por parte de las fuerzas estatales, como lo recuerda uno de sus protagonistas:

Pero hay una historia que hay que contar, la UIS se había convertido en el epicentro nacional del teatro, ¿qué condiciones había? No sé bien por qué condiciones... bueno había una cosa que les gustaba a todos los grupos de teatro, que aquí había una alta crítica, había unos oradores formidables que tal vez eran unos grandes lectores y aportaban mucho a lo que buscaban los directores de teatro en torno a sus obras. Entonces, casi todos [los grupos de teatro] de nivel nacional que venían a estrenar sus obras al aula de física, que eran donde estrenaban las obras. A partir de esa florescencia de manifestaciones de teatro, de música, pero más que todo se notaba era la influencia del teatro; en ese entonces se notaba más influencia del teatro y a partir de esa florescencia y de todos esos personajes que tenían una capacidad crítica enorme, empiezan a infiltrarse a buscar y a perseguir. (Entrevistado 4, 13 de diciembre de 2019)

Este ejercicio de Memoria Histórica busca comenzar a sacar del olvido, tal como lo manifiesta el anterior fragmento, al fenómeno cultural que tuvo como espacio dinamizador a la UIS, como protagonistas al movimiento estudiantil integrado por líderes, activistas y artistas, que construyó la utopía de las transformaciones sociales, y que se articuló, a la vez que impulsó, al movimiento social de la ciudad. Como punto de partida se reconoce que la memoria es un campo de disputa, y en aras de construir una memoria social colectiva, es necesario atender los silencios y los olvidos que han hecho de Bucaramanga,

mayoritariamente, una urbe ajena a las manifestaciones artísticas populares.

El Sembrador

La noche del 1 de mayo de 1976, con doce cantores y un repertorio de cuatro canciones, el grupo de voces El Sembrador irrumpe en el diario batallar de nuestras gentes; el grupo comenzó a gestarse a partir de algunas experiencias del Teatro El Duende, en lo artístico y organizativo, y de la Coral Universitaria UIS, en cuanto a la técnica vocal; pero fundamentalmente somos hijos del gran movimiento estudiantil que aportó su cuota de sangre y jalonó con las federaciones obreras de Santander el Paro Cívico de noviembre de 1975 en Bucaramanga. (Vanguardia Liberal, 1982, 20 de mayo, p. 9)

Las palabras que el integrante del grupo El Sembrador ofreció al reportero del periódico local, Vanguardia Liberal, cuando celebraron su sexto año de actividades, permiten caracterizar al movimiento cultural que tuvo como punto de encuentro a la UIS, entre las décadas 1970 y 1980. Al mencionar como origen del grupo artístico, la articulación del movimiento estudiantil con el movimiento obrero, al calor de los avatares propios de un paro cívico⁷, el cual, además, fue duramente reprimido, se puede entrever el propósito que, para los integrantes de El Sembrador, tenía el arte y la cultura en la sociedad. El arte era un movilizador y generador de conciencia política, era la puerta para salir ante el público y plantear una crítica al sistema social. En este sentido, el objetivo del movi-

⁷ El 28 de octubre de 1975 se decretó en Bucaramanga un alza del 100% en las tarifas del transporte público, al tiempo que se disminuían las rutas de buses. En seguida se movilizaron las organizaciones estudiantiles y sindicales, como expresión de protesta ante las medidas. AUDESA lideró, junto a las organizaciones obreras, la movilización del 30 de octubre, la cual fue reprimida por el ejército. Resultaron heridos seis estudiantes y un obrero; sin embargo, el estudiante Jorge Eliécer Ariza no logró sobreponerse y falleció el 1 de noviembre de ese año. El entierro de Ariza promovió una nueva movilización y realización de mítines por la ciudad. Las detenciones arbitrarias no se hicieron esperar. Pero las cosas no pararon ahí, el 3 de noviembre la ciudad amaneció bloqueada por varias mujeres, muchas de ellas amas de casa, quienes construyeron barricadas con los cilindros de gas propano, en señal de protesta por el mal servicio en la venta de los cilindros y por la escasez de los mismos. En ese contexto se conformó un órgano central de dirección del movimiento, integrado por representantes de los comités cívicos, la Federación Santandereana de Trabajadores (FESTRA), la Unión de Trabajadores de Santander (UTRASAN), los trabajadores bancarios, el magisterio y AUDESA, quienes convinieron en las siguientes exigencias del movimiento: bajar las tarifas del transporte, cambiar el nuevo sistema de rutas de buses, arreglo de las vías públicas, suministro adecuado del gas propano, libertad de los detenidos en las manifestaciones, eliminación del toque de queda y la militarización. Además, se propuso la convocatoria de un cabildo abierto para abordar otras problemáticas. El desarrollo del cabildo fue interrumpido por la detención de varios dirigentes políticos. Aun así, la ciudadanía respondió al llamado del paro cívico el 4 y 5 de noviembre, cuando lograron alcanzar los objetivos propuestos. (Bucaramanga derrota..., V.L., 22 de noviembre de 1975).

miento cultural emprendido por el grupo El Sembrador no se limitó al aspecto meramente estético, pues el arte era concebido como un transformador político popular, por eso recuerda uno de los fundadores que:

Los doce que arrancamos, no era [por] la calidad técnica, eran las ganas de hacer, de incidir. [...] Cuando nosotros tuvimos la primera reunión en [el edificio de ciencias] Básicas, se dijo este es un coro, pero no es un coro común y corriente. Aquí vamos a participar en el movimiento social, y como tal, tenemos también que estudiar; y desde el principio se planteó como un grupo de estudio y trabajo, y se planteó que éramos estudiantes y a la vez éramos miembros de El Sembrador. Desde el principio se aclaró que no éramos organización política ni íbamos a estar al servicio de ninguna organización política, sino que éramos un grupo cultural y que como grupo cultural teníamos autonomía. (Entrevistado 5, 13 de diciembre de 2019)

Como grupo de voces, El Sembrador se distanció del repertorio característico de la Coral Universitaria UIS, que dirigía el maestro Gustavo Gómez Ardila, espacio que sirvió de formación en técnica vocal de varios de sus integrantes. La propuesta musical incluyó canciones provenientes de países del Cono Sur como Uruguay, Chile y Argentina (Suárez, 2017, p. 452). Era música de protesta social conocida como la “Nueva Canción”, un género latinoamericano que musicalizó la poesía inspirada en las resistencias populares y la búsqueda de las transformaciones sociales. El repertorio base estuvo compuesto por cuatro canciones: Cuba sí, yanquis no⁸; Quítate la basura del cerebro; la Lora proletaria⁹ y Las combatientes; las cuales acompañaron, de principio a fin, las funciones del coro.

La exaltación de lo popular fue una impronta en varias actividades desarrolladas por el grupo. Al respecto, resulta significativa la fecha de lanzamiento elegida por El Sembrador. El 1 de mayo es un día emblemático para los trabajadores, pues conmemora las luchas y reivindicaciones del proletariado. Lo anterior refleja la estrecha relación y el trabajo mancomunado del movimiento cultural con las organizaciones obreras en varios sentidos. Dicha articulación se dio más allá de las cuestiones organizativas vinculadas a las movilizaciones, como ocurrió en el paro cívico de 1975. Los artistas confluyeron en los espacios de formación y esparcimiento de los sindicatos, así como también hicieron presencia en los eventos de campaña electoral promovidos por la Unión Nacional de Oposición (UNO), partido político que integró a distintas

fuerzas de izquierda y progresistas entre los años 1972 y 1982. Las mencionadas dinámicas de intercambio entre obreros, líderes estudiantiles y artistas fueron experimentadas por varios de los grupos artísticos, además de El Sembrador; así lo recuerda un actor de la Corporación Colombiana de Teatro en Bucaramanga:

[...] los sindicatos en esa época nos pagaban las funciones de teatro, los domingos hacíamos funciones de teatro, los trabajadores iban, o los viernes en la tarde en FESTRA, el UTRASAN, FETRALSA, sindicato de la Electricidad, sindicato del Acueducto, se invitaban a grupos, los trabajadores asistían. Las funciones como mínimo tenían 50 - 55 trabajadores, que para esa época ver teatro era una vaina berraquísima, porque la gente no conocía eso, la gente no sabía que era teatro, entonces la gente iba... discutíamos. Nosotros hacíamos lo que llamábamos los famosos foros al final de la obra de teatro, confrontábamos a la gente y la gente expresaba su inquietud, qué le parecía la obra, qué comparación tenía con lo que estábamos viviendo, etc., etc., por eso los tipos consideraba que el teatro era subversivo. (Entrevistado 3, 26 de diciembre de 2018)

Como se mencionó antes, el arte era asumido como un medio para llegar a la gente, crear conciencia de la realidad y promover el intercambio de experiencias. Los foros, al final de las funciones, permitían socializar las percepciones en torno a la propuesta artística, en diálogo con la vida cotidiana de los espectadores. Varias de las obras expuestas tenían un componente de denuncia; por eso el momento en que “confrontábamos a la gente” adquiría centralidad como parte de la forma novedosa de hacer política. Sin embargo, los actos e interpretaciones culturales no estuvieron limitados al público adulto. En el caso de las obras de teatro, los sindicatos también promovieron las matinés infantiles destinadas a sus hijos. De igual forma, las presentaciones en los colegios configuraron nuevos espacios de socialización artística y política.

La clase obrera fue la principal destinataria en el proceso de creación de público y la generación de encuentros artístico-políticos. Esto fue así, porque desde una perspectiva política de izquierda, los miembros de El Sembrador y de otros grupos artísticos, fomentaron el liderazgo del movimiento obrero, pues los trabajadores eran concebidos como la fuerza del cambio social.

Además de las presentaciones y giras artísticas, las labores de los integrantes de El Sembrador se desarrollaron en los “mítines relámpagos” y en los barrios, trabajando con niños, niñas y adolescentes. Ingresaron a la Coordinadora de Arte Popular y en la UIS materializaron la iniciativa de crear el Comité Cultural Estudiantil, a través del cual conformaron la “Caravana Cultural” que recorrió los municipios del departamento (Vanguardia Liberal, 1982, 20 de mayo, p. 9). La característica de “relámpago”

8 El colombiano Alejandro Gómez Noa, es el autor de la canción Cuba sí, yanquis no, estrenada en Cuba en 1960 durante la celebración del I Congreso de Juventudes Latinoamericana.

9 Compuesta por Jorge Velosa.

atribuida a los mítines fue detallada por uno de los miembros del grupo:

En ese fragor de lucha, entonces se fue este acrisolando El Sembrador, nosotros como corito tuvimos esa experiencia de hacer, de hacer los famosos mítines relámpago, los famosos mítines relámpago, bueno, por un lado a veces los activistas ¿no? Las comisiones, las brigadas, se paraban en las esquinas hacían los mítines y ¡bum! se desaparecían, y nosotros llegábamos también a cierta hora y ¡prum! nos poníamos a cantar en la esquina y entonces la gente se reunía, llegaba el activista y daba la información y ¡pum! nos perdíamos, entonces, presentaciones relámpago, hicimos muchas, muchas presentaciones relámpagos. Entonces nosotros íbamos y nos parábamos en el chiquero más elemental y ahí cantábamos, porque lo que hacíamos era cantar ¿sí? ponernos en grupo los doce, mirando pa' todo lado, mirando pa' todos lados "ahí viene la policía, ay jueputa", y terminábamos la reunión [Risas], terminábamos la presentación; entonces, teníamos mucha agilidad y mira llegamos a hacer mal contados trescientas en el curso de dos, tres años, entonces era una gran actividad, una gran influencia en ese sentido. (Fragmento de entrevista reproducida en Suárez, 2017, p. 453)

El relato acerca de los "mítines relámpagos" permite corroborar algunas contantes que configuraron el quehacer del grupo El Sembrador. En primer lugar, el acompañamiento artístico en las actividades políticas. Segundo, el arte asumido como medio para acercarse a las clases populares. De ahí que se apartaron de los escenarios lujosos pues "el chiquero más elemental" servía de tarima para difundir el mensaje. Tercero, el prolífico trabajo que desplegaron, de donde se puede inferir el nivel de dedicación y compromiso que asumieron como individuos y miembros del colectivo cultural. Finalmente, se puede decir que El Sembrador impulsó un movimiento cultural con plena consciencia de estar inmersos en el conflicto social y armado interno del país. La represión era experimentada en todo momento, porque "ponernos en grupo los doce, mirando pa' todo lado, mirando pa' todos lados "ahí viene la policía, ay jueputa", [...] son palabras que expresan, a la vez, la presencia de la censura oficial-estatal y la resistencia de los movimientos sociales que, como El Sembrador, irrumpieron en escena pública con nuevas formas de hacer política.

A comienzos de 1981, el grupo vocal se disolvió para dar paso al Centro de Expresión Artístico Sembrador, destinado a la formación cultural y política de los sectores populares. Para el siguiente año, lograron abrir su propia sede donde brindaron espacio de biblioteca, academia de música, salón de ensayos, sala de proyección de cine y el bar-cafetería "[...] "Tertulia" –el único sitio de Bucaramanga donde usted puede escapar a la peste de los vallenatos y las baladas- [...]", comentaba el periodista

de Vanguardia Liberal (1982, 20 de mayo, p. 9). Para ese momento, el poeta, escritor y teatrero antioqueño Jesús María Peña Marín, conocido como Chucho Peña, se radicó en la ciudad, convirtiéndose en participante asiduo de las veladas en la "Tertulia", donde conoció al movimiento estudiantil y sindical a los que se integró.

El crecimiento del Centro de Expresión Artística Sembrador generó malestar entre los sectores represivos y reaccionarios, entre los que se incluye a las directivas de la UIS. Primero se dieron las expulsiones de la Universidad Industrial de Santander. Ante el ascenso del movimiento estudiantil, las directivas de la universidad decretaron varias expulsiones de estudiantes, líderes visibles que eran señalados como saboteadores. Varios integrantes de El Sembrador, ad portas de terminar sus carreras, fueron incluidos entre los expulsados. Más tarde se produjo el atentado contra Jairo Navarro Noguera, director artístico del Centro, quien se salvó de la ráfaga de disparos que recibió, gracias a los instrumentos de metal que llevaba mientras iba en una moto. Tiempo después, la constante persecución por parte del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), obligó a Navarro a dejar el país. Luego estalló una bomba en la sede del Sembrador que, si bien no dejó víctimas, el hecho motivó el cierre del espacio a comienzos de 1983 (V.L., 12 de febrero de 1983, p. 20), con el consecuente exilio del artista Ramón Latorre, impulsador del Centro.

La Oruga Encantada, La Caza del Sol y la Comunidad Teatro de las Calles

Al comenzar los ochenta, Luis Argüello creó el colectivo La Oruga Encantada, "uno de los grupos de títeres más importantes que ha tenido Bucaramanga" (Lancheros, 13 de julio de 2003). El proyecto teatral de La Oruga se disolvió para dar paso a otras dos propuestas artísticas que, en simultáneo, desarrollaron el mismo Luis Argüello en compañía del poeta Chucho Peña, a saber: La Caza del Sol y la Comunidad Teatro de las Calles, esta última integrada por veinte personas que trabajaban los poemas de Nicolás Guillén y los escritos de autores como Eduardo Galeano (Lancheros, 13 de julio de 2003).

Mireya Valbuena comenta que La Caza del Sol fue una propuesta artística que conjugó los títeres, la música, la poesía, los zancos y las artes plásticas como forma de despertar la sensibilidad en niñas y niños. La Caza del Sol tenía sede en el barrio Los Pinos, espacio de ensayo, trabajo con el público y de articulación con el grupo de teatro de títeres Del País de los Enanitos, dirigido por Edgar Blanco. Además de los talleres, realizaron actividades de animación de fiestas infantiles. Y con todo este repertorio se fueron a recorrer distintos municipios (Suárez, 2018, p. 47).

En paralelo a La Caza del Sol, la cual estaba más enfocada al público infantil, se desarrolló la Comunidad Teatro de las Calles (COMTECA), una "propuesta más

trabajada por Chucho” (Valbuena en Suárez, 2018, p. 47), y que se puede conocer a través de las obras de teatro de creación colectiva que fueron escritas, algunas de ellas aún se conservan. COMTECA tenía sede en el barrio San Francisco, pero también ensayaban en las canchas Las Américas, el parque de los Niños y en el barrio Zapamanga de Floridablanca, donde funcionaba el Comité Cultural del Barrio Zapamanga (COCUZA), espacios que en distintos puntos de la ciudad se convirtieron en el terreno de trabajo barrial político-cultural.

La concepción de la creación artística era asumida por COMTECA como un acto colectivo. Cada integrante del grupo, enriquecía y aportaba en el proceso de composición de la pieza teatral, que incluía las dimensiones estéticas, política, la participación activa del público, el vestuario, la escenografía, la música, el montaje y, por supuesto, la puesta en escena en la calle.

Mireya Valbuena recuerda el proceso de creación de la obra “La tumba de los invasores”, que lamentablemente no quedó escrita. Menciona que, además de los bocetos de los guiones, se realizaron banderas de color blancas, azules, rojas y de otros colores, como parte del espectáculo, que se propuso como vistoso y cargado de color. “Esta combinación cromática fue un pretexto que utilizaron agentes del Estado para identificar al grupo con el movimiento M-19, por lo cual hicieron allanamientos e intimidaciones que el colectivo supo, en su momento, sortear” (Suárez, 2018, p. 48), palabras que muestra la prevención de la fuerza pública del Estado ante las propuestas artísticas que comenzaban a ser consideradas como expresiones enemigas al régimen. La puesta en escena con colores llamativos y los zancos, les permitió a los miembros de COMTECA encabezar las huelgas, las marchas de cada 1 de mayo, es decir, vincularse activamente al movimiento estudiantil y sindical. Esto, junto a las denuncias sociales y políticas transmitidas en las representaciones teatrales, provocó la persecución y represión del grupo de artistas:

[...] uno se sentía perseguido porque igualmente estaba en los mítines, y quien no va a ser referente cuando usted se para ante una multitud a presentar una obra o a hacer una parodia frente a unas amenazas o frente a una situación que los estudiantes estaban previniendo ¿no? o reclamando frente a eso, entonces, lógico los focos de tensión éramos nosotros también, no sólo los líderes estudiantiles [...] eran muy fuerte la confrontación, y los policías disfrazados de vagabundos de... mejor dicho ellos también hacían su teatro igual que nosotros, uno se sentía perseguido y había gente que la seguían [...]. (Entrevista da 1, 10 de febrero de 2017)

Para conocer las denuncias sociales y políticas transmitidas por las creaciones colectivas de la COMTECA, basta observar la obra “La historia sin historia”, breve pieza de teatro donde aparece un Juglar, quien no solo relata

la historia sino quien también involucra constantemente al público en la trama. Además, está el Titiritero, a quien la Justicia no permite iniciar su acto y por tanto es un personaje silenciado. Y la Justicia que es descrita como “coja, con un bolillo colgado al cinto, un gran cartapacio de carpetas, y una toga de juez” (COMTECA, reproducido en Suárez, 2018, p. 200). El texto también caracteriza a los títeres que, finalmente, el Titiritero no puede dar vida en el espectáculo. Estos son la Reina Escandalosa, el Rey Barrigón, La Justicia que “ha de ser una copia titiritesca de La Justicia de carne y hueso”, la Princesa Impúdica y el Conde Pretendiente. A continuación, un fragmento de la obra:

EL JUGLAR: (Como al comienzo, haciendo piruetas y deteniéndose ante el público. Hasta que al fin se decide a hablar). Se lo llevaron. Y ahora ¿Quién podrá contarnos una historia? ¿Quién de ustedes quiere contarnos una historia? (Si salen espontáneos del público el Juglar deberá dirigir y dar el espacio para la historia. Se dirige al público). Si no tiene más historias aburridas entonces, yo les voy a contar una historia, sí señor yo les voy a contar!! (Recorre el escenario levantando sin gracia la luna, el sol, los murciélagos, luego los pájaros y las mariposas, se pone una máscara, hasta que cansado se sienta a jugar con desgano en un extremo del escenario y dice): Había una vez un montón de respetables señoras y señores que estaban en un parque dizque porque allí iba a haber una presentación de El Titiritero, y cuando al fin iba a ponerse buena la joda con el gran titiritero llegó La Justicia, la coja, la armada hasta los dientes y suás, suás, suás (va diciendo al tiempo que brinca por el escenario haciendo el ademán del cuello roto, la cuchilla, la muerte, la huesuda) le dieron golpes y se lo llevaron amarrado. Y eso no es todo, todo ese montón de respetables señoras y señores se quedaron solamente paradotes y no hicieron nada por ayudar a aquel gran hombre. (En esos momentos entra de nuevo La Justicia, el Juglar la ve y no se inmuta, calla pero continúa jugando como siempre. Cuando ve que la cosa es con él, entonces sí corre todo lo que puede por todo el escenario por donde lo persigue La Justicia, con unas gruesas cadenas y una gran mordaza). (El Juglar con la Justicia a la pata, sale y entra repetidas veces al escenario. En esas apariciones va diciendo): Ya no se puede ni contar historias. No nos dejan contar historias. (COMTECA, reproducido en Suárez, 2018, p. 201)

El extenso fragmento facilita encontrar los sentidos de la denuncia política y artística que promovió la COMTECA. Hay una crítica a la clase dominante, a partir del conjunto de los títeres que encarnan distintos personajes de una realeza decadente. Esa misma clase que logra mantenerse en el poder, entre otras razones por la protección de La Justicia, que es coja y represiva, y que “armadas hasta los dientes” silencia la historia, a los actores que intenta

generar consciencia desde los escenarios, desde lo cultural. Por supuesto, “La historia sin historia” recreaba la propia realidad que vivían los artistas. Los allanamientos a las sedes culturales y a las casas de los artistas, las torturas, los atentados, las detenciones arbitrarias, el seguimiento, las desapariciones y los asesinatos, comenzaron a ser cada vez más constantes.

Una de las características que resalta de la breve pieza teatral, es la búsqueda de la participación del público, el cual se aleja de las concepciones del espectador pasivo y silente para otorgarle un papel activo en dos sentidos. En primer lugar, el público es activo porque se le invita a participar en las tablas, a subir al escenario y expresarse en medio del acto. En segundo lugar, como parte de la crítica social, los actores cuestionan ciertas actitudes que esperaban se dieran en el público en cuanto eran comportamientos que se estaban dando en la sociedad como, por ejemplo, el callar ante las injusticias. Ese cuestionamiento directo buscaba involucrar, de una u otra forma, al público, con el propósito de generar un momento reflexivo en diálogo con la vida cotidiana. En otras palabras, era una forma de resistir al miedo y al silencio.

Sin embargo, al igual que en “La historia sin historia”, Chucho Peña no pudo continuar con su función. El 30 de abril de 1986, lo desaparecieron. Varios sectores se dieron a su búsqueda, entre ellos una comisión de Asintraindupalma, Sindicato de Trabajadores de la palma en el que había participado el poeta. Siete días después encuentran el cuerpo sin vida y con señales de tortura, en La Vega, municipio de Cáchira en Norte de Santander. La ausencia de Chucho Peña, del amigo, del compañero, del artista y líder social, dejó un profundo vacío que se amalgamó con el miedo ante la profundización de la represión en contra del movimiento cultural, obrero y estudiantil. Es entonces, cuando la esencia del arte, concebido como lenguaje polifónico conformado por elementos estéticos, políticos, ideológicos y sociales de creación colectiva y en clara sintonía con la realidad de los espectadores, cede ante la censura del Estado. En adelante, lo central no era el proceso creativo ni el diálogo con el público, sino la interpretación técnica de obras con temas aceptados. En definitiva, a medida que la incidencia del arte y los artistas en la sociedad era reprimida, el movimiento cultural se fue desvaneciendo. Con las siguientes palabras lo recuerda una artista:

[...] después cada uno nos fuimos perdiendo, incluso después que volvimos a remontar con el grupo, cambiamos el esquema de trabajo, ¿sí?, ya por la parte de los títeres, ya no la cosa tan politizada. Nosotros no hablábamos de eso. O sea, nunca nos sentamos, yo que me acuerde ahorita, nosotros nunca nos sentábamos a hablar de lo que había pasado. Tal vez yo creo que nos daba miedo ¿no?, evitar eso, evitar el recuerdo y el dolor.... Pero sí, nosotros no. Yo haciendo reflexión de eso, nosotros no ha-

blábamos, como si hubiese pasado algo y listo y ya hubiéramos quedado ahí [...] la visión del trabajo cambió. Cambió en el sentido que ya no era tan directo, sino que ya escogíamos obras reconocidas, ya no eran creación colectiva, no era aporte, sino que era la obra [...]. (Entrevistada 1, 10 de febrero de 2017)

Jesús María Peña Marín, conocido como Chucho Peña, nació el 22 de febrero de 1962 en Medellín. Desde pequeño se inclinó por las artes. Como actor, poeta y cantor, trabajó con el grupo Teatro Estudio Universitario de la Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín. Su propuesta artística le acarreó constantes persecuciones, por lo cual, en 1982 se trasladó a vivir a Bucaramanga, invitado por el Centro de Expresión Artística Sembrador. En la integración con el mundo cultural y el movimiento estudiantil de la UIS, Chucho se vinculó a la Escuela Político Sindical de la Unión Sindical de Trabajadores de Santander (USITRAS), a la Fundación para la promoción de la cultura y la educación popular (FUNPROCEP) y, junto con Luis Argüello, conformó COMTECA. De igual forma, participó en la consolidación de sindicatos palmeros en San Alberto-Cesar, entre ellos Asintraindupalma, y fue activista del movimiento ¡A Luchar!; las continuas amenazas contra su vida y la certeza de ser objetivo de persecución, llevaron a Chucho Peña a escribir poemas que versaban sobre la negativa a ceder ante el amedrentamiento y a reconocer que el compromiso con la vida requiere del decir y el hacer; así desafiaba a quienes finalmente le arrebataron su vida.

Otros grupos artísticos

Desde mediados de la década de 1970, Bucaramanga vio surgir diversos grupos artísticos que, en su mayoría, estuvieron integrados por artistas que compaginaron las actividades estético-creativas con la militancia política. Aunque se carece de información completa de todos los grupos, que permita abordar sus propuestas, prácticas y alcances, es indispensable mencionarlos, en tanto que permite la aproximación al nutrido ambiente de intercambio cultural que por los años 1970 y 1980 vivió la ciudad. Ambiente descrito por una artista como “una fraternidad, [...] todo se relaciona porque había todo un movimiento social [...] había una relación entre todos” (Entrevistada 1, 10 de febrero de 2017).

Mario Rivero, a comienzos de los años 1970, creó el colectivo teatral El Duende, semilla de todo el movimiento escénico de la UIS. De ahí surgió El Bufón y La Culona, ésta última apareció por el mismo año de creación de la coral El Sembrador, en 1976, siendo dirigida por Juan Torres. Este colectivo fue una iniciativa estudiantil que contó con el respaldo institucional de la UIS.

Bajo la directriz de Mario Rivero, la preparación y disciplina requerida para permanecer como miembros del grupo de teatro, era exigente. Al respecto, Jaime Lizarazo,

actor de El Duende recuerda que “[...] los domingos se despertaban con el canto de los gallos y a las cinco de la mañana ensayaban en un salón de la Facultad de Mecánica de la Universidad Industrial de Santander (UIS). Hicimos un teatro muy acorde con las circunstancias que vivía el país. Nosotros no podíamos estar desligados de lo que pasaba” (Lancheros, 13 de julio de 2003).

El movimiento teatral contó con gran fuerza en el departamento santandereano. Aparte de los colectivos mencionados, estuvieron vigentes el Teatro Experimental de Santander (TES), el Taller de Iniciación Teatral de Idiomas (Titi), y la Corporación Colombiana de Teatro en Santander, que fue un proyecto promovido desde Bogotá por el Teatro La Candelaria, tendiente a defender los intereses de las personas vinculadas a las artes escénicas. Los primeros integrantes de la Corporación, en Bucaramanga, provenían de un grupo de teatro formado en la Casa de la Amistad con los Países Socialistas. Uno de los objetivos centrales de la Corporación Colombiana de Teatro era cuestionar la relación exclusiva del teatro con un reducido público conformado por intelectuales. Desde esa perspectiva, encauzaron su actividad artística en la formación de un público más amplio, que incluyera a estudiantes, obreros y gente del común (Esquivel, 2014, p. 35).

Finalmente, se encuentra el Comité Cultural del Barrio Zapamanga, COCUZA, espacio de enorme trascendencia para comprender la articulación de los grupos artísticos de la UIS con los habitantes del barrio. Zapamanga fue realizado a través del sistema de autoconstrucción; por consiguiente, eran varias las problemáticas que debían afrontar los habitantes. Hacia el mes de noviembre de 1979, algunos vecinos se organizaron para conformar el comité de Solidaridad, que pronto se transformó en COCUZA, gracias al énfasis cultural de su trabajo. Uno de los líderes de COCUZA fue el ingeniero civil y profesor de la UIS, Conrado de Jesús Gallego Vargas, quien se graduó, en 1976, de ingeniero civil en la UIS, recibiendo la distinción Cum Laude. Durante su vida universitaria hizo parte del Coro de la UIS, viajando en representación en eventos internacionales, como en España y Estados Unidos. Recién graduado, trabajó durante tres años para la empresa italiana Tecnipetrol. A su regreso, en 1979, regresó a Bucaramanga para trabajar en la empresa EC AD Ltda. Participó en El Sembrador, el Cine Club El Hormiguero¹⁰. Colaborador del Comité Cultural de Zapamanga y en la construcción de la Biblioteca José Antonio Galán en aquel barrio (La Muralla, 1989, pp. 10-11).

Al poco tiempo de iniciado el Comité, se creó un periódico popular llamado La Muralla, que hacía de acompañante y divulgador de las actividades en el barrio. Se crearon el Club de Amas de Casa, el Grupo de animación

en la Liturgia, Grupo Carnaval y se abrió una biblioteca. Pasos que se fueron dando junto a los colectivos artísticos y la Escuela Sindical de USITRAS. La construcción de la biblioteca José Antonio Galán y de la sede de COCUZA, se convirtieron en los proyectos banderas del artista Conrado Gallego, quien diseñó los planos y colaboró en la recolección de los aportes económicos y laborales de la comunidad para materializar el espacio cultural.

Los festivales culturales no se hicieron esperar. Año tras año, pequeños y grandes participaron de las comparsas, desfiles folclóricos y encuentros organizados en torno a las expresiones artísticas populares, puesto que el derrotero de COCUZA era “entender la cultura en un sentido total: inmersa en las relaciones sociales y políticas. Entenderlas en función del cambio social... La generación de una cultura popular no es entonces un largo proceso intelectual de especialistas aislados, que reproduce una relación vertical entre el productor y el consumidor” (La Muralla de la Solidaridad, 1989, p. 9). Palabras del Comité que recogen la concepción y la práctica de los grupos artísticos que integraron y nutrieron el movimiento cultural de la UIS y de Bucaramanga en la década de los años ochenta.

COCUZA sigue funcionando, a pesar de la represión que también han padecido –y siguen padeciendo– sus líderes sociales. El artista, ingeniero y profesor Conrado de Jesús Gallego Vargas murió el 14 de octubre de 1989, tras luchar contra la muerte desde el 8 de octubre de ese mismo año, cuando fue víctima de un atentado.

A manera de conclusiones

Durante las décadas de 1970 y 1980, la Universidad Industrial de Santander fue un espacio de continuo encuentro y desarrollo artístico-político. En su interior se gestó un movimiento cultural que traspasó el ámbito universitario para entablar diálogos con los obreros, las amas de casa, niñas y niños de los barrios, habitantes de otros municipios y los campesinos, es decir, con la gente del común. A pesar que varios de los grupos culturales abrieron sus sedes por fuera de la UIS, los vínculos estudiantiles, profesionales –el artista Conrado Gallego, por ejemplo, era tanto egresado como profesor de la UIS–, y la articulación con el movimiento estudiantil, hicieron que el movimiento cultural encontrara en la casa de estudios un espacio de apropiación social en el cual organizaron sus actividades. Los agentes represivos del Estado también se percataron de la centralidad de la universidad, por eso:

[allanaban] a los grupos de teatro más que todo, a gente de izquierda, mucha gente con ideas de izquierda que estaban en grupos ya comprometidos, sí, como movimiento estudiantil, como ya grupos ya guerrilleros como la FARC, como el EPL, como los Elenos, todo eso, sí. Entonces, pero siempre había, siempre estaba todo sujeto a la universidad, todo el centro era la universidad, eso fue lo

¹⁰ Proyecto de cine independiente en Bucaramanga, durante 12 años, pero no logró escapar de la represión de los años ochenta.

que yo percibí y percibo ahora desde otra mirada. (Entrevistada 1, 10 de febrero de 2017)

La UIS se consolidó como espacio de atracción para el encuentro de los colectivos artísticos locales y nacionales, especialmente en el ámbito del teatro. En esto influyó el diálogo que se estableció entre la forma de hacer las funciones y la participación activa del público asistente, quien generaba un nutrido intercambio político-estético. La crítica que los estudiantes de la UIS, especialmente los organizados en procesos políticos-culturales, emitían en torno a las obras, se convirtió en un elemento decisivo para que los grupos de otras ciudades preferían debutar sus propuestas en la Universidad Industrial de Santander. La mencionada crítica se sustentaba en la práctica de formación política que imprimía una lectura particular sobre las expresiones artísticas y el impacto que éstas generaban en el fortalecimiento del movimiento social.

El movimiento generado alrededor de lo cultural estuvo estrechamente relacionado a la concepción de artista que compartieron los actores sociales vinculados al medio artístico. A lo largo de las entrevistas realizadas y de la información contenida en las obras y las acciones de los grupos culturales, es posible comprender que el artista era ante todo un líder social y político –la mayoría de artistas fueron activistas de distintas organizaciones políticas–, quien a través de las manifestaciones culturales se acercaba a gente del común, desde la perspectiva de avanzar hacia las transformaciones sociales. En este sentido, la formación del/la artista estaba integrada por las dimensiones estéticas, técnicas y corporales (expresión corporal, técnica vocal, análisis del movimiento...), que acompañaban a la dimensión política que se fomentaba a través de la lectura, la escritura y debate de textos políticos de tendencia de izquierda, que le permitiera abordar la realidad desde otra mirada, para dar paso a la creación artística colectiva.

El proceso de creación artística colectiva fue un aspecto transversal. A diferencia de las concepciones individualistas, los grupos culturales realizaron la propuesta estética desde lo colectivo para el colectivo, consecuente con el proyecto de transformación económico-social, sustentado en la idea del poder popular que llevaría a cabo la revolución. En sintonía con esa visión, las temáticas de las obras apelaron a mostrar la cotidianidad vivida tanto por los artistas como por la gente del común. La interacción con el público, los temas cercanos a las clases populares fueron aspectos que hicieron parte del proceso de creación pensado desde lo colectivo, desde la conformación del arte popular.

Durante los años setenta y ochenta se experimentó una ebullición cultural que se dio en simultáneo al proceso de unificación de las centrales obreras (UTRASAN, FESTRA y FETRALSA) y a la propuesta de articulación política impulsada por el Partido Comunista Colombiano

a través de la UNO. Los grupos culturales y artísticos de la UIS aportaron en la construcción de un movimiento social de mayor envergadura en el que convergieron distintas fuerzas de izquierda y progresista. De ello da cuenta su permanencia en el tiempo, los niveles de organización que le permitió engranarse con otros sectores sociales y la apelación a la estética como forma novedosa de hacer política; a lo que hay que sumar la capacidad de movilización que logró con la ciudadanía.

El movimiento cultural de la UIS de la década de 1980, evidencia, además, un proceso de organización social que propendió por el cuestionamiento y ruptura con las formas tradicionales de hacer política, aspecto que da cuenta de los propósitos transformadores de la realidad social que el movimiento se trazó durante el contexto del post-Frente Nacional y el comienzo de la implementación del modelo neoliberal en Colombia. Características que rivalizaron con el proyecto hegemónico de la clase dirigente, la cual desplegó mecanismos legales, como el Estatuto de Seguridad Nacional que, junto a las amplias facultades de los aparatos represivos del Estado, fueron golpeando la vitalidad de la propuesta alternativa tejida en la UIS en torno al arte.

Referencias

- Archila, M. y Pardo, M. (Editores). (2001). *Movimientos sociales, Estado y Democracia en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Benadiba, L. (2007). *Historia oral, relatos y memorias*. Editorial Maipue.
- Bucaramanga derrota el Estado de sitio. (1975). *Tribuna Rojas*, 17. <http://prueba.moir.org.co/2004/08/28/bucaramanga-derrota-el-estado-de-sitio/>
- Comité de impulso de la Reparación Colectiva de las Universidades de Córdoba, Atlántico, Popular del Cesar y Delegados de la Comunidad Académica de la Universidad del Magdalena. (2018). *Es hora de contar la verdadera historia de las universidades públicas del Caribe*.
- Entrevistada 1. (2017). *Entrevista anonimizada realizada el 10 de febrero de 2017*.
- Entrevistado 2. (2019). *Entrevista anonimizada realizada el 28 de enero de 2019*.
- Entrevistado 3. (2018). *Entrevista anonimizada realizada el 26 de diciembre de 2018*.
- Entrevistado 4. (2019). *Entrevista anonimizada realizada el 13 de diciembre de 2019*.
- Entrevistado 5. (2019). *Entrevista anonimizada realizada el 13 de diciembre de 2019*.
- Esquivel, C. (2014). *Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.

- Garretón, M. (2002). La transformación de la acción colectiva en América Latina. *Revista de la CEPAL*, (76), 7-24.
- Hacemos Memoria. (2018). *Las universidades públicas, otras víctimas del conflicto armado*. <http://hacemosmemoria.org/2018/05/16/las-universidades-publicas-las-otras-victimas-del-conflicto-armado/>
- Henderson, J. (1986). El proyecto de reforma constitucional conservadora de 1953 en Colombia. *Anuario Colombiano de historia Social y Cultural*, 13(14), 261-279.
- La Muralla de la Solidaridad. (1989). *Revista de comunicación popular Encuentro*, (35), 6-9.
- Lancheros, Y. (13 de julio de 2003). *La Generación maldita*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-962918>
- Leal Buitrago, F. (2003). La doctrina de seguridad nacional: Materialización de la Guerra Fría en América del Sur. *Revista de Estudios Sociales*, (15), 74-87.
- Marín Rivas, M. (2015). Las violaciones de derechos humanos en Colombia durante los años 80 del siglo XX: acercamiento a su comprensión histórica desde la degradación y el fortalecimiento de la defensa. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 22(1), 113-135. DOI: <http://dx.doi.org/10.18273/revanu.v22n1-2017005>
- Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado [MOVIC-CE]. (s.f.). *Bucaramanga y área metropolitana: el asedio de la represión, 1966-1998*. Proyecto Colombia Nunca Mas – Informe Zona V.
- Suárez, I. (Compiladora). (2018). *Chucho Peña. Seguiré buscando mi verso*. Universidad Industrial de Santander.
- Suárez, I., Novoa, D., Escamilla, D., Rojas, L. y Díaz, L. (2017). *Trayectorias de dolor y resistencia. Construcción de memoria histórica razonada desde el Archivo Oral de Memoria de las Víctimas*. Colciencias-UIS.
- Vanguardia Liberal. (1982). “Sembrador”: *Seis años toman por asalto el cielo*. (20 de mayo). p. 9.
- Vanguardia Liberal. (1983). *Atentado al “Sembrador”*. (12 de febrero). p. 20.
- Vargas Díaz, L. (1996). *Expresiones políticas del movimiento estudiantil. AUDESA, 1960-1980*. Ediciones UIS.

