



NOTAS Y DEBATES DE ACTUALIDAD

UTOPIA Y PRAXIS LATINOAMERICANA. AÑO: 31, n.º 112, 2026, e 0858607

REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y TEORÍA SOCIAL

CESA-FCES-UNIVERSIDAD DEL ZULIA. MARACAIBO-VENEZUELA

ISSN 1316-5216 / ISSN-e: 2477-9555

Para citar/utlize este ARK: <https://n2i.net/ark:/43411/0858607>

Deposited in Zenodo: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18216087>



Poesía y participación política: una discusión vigente en Colombia

Poetry and political participation: a current discussion in Colombia

Angye Marcela GAONA

<https://orcid.org/0000-0002-9591-503X>

angye.m.gaona@gmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México, México

RESUMEN

La búsqueda de narrativas poéticas para respaldar movimientos sociales y culturales puede significar un valor agregado en la aspiración al poder popular y a la participación política en Latinoamérica. Este artículo propone algunas ideas para la integración de la poesía al conocimiento académico y a la acción política, en la posibilidad de que liderazgos poéticos compartan el poder sobre el conocimiento, activando las colectividades y redistribuyendo lo sensible. Éste es un primer acercamiento teórico que prepara la mirada para el trabajo de campo de exploración de las ideas poéticas (míticas) fundacionales que movilizan transformaciones políticas, desde la sensibilidad estética y la imaginación colectiva, en la memoria del movimiento social, cultural y político de Bucaramanga, Colombia, en los años 80. En especial, en la obra del poeta Chucho Peña, cuya manera de comunicar las ideas poéticas constituyó un hito político por fenómenos como la intermedialidad y la creación colectiva.

Palabras clave: poética; intermedialidad; disidencia; creación; comunidades; participación.

ABSTRACT

The search for poetic narratives to support social and cultural movements can represent an added value in the aspiration for popular power and political participation in Latin America. This article proposes some ideas for integrating poetry into academic knowledge and political action, considering the possibility that poetic leaderships may share power over knowledge, activating collectivities and redistributing the sensible. This is a first theoretical approach that prepares the ground for fieldwork aimed at exploring foundational poetic (mythical) ideas capable of mobilizing political transformations through aesthetic sensibility and collective imagination, within the memory of the social, cultural, and political movement of Bucaramanga, Colombia, in the 1980s. In particular, it focuses on the work of poet Chucho Peña, whose way of communicating poetic ideas constituted a political milestone through phenomena such as intermediality and collective creation.

Keywords: poetics; intermediality; dissent; creation; communities; participation.

Recibido: 14-09-2025 • Aceptado: 16-11-2025

INTRODUCCIÓN

Este artículo se inspira en la figura del poeta Chucho Peña, nacido el 22 de febrero de 1962 en Medellín, desaparecido el 30 de abril de 1986, a la edad de 24 años, en Bucaramanga y posteriormente asesinado por agentes estatales. El propósito es, a partir de revivir la memoria histórica del poeta, desplegar la posibilidad de una poética política que contribuya a la formación de mitos de fundación identitaria ligados a praxis colectivas que den sentido y cohesión a los movimientos sociales en Latinoamérica. La obra de Chucho Peña se enmarca en un movimiento cultural, político y social acontecido en Bucaramanga en los años 80 que fue acallado de forma violenta, con persecuciones, exilios, torturas, asesinatos y desapariciones.

La investigación se encuentra en una fase preliminar en la que se disponen los elementos teóricos y el fundamento metodológico que se irá configurando en el trabajo de campo a través de la colaboración con familiares, amigos del poeta, liderazgos comunitarios y artistas en general que se busca involucrar como coinvestigadores para intentar la revitalización del movimiento cultural de la ciudad, acallado casi completamente desde el asesinato del poeta.

En principio, me extiendo en una exposición del contexto histórico y político de los años 80 en Bucaramanga, mencionando parte de la historia de la región porque resulta pertinente al ser una zona de legendarias insurrecciones. Este recorrido constituye parte de la memoria histórica a reconstruir y es importante tomarlo en cuenta tanto para la comprensión de la propuesta teórica y metodológica que aquí se presenta como por la necesidad de hacer la denuncia histórica alrededor del asesinato del poeta, considerando la impunidad que se cierne sobre los hechos y el olvido al que la obra y la figura del poeta ha caído.

En una segunda parte del artículo, bajo la inspiración en la figura de Chucho Peña, se integra un aparato teórico para sustentar la necesidad de una poética política que acompañe los movimientos sociales sobre todo, en países con trágica herencia colonial, ávidos de nuevos sentidos identitarios. En este acercamiento teórico se elaboran conceptos como la poética del disenso, fundada en las formas del disenso de Jacques Rancière o el pensamiento mítico político, con base en las ideas de Antonio Gramsci y José Carlos Mariátegui.

En la última parte, se esbozan dos eventuales mecanismos metodológicos a explorar en el trabajo de campo de esta investigación colaborativa que fundamenten acciones poéticas colectivas de recuperación de la memoria histórica y renacimiento de movimientos populares fundados en trabajos continuados de formación del pensamiento y las artes, a saber, la intermedialidad y la creación colectiva.

LOS HECHOS HISTÓRICOS

Bucaramanga es una ciudad ubicada en el Nororiente de Colombia, capital del Departamento de Santander. La zona ha sido foco de levantamientos populares desde el siglo XVIII: cerca de allí sucedió la primera revuelta de la Nueva Granada que se conoció como la Insurrección de los Comuneros, en marzo de 1781, ocho años antes de la Revolución Francesa; durante todo el siglo XIX, varias guerras civiles tuvieron como epicentro el Estado Soberano de Santander (en donde se emplaza Bucaramanga, hoy, ciudad capital) que mantuvo un conflicto reiterado con Santafé (antigua denominación de Bogotá), cuyo ejército entraba al Santander para capturar a los dirigentes y los llevaba a exhibirlos por las avenidas de la capital cuando no perseguía a los gobernadores por la intrincada geografía hasta asesinarlos; el siglo XX se inauguró en Colombia con la Guerra de los Mil Días, cuya batalla más importante se libró en Palonegro, lugar en donde actualmente queda el aeropuerto de la ciudad; por último, en los años 70 se originaron dos guerrillas en Bucaramanga: el Ejército de Liberación Nacional (ELN), fundado por estudiantes de la Universidad Industrial de Santander y el Movimiento 19 de abril que se arraigó en la región a través de la influencia de uno de sus líderes, residente bumangués, el médico Carlos Toledo Plata. En los años 80, esta larga tradición insurreccional se expresaba en una agitación cultural centrada en los grupos teatrales, relacionados indistintamente con grupos políticos, que desde la década anterior habían formado un público crítico que hacía de Bucaramanga el lugar preferido, en ese momento, para el estreno de obras de teatro político y universitario en el país.

En 1977, se levantó un paro nacional contra la imposición de las primeras medidas económicas de corte neoliberal, por parte del gobierno de López Michelsen. Como respuesta al paro, a un mes de posesionado Julio César Turbay impuso el Estatuto de Seguridad, decreto presidencial que restringió las libertades democráticas y sindicales y condujo a aumento atroz de los abusos institucionales como torturas en unidades militares, detenciones arbitrarias, desapariciones y allanamientos sin orden judicial.



Ilustración 1. Presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982) y generales.

Esta persecución la sufrió el poeta Chucho Peña en su ciudad natal, Medellín, y huyó a Bucaramanga en 1982, en donde, por su carisma, ganó el cariño y reconocimiento de la gente que hacía parte de ese hervidero cultural y político que era la ciudad. Cuentan que cuando Chucho Peña entraba al bar El Patio, uno de los centros de reuniones preferidos por todos, le hacían sonar su canción de salsa favorita, El negro bombón, porque todo el mundo en el bar tenía que saber que él había llegado a prender la fiesta. Tal era el nivel de amor que la comunidad le tenía a su poeta.

Lo cierto es que la movida cultural no se distinguía de la movida política. “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” (Boada: 2021, p 29). Un mitin estaba siempre acompañado de una presentación del grupo de voces El Sembrador, de una intervención teatral o una lectura de poemas. El poeta hizo amigos en todos los sindicatos, participó en todas las corrientes políticas y en todos los equipos de artistas. Hacía títeres y montaba en zancos con Lucho Argüello, se presentaba acompañado de la guitarra de Fabio Álvarez o simplemente recitaba poesía a su manera. Con Argüello había ido a la zona rural de Cachirí, un pueblo vecino, a dar talleres de títeres y leer poemas a los trabajadores de un cultivo de palma.

Pero, la tarde del 30 de abril de 1986, desconocidos atraparon a Chucho Peña en una esquina del Parque Bolívar. Hoy se sabe extraoficialmente que los autores materiales fueron policías de civil, que lo habían reconocido en su presentación en Cachirí y que habían decidido “cargárselo”, como dijeron en su lenguaje criminal.

En ese lugar a donde meses antes había llevado arte y poesía, su amigo Lucho Argüello encontró su cuerpo con signos de tortura y lo trajo a Bucaramanga en el capó de un carro. Esto lo escuché en la propia voz de Lucho Argüello, como buena parte del relato contextual que hago, pues corresponde a una memoria que se comparte en confianza y en secreto, entre amigos que todavía hablan en voz baja y expresan miedo al referirse a los hechos. Es una memoria que espera ser rescatada de mil maneras posibles.

Con el asesinato de Chucho Peña, unido a otros hechos trágicos, el movimiento cultural de Bucaramanga sufrió un golpe contundente del que todavía no se levanta.



Ilustración 2. Fotografía del poeta Chucho Peña.

Sobre el asesinato del poeta Chucho Peña ha crecido un muro de silenciamiento que también fue construido por la condena institucional que desde sectores de la academia se ha lanzado sobre su poesía. Quizá el hecho de que haya sido además de poeta, teatrero y titiritero, por un lado, promueve y engrandece su voz en la comunidad, y por otro, escalda su figura ante una mirada crítica oficialista de la poesía. Esto último, la poca aceptación que tiene su poesía entre el canon literario colombiano pasa a muchos de los otros (cerca de 23) poetas asesinados, que hasta ahora están encontrando su lugar en los círculos editoriales y académicos, gracias al trabajo editorial e investigativo de poetas contemporáneos como Saúl Gómez Mantilla y Angélica Hoyos.

Es pertinente el estudio del proceso de comunicación que produjo que un poeta lograra conectarse con la gente, de la manera en la que lo hizo Chucho Peña, y crear, además de los efectos contemplativos y reflexivos propios de la poesía, un llamado a la acción a la población. Es propicio además descubrir cómo y por qué ese efecto de la comunicación de la poesía que vinculó a toda una población con un movimiento social y cultural fue percibido como una amenaza por los agentes oficiales hasta el punto de procurar la eliminación del poeta y otras persecuciones acaecidas sobre los artistas y promotores de la cultura en Santander y en Colombia. Es cuestionante que puntualmente la poesía que sale de los libros y se pone al servicio de la población excluida a través de otras artes (intermedialidad) como el teatro o la música, fue (y es) juzgada como peligrosa por las autoridades, juicio al que se suma cierta poesía oficialista que extiende una condena de olvido sobre los nombres y las obras de los poetas asesinados.

De esta forma, las preguntas que acompañan esta investigación van de la poesía a la historia, del análisis intermedial al político, del ejercicio memoria a la comprensión de la coyuntura. Cuando el poeta se comunica con éxito con su entorno, de formas que van más allá de la escritura de poemas, y muestra la poesía como estímulo para las transformaciones, al parecer, en ciertos contextos como los latinoamericanos, le surgen enemigos peligrosos. Es necesario revelar en dónde está y en qué consiste esa especie de línea estética que traspasaron poetas como Chucho Peña para ser reconocidos por sus contemporáneos no solo como poetas sino como inspiradores de la acción social y, por sus antagonistas políticos, como una amenaza hasta el punto de hacerlos desaparecer.

En efecto, el 30 de abril de 1986 por la noche algunos poetas como Claudio Anaya o Chente tenían cita con Chucho y todos esperaban verlo en el escenario después de la Marcha del Primero de Mayo en la Concha Acústica. Cuando no acudió a las citas, empezaron a preguntarse unos a otros para saber de él, con mucho miedo porque las torturas y desapariciones eran persistentes. No tardaron en darse cuenta de que no estaba en la casa de Mireya ni en la de Alfredo ni en el Sembrador ni en ninguna parte. El poeta no iba a regresar, su voz se había ido para siempre.

Hay registro de por lo menos 24 poetas asesinados en Colombia en la última parte del siglo XX y la primera del XXI, cuyas voces han sido antologadas por Saúl Gómez Mantilla (2023) en el libro “Poesía emboscada”. Todas estas muertes violentas permanecen en la impunidad. Los crímenes perpetrados sobre los cuerpos de los poetas se replican sobre sus obras y sus figuras se mancillan con la exclusión de sus voces del canon de la poesía oficial colombiana. El olvido en el que estuvo el nombre de Chucho Peña se mantuvo hasta la segunda década de este siglo, cuando, con esfuerzos editoriales independientes, sus amigos, invadidos de terror todavía, rompieron el silencio, rescataron y publicaron sus poemas en 2010. Posteriormente, entregaron su fondo archivístico a AMOVI (Archivo de Memoria Oral de las Víctimas- UIS-COLCIENCIAS) que publicó su obra completa conocida, en 2018.

Después del asesinato de Peña y de otros hechos victimizantes, los artistas sobrevivientes a la persecución se silenciaron; las escuelas de arte, los teatros y casas culturales cerraron sus puertas. Pocos procesos culturales se produjeron durante las décadas siguientes, sin que se haya recuperado hasta el momento la cultura crítica y creativa que corría en los 80 por las calles de Bucaramanga. En el presente grupos de artistas jóvenes empiezan a organizarse y nuevamente son blanco de señalamientos, persecuciones y acusaciones varias.

El caso de los asesinatos de estos poetas colombianos reverbera con los de Víctor Jara y otros artistas durante las dictaduras en Suramérica, pero a diferencia de éstos sobre aquellos no existen suficientes abordajes ni memorias en medios o en estudios académicos. Solo la investigadora Lina Constanza Díaz (2021) y AMOVI, archivo creado en 2013, así como la antología de Saúl Gómez y la tesis de Angélica Hoyos (2021) se ocupan recientemente de los acontecimientos y hacen ejercicios académicos para salvar esta memoria. Este silenciamiento revela el contexto y el alcance del crimen por el que el Tribunal Permanente de los Pueblos en su sesión 48 de 2021, “ha reconocido el Estado de Colombia culpable del crimen de genocidio, desarrollado sin solución de continuidad a lo largo de las décadas del siglo XX y con más atrocidad durante los últimos diecinueve gobiernos, con un rol central de los gobiernos presididos por Álvaro Uribe Vélez (años 2002-2010)”. En ese mismo 2021, mientras sesionaba el Tribunal en las ciudades de Bogotá, Medellín y Bucaramanga, el genocidio se agudizaba en la represión que el gobierno de Iván Duque hacía del llamado estallido social, en el que artistas como Flex en Cali o Lucas Villa en Pereira, fueron blanco de las balas oficiales y extraoficiales.

Angélica Hoyos concluye que “no sólo se trata de exponer una tendencia de escritura y ubicarla en el campo literario sino de registrar cómo se dan sus interacciones con lo social, cómo interviene o cómo busca la poesía intervenir la realidad” (Hoyos: 2021, p. 240). Estas formas de intervenir la realidad con la poesía se realizan a través de la intermedialidad con otras artes, con el teatro y la música, en el caso de Chucho Peña (1962 – 1986) y de otros poetas asesinados como Manuel Gustavo Chacón (1953 – 1988), Edwin López (1975 – 2003) y Gerson Gallardo (1976 – 2003). La palabra de todos ellos estaba potenciada por un trabajo expresivo con el teatro y la música, lo que constituye un hecho que resuena en la forma en la que son recibidos por las gentes y a la vez en la que se hacen visibles, son detectados y atacados por los agentes que les causan la muerte.

Teatro también hacía el poeta Federico García Lorca; músico y poeta era Víctor Jara. Ambos son célebres mártires que se recuerdan en el mundo y cuya presencia se hacen memorable sobre todo por esa tendencia a la intermedialidad que presenta su poesía. Chucho Peña también era un poeta que combinaba la música, el teatro en su incursión en la comunidad y su memoria merece un lugar que poco a poco va

ganando, pero que ha tenido que justificarse en frente de la historia oficial que lo descalifica como poeta por haber sido titiritero.

El fenómeno de la poesía que sale de los libros y se instala en la vida cotidiana de una ciudad, promoviendo el pensamiento y la acción transformadora costó, en el caso de Chucho Peña, la sangre del poeta y el rompimiento de los tejidos sociales a su alrededor. Las cualidades de su comunicación de la poesía se encuentran descritas en el guion de Lizbeth Torres y en la memoria de los amigos que sobreviven en Bucaramanga. La poesía de Peña no es solo papel impreso, no se trata solamente de un acontecimiento literario surgido en el seno de las palabras, sino que es un hecho intermedial que vale la pena estudiar como forma de hacer justicia, pero también como manera de presentar a las nuevas generaciones un precedente de la comunicación intermedial de la poesía, en un ejercicio de memoria viva que genere espacios de discusión en los que se puedan intercambiar saberes, así como intentar revitalizar parte del movimiento social y cultural perdido.

COLAPSO DEL MOVIMIENTO CULTURAL

En el esfuerzo por comprender las formas de comunicación de cierta poesía, hábil en animar procesos sociales e inspirar a las gentes hacia la acción en defensa de sus derechos, observo que la palabra ya no está sola ni está solo en un papel, sino que incorpora el gesto teatral, el sonido musical o las expresiones gráficas. Es el caso de la poesía de Chucho Peña, poeta inmolado colombiano, que combinaba la escritura de poemas con una lectura teatral y musical que era muy apreciada por la gente, a la que lograba apuntar en su corazón sensible. Esta sensibilidad característica, si bien era propia de la época y de las circunstancias sociales específicas en que se daba dicha comunicación poética, era potenciada por la energía del poeta, actor, titiritero y cantor que se convirtió en protagonista del movimiento cultural y político que se daba de manera natural en Bucaramanga, en ese momento.

El poema “Desaparecidos” escrito por Peña lo rememora:

Se cansarán un día
y van a intentar desaparecer
la Patria entera.
Van siendo tantos ya
nuestros hombres y mujeres
que simplemente no aparecen
que van siendo suficientes
para fundar una Patria
de los exiliados en la muerte (PEÑA; 2010, p. 108).

Sin embargo, la ciudad tuvo que presenciar el colapso del movimiento cultural perseguido por el estado y el brutal silenciamiento del poeta. Si luego de esto sucedido en los años 80, la ciudad hubiera renacido como bastión cultural de Colombia, quizá el crimen contra el poeta se recordaría de otra manera y su obra intermedial obtendría el reconocimiento que a nuevas generaciones de poetas inspiraría en su accionar poético y político. Pero, no es así de manera alguna. El movimiento cultural de la ciudad fue devastado, sus protagonistas acallados y los lugares demolidos o convertidos en escenarios para otros asuntos; los niveles de lectura literaria en la universidad pública eran casi inexistentes como pude percatarme yo misma en una investigación acción participativa no publicada que hice en 2015; se cerró la escuela de artes por más de 30 años, no se crearon espacios de formación artística para la infancia ni de reunión para jóvenes y la corrupción estatal carcomió los presupuestos para la cultura por décadas. Es decir, el golpe que asestaron al poeta y al movimiento cultural logró echar abajo la libertad de expresión, de convocatoria y de reunión de la gente y acabó con lo alcanzado en la formación de públicos críticos. Solo hasta hace 8 años se creó una escuela municipal de arte y empieza a tener voz una nueva generación de artistas.

Un análisis pertinente del personaje poético intermedial que es Chucho Peña y del fenómeno social alrededor suyo trasciende los estudios literarios y exige la expansión de la mirada con enfoques interdisciplinarios que no solo aborden el fenómeno en retrospectiva, sino que se atrevan a proponer metodologías de intervención científica, política y cultural en favor del movimiento cultural colapsado. La intermedialidad es uno de esos enfoques epistemológicos que es pertinente a la poesía que se expresa a través de las otras artes, como es el caso de la poesía de Peña y que, más que expresarse interviene en un contexto histórico específico, cambiando las condiciones para la vida de los seres que alcanza. Integrando la intermedialidad a una investigación colaborativa con fundamentos teóricos que permitan encontrar insumos en el pensamiento que sustenten la acción poética política se pueden crear mecanismos para la activación de las comunidades en luchas a su favor, que, por supuesto, es necesario acompañar de forma continuada por lustros.

Se ha querido borrar la memoria del poeta hasta el punto de negar su condición de poeta, así como se ha querido seguir adelante en una ciudad cuyo movimiento cultural exorbitante y ejemplar fue colapsado de propósito por intereses mezquinos. Es probable que tanto la memoria del poeta como la del movimiento se puedan activar a través de argumentos teóricos aunados a una metodología de la acción poética política que rememore, en este caso particular de Bucaramanga, el pasado insurrecto de la región. Escribió Chucho Peña:

Yo moriré de plomo y poesía
de igual forma que puedo morirme de otra cosa.
Mis uñas como de un nuevo asesinado,
amenazadas todas,
ya no desgarran la tierra.
Me agarro a lo que queda, triste
y todavía creyendo con miedo
en la necesidad de creer
pero impotente. (PEÑA: 2010, p. 78).

INSPIRACIÓN EN LA FIGURA Y LA POESÍA DE CHUCHO PEÑA

Aunque se han hecho esfuerzos por guardar esta memoria, que valen la pena ser estudiados en su conjunto, en el caso de la poesía de Chucho Peña, ésta se ha puesto en entredicho por parte de posturas academicistas que ven al poeta como un cuentacuentos por el hecho de que comunicaba sus poemas disfrazado de clown o montado en zancos. Lo cierto es que la suya es una de las obras más valiosas de la historia de la poesía en Colombia, que cobra mucho más peso cuando consideramos las circunstancias de su vida y de su muerte.

La calidad de la poesía de Chucho Peña lo hace pertenecer a ese grupo selecto de poetas que son capaces de visionar su propia muerte. Lo hizo Rimbaud cuando dijo "Volveré con miembros de hierro, la piel oscura, el mirar furioso: por mi máscara se me juzgará de una raza fuerte" y regresó a Francia con sus piernas agangrenadas. Lo hizo el poeta asesinado y desaparecido Federico García Lorca en el poema "Fábula y rueda de los tres amigos" en el que escribió:

Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas,
comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,
abrieron los toneles y los armarios,
destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.

Lo hizo César Vallejo, gran poeta de América: “Me moriré en París con aguacero/ un día del que tengo ya el recuerdo”. El primero que supo que iba a morir torturado y asesinado y que iba a ser desaparecido fue el mismo Chucho Peña: “Yo moriré de plomo y poesía/ de igual forma que puedo morirme de otra cosa. Y en otro poema: Mis uñas/ como de un nuevo asesinado, / amenazadas todas, / ya no desgarran la tierra. Me agarro a lo que queda, triste/ y todavía creyendo con miedo/ en la necesidad de creer/ pero impotente” (Peña: 2010, p 78). Al poeta le arrancaron las uñas y no se trata por supuesto de que los asesinos haya leído el poema, sino que el poeta ya había leído a sus asesinos pues la tortura y la desaparición fueron (y son) una práctica macabra propia del genocidio colombiano.

Los protagonistas de la historia todavía están vivos, muchos han regresado luego de sus exilios y los que permanecieron luchan aun, cada uno a su manera. La idea de llevar a cabo esta investigación de rescate de la figura de Chucho Peña y de activación del movimiento cultural de la ciudad siempre me ha rondado, pero surgió con más fuerza cuando Lizbeth Torres, directora y guionista de la película sobre Chucho Peña, me contó que había empezado la preproducción y deseé sumarme a este esfuerzo, inicialmente reforzando su contacto con amigos como el poeta Chente y con Alfredo Ortiz.

ALGUNAS PREGUNTAS A LA POESÍA Y AL COLECTIVO DE POETAS

Esta investigación quiere aportar ideas a quienes deseen activar movimientos sociales y se dispongan a un trabajo de base extendido. También, intenta apoyar a aquellos miembros del colectivo de poetas para quienes escribir es solo una parte del tipo de comunicación que desean con las comunidades, sobre todo en ciertas coyunturas sociales y políticas de exclusión o de violencia, y se disponen a acompañarlas con su palabra y con su accionar intermedial, en espacios comunitarios. Por más precioso que sea el verso a algunos poetas no les basta con emitirlo desde la torre de marfil, sino que van a comunicarlo directamente en una especie de trabajo de campo que tiene diferentes niveles de injerencia de tipo estético y político y es recurrente en la historia. De este modo, existe una larga tradición de poetas que han acompañado con su poema a las comunidades en el plano de la acción. No solo yendo a las barricadas (Miguel Hernández, René Char, Roque Dalton, Javier Heraud) o haciendo activismo político (Dolores Ibárruri, Zora Neale Hurston, Toni Morrison, Stella Díaz Varín) sino usando gestos intermediales como escribir, dirigir teatro y/o interpretar teatro (José Martí, Federico García Lorca, Antonin Artaud) y música (Maya Angelou, Jayne Cortez, Linton Kwesi Johnson). En este gusto por la poesía de la acción, mis preguntas son variadas y van desde la necesidad de mantener en la memoria lo circunstancial histórico hasta el abordaje por la estética de la poesía de la acción y de la poesía que experimenta con otros medios para expresarse, en toda la densidad de sentidos que la intermedialidad plantea, a saber, estéticos, políticos, sociales.

En este tiempo en el que Chucho Peña estaba realizando su obra en Bucaramanga ¿Quiénes en el colectivo de poetas estaban haciendo algo similar en Colombia y en el mundo? ¿Los motivaba como pienso la necesidad de comunicarse de forma más directa con los colectivos? ¿Por qué no a todos los poetas les sucede ese llamado a la intermedialidad en contextos similares? ¿Por qué los poetas que tienen gestos intermediales en su obra parecen ser originalmente activistas políticos? ¿Acaso los ánimos levantados de las comunidades exigían a los poetas que se expresaran en ese tono y alzarán la voz, es decir era algo que estaba en el aire y algunos captaron? Era el tiempo del surgimiento de Dub poetry y Spoken word. ¿En qué medida Chucho Peña conocía y apreciaba estos movimientos y se les aproximaba?

Pregunto por la intermedialidad en las formas de la poesía de Chucho Peña ¿Cómo y por qué su forma de leer se volvió imborrable en la memoria de sus contemporáneos? ¿Cómo era en verdad su lectura de poemas? ¿Puede considerarse su estilo irreplicable, puede rememorarse y practicarse? Ya han existido transferencias de sus poemas al teatro como Recitando, resistiendo, de Esquizofrenia Teatro, dirigida por Laso, Juan Ordóñez Laserna, en el papel de Chucho. ¿Por qué ha surgido y cómo han sido y son los ejercicios de memoria alrededor de la figura de Chucho Peña (obras de teatro, intervenciones del espacio público, largometrajes) y en qué forma la intermedialidad contribuye a que su poesía llegue de nuevo a la gente?

En cuanto a la relación del asesinato de Peña con el de otros poetas en la región que tenían gestos intermediales con las artes escénicas, es necesario establecer los puntos en común y las diferencias en los hechos que rodearon sus crímenes para dar cuenta de la pregunta que me inquieta: ¿Sacar a la poesía de los libros a través de la intermedialidad con las artes escénicas o la música y llevarla al ambiente social y político ha hecho vulnerable al poeta en contextos de violencia institucional como el colombiano? ¿Por qué parece que se ha repetido entonces la historia de Chucho Peña y Manuel Gustavo Chacón? ¿Existen poetas que hoy eligen la expresión intermedial de su poesía en Bucaramanga y sus alrededores? y, si así fuera, ¿qué les motiva y cómo es su carácter? Estas últimas preguntas esperarán a un posterior desarrollo de la investigación. Este artículo se limita a contemplar dos alternativas teóricas y dos metodológicas para contribuir con la poesía a la activación de la memoria y de eventuales movimientos sociales.

CONCEPTOS HACIA UNA POÉTICA POLÍTICA

Es muy probable que en el trascurso de la investigación se profundice en los conceptos que se enunciarán a continuación y que se complementen con otros para conformar un cuerpo más robusto que sustente las posibilidades de la poesía en la activación de los movimientos sociales. Por ahora, dos conceptos se abordan en este artículo y son el pensamiento mítico político y la poética del disenso, que se presentan a continuación.

PENSAMIENTO MÍTICO POLÍTICO

Lo primero que se propone a un grupo en un taller de poesía puede ser la desestructuración de cierta forma de pensar que considera que todas las respuestas a preguntas como quién soy, por qué existo o qué es tal o cual elemento u objeto y por qué y desde cuando existe, se resuelven por la vía de la lógica racional que tiene en cuenta solo los hechos observables y comprobables. Otras formas de pensar se convocan cuando se orienta la intención hacia la poesía porque son necesarias para la creación de sentidos nuevos y para conectar significados alternativos basados en los símbolos, presentes no solo en la parte consciente sino en el inconsciente. Justo lo que busca la poesía no es la literalidad en la descripción de la realidad, sino la exaltación de ciertos aspectos, el descubrimiento de lo no visto y no percibido hasta el momento y una revivificación de los sentidos originales de las palabras y las cosas que suceden. Ese es el pensamiento mítico, el que intenta mirar al mundo como si lo viera por primera vez y permite explicaciones a los fenómenos que surjan de la relación directa con ellos evitando teorías o visiones aprendidas. Se trata de casi ejercer el derecho a crear una versión de la realidad, asumiendo que es posible nombrar las cosas que rodean la existencia como lo hicieron los primeros seres. Este ejercicio es un detonante de la capacidad de crear que paradójicamente es más sencillo de aplicar en grupos de infantes que de adultos, acostumbrados estos a asumir las versiones de la realidad aprendidas en la familia, el colegio o en el templo como las únicas posibles. Por supuesto que no se trata de llamarse a fantasías sino de abrir otra vía posible para darle sentido a la realidad. Los objetos y los seres siguen existiendo como prueba de que tanto la explicación aceptada como la inventada son plausibles. Lo único que se ha hecho es enriquecer la visión del mundo y desencadenar la mente que de esta forma queda habilitada para la creación.

Es inquietante que la oportunidad de liberar el pensamiento de esta manera, devolviéndole su configuración curiosa y creativa original, no sea fomentada en la mayoría de la población sino, antes bien, condenada por mecanismos de censura internos y externos. Simplemente parece que las cosas son como son y están como están por ley natural como si tantos seres no hubieran contribuido a la formación del mundo, preguntándose una y otra vez por él de forma disruptiva como lo propone el llamado pensamiento mítico, base del pensamiento poético. Es en este punto en donde esta investigación comienza a validar la poesía en su potencial de transformación.

Pueblos como el colombiano que han padecido genocidio (político), pueden encontrar en el pensamiento mítico, aplicado al rescate de su memoria, la posibilidad de resarcir el tejido social roto. La creación colectiva de mitos políticos está llamada a ser un campo de acción donde las comunidades piensan sobre su propia historia, tienen la oportunidad de hacerla nuevamente y activar de ese modo trasgresiones a las historias

oficiales. Si bien, existen críticas al mito político que se ocupan de la posibilidad de que sean utilizados antes que, para la liberación para la dominación, es una herramienta que puede ser usada como horizonte de resistencia y no solo como legitimación de poder.

Las comunidades como los individuos tienen derecho a crear explicaciones propias a los fenómenos que les acaecen y eso significa que pueden despertar el pensamiento mítico en sentido político, pero no lo harán a menos que sean estimuladas hacia ello, dada la costumbre de pensar de manera institucionalizada instaurada por la cultura dominante. "El mito político no se limita a ser un instrumento de dominación, sino que puede constituirse como crítica" (Cisneros: 2012, p. 35), y así convertirse en una oportunidad de resistencia y de creación de sentidos colectivos. Como la poesía, el mito instaura otra manera de pensar que no necesariamente se contraponen a lo racional, sino que se inscribe dentro de ello usando de forma alternativa e inusitada las mismas formas simbólicas disponibles para todos.

A diferencia del discurso acostumbrado y dominante, el pensamiento mítico político abre la oportunidad de convocar afectos, valores compartidos y de crear narrativas que cohesionan los colectivos hacia lo común. En efecto, es una estrategia que siempre han utilizado los grupos dominantes como ejercicio de poder para encadenar la atención y la adhesión de las masas hacia sus narrativas pero que, justamente, se puede transferir a las comunidades haciéndolas conscientes del poder inalienable de crear nuevas historias sobre sí mismas. El pensamiento mítico político puede ser una herramienta de subversión contra el poder y de creación de horizontes alternativos porque no se trata de hacer relatos pasivos, sino de orientar hacia la acción y configurar imaginarios colectivos que articulen los motivos para la movilización social. Es relevante notar que "el mito, en cuanto relato fundante, es inseparable de la praxis política" (Cisneros: 2012, p. 47) y, al retomar su posición en el ejercicio comunitario del pensamiento mítico, base del pensamiento poético, confiere a la poesía su verdadero estatus en la activación del poder popular cuando las personas se hacen conscientes de ella y la despojan de esa aureola elitista que le había sido impuesta por el pensamiento dominante que la había apartado así de su gran poder trasgresor.

Es a través del pensamiento mítico que la comunidad recobra el poder de construir categorías, ordenar su experiencia y dar sentido a la historia, es decir, despierta su capacidad de pensamiento político colectivo. Lejos de ser una innovación, el pensamiento mítico político incluso encuentra sus orígenes en la llamada poesis (hacer, crear) del pensamiento clásico griego. Platón la puso en palabras de Diótima en El banquete como "la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser". Quizá el problema estuvo en confinar esa poesis solo a la creación estética y apartarla de la práctica y la contemplación. Esta propuesta de la poesía como inspiración de la acción política, confiere al pensamiento mítico político la potestad de ser tanto un acto contemplativo de la historia personal o colectiva, como un acto creativo que trae una cosa del no-ser al ser, así como un acto práctico que permite el desencadenamiento de la acción con base en los sentidos y significados descubiertos-creados.

POÉTICA DE LO DISIDENTE

Pero, toda esta posibilidad emancipatoria que se percibe en la poesía, a través de un despertar colectivo de símbolos, por ejemplo, de paz genuina y de la estimulación de un pensamiento mítico político en las poblaciones que han visto resquebrajados sus lazos sociales por la represión estatal y demandan procesos de memoria histórica no tiene sustrato sin la insistencia simultánea en la disidencia. A la par de la comprensión del pensamiento mítico como poder creador es necesario aprender a vivenciar y a apreciar las actitudes disidentes como las más preferibles en cada gesto individual y colectivo. De esta forma, se pueden preservar los esfuerzos por la emancipación haciendo que sean menos susceptibles de ser re- capturados por las fuerzas represivas. Aunque estamos hablando de un proceso "poético", impredecible, sobre el que no se puede ni se desea establecer control, sí puede hacerse explícita una especie de ética poética de la disidencia que aspire siempre a no obedecer y, antes bien, tienda a la creación, la invención, el no seguimiento de la norma. La poesía no sigue las normas.

Ya se mencionó que Bucaramanga y sus alrededores configuran un territorio que ha seguido líneas de fuga o de disidencia ancestrales que de algún modo u otro permanecen y es preciso dilucidar. En otros lugares, es preciso encontrar las grietas por las que el poder dominante se ha fugado y las necesidades de ejercicio del poder popular en las necesidades insatisfechas de las poblaciones, siempre azotadas por la explotación capitalista y, a partir de ellas, inspirar a la actividad transformadora.

En el poema "Señales", Chucho Peña escribe:

Tan sólo es necesario vestiros color de poesía;
impregnarnos la frente de fragancia verso libre,
ser prototipos del estilo canto sin barreras;
caminar del lado de la vida duro contra el viento
para que seamos declarados elementos fuera de orden (PEÑA: 2011, p. 47).

Una poética de la disidencia es la ayuda que las comunidades necesitan para sentirse respaldadas epistémicamente en la batalla contra aquello que violentamente las ha llevado hasta un rincón y no cesa en su acoso histórico. La poesía está lista para acompañar todo intento de ruptura del asedio a las poblaciones excluidas y no solo con el uso de las palabras escritas o habladas, sino con todo el arsenal del que dispone la poesis, como se verá en el siguiente apartado. El acompañamiento de la poesía a la lucha social la llena de disidencias, le ayuda a mostrar el desacuerdo con lo establecido y normalizado tanto en lo visible, lo audible como lo decible (Rancière: 2012; OtraParte).

Jacques Rancière nos hace conscientes de que es preciso ser disidentes y plantarse en desacuerdo permanente con la partición de lo sensible que es la manera en la que el orden social determina lo que cuenta como público, lo que puede manifestarse, quienes son oyentes, quiénes son hablantes. "No escribiré poema de consentimiento", dice el poeta de la Resistencia René Char. Si bien el arte del consentimiento y la poesía cortesana pululan y son la principal causa del distanciamiento de las poblaciones con sus propios acontecimientos poéticos (creativos), una poética del disenso aporta la tensión necesaria para marcar diferencias y desestabilizar lo dado cuando esto es opresivo.

Rancière advierte que el consenso disuelve el espacio político de disenso al hacer que lo común parezca natural, evidente, irrefutable. El consenso significa "que lo dado de cualquier situación colectiva se objetiva de modo tal que ya no puede prestarse a disputa" (Rancière: 2012, OtraParte).

Es importante familiarizar a las comunidades con la necesidad de enunciar una fuerza disidente así tengan miedo, justamente porque en la expresión de su desacuerdo radica la conquista de lo que les ha sido usurpado. Entonces, una ética poética del desacuerdo debe operar contra la tendencia a mostrar lo dado como la única posibilidad en la que se hacen las cosas. En su lugar, se debe reactivar la visibilidad y la voz de los excluidos, en una maniobra constante de resistencia a la naturalización de las jerarquías perceptivas y simbólicas presentes en los espacios públicos, en el ejercicio de las ciudadanías, en lo que se considera "la cultura", "el arte" y la misma "poesía", en lo que se considera "ciencia", "participación" y "democracia".

No solo se necesita una visión disidente del espacio que se usa para la expresión artística, de quien ha sido "predestinado" por alguna fuerza a ser "artista" o "poeta" sino del tiempo. Rancière critica a Platón cuando escribe que "los artesanos no tienen tiempo de estar en otro lugar que no sea su trabajo" y afirma: Parece obvio que esta "falta de tiempo" no es del orden empírico: es la mera naturalización de una separación simbólica. La política empieza, justamente, cuando aquellos que "no tienen tiempo" para hacer nada aparte de su trabajo toman ese tiempo que no tienen para hacerse visibles, en tanto coparticipes de un mundo común, y prueban que sus bocas, en vez de dar simple voz al placer o el dolor, emiten en efecto un habla común (Rancière: 2012, OtraParte).

Esta investigación, al incorporar la idea de una poética de la disidencia, busca que afirmaciones como la anterior salgan del pensamiento académico y se instalen como una posibilidad real para las personas de Bucaramanga, despojadas de la oportunidad de crear durante generaciones, luego del atroz aplastamiento del movimiento cultural y político que hacía hervir la ciudad en los años 80 y distribuía mejor la conciencia de

la poesía como un acto común y popular. La reconfiguración de lo que es sensible y lo público es un trabajo para la poesía entendida como inspiración de las emancipaciones.

... Y entonces poesía no es eso
brotado de la nada sin raíces
sin espíritu, sin carne,
sin textura;
poesía sostenida por huesos, por ideas
es lo único que puedo llamar yo poesía. (PEÑA: 2014, p. 29)

La lectura de la poesía de Chucho Peña como poética de la disidencia asume la posición que se espera como una obra propicia para animar a los pueblos hacia su emancipación. Pero, en esta investigación como en la vida de Chucho Peña no se trata solo de versos. Hay carne, huesos, ideas, acciones, pueblos involucrados en lo que parece una batalla por un lugar de enunciación y memoria que a toda una comunidad le ha sido arrebatado y que se busca recuperar.

El trabajo de campo en esta investigación colaborativa no consiste solo en expresarse a través de las palabras, sino que sugiere la intermedialidad como forma de liberar las potencias creativas y no circunscribirse a la separación de los medios artísticos. También provoca experiencias de creación colectiva, en un intento de trascender la figura del autor. A continuación, se presentan estas alternativas conceptuales metodológicas.

COMPONENTES METODOLÓGICOS DE LA ACCIÓN POÉTICA

En esta sección, documento dos propuestas de metodología que se incorporan al modo del trabajo de campo para proponer a las comunidades en la investigación colaborativa en curso. Se trata, por una parte, de la intermedialidad, definida como “mapa y territorio” (Bem: 2017, p. 1) de la poiesis en general, un punto de confluencia de los medios artísticos en los que éstos ya no tienen fronteras definidas entre sí ni con otros oficios. Y, por otra, la creación colectiva, término y práctica proveniente de los experimentos del teatro latinoamericano, especialmente, el teatro colombiano, inspirados en el dramaturgo caleño Santiago García, que reconfiguraron la manera de crear teatro en la segunda mitad del siglo XX, contemporáneamente al movimiento cultural y a la presencia de Chucho Peña en este mundo. La creación colectiva puede transferirse a la poesía y a los otros medios artísticos enfatizando la intermedialidad a la que se convoca este trabajo.

INTERMEDIALIDAD COMO ALTERNATIVA DE CREACIÓN ARTÍSTICA PARA LOS PUEBLOS

Asumir la intermedialidad como forma de poiesis o creación le quita los límites a las técnicas artísticas que eran ciertamente burguesas o aristocráticas, en conjunto, ajenas a las posibilidades de los excluidos. Desde una poética política de lo disidente, es necesario redefinir lo que ha sido admitido como “poesía” y “arte” y relegado a libros, museos y otros espacios de exhibición y comunicación, así como la figura del “poeta” y del “artista”, casi siempre alejada de la vida cotidiana de millones de personas.

El medio en el que se crea se puede pensar como un acto constitutivo que transforma la percepción y el sentido de “lo artístico”. Es mucho más directa la acción poética si se propone a una modista, habituada al manejo de las telas, que cree con su material de trabajo cotidiano. Puede escribir bordando sobre las telas, confeccionar de forma más expresiva una pieza usable como vestido o no, crear nuevos patrones de costura en vestuarios para obras de teatro experimentales, etc. Por eso, es preciso ofrecer la oportunidad a las personas de crear sin reglas con lo que tienen a la mano, un acontecimiento que se valore desde una visión expandida de las artes.

El obstáculo entre la poiesis y las personas no puede ser la técnica o el medio como soporte cuando la decisión de tomar parte del tiempo dedicado a la producción de ingresos y dedicarlo a la poiesis es ciertamente lo más difícil. Esa decisión debe estar orientada por una toma de conciencia hacia la disidencia,

fundada en la elaboración de un pensamiento mítico político que nos ayude a todos a reconocer la importancia de acompañarnos unos a otro en el acto poético emancipador.

Lo intermedial cuestiona las jerarquías entre artes, medios y disciplinas, y por lo tanto abre un espacio de emancipación frente a las estructuras de poder cultural establecidas (Mariniello; 2011, p. 33). Al incluir las habilidades desarrolladas en oficios y profesiones, se abren verdaderas posibilidades de crear a personas que se han especializado en ciertas técnicas en sus trabajos cotidianos. La intermedialidad subvierte el orden de la expresión existente, y crea nuevas formas de sensibilidad a partir del orden de lo cotidiano y de lo que la comunidad tenga a la mano.

Por otra parte, la intermedialidad va a permitir que el proceso de creación sea un proceso en devenir, una articulación de temporalidades, materialidades y voces (Mariniello; 2011, p. 34) y que en él prime menos el afán por conseguir un producto final. Si bien hay un límite de tiempo para este trabajo de campo, luego de unos resultados tangibles iniciales el proceso de puede extender por varios años. Al ser mapa y territorio, lo intermedial comparte con la metodología de investigación colaborativa el enfoque en el proceso más que en los resultados. Se crean procesos intermediales que van a permitir una reapropiación de la memoria desde prácticas estéticas emancipatorias.

CREACIÓN COLECTIVA DE POESÍA

Este ejercicio de integración de la poesía al conocimiento académico y a la acción política no consiste en hacer talleres de poesía o de arte en los barrios para formar artistas o poetas que vayan a engrosar las filas del mercado artístico. El arte y la poesía ya no son alternativa para las comunidades, nunca lo fueron, en verdad, siempre se trató de ejercicios para consolidar la hegemonía élites ilustradas. El capitalismo en sus últimos periodos, los más genocidas, ha dejado ver que mantiene al poeta y al artista como sus trabajadores asalariados, tal cual lo expresó alguna vez el Manifiesto comunista. Lo ha dejado claro al poner a elegir a quienes se dedican al arte entre dar su voz para hablar de los suplicados o callar y firmar contratos. La lectura del arte le pertenece a quien está habilitado para hacerla y la mayoría ha sido limitada de propósito en esas habilidades. Por eso, el arte y la poesía figuran como algo ajeno, exótico, distante, porque deliberadamente se ha separado a millones de personas de las herramientas de comprensión, el tiempo y el espacio para contemplación y el disfrute no solo de las manifestaciones del arte sino del simple hecho de estar vivos. Por demás, el arte está sirviendo para lavar dineros de dudosa procedencia, la situación es bastante penosa y está fuera de control, según un artículo de Joanna Walsh (2025).

La poesía no puede ser confundida con lo que escriben, parcelan a su nombre, publican y venden los llamados poetas. La poesía es un espíritu indomesticable que nos pertenece a todos, se mueve en el interior de cada uno y se expresa de forma individual y colectiva. Siempre está allí cuando necesitamos embellecer la vida o hacerla más llevadera luego de altibajos y pérdidas o en medio de la felicidad que parece indescriptible. Se comparte de forma, en absoluto, alternativa al mercado; lo precede y existirá una vez este modo de producción se extinga y mute en otro.

Entonces, el hecho de que el arte y la poesía hayan sido apropiados por las élites para sustentar su poder hegemónico justifica la demolición de esas élites y no de las prácticas de creación o poesis, que de hecho son connaturales a la conciencia como lo es la tendencia a jugar, celebrar e inventar. La intermedialidad es una de las formas en las que las comunidades pueden hacer poesis o creación sin someterse a las técnicas establecidas de un medio artístico si no lo desean ni circunscribirse en circuitos artísticos. Otra manera es la creación colectiva que sugiere la superación de la obsesión autoral y de la noción de obra de arte.

La estrategia de la creación colectiva no es tan antigua como parece. La originaron los teatreros colombianos, liderados por el maestro Enrique Buenaventura, durante la segunda mitad del siglo XX, aunque se sistematizó la experiencia solo hasta la década de los 90. Esto quiere decir que solo el teatro la ha implementado propiamente. En efecto, en la actualidad la noción de autor está desdibujándose por teorías como la de la muerte del autor de Roland Barthes que consiste, brevemente, en darle primacía a la

interpretación y convertir al lector como un “segundo autor” del texto. También prácticas como la intermedialidad entre medios electrónicos requiere el concurso de muchas habilidades que superan las de una persona. Sin embargo, se siguen conservando viejas prácticas instauradas en el arte capitalista que refuerzan el concepto de autoría como lo relacionado con los derechos de autor, usos y costumbres que están lejos de desaparecer.

Volviendo a la importancia que cobró para el teatro latinoamericano la práctica de la creación colectiva, cabe anotar que ofrece todo un sistema que puede extenderse de forma intermedial a toda poiesis o acto creador. En la creación colectiva, la creatividad se concibe como un proceso social cuyas responsabilidades se distribuyen entre los participantes. Los genios o los súper dotados del arte y la poesía desaparecen, no se compite entre las personas como sí sucede en las expresiones en las que prima la creación individual.

La creación es resultado del intercambio de ideas más que de los talentos individuales. Mientras la tradición occidental alimenta la idea de genio, la creación colectiva cuestiona esa concepción individualista del proceso artístico, tan instaurada en las costumbres y las visiones de lo que es arte para quienes lo practican y sobre todo para quienes no lo practican.

El método de creación colectiva es social y está ligado a un despertar político. “El significado más profundo del teatro de creación colectiva hay que buscarlo por fuera del teatro en la organización y la toma de conciencia y vivencias de una sociedad que va despertando a los acontecimientos diarios” (Estrades; 2021, p. 143). El mismo autor data los antecedentes del método en la América precolombina y habla de un drama danzable dinástico maya del siglo XV de tipo ritual en el que participaba la comunidad y se practica hoy en día en la población de San Pablo Rabinal, Guatemala.

La creación colectiva implica que los participantes estén conscientes y de acuerdo con seguir un proceso creativo en el que todos aportan y asumen los roles del teatro (actor, director, dramaturgo, etc.) y los rotan. Asume que las conciencias se sincronicen de forma armónica y no jerarquizada como la sociedad suele serlo. Por eso, es un ejercicio político en el que tampoco el espectador está confinado a ese papel sino que puede subvertirlo y la obra es una obra abierta, dispuesta a modificaciones y a intervenciones. De esa manera se sugiere un mundo en transformación y transformable. Los motivos de inspiración de los grupos de teatro que han tomado como método la creación colectiva es, sobre todo, sociales y políticos, temas que involucran la atención de todos. Esta investigación considera fundamental la implementación de una metodología afín a la creación colectiva teatral pero transferida a las intenciones poéticas o creativas de obras colectivas intermediales, sin medio expresivo definido.

Sí existe un responsable de una dirección que ayude a todos a cumplir el objetivo. Pero esta especie de coordinación de la obra no le da sino responsabilidad para facilitar las condiciones para la creación colectiva. La coordinación de este método de creación colectiva de obras intermediales queda sugerida por Enrique Buenaventura al hablar del rol del director, que “no es otro que el de crear las condiciones propicias a la creación (del actor), condiciones objetivas, es decir metodológicas y subjetivas, es decir estimulantes e incitadoras” (Buenaventura; 1985, p. 7). De este modo, la coordinación no es control sino supone una condición propicia a la creación compartida.

La creación colectiva es un proceso que requiere rigor y es muy organizado. No se trata de improvisar caóticamente. Antes bien, involucra que las personas hagan reflexiones críticas lo que genera que en efecto sea pertinente en procesos de elaboración social de memoria. Comprende varias etapas que se pueden resumir en las siguientes:

Primera etapa: requiere una preparación física y anímica, lectura, discusión. Es cuando se pueden vincular profesionales y dirigentes sindicales al proceso. Segunda etapa: improvisaciones argumentales, analógicas y escénicas, con crítica y retroalimentación entre subgrupos, buscando “impacto ideológico y efectividad artística” (Estrades; 2021, p. 145). Tercera etapa: construcción del andamiaje teatral, escritura del texto y definición de personajes. Etapa final: ensayos generales y confrontación con el público, con posibilidad de cambios estructurales.

En un intento de configurar una metodología paso a paso del trabajo de campo que supone la creación colectiva intermedial se sugiere adaptar estas etapas de la siguiente manera:

Etapas Iniciales: Saludo. Contextualización de las actividades a realizar. Lectura o visualización de motivos de inspiración (poemas, videos, películas). Actividades de autoconocimiento y de conocimiento de los otros. Actividades de relajación y preparación física y anímica. Comida comunitaria. Censo de habilidades, oficios, gustos y hobbies. Reconocimiento de liderazgos en la comunidad. Invitación a hacer lluvia de ideas con los deseos creadores rememorándolos desde la infancia. Compartir de los deseos en rueda de la palabra. Escucha de testimonios de sindicalistas o antiguos integrantes del movimiento cultural de la ciudad que hayan sido invitados a la reunión. El grupo se reunirá tres veces a la semana a compartir lecturas y hallazgos, en reuniones más breves a las que se invitará a expertos en los temas e intereses que vayan surgiendo. "Dos requisitos fundamentales en este momento son un esfuerzo personal importante y una conciencia de trabajo colectivo muy organizado" (Estrades; 2021, *ibid.*).

Segunda etapa: En esta segunda etapa se busca una hipótesis de trabajo colectivo a través de observar los avances en las reuniones pasadas. Se integran los esfuerzos individuales y los deseos a través de iniciativas personales y coordinación colectiva. El grupo puede dividirse en subgrupos por intereses. En los subgrupos se lee, se investiga y se improvisa. Se discute la mejor manera de hacer las cosas. Se arman cuadros o instalaciones en los que se exponga en escenarios específicos, interiores o exteriores, que los subgrupos elijan para llevar a cabo sus acontecimientos creativos que pueden ser de tipo escénico, plástico, tecnológico, literario, musical. Se intentan las mejores condiciones para cada cuadro. Los grupos muestran sus cuadros frente a los otros subgrupos. Uno de los espectadores, resume verbalmente el cuadro o la escena y le hace comentarios críticos amables. Los miembros del otro subgrupo defienden su presentación y la explican. "Se critica desde el punto de vista formal y temático en un montaje improvisado tratando de llegar al impacto ideológico y la efectividad artística" (Estrades, 2021; p. 145). Aquí quien actúe como coordinador debe sugerir, ajustar y concluir las propuestas. Es el momento en que se decide qué es posible hacer y qué no. El coordinador aporta una suerte de estructura para una obra en común, explora y propone una profundidad argumentativa, arroja una lectura de la obra y la debate con los creadores. Se definen contenidos y alcances.

En una tercera etapa se intenta la construcción de una obra que integre los intereses, gustos y preferencias. Todo se trabaja en colectivo con responsabilidades individuales, definidas en conjunto. Cada uno cuenta con la ayuda de los demás y pueden crearse equipos de trabajo especializado.

La etapa final implica ensayos y nuevas configuraciones si hubiera lugar. La adaptación del método de creación colectiva del teatro a la intermedialidad, es decir, a la infinita posibilidad combinatoria de las artes, resulta un tanto abstracto visto de forma genérica y solo puede probarse en el campo. Se sugiere la inclusión en los equipos de personas mayores de 13 años. La creación colectiva puede convertirse en un banco de posibilidades para la memoria política, al poner en escena los problemas que impiden a las personas haber llegado antes a un acontecimiento como éste, de poiesis. Es probable que se presenten con timidez y desconfianza en las primeras etapas del proceso pero se confían en que se pueda recordar cómo, de niños, a todos les gustaba jugar y todos tenían sueños por cumplir. Esa memoria individual, unido a la estimulación de la memoria colectiva puede afrontar las dificultades autoimpuestas tras años de limitaciones sociales y marginalidad.

CONCLUSIONES

El presente artículo ha pretendido articular un marco teórico, histórico y metodológico para comprender y operacionalizar el potencial de la poesía —entendida como práctica intermedial y colectiva— en la activación de procesos de participación política y reconstrucción de memoria en contextos de violencia sistémica y silenciamiento histórico. A través del estudio del caso del poeta Chucho Peña y del movimiento cultural de Bucaramanga de los años 80, se ha demostrado que la poesía es una forma de acción política

capaz de redistribuir lo sensible, desafiar las particiones establecidas por el poder y fundar nuevos imaginarios colectivos.

La investigación confirma que la potencia transformadora de la poesía se actualiza cuando trasciende el soporte escrito y se articula a través de prácticas intermediales que pueden ser artes establecidas combinadas, oficios llevados a un nivel artístico, cargados de simbología o actividades profesionales ejercidas con sentido mítico, entre otras. La inspiración para estas acciones radica en que Chucho Peña no fue solo un poeta que escribiera poemas, sino que su manera de decirlos era inolvidable y eso provocaba que el público empatizara mucho con su mensaje. La intermedialidad en esta investigación termina siendo una estrategia de disenso que cuestiona las jerarquías culturales y las divisiones entre arte y vida, artista y pueblo, poesía y política.

La poética del desacuerdo, inspirada en el disenso de Jacques Rancière, se revela como un marco teórico que contribuye al entendimiento de por qué esta forma de poesía resultó tan amenazante para el orden establecido. Al redistribuir lo sensible, al hacer visible y audible lo que había sido relegado al silencio, poetas como Peña desafiaban el consenso opresivo y abrían espacios de enunciación para los excluidos. El mismo poeta afirma “No lograrán sembrarme de silencio”. Su asesinato no fue un acto aislado, sino la respuesta de un Estado que reconoce en la poesía encarnada una fuerza capaz de desestabilizar sus mecanismos de control simbólico y material.

Por su parte, se propone en esta investigación el pensamiento mítico político como base para la reconstrucción de memoria. Frente a la racionalidad instrumental y la historia oficial, que legitiman la violencia y el olvido, el pensamiento mítico político es una vía para que las comunidades afectadas por el trauma reconstruyan sus narrativas identitarias. Este pensamiento no es irracional, sino pre-racional y poético: permite mirar el mundo como si fuera la primera vez, nombrar lo innombrado, crear sentidos nuevos desde los escombros de la memoria.

Chucho Peña, como otros poetas asesinados, operaba desde este registro. La poesía sí describe la realidad y también la reinventa, la funda de nuevo. En contextos de genocidio político, como el documentado en Colombia, el pensamiento mítico se convierte en una herramienta de resistencia y apropiación simbólica. Permite a las comunidades narrarse a sí mismas fuera de los marcos impuestos por el victimizador, y transformar el dolor en potencia creadora.

El artículo propone una base teórica metodológica para la posibilidad de un trabajo de campo en una investigación colaborativa. Se trata de la intermedialidad y la creación colectiva. La propuesta metodológica aquí esbozada ofrece un camino concreto para trasladar estas reflexiones teóricas al terreno de la praxis. La intermedialidad desmonta las barreras entre lenguajes artísticos y entre arte y vida cotidiana, permitiendo que personas no formadas en circuitos artísticos tradicionales participen en actos de creación significativos. La creación colectiva, por su parte, heredera del teatro latinoamericano de los años 70 y 80, propone un modelo de hacer artístico que subvierte la figura del autor individual y se orienta hacia la construcción de obras abiertas, procesuales y colaborativas. Este método no solo produce objetos estéticos, sino que genera procesos de socialización, politización y recuperación de la memoria. En el contexto de Bucaramanga, su implementación podría servir para revitalizar el movimiento cultural aplastado en los 80, articulando a las nuevas generaciones con los sobrevivientes de aquella época.

La poesía en este ejercicio académico resulta también ser un acto de justicia histórica y reparación simbólica. Este artículo ha insistido en que recuperar la figura y la obra de Chucho Peña —y de los más de 24 poetas asesinados en Colombia— es un acto que trasciende la academia o la literatura y se propone como un desafío al silenciamiento de estos poetas que fue de doble naturaleza, física y simbólica. Sus obras fueron excluidas del canon, sus nombres borrados de la historia cultural oficial. Reivindicarlos implica, por tanto, desafiar las estructuras de poder que decidieron que su voz no debía existir. Implica, también, cuestionar los criterios estéticos que durante décadas han relegado la poesía popular a un estatus menor. La calidad literaria de la poesía de Peña es incuestionable, pero su valor trasciende lo literario: es un valor ético, político y comunitario.

Este artículo es la parte inicial de una investigación-acción poética a llevarse a cabo con comunidades afectadas a través de prácticas intermediales de creación colectiva en Bucaramanga y otras regiones de Colombia, con el fin de activar procesos de memoria y organización cultural. Se complementará con investigación archivística y ejercicios de historia oral que coadyuven en la recuperación de la memoria del poeta asesinado y de las prácticas culturales y políticas de los movimientos. Así mismo, es necesario que se articule con los movimientos sociales actuales de la ciudad para explorar cómo la poesía y otras artes pueden acompañar las luchas por la paz, la justicia social y la defensa del territorio. En general, aspirar a un marco teórico más sólido que permita entender la poesía como una práctica situada, encarnada y colectiva.

La poesía, en el sentido amplio y radical que aquí se ha propuesto, es una forma de conocimiento, una herramienta de lucha, un espacio de encuentro comunitario. En contextos como el latinoamericano, marcado por la colonialidad, la violencia estatal y la exclusión, la poesía se convierte en un acto de resistencia existencial. Chucho Peña y los amigos que lo acompañaban en el movimiento cultural, social y político de Bucaramanga en los años 70 y 80 lo sabían. Por eso no permitieron que la poesía y el arte fueran vendidos al mejor postor y lo ofrecieron fuera del papel y de los auditorios en las calles, en el mitin, en la lucha sindical como la fiesta popular. Por eso fueron perseguidos. Pero también por eso vale la pena hacer que su memoria persista pues, además, quizá esa memoria está a la espera de salir de nuevo a la superficie en una ciudad con la historia que tiene Bucaramanga.

Voy a culminar con un poema de Chucho Peña:

Paz
Sólo cuando la paz
se apropie de la piel universal
y la muerte
viaje con rumbo norte
hacia el país amigo de la infamia
desistirán los acróbatas del alma
que prendidos de la mano
se han lanzado al suave vacío
del pistilo fecundo
de la selva. (PEÑA: 2010, p. 31)

BIBLIOGRAFÍA

- BEM, C. (2017) "Introducción. La intermedialidad es a la vez mapa y territorio". *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n.º 30-31 <https://doi.org/10.7202/1050893ar>.
- BOADA, L. (2021). El movimiento cultural de los años ochenta: Memoria histórica de la Universidad Industrial de Santander en el marco del conflicto colombiano. *Cuidad paz-andó*, 14(1), 21+. <https://link.gale.com/apps/doc/A668018940/IFME?u=anon~a9252ac0&sid=googleScholar&xid=aa45c555>.
- BUENAVENTURA, E. (2007). *Diario de trabajo*. Cali: Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura.
- CISNEROS, M. (2023). De la crítica al mito político al mito político como crítica. *Fragmentos De Filosofía*, (10). Recuperado a partir de https://revistascientificas.us.es/index.php/fragmentos_filosofia/article/view/24927
- ESTRADES, J. (2023). Teatro de creación colectiva: un movimiento de cambio en el teatro de los noventa. *Revista [sic]*, (28), pp 142–151. <https://doi.org/10.56719/sic.2021.28.37>. <https://revistasic uy/ojs/index.php/sic/article/view/37> (Original work published 20 de abril de 2021).
- GÓMEZ, S. (2023). *Poesía emboscada: antología de poetas asesinados en Colombia*. Épica ediciones. Bogotá.

HOYOS, A. (2021). Poesía testimonial y sobrevivencia en Colombia Afectos, justicia y memoria del conflicto armado (1980-2019). Tesis doctoral, Universidad Simón Bolívar. Quito. Ecuador.

MARINIELLO, S. (2009). "Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial". Revista Acta Poética (30) 2. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2009.2.325>.

PEÑA, C. (2010). No lograrán sembrarme de silencio. Publicaciones El Avichucho. Bucaramanga.

PEÑA, C. (2014). "Yo moriré de plomo y poesía". Cordero Villamizar, Luz .Helena. (Comp). Revista Cambios y permanencias (5). Universidad Industrial de Santander (UIS), <https://revistas-tmp.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/7113>.

RANCIERE, J. (2012). La política de la estética. Otra Parte. Recuperado de: <https://www.revistaotraparte.com/op/cuaderno/la-politica-de-la-estetica/>.

BIODATA

Angye Marcela GAONA: Es maestra en comunicación de la Universidad Nacional Autónoma de México con la tesis Intermedialidad en la poesía que experimenta con las tecnologías digitales: el caso del video poema y Licenciada en español y literatura de la Universidad Industrial de Santander, Colombia. Ha publicado los libros Nacimiento volátil (2009), Comentario sobre el carácter radical (2015), Antes de la abolición (2021) y Trabajo al día (2022). Actualmente se encuentra cursando el doctorado en Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2020, publicó el artículo Propiedades de la poesía en la activación de la memoria de los pueblos. Cambios y permanencias. Vol.11, Núm. 1.