

11 U M O



¿QUIÉN TIRÓ LA PRIMERA PIEDRA?



**Cuerpo Manifiesto: indagación poética de la dimensión política del cuerpo colectivo
en la protesta social**

Jhon Ferney Arboleda Zapata

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Artes

Asesora

Ana María Vallejo de la Ossa, Doctora (PhD) en Estudios Teatrales

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Artes

Medellín, Antioquia, Colombia

2023

Cita

(Arboleda Zapata, 2023)

Referencia

Arboleda Zapata, J. (2023). *Cuerpo Manifiesto: indagación poética de la dimensión política del cuerpo colectivo en la protesta social* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Maestría en Artes, Cohorte IV

Jurados: Jesus Eduardo Domínguez Vargas y Jorge Dubatti



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A todas las personas que cayeron luchando mientras reclamaban sus derechos.

A la resistencia y la desobediencia civil.

Agradecimientos

Agradezco infinita y profundamente a mis amigos y amigas artistas que sin dudar dijeron sí a trabajar conmigo y de manera generosa y desinteresada se sumaron a mi proyecto, me apoyaron y creyeron en lo que les proponía como trabajo, a Ángel, Andrew, Nel, Flora, Caro, Pipe, Nata, Santi, Kate, Yeni, Dubán, Susana GRACIAS por aventurarse a crear, por creer y por luchar a mi lado.

También agradezco a Ana María Vallejo, mi asesora pero además mi directora, colega y amiga, gracias por tantas enseñanzas, por compartir el conocimiento con tanto amor, por abrirme un panorama artístico e investigativo vasto, profundo y lleno sobre todo de alegría y tranquilidad.

Gracias a mi drama crew maravilloso por tanto apoyo mutuo, porque cada palabra de ánimo sirvió para alentarme un poquito en los momentos en que sentía bloqueos o pensaba que no sería capaz.

A mis madres, que con su ejemplo, me han enseñado a luchar por lo que considero justo y, sobre todo, por entregarme su apoyo y amor incondicional.

Gracias a los y las docentes que con amor y dedicación compartieron sus saberes en este trayecto de vida que llamo maestría.

Al Ministerio de Cultura de Colombia por incentivar procesos creativos y por brindarme el recurso para reconocer la labor de los y las artistas que me acompañaron.

A mi alma mater.

Contenido

| | |
|--|----|
| Resumen | 10 |
| Abstract..... | 11 |
| Introducción..... | 12 |
| Justificación | 14 |
| Objetivo general..... | 17 |
| Objetivos específicos | 17 |
| Contexto general..... | 17 |
| Una golondrina no hace verano | 23 |
| HALLANDO EL CUERPO MANIFIESTO | 28 |
| Ruta Metodológica..... | 30 |
| El trayecto de la marcha..... | 40 |
| Ciclo I - Artículo 3: Un pequeño homenaje | 41 |
| Ciclo II - Adelante, adelante obrero y estudiante..... | 47 |
| Ciclo III - HUMO. Exposición de cuerpos indefensos | 51 |
| HUMO | 54 |
| La dramaturgia | 58 |
| Las escenas | 61 |
| Nadie hace nada..... | 61 |
| ¿Quién soy? | 62 |
| La periodista | 63 |
| De cara al sistema | 65 |
| La huida | 66 |
| Una discusión urgente | 67 |
| Marchar es un deporte | 68 |

| | |
|---|----|
| Panelistas | 69 |
| Todo estalla | 70 |
| Nadie dijo nada..... | 71 |
| Modalidades actorales..... | 74 |
| Consideraciones generales de la puesta en escena..... | 77 |
| El vestuario..... | 83 |
| Lo sonoro..... | 84 |
| La iluminación..... | 86 |
| HUMO - Video completo de la obra | 88 |
| Las voces de los artistas..... | 88 |
| Conclusiones..... | 92 |
| Bibliografía..... | 95 |
| Anexos | 99 |

Lista de imágenes

| | |
|--|----|
| Imagen 1: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia por Luis Carlos Ayala - 2021 | 17 |
| Imagen 2: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia por Luis Carlos Ayala - 2021 | 20 |
| Imagen 3: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia por Jhonatan Rodríguez - 2021 | 22 |
| Imagen 4: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia. Tomadas de google - 2021 | 23 |
| Imagen 5: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia por Jhonatan Rodríguez - 2021 | 25 |
| Imagen 6: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia por Mateo López - 2021 | 27 |
| Imagen 7: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López | 30 |
| Imagen 8: Cruz-igrama. Ilustración para experimentación del Ciclo I por Ferney Arboleda | 39 |
| Imagen 9: Fotografía muestra ciclo I del Taller de Producción III por Estefanía Gómez ... | 42 |
| Imagen 10: Captura de pantalla, muestra ciclo I del Taller de Producción III. Video realizado por Estefanía Gómez..... | 44 |
| Imagen 11: Fotobordado. Artista Andrés Moriano | 45 |
| Imagen 12: Fotobordado. Artista Ferney Arboleda..... | 46 |
| Imagen 13: Fotobordado. Artista Dubán González | 46 |
| Imagen 14: Muestra ciclo II del Taller de Producción III – Fotógrafa: Susana Molina..... | 47 |
| Imagen 15: Muestra ciclo II del Taller de Producción III – Fotógrafa: Susana Molina..... | 49 |
| Imagen 16: Muestra ciclo II del Taller de Producción III – Fotógrafa: Susana Molina..... | 50 |
| Imagen 17: Muestra ciclo II del Taller de Producción III – Fotógrafa: Susana Molina..... | 51 |
| Imagen 18: Muestra ciclo III del Taller de Producción III..... | 53 |
| Imagen 19: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 54 |

| | |
|---|----|
| Imagen 20: Póster de invitación a función de estreno. Ilustración por Andrés Felipe Gómez. | 57 |
| Imagen 21: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 62 |
| Imagen 22: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 63 |
| Imagen 23: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 64 |
| Imagen 24: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 65 |
| Imagen 25: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 66 |
| Imagen 26: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 67 |
| Imagen 27: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 69 |
| Imagen 28: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 70 |
| Imagen 29: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 71 |
| Imagen 30: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 72 |
| Imagen 31: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López..... | 74 |
| Imagen 32: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Andrés Tuberquia | 78 |
| Imagen 33: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Andrés Tuberquia | 81 |
| Imagen 34: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Andrés Tuberquia | 84 |

Imagen 35: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotografía:

Johan López..... 88

Resumen

El presente es un proyecto de investigación-creación presentado al culminar un proceso académico en la Maestría en Artes de la Universidad de Antioquia. Su objetivo principal es explorar la dimensión política del cuerpo colectivo en la protesta social. El proyecto se desarrolló a lo largo de dos años de trabajo, que incluyeron exploración, lecturas, análisis y creación.

El enfoque metodológico utilizado en este proyecto se basa en la investigación-creación y se relaciona con la autoetnografía. El investigador plantea una pregunta acerca del cuerpo en el contexto de la protesta social y combina reflexiones teóricas sobre el "estallido social" en Colombia con una experimentación artística centrada en el cuerpo y la evocación de la protesta.

Palabras Clave: protesta social, cuerpo colectivo, resistencia, teatro, investigación-creación, experimentación artística

Abstract

This is a research-creation project presented at the end of an academic process in the Master of Arts program at the University of Antioquia. Its main objective is to explore the political dimension of the collective body in social protest. The project was developed over two years of work, which included exploration, readings, analysis and creation.

The methodological approach used in this project is based on research-creation and is related to autoethnography. The researcher poses a question about the body in the context of social protest and combines theoretical reflections on the "social explosion" in Colombia with artistic experimentation centered on the body and the evocation of protest.

Keywords: social protest, collective body, resistance, theater, research-creation, artistic experimentation.

Introducción

Cuerpo Manifiesto: indagación poética de la dimensión política del cuerpo colectivo en la protesta social es el proyecto de investigación-creación que presento al culminar mi proceso académico en la Maestría en Artes de la Universidad de Antioquia y es la evidencia de la labor realizada a lo largo de dos años de trabajo, exploración, lecturas, análisis y creación.

A la luz del método investigativo que ofrece la investigación-creación y con una metodología que se relaciona con la autoetnografía, me planteo una pregunta por el cuerpo de la protesta social. Este proyecto combinó reflexiones teóricas sobre el denominado estallido social en Colombia con una experimentación artística enfocada en el cuerpo y la evocación de la protesta. Así, avancé en mi investigación.

En un primer momento argumentativo, se encontrará la reflexión que hago alrededor del tema que me movilizó a crear este proyecto: la protesta y la manifestación social. A partir de una recolección de información de diferentes fuentes y categorías, el análisis de diferentes postulados teóricos alrededor del tema y, por supuesto, la experimentación en carne propia de los espacios públicos de protesta y manifestación social, busqué responder, en primer lugar, a la pregunta por el cuerpo de la protesta.

El campo de estudio de mi investigación es muy amplio pero me centro en analizar las corporalidades que se manifestaron públicamente en las protestas del paro nacional del 2021 en Colombia. Realizo el análisis por cercanía epistemológica, a la luz de textos teóricos en los que se ha examinado este tema en el territorio latinoamericano.

En el proyecto hay una inquietud por lo social, por las estrategias que encuentran las personas para hacer resistencia desde sus cuerpos en momentos de crisis, como dice Foucault (1979), “nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder” (p. 109). Y es contra el ejercicio de control biopolítico y represión que los cuerpos se sublevan. Por ejemplo, las personas emprenden luchas de emancipación anticoloniales que les permitan cierto nivel de libertad y salirse del molde que se crea, según los estándares de quienes detentan el poder.

Se va sumando a esta reflexión, una aproximación a la experiencia creativa que me llevó a la creación de mi ejercicio artístico llamado HUMO. Este trabajo de creación interdisciplinar indaga a través de la producción escénica la dimensión ética, poética, estética y política entre el cuerpo y la colectividad dentro de ejercicios de protesta. Abordado a través de un territorio de denuncia, resistencia, memoria, presencia y representación, el gesto artístico es concebido como una crítica y una suerte de homenaje a la resistencia y la desobediencia civil.

En la actualidad, los procesos creativos no se encuentran arraigados en una sola disciplina, técnica o forma específica. Los procesos de hibridación cultural y creativa han permitido una expansión en las formas de concebir la creación artística. Gracias a este fenómeno se consiguen sistemas de creación menos restringidos y más plurales desde la investigación hasta su proceso y resultado artístico. Las artes tienen compuertas abiertas por la que se cruzan múltiples posibilidades y se generan desplazamientos no lineales gracias a las intersecciones que se producen.

Existe ahora una mezcla desjerarquizada de mecanismos que se relacionan y que crean modos de existencia sin omitir un lenguaje para preferir otro, por ejemplo cruces entre lo sonoro, la imagen, el cuerpo la instalación, el performance, etc. Durante el proceso creativo del arte hay una suerte de resonancia ampliada en la creación, que permite hacer llamados a diferentes formas de concebir el acto creativo.

Dentro del proyecto encontraremos un diálogo entre la teoría y la práctica, en el que la experimentación artística y la reflexión teórica se retroalimentan y se complementan mutuamente. El objetivo principal es explorar las posibilidades del cuerpo colectivo en la protesta social, desde una perspectiva ética y estética, y analizar cómo la creación artística puede ser una herramienta para la resistencia y la denuncia social.

Más que nunca urge tomar la calle como espacio performativo, político y estético, la ciudad tiene que ser objeto de una expropiación de los dispositivos de control, y una apropiación libre, anarca del público.

De cuerpo presente en los umbrales de la finitud, de Sigifredo Esquivel Marín

Justificación

Como artista creador de las artes escénicas, me he interesado en entender las posibilidades del cuerpo en las artes y, en esa modalidad, exploro esos alcances del cuerpo en lo que llamamos teatro. Ahí ha estado mi pregunta creativa en los últimos años, en lograr acontecimientos artísticos que exploren formas particulares de habitar y corporeizar la escena, con el fin de llegar a una zona fronteriza en la que puedan encontrarse diferentes lenguajes artísticos.

Los lenguajes artísticos contemporáneos posibilitan múltiples cruces para las artes del cuerpo de acuerdo con las necesidades artísticas y de acuerdo a las exigencias corporales que estas nos presentan. Hoy no se piensa el cuerpo como unidad dislocada o separada, sino que se piensa como un cuerpo siempre en relación con otros cuerpos, con la naturaleza, con el entorno, con los espacios, con los objetos, etc.

Cuando hablamos de cuerpo, no nos referimos solamente a este como el conjunto anatómico que lo constituye, sino también a las interacciones y construcciones sociales que además forman sus modos de ser y existir. En el ámbito escénico, el concepto de cuerpo se amplía enormemente, pues el cuerpo hace unas demandas especiales a los creadores, por lo que se requiere de la conceptualización y experimentación del creador con el fin de hallar formas singulares de expresión. De igual forma se busca encontrar esos gestos que nacen de las diferentes relaciones del propio cuerpo con otros cuerpos, con el espacio, el tiempo, los sonidos... En fin, se buscan relaciones con cualquier elemento que permita una libre exploración, para inquirir en el diálogo que el creador escénico refiere con el tejido de gestos y movimientos.

De las anteriores consideraciones surge la idea de continuar experimentando el cuerpo en cruce con lo espacial, sonoro, musical, digital, textual. Luego de ver la película *The trial of the Chicago 7* del director Aaron Sorkin¹, aparece el tema que me moviliza para proponer mi ejercicio creativo para la maestría: la manifestación y protesta social. Las reacciones arbitrarias y atemorizantes del poder ante las manifestaciones sociales se convierten en el detonante de mi proceso de creación

Así y después de experimentar el estallido social reciente en Colombia, surge una nueva pregunta, esta vez sobre las formas y las estrategias de resistencia colectiva que se dan desde los cuerpos. Me inquieto por la idea del gran cuerpo colectivo que generan las comunidades que se manifiestan y por las tácticas de resistencia que utilizan para hacer frente al sistema de poder. Aquí, nace la pregunta de investigación: ¿cómo se experimentan los cuerpos en relación con lo colectivo en los espacios públicos de la protesta social? Y en esa medida empiezan a aparecer más preguntas a propósito: ¿cómo construir un relato que reúna la relación cuerpo y colectividad en la protesta social? ¿dónde se ubica la dimensión teatral de la que goza la protesta?

La intención creativa está centrada en lograr una creación multiforme e interdisciplinar donde la búsqueda esté enfocada en encontrar formas y modos poéticos del cuerpo colectivo en las protestas y manifestaciones sociales, con el fin de generar un acontecimiento artístico a lo largo de un proceso de exploración e investigación alrededor de este tema.

La investigación-creación artística se caracteriza por un enfoque procesual y flexible, donde el artista está en constante evolución y reflexión a medida que avanza en su proceso creativo. Inevitablemente en los procesos de investigación-creación, hay transformaciones y desplazamientos de ideas o conceptos, pues es un modelo metodológico que permite -y casi que pide- ir haciendo edición de los procesos en la medida en que van dándose en el terreno de la experimentación.

¹ Esta película del año 2020, basada en hechos reales, relata los acontecimientos ocurridos en 1969, en los cuales ocho hombres, después de participar en una serie de manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam, son juzgados injusta y arbitrariamente tras ser acusados de conspiración e incitar a la violencia.

Al principio, me planteo unos objetivos y unas posibilidades de exploración particulares, pues mis intereses estaban dirigidos a la exploración artística, conceptual y teórica de lo que se conoce como *teatro documental*. Este como género teatral, representaba para mí una potente posibilidad de trabajo, indagación y experimentación para poner en evidencia los hallazgos que pudiese tener en medio de la investigación. El *teatro documental* o *teatro documento* es un género teatral que combina elementos del teatro, archivo documental y periodístico para presentar historias y temas basados en hechos de la realidad.

En el sentido puro en que Peter Weiss² concibió, describió y clasificó algunas características del teatro documento en *Notas sobre el teatro documento* (1976), este debe ser absolutamente fiel a la realidad de los archivos que se contemplan para exponer en la escena, además de buscar una transformación de la realidad con el hecho teatral. Sin embargo, las nociones y diversas exploraciones que se han hecho a lo largo de más de seis décadas han ampliado la posibilidad de intervenir dichos archivos. Esta intervención no busca deformar la realidad, cambiarla o eliminarla, sino, más bien, ampliar el rango expresivo de las puestas en escena y permitir que otros elementos teatrales entren a intervenir los archivos reales y se creen lógicas escénicas que nutran las posibles miradas sobre un hecho.

En vista de que este género teatral se enfoca a menudo en temas políticos, sociales o culturales relevantes y controversiales, además de ser utilizado para denunciar injusticias, abogar por cambios sociales o simplemente para explorar y visibilizar la complejidad de las relaciones humanas, creí que este podría hacer aportaciones importantes al proyecto y que la exploración resultante sería por demás interesante. Y por supuesto que así fue, pues mucho del material recopilado sirvió de insumo fundamental para la elaboración teórica y creativa aunque, finalmente, el teatro documental no fue el centro del proceso.

² Peter Weiss fue un novelista, dramaturgo y artista visual alemán-sueco, conocido por su obra teatral e investigación alrededor del teatro documento, considerado como uno de los pioneros y principales referentes de este género teatral. Sus obras abordaron temas políticos y sociales, incluyendo la guerra, la opresión y la lucha por la justicia.

Objetivo general

- Producir escrituras corporales, textuales, espaciales, sonoras y de imagen que surjan a raíz del estudio de los cuerpos que tuvieron lugar de expresión en medio de las manifestaciones sociales acaecidas en Colombia durante el llamado estallido social del 2021.

Objetivos específicos

- Analizar las sonoridades, las formas textuales, las formas de habitar los espacios y las expresiones corporales de las personas en medio de las manifestaciones.
- Construir un relato que reúna la relación cuerpo y colectividad en la protesta social.
- Crear un montaje escénico que surja a raíz de la experimentación artística e indague en la idea de colectividad.

Contexto general



Imagen 1: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia por Luis Carlos Ayala - 2021

Se podría decir que el panorama de la protesta y la manifestación social es igual en todos los lugares del planeta: estigmatización, represión, vulneración de los derechos humanos y cuerpos que resisten desde su simple y potente presencia con pancartas, arengas, vestimenta y más, hasta intervenciones corporales de carácter artístico y estético.

La discusión en términos sociológicos y políticos alrededor

de la protesta y la manifestación social es amplia, pues son muchas las personas que, desde diferentes perspectivas, analizan las problemáticas y dinámicas que se presentan en las acciones colectivas como protesta. Particularmente, para tener un estado del arte claro, el centro de mi atención está enfocado en los análisis que se han realizado de estos fenómenos en Latinoamérica, puesto que, como países vecinos, hemos atravesado situaciones comparables, teniendo luchas similares, peleando por la defensa de la vida y la dignidad de los pueblos.

La represión estatal en los espacios de protesta sigue siendo un problema global. No importa en qué hemisferio de la tierra se haga el análisis, en todos los lugares parece que se valida la fuerza letal de choque contra los grupos de manifestantes que legítimamente se expresan en las calles y espacios públicos. La censura, negación del cuerpo y prohibición para habitar los lugares públicos son comunes denominadores. Pero el reciente estallido social en Colombia es lo más preciso y cercano que quiero tomar como referente y campo de experimentación de lo que acontece con la manifestación social.

Los mecanismos de represión estatal en los espacios de protesta han evolucionado y se han vuelto más sofisticados y efectivos. Con los avances tecnológicos las autoridades estatales han comenzado a utilizar tecnología avanzada como drones, cámaras de vigilancia y de reconocimiento facial, así como armas de alto impacto, sin dejar de un lado tácticas más sutiles como intimidación, detención arbitraria y propaganda para desestabilizar la legitimidad de las manifestaciones.

En la actualidad, también cobran especial importancia las estrategias de activismo en red que se gestan a partir del uso de las nuevas tecnologías digitales y de comunicación, estrategias que indagan en las nuevas formas de la protesta en el siglo XXI. Se evidencian protestas mediadas por lo digital en las que se adoptan conceptos como sincrónico, asincrónico, on/offline, todo esto usado como elemento táctico en las manifestaciones sociales. Estas estrategias de activismo en red evidencian el fenómeno de lo que acontece hoy en ellas en cuanto a la viralización de imágenes y denuncias. Se consigue llegar a más personas con mayor velocidad y efectividad, asunto que amplifica los alcances de lo que ocurre en las calles al llevarlo al terreno de lo digital. (Fuentes, 2020).

Las redes sociales se convirtieron en un mecanismo importante de denuncia y visibilización de lo que aconteció en el marco del paro nacional del 2021 en Colombia. Debido a la pandemia, muchas personas no pudieron salir a manifestarse a las calles por diversas razones y solamente por medio de la red podían participar e informarse de lo que acontecía. Además, eran los únicos medios que podían mostrar de manera cruda y real los atropellos y abusos que cometían las autoridades policiales, para hacer posteriores denuncias o simplemente para evidenciar y poner en el ojo de la cuestión pública lo que ocurría en medio de las manifestaciones.

Es importante resaltar esa convergencia de diferentes modos de protesta y manifestación. Por ejemplo, la paridad que se evidencia entre la cultura digital con las personas que interactúan por medios digitales como las redes sociales y, las personas que asisten masiva y presencialmente a las manifestaciones ya sean movilizaciones, plantones, tomas, bloqueos y otras estrategias de protesta *in situ*. Las estrategias digitales hicieron parte fundamental en el pasado estallido social en Colombia con la viralización de imágenes y videos de denuncia, pero también de convocatorias, con hashtags, memes, banners, transmisiones en vivo y otras diferentes estrategias comunicativas. De esta forma se evidenció lo digital como parte integral e importante de las protestas actuales, cuestión que, a mi modo de ver, tiene distintas consecuencias que más adelante abordaremos.

Además de los mecanismos de activismo tecnopolítico, se evidencian también las estrategias de *artivismo*, entendido este como la práctica de combinar el arte y la acción política para crear un impacto social y sensibilizar sobre temas políticos y sociales. La relación cuerpo/arte/activismo muestra muchas posibilidades de irrumpir desde diferentes manifestaciones artísticas (y sobre todo la idea de *exponer* el cuerpo) en los espacios públicos de protesta. El arte, de un modo reivindicativo, está al servicio de la comunicación de ideas con formas genuinas en su concepción y acción, con discursos subversivos y de confrontación. En medio de las manifestaciones y protestas sociales el cuerpo es medio del mensaje, pero, también es mensaje en sí mismo.

La unión de artistas y sus propuestas se enmarca en lo que se podría nombrar: estrategias de artivismo. Dichas prácticas artísticas devienen dispositivos de intervención, transformación y denuncia social. Como lo señala González Hernández (2017):

En suma, la noción de artivismo no refiere a un arte con tendencia política, sino a las potencialidades del arte como medio para la acción política; en otras palabras, usar el arte como discurso, operación y dispositivo para incidir en la vida social y sus agendas (p. 7).

En el activismo artístico es marcado particularmente el carácter ético del acontecimiento y su expresión artística, sin dejar de lado el aspecto poético y estético. Hay una dimensión que abarca ampliamente lo social más allá de los reclamos de autonomía que hace el arte, pues se expone en la calle con objetivos claros de denuncia e intervención social. La acción y el gesto corporal como mecanismo políticamente potente y característico de las protestas sociales manifiesta los deseos, luchas y temores contra un sistema que pretende, por medio de dispositivos de represión, impedir los reclamos de derechos de los ciudadanos.



Imagen 2: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia por Luis Carlos Ayala - 2021

En Colombia este tipo de intervención y apoyo por parte de los artistas del país a las protestas del paro nacional tuvo un fuerte impacto. Muchos grupos de artistas se movilaron desde sus propuestas artísticas y aportaron a la narrativa de las manifestaciones con acciones como plantones artísticos, performances, conciertos, comparsas, entre otras muchas expresiones.

Analizando las diferentes manifestaciones que resultan del más reciente estallido social en Colombia, resalta especialmente la creación de colectividades, la juntanza de personas que generan redes de diferente índole: de comunicación, de afecto y ayuda y ponen en la experiencia colectiva la indignación. Igualmente, se visibiliza el gran interés por crear relatos propios que vinculen a las comunidades, que sean narrados además por las mismas comunidades y no dependan de las narrativas que el oficialismo quiera instalar.

En las limitantes que el sistema impone para detener movilizaciones y modos específicos de habitar la calle y los espacios públicos, entra la pregunta por las vidas y los cuerpos que importan (Butler, 2006), cuestión particular que se hizo evidente en el marco del reciente estallido social. En las manifestaciones se evidenciaban marcadas diferencias entre distintos grupos poblacionales. Se creó una especie de lucha de bandos, unos contra otros, pobres contra ricos, “gente de bien” contra “vagos” y “mamertos”. La “gente de bien” tenía cuasi salvoconductos para portar y disparar armas contra civiles y, en algunos casos, se veían hasta acompañados por la fuerza pública, sin que esta hiciera algo.

Como partícipe de estas grandes movilizaciones, hago unas reflexiones particulares sobre lo que encontré. A pesar del riesgo del contagio por la pandemia COVID-19, la gente salió a protestar y expresar su insatisfacción con un gobierno que no representaba sus intereses y que causaba angustia, sufrimiento e incertidumbre en muchos aspectos de la vida social. Este gobierno no valoraba la vida de sus ciudadanos, priorizando la guerra sobre otros aspectos sociales y amenazando la estabilidad democrática. Hubo una razón particular que detonó el estallido, pero fue la acumulación de décadas de injusticia social y de muchos otros factores lo que reforzó el deseo de la gente de salir a las calles sin detenerse por el miedo a la pandemia.

Con pancartas creativas, irónicas y sarcásticas las personas salieron a protestar. Con carteles dibujados, ilustrados, pintados con sus propias manos, con dibujos, textos, en relieve, en fin, las pancartas fueron grandes protagonistas en las manifestaciones. A esto se suma la vestimenta de las personas que también sirvió como espacio de comunicación, como lienzo para escribir, para compartir sus preocupaciones y denuncias, desde estampaciones hasta pinturas a mano y bordados con alusión a algún tema particular. Como ya lo mencioné, el arte y la expresividad de los cuerpos de las y los manifestantes también estuvo al servicio de

la protesta, de la denuncia: pintura corporal, acciones performáticas, conciertos, batucadas, marchas, plantones artísticos y representaciones teatrales sirvieron para evidenciar los diferentes pensamientos y posturas de la ciudadanía.



Imagen 3: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia por Jhonatan Rodríguez - 2021

Las paredes de las ciudades también se convirtieron en lienzos gigantes en los que artistas del grafiti se manifestaron luchando contra la censura que impuso la “gente de bien” que no quería ver las paredes de las calles con ideas plasmadas, grandes dibujos y críticas a un sistema que solo beneficia y privilegia la vida de unos cuantos.

Con respecto al arte, una reflexión que hice estando inmerso en las movilizaciones, es que este no debería ser el centro de entretenimiento de la protesta y las marchas. El arte no debería estar en medio de las revueltas solamente en su función de disfrute y placer estético. Principalmente, el arte participa en las protestas desde su condición política, razón por la cual no debe minimizarse el impacto del arte en medio de las manifestaciones sociales, ni debe verse este ni entenderse como asunto de simple disfrute, sino como denuncia y llamado de atención a la sociedad sobre las problemáticas que detonan las movilizaciones.

A pesar de todas las adversidades, las protestas continuaron sin cesar, y la gente se unió para demostrar su determinación y solidaridad. En Medellín, por ejemplo, la lluvia, el

sol, los gases tóxicos, la represión, las amenazas y la pandemia no lograron detener la movilización, y la gente se adaptaba y variaba sus rutas, puntos de encuentro y de llegada, reclamando y transformando espacios públicos juntos. La unidad y la colectividad eran evidentes en cada manifestación y, a pesar del riesgo, la gente continuaba luchando por sus derechos y libertades. La cohesión y el apoyo mutuo demostraron que juntas, las personas pueden lograr cambios significativos en la sociedad.



Imagen 4: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia. Tomadas de google - 2021

Una golondrina no hace verano

Como ya lo he mencionado, mi interés en esta investigación está centrado en analizar las expresiones corporales de las personas que participaron de las movilizaciones en apoyo al estallido social en Colombia iniciado el 28 de abril de 2021 y que se extendió a lo largo de tres meses, dejando cifras alarmantes en cuanto a la vulneración de derechos humanos, agresiones por parte de uniformados a la población civil, muertos, heridos, infraestructuras dañadas y más.

Así pues, surgen preguntas por el cuerpo de la protesta social ¿pero cuál es el cuerpo de la protesta social? ¿Hay una forma corporal en la protesta social o son varias las

corporalidades que se manifiestan? ¿A parte de los cuerpos que se manifiestan desde el arte qué particularidad tienen los cuerpos en la protesta social? Desde mi experiencia personal y análisis logro identificar que no existe tal cosa como una unidad corporal entre las personas que participan activamente de la protesta social, son en su gran mayoría cuerpos cotidianos, que caminan, que corren, que se mueven, que levantan sus brazos y sus puños. Sin embargo, acá entra la particularidad que encuentro y Butler (2017) me ayuda a definirlo:

Cuando las personas toman las calles juntas, forman más o menos un cuerpo político, y aunque ese cuerpo no habla en una sola voz —cuando ni siquiera habla o reclama algo— aun así se configura, defendiendo su presencia como una vida corporal plural y obstinada. Ese es el significado político de congregarse como cuerpos, deteniendo el tráfico o reclamando atención o moviéndose no como individuos extraviados o apartados, sino como un movimiento social de algún tipo. (p.18).

Todos esos cuerpos individuales, cotidianos, al unir sus presencias, sus voces, sus puños, forman un gran cuerpo colectivo y podría decir que aquí hay un rasgo característico del cuerpo de la protesta social: la persistencia corporal conjunta organizada y obstinada. Por esto, mi pregunta está vinculada con la idea de la colectividad como forma de resistencia.

Richard Sennett (1994) afirma que “[...] el término “comunidad” sirve para referirse al lugar en que las personas se preocupan de otras personas a las que conoce bien o de vecinos inmediatos” (p. 171). Y esto es algo que se hace visible en medio de los disturbios que se generan en las protestas, aunque en el sentimiento colectivo de la horda no importa si son personas conocidas o no, siempre hay un deseo patente por cuidar al otro, por procurar el bienestar del otro y, por esa razón, se presentan fenómenos tan interesantes como los que se dieron cabida en las manifestaciones que se enmarcan en los límites de esta investigación.

Entiendo que el término de horda es utilizado frecuentemente para describir grupos de personas que actúan impulsivamente y sin pensar en consecuencias. En este contexto, la horda se caracteriza por la falta de liderazgo, la ausencia de reglas claras y la falta de organización. La acción de la horda se basa en la emoción y el impulso y, a menudo, se asocia con comportamientos violentos y destructivos. Sin embargo, es importante destacar que la horda no es necesariamente negativa o destructiva en sí misma pues ella vehicula un sentir

común. En ocasiones, la acción colectiva de una horda puede ser una forma de expresión política o social, y puede tener un impacto positivo. Es desde un asunto reivindicativo que se retoma el concepto, sin perder de vista que hay movimientos sensoriales, colectivos, corporales, emocionales que no todo el tiempo están regidos por una razón común.

La idea de comunidad y colectividad, que manifiestamente se hicieron visibles en el reciente estallido social, es lo que me permite aseverar la idea de que la característica principal del cuerpo de la protesta social es la gran masa que forman los cuerpos que se manifiestan. La energía que emana la multitud con sus voces, gritos, coreografías, puños, pancartas, banderas, escudos y demás elementos que simbolizan el descontento de cada persona que se manifiesta en esa resistencia colectiva, la convierten en un rasgo esencial. Y es la fuerza de lo colectivo y la urgencia de crear comunidad lo que nos empieza a dejar este estallido social, para entender que la idea de unión representa una gran posibilidad con la que podremos salir a flote, luego de cualquier acontecimiento que nos perturbe como colectividad.



Imagen 5: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia por Jhonatan Rodríguez - 2021

Durante las manifestaciones en las calles, no solo se conformaron comunidades o colectividades temporales. Diferentes grupos organizados llegaron, como los colectivos LGBTIQ+, comunidades afro, comunidades indígenas y personas con discapacidad, aunque

en muchos casos no recibieron la visibilidad suficiente al ejercicio que proponían. Cada grupo tenía su propia lista de demandas, propuestas y discursos únicos para llamar la atención sobre sus necesidades particulares. En las manifestaciones, exigían respeto y representación política, protección de la vida y una verdadera transformación en la forma en que se les nombra.

Fueron muchos los actos revolucionarios que se gestaron durante estas manifestaciones: la creación de primeras líneas de diferentes aspectos como la primera línea jurídica, compuesta por decenas de abogados de todo el territorio nacional para brindar apoyo jurídico a las personas que capturaron ilegalmente durante las manifestaciones; la primera línea psicológica, encargada de brindar atención y orientación psicosocial a las personas víctimas de violación de derechos humanos y la primera línea médica que organizó mejor los colectivos de personas pertenecientes al sector de la salud y que brindaron atención médica a las personas heridas durante las manifestaciones. A las anteriores, se suma la primera línea de mamás, colectivos de mujeres madres que se pusieron en frente de las marchas con cascos y escudos para procurar el cuidado de quienes participaban en las protestas pacíficas. Por supuesto, con todo esto estaba la primera línea de lucha y protección de las y los manifestantes.

Además de las diferentes primeras líneas que se crearon, se presentó un fenómeno absolutamente interesante e importante que fue la creación de ollas comunitarias, lo que podría considerarse como un acto revolucionario en tiempos de hambre y en poblaciones y sectores donde prima la necesidad. Ollas comunitarias conformadas en su mayoría por mujeres, madres, hijas, esposas que buscaban alimentar y cuidar a las personas que se encontraban en la lucha. Un hacer maternal como acto político que buscó apaciguar un poco el hambre de muchas personas que quizás no tenían la posibilidad de dos o tres comidas al día.

Otro punto nodal relevante para mi interés y análisis lo constituyó la reivindicación y apropiación de los espacios públicos del territorio nacional que se dio en el reciente estallido social. El renombramiento de espacios como El Parque de la Resistencia en Medellín, conocido antes como Parque de los Deseos, o Portal Resistencia en Bogotá, lo que antes era la estación de Transmilenio Portal de las Américas, o Puerto Resistencia en Cali, lo que antes

era el barrio Puerto Rellena, y así en diferentes lugares que fueron epicentro de las manifestaciones, marcaron un hecho importante. Las ciudadanías que salieron a las calles dieron nuevo valor simbólico a estos espacios y se los apropiaron hasta el punto de otorgarles un nuevo nombre que entra en sintonía con el sentir, la fuerza y energía que se aloja en estos lugares. Es importante mencionarlo, ya que es la comunidad la que decide apropiarse de los espacios y, a partir de este momento, empezar a contar su historia, narrar sus propios relatos y dejar de un lado la historia oficial, que hasta el momento se ha encargado de narrar estas comunidades.



Imagen 6: Fotografía tomada en el marco del estallido social en Colombia por Mateo López - 2021

En la misma medida en que las comunidades deciden relatar sus propias historias, tumbaron estatuas que se encontraban instaladas en plazas y parques, estatuas que homenajeaban la barbarie, el saqueo y la destrucción de los nativos del territorio, que recordaban a “héroes” y fundadores de pueblos y ciudades conquistadas en la época de la colonia. Estas acciones se tomaron como actos de insurgencia por ciertos sectores de la sociedad, pero fueron más allá de eso, se convirtieron en una forma de dignificar la memoria de nuestros ancestros y como acto simbólico de destruir un legado de sangre y muerte, puesto que no representaba a las comunidades ni a los pueblos originarios.

Aquí quiero resaltar la importancia de que sean las mismas comunidades quienes relaten sus historias y de la juntanza que se vivió durante estas manifestaciones. Cuando se habla de más de uno, se hacen necesarios relatos que incluyan e integren los pensamientos

colectivos y las maneras de asumir esas colectividades, entonces surge otra pregunta: ¿cuáles son esos relatos que le dan sentido al cuerpo de la protesta social en su dimensión colectiva? Durante estas manifestaciones se hizo presente la necesidad de que las comunidades narraran sus espacios y que, a la vez, esos espacios narraran a sus comunidades. La historia oficial siempre ha sido contada desde el lado de los “triunfadores”, con el oscuro fin de controlar las poblaciones, pero, los movimientos populares siguen reclamando su lado en los anaqueles, un lado en el que sean los dominados quienes relaten sus versiones de la historia.

HALLANDO EL CUERPO MANIFIESTO

En este punto, me interesa relacionar lo mencionado hasta el momento con el papel preponderante que tiene el cuerpo en las artes escénicas del país, pues es por él por donde atraviesan los relatos de guerra, violencia, conflicto, dolor y desarraigo que han marcado tantos años de nuestra historia reciente. Es a través del cuerpo que muchos artistas exponen sus ideas convirtiéndose en un objeto propio de la creación artística. Particularmente, las artes escénicas le guardan un espacio privilegiado al cuerpo como eje central de las apuestas teatrales.

El cuerpo es un lugar político, y si entendemos los territorios como los espacios donde se generan conflictos, el único territorio que nos pertenece y podemos controlar es el propio cuerpo (Silva, 2018). En el teatro el cuerpo se convierte en un territorio no solo de creación sino de denuncia, de resistencia y memoria, con el que se presenta, se representa y se experimentan marcadas formas políticas por medio de la expresión artística y a través de pequeños o grandes gestos que denotan rasgos particulares del pensamiento y la acción.

A lo largo de la historia, la dominación y el poder se han ejercido sobre el cuerpo. Transitamos constantemente por exámenes de control, represión, capitalización, mercantilización, normalización y uniformidad de las corporeidades. Sin embargo, los cuerpos siempre están en una constante lucha, resistencia y persistencia para sobreponerse a esos mecanismos y micropolíticas de control. El teatro posibilita espacios para pensar, repensar, cuestionar, deconstruir y modificar las ideas de cuerpo. El cuerpo deja de ser un agente de control y se convierte en un territorio de resistencia y creación. En el teatro el

cuerpo se libera, dice Sigifredo Esquivel Marín (2016) y se despierta su potencial expresivo e irreverente.

Gran parte del teatro colombiano de la contemporaneidad se ha convertido en una importante plataforma para mostrar y denunciar el contexto sociopolítico del país, hasta el punto de convertirse en una cartografía social filtrada por un lente poético, y el cuerpo ha sido el mayor aliado de este, pues encuentra en él la potencia de ser mensaje, signo, significante, significado y medio. Y es a través de esta manifestación artística, que tiene como protagonista al cuerpo que exploré dentro de un campo interdisciplinar. El teatro de cruza con otras ramas artísticas como la danza, el arte sonoro y visual, para proponer lo que encontramos y llamamos Cuerpo Manifiesto.

Tal como lo planteamos en nuestra introducción, una pregunta muy interesante es la de ¿dónde se ubica la dimensión teatral de la que goza la protesta? En ese sentido podríamos observar que, más allá de las comparsas, la música, los performances, los sketches teatrales, las danzas y las elaboraciones que tienen una teatralidad consciente y deliberada, hay, en las imágenes que a veces se conforman, en cierta unicidad coreográfica de ciertos momentos de la protesta, en algunos elementos como las capuchas, el gesto, los maquillajes y el vestuario aspectos de significativa teatralidad.

A pesar de las diferencias individuales, por momentos, los cuerpos en la protesta intentan ir al unísono en un ritmo determinado, formando así coreografías y coros. Esto, podría decirse, hace parte del orden de lo espectacular y atrae la atención de los espectadores en la ciudad. Los manifestantes están comprometidos con su presencia y cuerpo mientras los espectadores están fuera de la acción. La intención de la protesta es ser visible, audible y llamar la atención y, los manifestantes se aprovechan de la presencia de los espectadores para lograrlo.

Por tanto, muchas estrategias colectivas de protesta, ya sea conscientemente o no, están orientadas hacia una espectacularidad que las relaciona con lo teatral. La protesta social es claramente performativa, ya que los participantes buscan llamar la atención de diferentes públicos, como el estado, los medios de comunicación y otras personas, para hacer denuncias y exigir cambios. La protesta es disruptiva, al igual que una intervención artística en un

espacio no convencional como una plaza, calle o parque, con el objetivo de sensibilizar a su público y generar cambios.

Los actores y actrices que acompañaron el proceso creativo tuvieron un tránsito participativo en medio de las protestas del 2021 y, de ese experimentar la calle y la manifestación, tomamos los elementos y símbolos de la protesta que, en nuestro concepto, gozan de alta teatralidad.



Imagen 7: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

Ruta Metodológica

En este proyecto de investigación-creación, el cuerpo se pensó como un elemento, una herramienta, un espacio, un material e instrumento de creación. Se concibió como sujeto y objeto de estudio y como eje de acción y resistencia. “La resistencia no es un concepto abstracto, es una práctica específica que se desarrolla en la esfera social, cultural, ética y política; implica irremediamente praxis de cuerpos y sujetos.” (Diéguez, 2007, p. 175).

En la praxis encontramos esas expresiones poéticas del cuerpo en relación con el archivo documental analizado, pero, además con las memorias que han marcado los cuerpos de los actores y actrices. Con esto se logró una creación muy propia que indagó una vía interdisciplinar del teatro que propone al cuerpo como elemento central, un cuerpo que pretende ir más allá de lo cotidiano, experimentando las relaciones de los cuerpos con los espacios, con otros cuerpos y otras voces.

Por mi campo de trabajo y la disciplina en la que principalmente me desenvuelvo, quise abrir un espacio de exploración y experimentación que invitaba a repensar la práctica y creación con el cuerpo, partiendo de preguntas vitales personales para los y las artistas involucradas en el proceso de creación e investigación. A partir de la relación que hallé entre cuerpo y manifestación social, procuré poner en crisis mi propia práctica artística, al tratar de resignificar el papel de la corporalidad y hacer evidente la consigna: *el trabajo del actor es corporal*. Enfoqué el cuerpo como medio representante, pero también como medio operativo en la construcción de gestos, paisajes e imágenes más que de acciones dramáticas sin dejar de un lado la función ética, poética, política y estética del teatro y del cuerpo.

En este caso, no hubo algo como una metodología *a priori* de la creación que fuera determinante, pero sí hubo unas rutas posibles que establecieron ciertas pautas de exploración, por lo cual las estrategias metodológicas y formas precisas de llegar a la acción se dieron en el hacer. Todo esto implicó problematizar las creencias personales, cuestionar los paradigmas que bordean el hacer propio y enfrentar las propias posibilidades hipotéticas para formar esa metodología de creación singular y descubrir qué funcionaba y qué no.

Las estrategias que utilicé para dar cuenta de una posible metodología de trabajo variaron en el momento de la práctica y la acción, por lo cual el diseño metodológico que me planteé siempre respondió a las nociones conceptuales con las cuales he tenido cercanía. De esta manera, las estrategias metodológicas para este proyecto de investigación se centraron en responder a dos fases particulares que comprendieron, en primer lugar, la creación y estudio de un inventario teórico y documental de las protestas y, posteriormente, la transformación de ese inventario dentro de un laboratorio de creación colectiva experimental.

Con el inventario me refiero a la elaboración de un archivo, un archivo abierto que, en palabras de Anna María Guasch, “permita la posibilidad de una lectura inagotable” (2005).

En este punto, me encargué de hacer un proceso de recolección, organización y ordenamiento de las diferentes memorias que sirvieron como insumo para el análisis que posibilitó la investigación y la creación: material textual (notas periodísticas, crónicas y relatos en redes sociales), material fílmico (propio, de noticieros, canales de tv, redes sociales y páginas de internet), material sonoro (propio, páginas de internet, podcast y redes sociales). Los análisis se hicieron en la observación de esos materiales y revisión de los documentos, en algunos casos, de manera individual, pero en otros con el colectivo de trabajo.

El segundo momento, que nombro transformación de ese inventario, se refiere a la etapa de exploración, experimentación y construcción de la pieza artística que se dio desde la indagación sensible a través de los sentidos y, sobre todo, a través del cuerpo y la interpretación, reinterpretación, transformación y traducción de esa información que recolecté. Rolf Abderhalden, director de Mapa Teatro, plantea una ambigüedad entre información y arte, él se pregunta hasta dónde llega la información y donde empieza el tratamiento y traducción de esa información (Vallejo de la Ossa, 2012), entonces siguiendo esa idea es que ocurre dicha transformación del inventario.

Para ahondar más concretamente en las metodologías de trabajo utilizadas debo hablar de unos principios o nociones que rigieron el proceso de montaje: la primera está basada en la idea de trabajo colectivo en la cual existe la intervención de varias personas en el proceso creador de la obra. Pensar en el trabajo colectivo implica dejar atrás el individualismo del artista, convirtiendo su trabajo en un acto de resistencia contra los modelos de producción artística que cada vez se parecen más a la producción capitalista. De acuerdo con Franco (2019):

La cultura occidental nos dice todo el tiempo que hay que ser “competentes”, que debemos competir, que el valor principal es el “poder” de las estructuras verticales. Trabajar en colectivo y crear estructuras horizontales es un acto político, no solamente un acto de resistencia hacia afuera, sino una acción que se enfrenta a fuerzas que viven adentro de nosotros y que parecen propias del inconsciente.

Pensar en crear colectivamente enriquece las posibilidades y visiones del campo de estudio en cuestión, se amplifican las formas posibles, pues la apertura a los puntos de vista

e ideas del otro permite expandir los lugares donde nos paramos como artistas, las preguntas se problematizan, amplían y profundizan. Pensar en un ejercicio de creación colectiva implica vincularse con más profundidad con el otro con el fin de comprender y escuchar lo que ese otro tiene por proponer y/o complementar en un trabajo donde, según Rolando Hernández Jaime (2017):

... lo fundamental es el conjunto de interinfluencias recíprocas del colectivo, en el que no hay jerarquías preestablecidas, pues desde el director hasta el actor menos experimentado, el valor de su participación se determina por la entrega participativa y el aporte artístico y creativo de la misma (p. 198).

Según Patricia Ariza, directora de la Corporación Colombiana de Teatro y actriz del Teatro La Candelaria, la creación colectiva es una convicción en la capacidad de crear en conjunto con otros individuos (Quiroz, 2021). Como grupo de trabajo, hemos valorado este concepto y lo vemos como una oportunidad de escuchar y reunir todas las perspectivas creativas que trabajan en equipo, con el fin de utilizarlas en una producción teatral. Teniendo en cuenta esa modalidad de trabajo, cada artista está abierto a la escucha constante de las energías colectivas y se involucra en todas las instancias del trabajo, desde lo netamente actoral, hasta el diseño, creación y propuestas de vestuario, utilería y demás elementos de la escena.

Por el estilo de trabajo, el proceso siempre estuvo propenso al cambio. La tendencia entrópica de grupos absolutamente creativos es inevitable, pues existe la heterogeneidad en las formas del hacer, diversas maneras e ideas para abordar el asunto escénico, muchas posibilidades creativas que surgen en el momento de proponer una escena o plantear una discusión sobre un tema particular. Como director, mi responsabilidad era mantener el orden en situaciones que en algún momento tendían al caos. Para hacerlo, sintetizaba las acciones y propuestas de cada artista y creaba el tejido adecuado para el montaje. A partir de una perspectiva objetiva, observaba la acción desde lejos y trataba de armar la obra de manera efectiva. En palabras de Alexandra Escobar, actriz del Teatro La Candelaria:

El director juega un papel muy importante porque es la persona que está adentro tomando distancia y está observando desde afuera y puede conducir el proceso. El

director es el que tiene el ojo externo, el que tiene la posibilidad de ir agotando las etapas de trabajo (Quiroz, 2021, p. 51).

De acuerdo con lo anterior, el trabajo se concibe como un cuerpo colectivo de artistas en exploración. Como participante activo en este proyecto y con una visión general del trabajo que se ha realizado y se realizará, aunque llego al grupo con algunas hipótesis, en el ambiente del laboratorio existe una dinámica horizontal en la conversación, en la escucha y en el intercambio de contribuciones de todos los actores y actrices involucrados. No es tanto un trabajo de dirección en el que tengo una obra para montar, sino que hay unas premisas en los encuentros del laboratorio que permiten que haya aportes desde las distintas miradas, aunque finalmente sea yo quien tome decisiones en cuanto a qué se hace, qué se deja por fuera y qué se toma.

De alguna manera ocurre como con el montaje cinematográfico donde el montajista se encarga de componer las escenas y armar las secuencias que conformarán la película. En el caso del teatro ocurre algo similar y la edición se hace con el material que proponen las y los artistas en un momento concreto. En esa medida, se va tejiendo una especie de dramaturgia *in situ*, desde el movimiento de todos los elementos que convergen en el laboratorio, aunque como se ha dicho, la última decisión estética recae en mí como figura de director sin coartar la creatividad, sino todo lo contrario, impulsando y entregando estímulos creativos que la potencien. Como lo subraya Ortiz Mosquera (2017):

El cuerpo no es más ese instrumento mecánico y subsumido a la voz del director; por el contrario, el cuerpo se asume como un ente activo en la confirmación de los materiales, diseños y estructuras dramáticas que son creados, desde el diálogo intenso entre pensamiento y acción, entre director e intérprete, para dar cuenta de una percepción distinta y renovada sobre el cuerpo y sus características.

Así mismo, la construcción del cuerpo para la escena generalmente no tiene lugar en lo preestablecido o conocido, tenemos el deber de problematizarlo y configurarlo de manera diferente e independiente en cada proceso creativo, pues cada obra, cada montaje o ejercicio escénico hace sus propias exigencias a los creadores. En este caso, sería quizás incoherente pensar un trabajo creativo diferente cuando se está abordando un tema de trabajo comunitario, colaborativo y en red, como ocurrió en el estallido. Por lo tanto, se trata de

aprovechar ese impulso y poder de lo colectivo que fue tan preponderante para movilizarse y revolver un poco la idea social vigente de individualidad que impulsa un sistema neoliberal capitalista. Esta forma de creación se convierte, según César Badillo, actor del Teatro La Candelaria “en un proceso de rebeldía contra los autoritarismos del teatro” (Quiroz, 2021).

De lo anterior se desprende la segunda noción que es la de experimentación, la cual se vincula estrechamente con lo primero, pues en medio del ejercicio de creación colectiva, está la acción permanente de hurgar en el mundo interior de los artistas motivaciones y posibilidades escénicas a través del ensayo. Este espacio es ideal para indagar en las preguntas que como colectivo nos planteamos, y explorar diferentes soluciones o encontrar aquellas que se ajustan mejor a los planteamientos del proyecto.

En su acepción más básica, la experimentación es hacer una prueba. Ahora bien, en el proceso de creación teatral, durante los ensayos, se experimenta con diferentes materiales, acciones, estructuras corporales, composiciones, planimetrías, entre otras cosas, con el objetivo de determinar si se ajustan a lo que se desea lograr con la obra. Se evalúa con cuidado lo que se quiere investigar y se determina qué elementos resultantes de los experimentos pueden ser útiles y ser organizados en una misma línea creativa. Para esto, se diseñan una serie de estrategias y se plantean una gama de ejercicios con la intención de obtener descubrimientos. En muchos casos, estos hallazgos son predecibles, mientras que en otros son inesperados. Además, se evalúan las soluciones que definitivamente no funcionan para el proyecto en cuestión. Estos ejercicios tienen como objetivo responder a las preguntas previas al proceso experimental, como por ejemplo, qué se busca con cierta escena, qué se quiere generar en la relación con el espectador o cómo lograr un determinado efecto escénico. Basándose en estas preguntas, se buscan formas de crear una imagen, acción, escena, atmósfera o movimiento que logre el impacto deseado.

Al mismo tiempo, y de acuerdo con algunas ideas que planteó John Cage (2005) desde el campo de la música, el término experimental no debe entenderse “como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino como un acto cuyo resultado es desconocido” (p. 13). Este argumento corresponde muy bien a lo que como colectivo nos planteábamos en el momento creativo, pues en esa dinámica de transitar por

lugares inexplorados, probar materiales y esbozar líneas de trabajo no sabíamos a dónde íbamos a llegar o qué otras posibilidades arrojarían para nuevas exploraciones.

En este marco, “el trabajo experimental se inserta también en el bucle de retroalimentación acción/creación-reflexión” (López Cano & San Cristóbal, 2014). Para el caso particular de esta investigación, durante esta fase de experimentación se hace fundamental tener un proceso de observación activa o de acuerdo con Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal (2014) una *observación directa* a través del hecho de la *observación participante* en donde el investigador está presente y hace parte del acontecimiento que se quiere analizar. En mi caso, soy investigador además de director, actor, cocreador e intérprete de la obra y allí entra el especial ejercicio de ser arte y parte dentro del proceso de creación, posibilitando las premisas experimentales colectivas, probando, revisando y analizando el desarrollo de las propuestas.

Ida Rodríguez Prampolini (1982) cita a Picasso: “no muestro lo que busco sino lo que he encontrado” y eso es precisamente lo que hacemos, mostrar al público lo que hemos encontrado del tema que nos moviliza a crear. Sin alejarnos de ese principio de experimentación, la obra no se concibe como completa, pues en cada momento que se aborda es posible hallar aristas nuevas y resultan más oportunidades de exploración e indagación. Además, el tema tratado en la obra tiene potencial para proporcionar más material para explorar, y también puede ampliar el significado de varios elementos en relación con el contexto social. La investigación tiene un carácter de incompletitud, lo que es interesante, ya que no se encontrará una verdad absoluta. En su lugar, los descubrimientos tendrán la característica de la evolución constante. La obra tendrá la maravillosa cualidad de estar eternamente en desarrollo, sin estar completamente terminada, y nosotros tenemos la posibilidad de continuar investigando y descubriendo elementos que sigan nutriéndola.

Como breve conclusión, creo que la creación artística surge de la experiencia vivida, de incorporar cuestionamientos y de experimentar con el cuerpo. Tal vez, este sea uno de los objetivos de la experimentación en el arte: crear conexiones entre ideas y teorías y tener la posibilidad de materializar esos pensamientos en acciones concretas.

Finalmente, esto nos conduce a la tercera y última noción para revisar: la de laboratorio. Existe una estrecha relación entre la idea de experimentación y la de laboratorio,

ya que este es el espacio en el que se lleva a cabo todo el proceso de ensayos. Aquí, las preguntas pueden ser transformadas y trasladadas al plano práctico, creativo y corporal. Es el lugar donde se pueden explorar formas y profundizar en ideas que están en el aire durante el proceso de investigación, con el objetivo de hacer nuevas preguntas, plantear nuevas teorías y evaluar técnicas de trabajo. Me interesa el símbolo de ese lugar que fomenta el encuentro creativo y la experimentación, que es un espacio de debate, acuerdos y desacuerdos donde se redefinen los conceptos y se plantean nuevas ideas en relación con los objetivos generales. Se entiende como un ámbito sin jerarquías, más bien como un terreno abierto a cualquier punto de vista y sugerencia.

Este conocimiento, de laboratorio, vivencial, particular y perfectible, replantea sus dinámicas de creación constantemente, para permitir estructuras de pensamiento y asunción del cuerpo y el arte que, apartadas de ambiciones totalizantes, ofrezcan la posibilidad de resistir a las voces hegemónicas que han fijado el saber y su construcción de maneras predefinidas y “legales” (Ortiz Mosquera, 2017).

En el laboratorio la experimentación es libre, se mueve en una esfera amplia y sin ataduras a algo específico. Tiene un carácter anárquico, aunque claramente existen algunos factores que impulsan las exploraciones. Sin embargo, en un entorno que parece no tener fronteras, todo lo que se prueba es potencialmente reemplazable. Y no es que por inscribirnos en un laboratorio que se concibe libre, los procesos carezcan de orden o estrategias específicas. Es esencial seguir ciertas estructuras y pautas para avanzar y materializar el ejercicio en el laboratorio, y así lograr un buen resultado y establecer puntos de consolidación de ideas.

El laboratorio como espacio/taller facilita la producción artística, es un territorio en el que se busca desjerarquizar ciertas ideas disciplinares y teóricas, permite la interacción de artistas y se ponen en diálogo los saberes de las personas involucradas en el laboratorio, se posibilita el intercambio de experiencias y conocimientos con el fin de nutrir y complementar las exploraciones durante el proceso creativo. En nuestro caso concreto, se busca reafirmar el trabajo colectivo enriqueciendo la operación investigativa y reflexiva.

El laboratorio funciona a partir de preguntas, en nuestro caso, de detonantes poéticos donde el eje es el trabajo corporal. La noción de trabajo corporal incluye una comprensión

más amplia que no se limita solo al movimiento del músculo, del hueso, de la piel o a lo que se conoce como expresión corporal. Esta concepción está en constante evolución y abarca elementos como el sonido, el espacio, la voz, la música, los objetos y la presencia del espectador como cuerpo, no solo el movimiento físico de los artistas.

Las anteriores consideraciones fundamentan mi propuesta creativa y todo el proceso que llevamos a cabo para la realización del montaje. En el laboratorio, como equipo creativo, definimos unos objetivos y a medida que se requerían entregas en los cursos, respondíamos a ellos. Quizás la pregunta que detonó con más fuerza y sirvió como primer estímulo sugerido al equipo fue: cómo representar la violencia sin caer en estereotipos y evitando la revictimización de las personas envueltas en hechos victimizantes, ni de los propios cuerpos de los actores y actrices. El objetivo era crear un juego de insinuaciones y sensaciones que interrogaran al espectador sin violentarlo. Se trabajó desde un enfoque en los sentidos, la sugerencia, la citación y la evocación.

Al llegar a este punto, examinaremos la importancia del espectador en la obra de arte, pues fue un asunto que ocupó un importante lugar en las discusiones creativas en el laboratorio. Siempre es fundamental considerar su papel en los ejercicios y el montaje en su totalidad. Es obvio decir que la obra no está completa sin un espectador que la experimente.

Esto dice Jorge Dubatti (2017), cuando habla de la función fundamental del espectador y el asunto convivial en el teatro:

Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotípica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, una calle, un café, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente) (p. 27).

Esta es una cuestión que atañe con especial ahínco a los hacedores de teatro: pensar en el espectador que podrá apreciar el hecho teatral que uno propone y en la zona de experiencia que quiere que este tenga en él, de estimularlo y seducirlo. Se trata de encontrar una forma de percibir y completar el espacio poético que se plantea como teatro, posibilitando la unión, la comunicación y el compartir en el momento presente.

En cada experimentación que realizamos, dedicamos tiempo a discutir la posición que queríamos darle al espectador. Consideramos importante, dada la naturaleza de la investigación, ofrecerle la oportunidad de tener una experiencia única y cercana al tema. Por lo tanto, fuimos tomando algunas decisiones sobre el espacio que brindaríamos al público. Siempre pensamos en una posición activa y participativa del espectador en mayor o menor medida. En un primer momento, creamos un ejercicio en que había un diálogo directo con este y en el cual se le exponía una situación y se esperaba una respuesta de su parte. No concebíamos al espectador como un mero observador, queríamos que interviniera en la acción propuesta, por lo que lo invitamos a ayudarnos en una tarea muy sencilla: ubicar los nombres de algunas personas en lo que denominamos *cruz-igrama*. Para esto, entregamos un lápiz a cada espectador (pensado como símbolo de la lucha estudiantil) y una hoja que contenía el *cruz-igrama* (diseñado como símbolo de un cementerio) y los nombres de las personas que queríamos ubicar con el fin poético de ofrecer una cruz a cada una de esas personas que fueron víctimas de violencia homicida en medio del paro nacional.

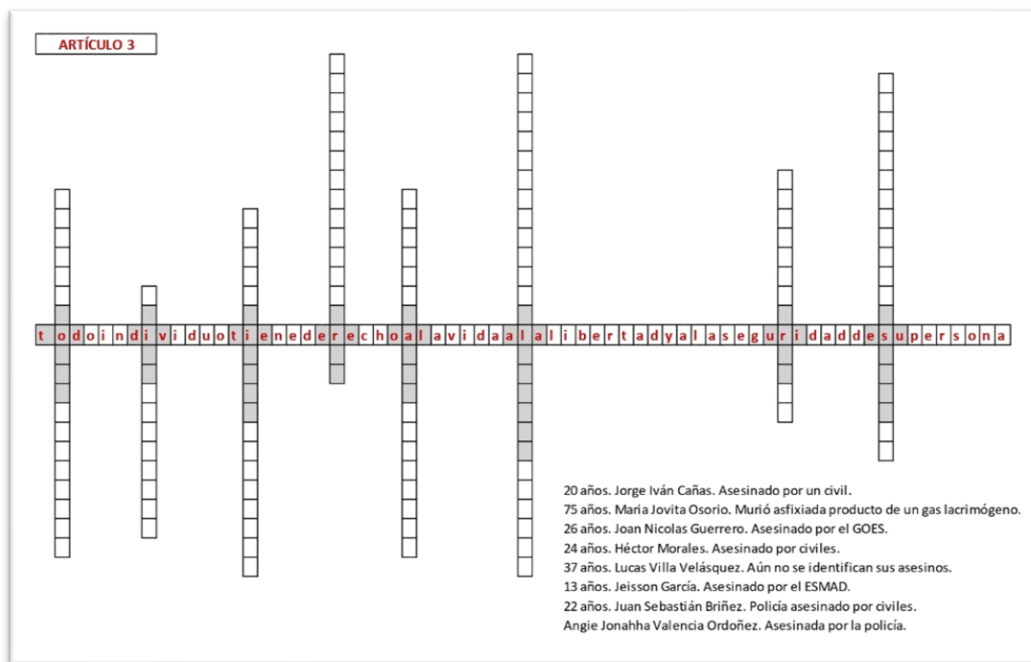


Imagen 8: Cruz-igrama. Ilustración para experimentación del Ciclo I por Ferney Arboleda

De esta manera, logramos en ese primer momento un juego de participación del espectador. Después de tener la retroalimentación respectiva de ese ejercicio, la docente, los compañeros y compañeras del curso mencionaban que les parecía interesante el ejercicio de

participación, pero, que era muy tímido aún, que sentían el impulso de querer involucrarse más en la escena, además porque la disposición kinésico-espacial en la que se encontraban como espectadores les ponía cierto límite. Por lo cual, respondiendo a este llamado que hacían, pensamos en entregarle al espectador una experiencia mucho más inmersiva y participativa para la siguiente entrega. Allí entonces actores y espectadores participaron de un mismo territorio experiencial en una actitud de estar presente: “Estar presente significa, para el espectador, estar disponible para acoger lo que ahora, en el presente, surge” (Chevallier, 2011, p.14), o sea, estar abierto y disponible para intervenir en lo que ocurre.

En seguimiento a lo que hemos estado discutiendo, realizamos un ejercicio donde, a diferencia del anterior, no se ponía límite a los espectadores, sino que se les invitaba a participar y unirse a la energía y actuación de los artistas. La dinámica incluía acciones como desplazarse por el espacio, escribir en un papel, hacer ruido con objetos proporcionados por un actor, o incluso gritar. Sin embargo, descubrimos que tanta libertad y apertura en la participación del público podría ser problemática si no se considera cuidadosamente, ya que podría perderse el control dependiendo del tipo de espectador presente.

Por lo anterior, se toma la decisión, para la próxima experimentación, de no contemplar la participación del público en el ejercicio, lo queríamos como un observador de la escena en un espacio delimitado y pensado exclusivamente para él, pero con la clara intención de que fuera testigo ocular de lo que ocurría. Esta última experiencia, por demás interesante para mí como director, es la que define mi posición con respecto al espectador frente al montaje, la cual se centra en dejar al espectador en un plano de observación activa.

El trayecto de la marcha

Para empezar a hablar sobre el montaje que presento como propuesta creativa de este proyecto de investigación, se me hace necesario hacer un recuento y una retrospectiva del proceso que me llevó a concretar el ejercicio escénico que exhibimos. La base de este montaje proviene de los diversos laboratorios interdisciplinarios y creativos que tuve durante mi formación en la maestría. Mientras algunos estaban enfocados en desarrollar la teoría y los conceptos, otros fomentaron la creatividad. La combinación de ambos aspectos permitió la

elaboración de ideas y teorías hasta llegar a un punto, en el que estos, tomaron de manera contundente un carácter creativo, después de haber sido cuidadosamente estudiados y afinados.

Es pertinente centrar mi atención y hablar sobre todo del proceso que vivenciamos durante el curso *Taller de Producción III* impartido por la profesora Angélica Teuta, un curso que profundizó netamente en lo creativo y donde se pretendía encontrar una serie de herramientas metodológicas para el desarrollo del proyecto. A partir de esos encuentros, se procuró generar una serie de acciones concretas que empezaran a hablar de los deseos creativos y aplicar todo lo que hasta el momento estaba escrito en papel, desde teorías, conceptos, ideas creativas y referentes artísticos estudiados, y que, en mi caso, me interesaban poner en escena.

Por lo tanto, se establecieron tres entregas creativas durante el semestre, cada una con su propia característica y una pregunta motivadora específica. Estas entregas estaban relacionadas entre sí y se desarrollaban a partir de la experiencia adquirida en la entrega anterior. De esta forma, luego de un ejercicio cartográfico individual en el que cada estudiante revisó su trayecto recorrido hasta el momento, los materiales, soportes, medios y estrategias recopiladas, se generó una primera pregunta y punto de inicio que me motivó a realizar el ejercicio práctico para el *ciclo uno* del curso en mención y, por ende, de los siguientes dos ciclos de trabajo.

Ciclo I - Artículo 3: Un pequeño homenaje

Ante el silencio, el grito.

Ante lo indiferente, lo presente.

Ante el tirano, argumentos.

Ante la bala, piedra.

Ante el dolor, fuego.

Ante los cascos, capuchas.

Ante la quietud, movimiento.

Ante el olvido, arte.

Ante nadie, todos.

Laboratorio del Caos, fragmento de Manifiesto Colectivo



Imagen 9: Fotografía muestra ciclo I del Taller de Producción III por Estefanía Gómez

Esta primera exploración escénica surge a partir del estudio sobre la situación de derechos humanos (DDHH) en el marco del paro nacional. Debido a la respuesta violenta y represiva del estado ante la grave situación de orden público que surgió a raíz de las manifestaciones, protestas y bloqueos viales en todo el país, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) rechazó y condenó los abusos contra la protesta y los manifestantes. La situación, que duró casi tres meses y resultó en asesinatos, heridas, actos de vandalismo y numerosas violaciones a los derechos humanos, fue identificada y confirmada por la CIDH. Esta incluyó detenciones arbitrarias, violaciones a la integridad y seguridad física, privaciones a la vida, uso excesivo de la fuerza, violencias sexuales y de género, ataques a la población civil, periodistas, defensores de derechos humanos, comunidades indígenas y agentes policiales, así como una fuerte estigmatización y

criminalización del movimiento social y la protesta. (Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, 2022).

Después de revisar y compartir el análisis sobre este tema con el equipo de artistas, se inició el proceso creativo que llamé el "laboratorio de creación colectiva". En este primer laboratorio, se llevó a cabo una sesión de discusión en la que se propuso el tema que impulsaría la exploración y se trazó la ruta de trabajo. Se planteó la idea temática, se improvisó y se estructuró el ejercicio para el primer ciclo. De manera colectiva, revisamos documentos fílmicos, visuales, sonoros y textuales que habíamos recopilado. Estas revisiones iniciales nos permitieron obtener los resultados que presentamos en los diferentes ciclos del curso Taller de Producción III.

El trabajo de mesa realizado nos llevó a examinar la Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) y en esta encontramos el punto de partida para la exploración. El ejercicio se planteó como una especie de pequeño homenaje a la vida y los derechos humanos, centrando nuestra atención en las personas vulneradas y las que fueron víctimas de violencia homicida en medio de las manifestaciones del estallido social. Según el Derecho Internacional de los Derechos Humanos (DIDH), todo estado tiene la responsabilidad de asegurar estos derechos a sus ciudadanos. El artículo 3 de la Declaración Universal de Derechos Humanos (DUDH) establece que "toda persona tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona". Por lo tanto, este fue el punto clave en el que se basó nuestro ejercicio, acompañado también por el artículo 5, que prohíbe las torturas y penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes; el artículo 9, que garantiza el derecho a no ser detenido arbitrariamente; el artículo 19, que protege la libertad de expresión, y especialmente el inciso 1 del artículo 20, que reconoce el derecho a reunirse y asociarse pacíficamente.

Este marco legal universal nos impulsó a pensar en todas las personas que resultaron vulneradas, heridas y asesinadas ejerciendo su legítimo derecho a la protesta. Las preguntas generadoras se plantearon así: ¿cómo homenajear las voces que fueron silenciadas? y también en esa suerte de intención de homenaje pensar ¿cómo se hace un homenaje poético-político con los recursos del cuerpo, de la imagen, del espacio, un homenaje que no es el del acto público convencional, sino uno que utiliza recursos poéticos y estéticos? En este momento empiezan a aparecer algunas respuestas, a partir del ejercicio de revisar los archivos

y materiales que hasta el momento tenía sobre el tema investigado, y esas respuestas son las que se plantean como primer ejercicio escénico.

[Artículo 3 – Un pequeño homenaje \(Enlace de video\)](#)



Imagen 10: Captura de pantalla, muestra ciclo I del Taller de Producción III. Video realizado por Estefanía Gómez

Como parte de las acciones iniciales que le propuse al colectivo, realizamos un ejercicio de fotobordado con fotografías tomadas en el marco del estallido social. El fotobordado es una técnica artística de fotografía experimental en la que se realiza un bordado sobre una fotografía con el fin de complementar o crear una narrativa anexa a la que ya cuenta o representa la imagen, se proponen nuevas lecturas y se carga de otros significados posibles a través del hilo. He sido un apasionado de la costura y el bordado, y decidí proponer este ejercicio con el objetivo de crear un espacio para reflexionar y conversar colectiva y participativamente sobre lo que nos motiva del tema en cuestión. Compartimos experiencias relacionadas con las manifestaciones y hablamos sobre cómo hemos participado en el espacio público de la protesta social. Cada artista seleccionó una fotografía de una serie que les presenté, y con aguja e hilo en mano, empezamos a tejer la conversación mientras hacíamos nuestra propia intervención mediante el bordado.

... la representación del espacio y la del tiempo en la imagen están ampliamente determinadas por el hecho de que esta, la mayoría de las veces

representa un suceso, situado a su vez en el espacio y el tiempo. La imagen representativa es, pues, con mucha frecuencia una imagen narrativa, aunque el acontecimiento contado sea de poca amplitud (Aumont, 1992, p. 257).

Cada fotografía tiene una historia detrás, sin embargo, según Aumont, puede ser incompleta debido a la limitación de la imagen. Me llama la atención la posibilidad de añadir un nuevo significado a la fotografía mediante la técnica del bordado. Esto es atractivo porque se está transformando una representación de la realidad en una obra de arte única. La fotografía es mucho más que una interpretación o representación; es una marca y vestigio de la realidad (Sontag, 2006). Al final del ejercicio, se creó una pequeña colección de fotografías bordadas y se exhibió como parte de la exposición del primer ciclo.



Imagen 11: Fotobordado. Artista Andrés Moriano



Imagen 12: Fotobordado. Artista Ferney Arboleda



Imagen 13: Fotobordado. Artista Dubán González

Ciclo II - Adelante, adelante obrero y estudiante



Imagen 14: Muestra ciclo II del Taller de Producción III – Fotógrafa: Susana Molina

A mí me queda claro, ahora, que las personas no se organizan para luchar de la nada, que no exponen sus vidas solo porque sí, que la empatía y el compromiso en países como el nuestro son peligrosos. Igual que hace 47 años.

Luisa Pardo, *Lagartijas tiradas al sol*

Para el segundo ciclo del taller de producción, con la experiencia recogida del primer momento y siguiendo la retroalimentación obtenida por parte de la docente acompañante y el resto de compañeros y compañeras de clase, establecemos una pregunta por la vivencia y participación del público espectador desde un plano más sensorial y experiencial. Tratamos de responder a las preguntas: ¿cómo hacer partícipe del

acontecimiento escénico al público espectador?, ¿cómo hacer un ejercicio de inmersión para los espectadores? Con estos interrogantes en mente, se sugiere una marcha, un tránsito, un recorrido sensorial. Proponemos llevar la protesta al escenario desde su esencia: el caos y la discontinuidad.

Así pues, se toma la estructura no lineal de una marcha para tratar de sobreponer sentidos, se busca generar rupturas donde aparentemente nada inicia, nada termina, todo se deja incompleto con el fin de proponer sobre todo un espacio sensorial y abierto de un relato inconexo, una suerte de polifonía sensible.

Esta experimentación se inició en un vestíbulo grande en donde los espectadores eran recibidos por dos actores encapuchados, uno que leía una especie de manifiesto y otro que invitaba a las personas a escribir razones para protestar sobre un cartel. También les entregaba elementos como tambores, pitos, panderetas, cacerolas, elementos que hacían ruido y, posteriormente, se invitaba a pasar a otro lugar, una habitación pequeña y en total oscuridad. Para ingresar a esta habitación, las personas debían atravesar un pequeño pasillo en donde se encontraban con más actores y actrices con capuchas, piedras, algunos mojados, otros con olor a vinagre, leche o cigarrillo. Ya en la habitación, se encontraban en la oscuridad con un sonido envolvente de un paisaje sonoro intersubjetivo, que daba cuenta de la experiencia de una persona en una manifestación y también pequeñas pantallas con audífonos donde se mostraban apartes de noticias, testimonios e imágenes documentales del paro nacional. Mientras tanto, en medio de la oscuridad, los actores y actrices encapuchados transitaban por el espacio.

Luego de un tiempo, el espacio se llenaba de humo, se abría una puerta y se pedía a las personas que evacuaran para llegar a un tercer espacio mucho más grande que el anterior en donde se encontraban con pantallas de video beam y televisores que proyectaban imágenes del paro, una película y un partido de fútbol. Mientras tanto los actores y actrices, que hacían el recorrido con todas las personas, realizaban una serie de gestos corporales, leían nombres de personas víctimas de violencia homicida, cantaban y realizaban otras acciones. Finalmente, se invitaba a las personas a salir del sitio, y en su salida, se encontraban con un cuarto espacio, desordenado, con vidrios rotos, basura, canecas quemadas y más, que representaba el paso de una manifestación por este lugar.

[Adelante, adelante obrero y estudiante \(Enlace de video\)](#)

Imagen 15: Muestra ciclo II del Taller de Producción III – Fotógrafa: Susana Molina

El objetivo que se tenía con el público era generar una inmersión, que de todas formas no termina nunca por instalarse como experiencia total, sino que se movía entre fronteras, una vez más, poéticas. No buscamos que el espectador sintiera lo mismo que sentiría en una protesta real, no era un simulacro como intención, sino el deseo de generar una evocación desde la cercanía de los cuerpos, los olores, el humo, el recorrido, los sonidos, las imágenes, las posibilidades de accionar. Buscábamos que el espectador pudiera tener una experiencia sensorial única, permitiéndole hacer sus propias conexiones y sacar sus propias conclusiones. Queríamos dejar un margen de interpretación abierto y evitar limitar la comprensión de lo que se presentaba, dejando que su mirada se enfocara en el punto que deseara. Por esta razón, utilizamos una variedad de imágenes y estímulos. Se buscaba despertar lo que el cuerpo como lugar de la memoria quizás ha podido experimentar y generar en esa proximidad con el cuerpo del espectador, una rememoración desde un plano experiencial y sensorial de vivencias, con el fin de estimular todos los sentidos y que, por la activación particular de alguno de ellos, esa evocación llegara al cuerpo.

Se trabajó bajo la idea de la saturación, se buscó la multiplicidad de sentidos desde una diversidad de situaciones arrojada también por el estudio y análisis de las protestas. Hay

un aspecto corporal que está más en tensión y acción, no solo el de los intérpretes, sino también el de los espectadores. Se les exige que se desacomoden y se mantengan activos, en vez de quedarse en un solo lugar o sentados observando lo que sucede. Se buscó un papel de espectador participativo, donde se les brindaba la oportunidad de intervenir en la experiencia. Se les proporcionó objetos y materiales para estimular su uso, y se les invitó y alentó a ser partícipes directamente. En este punto se abandonaba la idea de un espectador pasivo y se les otorgaba cierta autonomía para que actuaran y se involucraran en la acción.

Como parte de las reflexiones que hacíamos como equipo después de la presentación, y considerando que habíamos entregado tanta autonomía y libertad a los espectadores, planteábamos la siguiente pregunta: ¿Qué sucede con ese cuerpo que no es individual y que exhibe comportamientos comunes casi irracionales y a veces controlados por ciertos condicionantes de poder invisible? Esa pregunta tiene cabida en el acontecimiento artístico y mucho más en el acontecimiento social real, pues como cuerpo colectivo, el sentimiento de la horda, en momentos particulares, no se origina de manera racional, sino que la mueven otros impulsos quizás más viscerales. “En la horda primitiva, en la sociedad -en cuanto más funcione como “masa [...] desaparece el yo individual y la independencia mental en favor del alma colectiva” (Reátiga Hernández, 2020). De esta manera, es prudente pensar en limitar de alguna manera las posibilidades de acción en medio de un evento artístico y no dejar el control en manos de la masa aunque el espectador invitado sienta, experimente y accione.



Imagen 16: Muestra ciclo II del Taller de Producción III – Fotógrafa: Susana Molina



Imagen 17: Muestra ciclo II del Taller de Producción III – Fotógrafa: Susana Molina

Ciclo III - HUMO. Exposición de cuerpos indefensos

No somos revolucionarios, no somos reformadores del arte.
No somos tendencia, no queremos que nadie piense como nosotros.
¡Renunciamos a la tarea de cambiar el mundo!

Verónica Ochoa, fragmento de *Corruptour* ¡País de mierda!

Finalmente llegamos al tercer ciclo. En este punto, la pregunta se opuso a todo lo anterior, ya no queríamos asumir la responsabilidad del homenaje y tampoco queríamos un público espectador participante sino uno observador, uno que solo mirara, como metáfora de la vida real. A diferencia de los anteriores ejercicios en los que había mucho ruido y movimiento, en los que pasaban muchas cosas al tiempo y había mucha sobreestimulación, se optó, en este caso, por el silencio y la casi quietud. Ya no se recurrió tanto a la arenga, al panfleto, al manifiesto, grito o palabra, sino que se optó por una metáfora del silencio, por llegar a un límite que ya no era frenético, contemplando también la pregunta por el estar del público espectador vinculado a ese estar situacional de los actores y actrices. Optamos por

experimentar en cierta ofuscación de la quietud, por la potencia de la imagen quieta que, de todas maneras, no es quieta en su totalidad, porque hay un movimiento interno que termina por aflorar a un ritmo distinto en el público espectador y claramente en las actrices y actores.

Como ocurrió en muchos momentos del estallido, sobre todo en algunas zonas, barrios y ciudades del país donde las manifestaciones y desmanes continuaban aún en las noches, muchas personas nos convertíamos meramente en espectadores pasivos y contemplativos de lo que acontecía en las calles a través de las pantallas de nuestros teléfonos. En muchos momentos la incertidumbre y la impotencia de no poder hacer nada se convertía en el sentimiento colectivo de las personas en casa, algo que en redes sociales se nombró como “insomnio colectivo”.

En este ejercicio particularmente quisimos recurrir a una presentación de cuerpos en estado de vulnerabilidad. Ubicados en un sótano con tuberías, paredes rústicas y fuerte olor a humedad, delimitamos un espacio pequeño con un plástico transparente donde adentro se encontraban cuerpos en el piso que mostraban indicios de tortura, amarrados, algunos desnudos, mojados, en un estado de quietud e indefensión, mientras afuera solo había sillas dispuestas. Separados de esa acción de tortura que intentábamos insinuar, los espectadores se sentaban a mirar y esperar que pasara algo. Se juega con una atmósfera más fría, sombría, menos enardecida, delirante y caótica, con un tiempo más lento, silencioso, dilatado, casi insoportable.

Aquí persiste el interés por la idea de la evocación, solo que ya no desde un enfoque del gesto político de lucha o lo explícito del golpe y lo coreográfico. En su lugar, se busca llevar la acción a cierto límite que ya no es exacerbado en sus formas. Después de pasar por experimentar un cuerpo que se despliega en una energía impresionante, jovial, decidida y confrontante, decidimos cuestionarnos ¿qué pasa cuando la energía es reducida, reprimida y queda casi solamente alimentada por la respiración y una presencia perturbadora de cierta fuerza opresora? Esto nos sugieren otras preguntas como ¿qué pasa en los extramuros donde las cámaras no pueden entrar? ¿qué pasa cuando los cuerpos ya no pueden resistir en grupo, cuando son separados de la fuerza colectiva? Y como forma de respuesta a esas preguntas, optamos por una metáfora del silencio: silencio social, estatal, el silencio de los policías, el de quienes ya no pueden decir nada.

HUMO - Exposición de cuerpos indefensos. (Enlace de video)

Imagen 18: Muestra ciclo III del Taller de Producción III

Durante las conversaciones de retroalimentación en la última entrega del curso, se discutió un momento específico que resultó muy interesante para mí. Se trataba de una escena en la que una mujer entraba en el escenario, tomaba un micrófono y comenzaba a cantar sin más. Eso generaba una interrupción en la percepción del público y les hacía cuestionar la relevancia de esa irrupción inesperada. Lo que me interesaba explorar era precisamente esa interrupción de la ilusión de la imagen. Me parecía una oportunidad perfecta para abordar esta cuestión y me alegró ver que se discutía con tanto interés. La idea era no permitir que el público se acomodara en la ilusión de la representación, sino mostrar abiertamente los mecanismos del arte, contaminar, hacer evidente, denunciar y desvelar la imagen como una construcción. Me interesan mucho esas disrupciones narrativas, aquellas cosas que no se encuadran dentro de las narrativas quizás lógicas y convencionales del teatro.

En el proceso creativo, no seguimos un camino fácil, ya que no se trataba solo de ir agregando elementos. Tanto yo, como el equipo de trabajo y la directora de tesis, entendemos el trabajo como un proceso fluido de adición y sustracción, donde se prueban cosas y se eliminan las que no funcionan. Es un proceso de escritura escénica que se autoedita a medida que avanza, y al final, se retoman algunas cosas y se dejan otras atrás, pero todo lo que ocurrió durante el proceso brinda excelentes pistas para continuar.

Después de atravesar todo el camino del *Taller de Producción III*, llega el reto de crear la obra final. La experiencia recogida es muy gratificante e importante para el proceso, pues comprobó ciertas hipótesis, permitió pensar y desechar otras y sentó las bases estéticas para la producción final del montaje. A partir de los resultados de los ejercicios experimentales, quedaron muchas certezas y a la vez muchas incertidumbres. Sin embargo, existe una base más sólida para comenzar un camino creativo más riguroso y complejo, ya que requiere prestar atención a una gran cantidad de elementos en una escala más amplia, pues no se trata de un ejercicio breve.

HUMO



Imagen 19: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

HUMO fue el nombre que asignamos a nuestro montaje, le dimos este nombre pues es lo que resulta después de una combustión, explosión, incendio, del estallido de una bomba. Es una materia densa y pesada, pero también volátil, que limita la vista, cubre y asfixia. Además, es un elemento muy presente en medio de las protestas, ya sea porque los manifestantes incineran objetos para bloquear una vía o porque los agentes de policía antidisturbios lanzan gases lacrimógenos. La entrega final del Taller de Producción III se

llamó así, pues el ejercicio quiso representar la capacidad que tiene el humo de cubrir en un momento exacto algo que ocurre, análogamente tomando la expresión “cortina de humo” que se utiliza para encubrir una acción o distraer la atención de algún acontecimiento, en nuestro caso, desde la literalidad del uso del elemento que buscaba velar y limitar la posibilidad de ver.

HUMO es un montaje escénico de estructura fragmentaria, ya que al igual que una marcha, que no sigue un camino lineal y continuo debido a su naturaleza itinerante, la obra toma forma a través de fragmentos que reflejan la multiplicidad de sensaciones y acontecimientos que suceden durante una manifestación. Durante la obra, se presentan una serie de acciones que surgen de forma intermitente y luego desaparecen de manera súbita, evitando así que se establezca completamente la ilusión de la representación. Más adelante exploraremos el tema de la fragmentación en mayor profundidad.

El montaje se crea con el mismo equipo de artistas con los que ya venía trabajando anteriormente, juntos constituimos el grupo El Laboratorio del Caos, un colectivo de artistas escénicos profesionales de la ciudad de Medellín, que se formó en 2015 y han estado trabajando juntos desde entonces. En 2016, comenzaron a presentar su trabajo en la ciudad con la obra "Solsticio de amor o la simple caída de una hoja en otoño". En 2018, fueron invitados al I Encuentro Nómada de artes del movimiento con la obra "Viajar lejos, hacia adentro", basada en la danza-teatro, y participaron en el Festival de Teatro Cielo Roto y el Festival Granadino de Teatro con la obra "Lo que el cielo no perdona", la cual fue seleccionada y presentada en la 15 Fiesta de las Artes Escénicas de Medellín. En 2019, crearon la obra "El corazón de Damián Roca" bajo la dirección de Ana María Vallejo de la Ossa, la cual fue invitada al primer encuentro entre ciudades Medellín-Guayaquil 2022 y seleccionada en la 18 Fiesta de las Artes Escénicas. Dado que ya han trabajado juntos previamente, la creación se lleva a cabo en un ambiente de respeto y confianza.

Es necesario contar que el proyecto obtuvo financiación para ser producido por parte de Ministerio de Cultura de Colombia dentro del programa Jóvenes en Movimiento. Obtuvimos un recurso económico que me facilitó el proceso de producción de la obra y nos permitió construir vestuarios, comprar algunos equipos técnicos e insumos y materiales para

la elaboración de utilería, además para reconocer económicamente el acompañamiento que, de manera tan generosa, tuvieron los y las artistas que participaron en el proceso.

HUMO se estrenó el día 27 de octubre del 2022 en el Teatro Universitario Camilo Torres Restrepo. Los y las artistas que me acompañaron hasta el final del proceso fueron:

Andrés Felipe Gómez – Actor, editor y diseñador gráfico.

Andrés Moriano Semanate – Actor y dramaturgo.

Ángel Arboleda – Actor.

Carolina Chalarca – Actriz.

Felipe Ortiz – Diseño de iluminación.

Florinen Pacheco – Actriz.

Katerina Alarcón – Actriz.

Nataly Martínez – Realización musical.

Nel Piedrahita – Actor.

Santiago Cubillos – Actor.



Imagen 20: Póster de invitación a función de estreno. Ilustración por Andrés Felipe Gómez.

La dramaturgia

La creación dramaturgica estuvo en manos de Andrés Moriano³, quien es además actor de la obra. Como director del montaje, y del proyecto en general, en el ejercicio de conversación sobre los deseos creativos le entregué unas premisas claves para la escritura al dramaturgo de acuerdo con lo que me interesa contar y los elementos encontrados en las experimentaciones previas. Arrojo entonces preguntas clave para tener una respuesta dramaturgica: ¿cómo citar la protesta en la escena? ¿cómo evitar que el espectador se instale en la ilusión de la representación? ¿cómo contaminar -hacer rupturas- desde el adentro de la escena? ¿qué estalla? ¿qué detona el estallido? ¿quién detona lo que estalla? Básicamente se le entrega al autor una temática para trabajar, un lineamiento estético y un argumento teórico. Con estas preguntas y condiciones básicas de arranque y con el resto de material estudiado se emprende el camino de la escritura.

La dramaturgia inicialmente parte de la pregunta ¿qué es un estallido? Esta hipótesis creativa se ancla en el tema de la protesta social en Colombia y las respuestas que se encontraron en el análisis. La imagen central que impulsa la obra es un vidrio roto, inspirado en la revisión de imágenes, fotografías, videos y experiencias personales. Este símbolo aparece repetidamente en las protestas y simboliza lo que queda después de la manifestación y la memoria de los elementos. Además, revela la fragmentación, característica de las protestas, en las que la interrupción en la acción de protestar está presente durante todo el tiempo de las marchas. A partir de esa imagen generadora se define la estructura de la obra que se constituye a partir de fragmentos. Dice Víctor Viviescas (s.f) sobre la escritura fragmentaria:

La escritura de fragmento “pone en cuestión” lo absoluto de la forma dramática porque, por vocación, ella fracasa en el campo doble de la realización y de la

³ Es Maestro en Arte Dramático egresado de la Universidad de Antioquia. Dramaturgo, actor y director de teatro. Exdirector de la plataforma web comunitaria Kiosko Teatral Medellín y director de La Ridícula Poética. Como artista ha participado en diferentes procesos sociales, culturales y teatrales y múltiples montajes de teatro. Ha sido ganador de diferentes estímulos artísticos como Beca de Creación en Dramaturgia (2016), Beca de Creación LEP (2020) y Estímulo a la Creación para el Arte y la Cultura en la modalidad dramaturgia (2021), todas del municipio de Medellín.

superación de las tensiones, puesto que el fragmento ilumina momentáneamente un conflicto que no se resuelve.

De ahí se infiere que, en contraste con el drama, que presenta una acción ordenada que conduce a una fábula y unidad basada en un orden preciso de causa-efecto, la fragmentación en la dramaturgia se basa en la discontinuidad de la acción para transmitir sensaciones en lugar de una sucesión encadenada de acciones: “lo esencial no parece encontrarse en lo que queda o en lo que ha sido compuesto, sino más bien en lo que no nos ha llegado, en lo que falta” dicen David Lescot y Jean-Pierre Ryngaert (2013).

Y desde luego, no es que en la escritura del drama contemporáneo se omita o desaparezca la acción, sino que se elimina la posibilidad de totalidad que esta puede presentar en unión con otros elementos del drama como el personaje, el conflicto o la fábula, puesto que la acción se desvincula de estos elementos y no depende de ellos para aparecer. En suma las diferentes acciones o microacciones no buscan componer una gran acción general en la obra.

Además, en un enfoque fragmentario de escritura, la acción no está vinculada a un sentido que dependa de algo más que de sí misma. Un fragmento como parte de algo no necesariamente está asociado con el todo del que forma parte y es posible que no le interese ser parte de un todo, sino que su importancia radica en lo que es en sí mismo. La acción fragmentada pierde la capacidad de ser una unidad. A juicio de Viviescas “la escritura fragmentaria ‘replica’ el desorden de la vida” y quizás apegados a esta idea. HUMO, desde su estructura a base de fragmentos, intenta replicar lo desordenado, caótico, anárquico y turbulento de los espacios de la protesta social.

En HUMO cada escena existe como un pedazo que goza de cierta autonomía y, en esa medida, participan de una doble característica de fragmento: son homogéneas en cuanto comparte un mismo eje temático, pero, son a la vez heterogéneas ya que no están estrechamente ligadas entre sí y cada una surge de manera independiente. Para ejemplificar esto, es importante destacar que la obra no se escribió como quedó en su edición final. Algunas escenas siguen un orden secuencial en el proceso dramático, pero otras se movieron de lugar y se pusieron más adelante o más atrás a conveniencia del desarrollo general de la narrativa y el montaje en sí.

Asimismo, hay una especie de desdoblamiento en los sujetos de la acción, quienes desde un inicio de la obra dejan claro que estarán en un juego de entrar y salir de la representación y pasarán por distintos estados corporales y energéticos de la acción. Parece como si estuviéramos viendo una camisa al revés, donde todas las costuras están a la vista, nada se oculta y todo se muestra al espectador. Si hay un cambio de vestuario, ocurre en escena. Si se necesita conectar un proyector, se hace en escena con el cable visible. Todo el dispositivo se revela, y la ficción se rompe con pequeños momentos que muestran la realidad detrás de la obra.

En la dramaturgia, hay presencias especiales que representan a las personas que normalmente participan en las marchas. En primer lugar, se presenta la personificación de personajes como un conductor de carrozas o una vendedora ambulante, desde una perspectiva representativa de la acción. También se muestra el papel de los medios de comunicación a través de un personaje que es una periodista. En segundo lugar, en un plano más realista, los actores y actrices que participaron en las manifestaciones del 2021 aparecen como ellos mismos, encarnando en sus cuerpos experiencias que pueden ser cercanas a ellos, como el abuso físico, sexual y detenciones arbitrarias, así como también sentirse en peligro y tener que huir en medio de los disturbios. Además, claramente se muestra la actividad física de marchar y manifestarse.

En definitiva, considero que es interesante trabajar desde la amplitud que permite una escritura fragmentaria, pues es posible proveerse de elementos sencillos y contar muchas cosas a partir de temas menores y quizás poco importantes. Sin embargo, es complicado abordar un tipo de escritura de este tipo porque, al permitir un campo tan abierto y tener tantas posibilidades, es fácil perderse en lo que podría resultar siendo cualquier cosa, pues como lo dice Sarrazac (2013):

La obra fragmentada ofrece a la creación, tanto como a la recepción, una formidable libertad. No obstante, ella contiene en sí misma su propio veneno: el riesgo de devenir un texto informe y abierto a los vientos que soplan en cualquier dirección, vacía de sustancia (p.107).

*Las escenas**Nadie hace nada*

*Andrés: ...En Colombia a uno lo pueden matar por hacer nada
y ahí es donde está el conflicto.*

Fragmento de la escena

Esta escena plantea el inicio de la obra con un juego de metateatralidad donde un grupo de actores y actrices están en un ensayo de la nueva obra que están creando. Uno de los actores propone la improvisación de una escena que pensó y quiere probar con el grupo y, en medio del juego que siguen el resto de los actores y las actrices, se introduce un asunto ficcional en la escena.

Esta escena se presenta como una forma de sátira que tiene como objetivo ilustrar la normalización que hemos logrado con la guerra y la violencia en nuestro país, desde las conversaciones cotidianas hasta los medios de información. No importa lo violento o impactante que sea un evento, la violencia forma parte del paisaje y se puede hablar con naturalidad sobre hechos crueles o acciones de control político y biopolítico. Ser asesinado se ha vuelto algo común, justificándose la muerte con una razón, buscando explicaciones como: lo mataron por ser un vándalo, por ser negro, por ser lesbiana. La frase "se lo buscó" se usa con frecuencia, haciendo que el matar sea algo normal en el país. En realidad, lo normal debería ser que no haya muertes violentas, que se respeten los derechos humanos y que todos tengamos el derecho a expresar nuestros pensamientos y sentimientos y a experimentar el derecho a la vida sin temor.

La escena se inicia con los actores y actrices llegando al teatro y hablando de temas cotidianos, como si fueran un grupo de teatro que está por empezar un ensayo. En un momento dado, uno de los actores anuncia que quiere proponer una escena y todo el grupo se dispone a escuchar y seguir sus instrucciones. Todo está ocurriendo bajo la luz plena-luz de trabajo del teatro y los actores y actrices se llaman por sus nombres reales. La improvisación continúa hasta que, de repente, la ficción comienza con el sonido de un disparo y la entrada de una bala en escena, acompañada por una luz teatral como elemento escénico. Con la entrada de la bala, los actores y actrices comienzan a discutir y a cuestionar la

injusticia de la situación que se plantea. La escena termina con una interrupción de la ficción planteada y el regreso al juego entre los actores y actrices.



Imagen 21: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

¿Quién soy?

*Pipe: Soy grito, soy silencio, soy lo que estalla,
soy lo que se queda igual y lo que cambia.*

Fragmento de la escena

Este fragmento promueve la idea de que "soy porque somos". En realidad, todas las personas formamos parte de una sociedad y construimos y contribuimos para hacerla lo que es. La escena es una manera de decir que soy uno, pero también soy el otro, y puedo ser otro. Soy la esencia, el animal, la cosa, puedo ser todo en cualquier momento. Esto apela a la idea de reconocernos en los demás, de tener empatía y reconocer que hay muchas cosas que nos unen y conectan, aunque también hay algunas que nos separan. La idea general es encontrar esos puntos de resonancia con los demás y entendernos mutuamente en nuestra diversidad.

La escena sugiere la profunda pregunta: ¿quién soy? La resolución escénica se plantea como un movimiento enardecido de cuerpos que expresan cada uno su propia manera de protestar o manifestarse a través de una estructura coreográfica personal. Se tenía como premisa que cada uno debía proponer una serie de gestos corporales que dieran cuenta de esa protesta personal. La secuencia se repite de manera frenética, mientras cada persona se acerca a un micrófono para proclamar quién es. La escena deja claro que quienes están detrás de las capuchas son actores y actrices con el fin de comunicar lo evidente: estamos en un ejercicio teatral.



Imagen 22: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

La periodista

*Periodista: Pero no puedes exigir respeto con ese vocabulario.
Coherencia por favor. A ustedes que piden y piden les falta coherencia.*

Fragmento de la escena

La escena cuestiona la manera en la que los medios de comunicación masiva tratan los fenómenos sociales, y muestra la falta de interés que tienen por profundizar en ellos.

También aborda la tergiversación y distorsión de la información que se da a conocer a través de estos medios. La escena critica la manipulación por parte de los medios de comunicación masiva y su tendencia a adoptar posturas parciales y defender los intereses de una élite, lo que a menudo conduce a la trivialización de muchos asuntos importantes. Por lo tanto, la escena sirve como una crítica hacia la desinformación que muchas veces se incentiva a través de estos medios.

Esta escena se presenta como una interrupción mientras está ocurriendo la anterior y aparentemente no ha terminado. De manera abrupta, una periodista enciende las luces de trabajo del teatro y empieza a hablar por su *in-ear* pues hará una nota para un canal de televisión. Mientras tanto da indicaciones al grupo de actores y actrices que extrañados y algunos con rabia por la interrupción se preguntan quién es la mujer, qué hace ahí y por qué llega de esa manera a interrumpir el ensayo. La escena avanza hasta que la periodista termina su entrevista y deja la reproducción final de la nota que hizo, donde difunde una particular información que armó en medio de la conversación con el grupo de teatro.

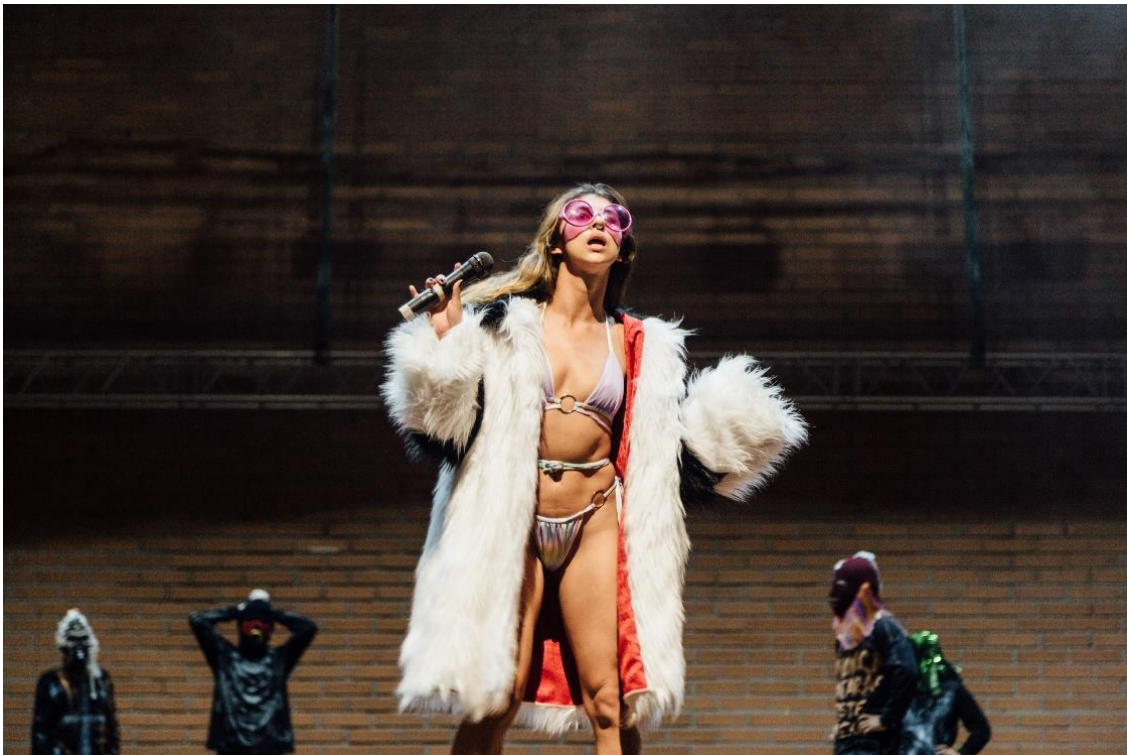


Imagen 23: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

De cara al sistema

*Santi: ¿Les gusta verdad? Les gusta el espectáculo del pobre,
les parece folclórico y popular...*

Fragmento de la escena

La escena cuestiona la posición de privilegio que muchas personas disfrutan, especialmente aquellas que tienen ventajas económicas y educativas. A través de un monólogo, se plantea una pregunta directa sobre cómo estas personas ven y abordan el mundo desde su privilegio, y si están haciendo algo al respecto o simplemente observan y no actúan. El monólogo pone de manifiesto la tendencia de estas personas a enfocarse en lo diferente y a no participar activamente en el cambio.

La escena se inicia con un grupo de actores y actrices que le indican al público que se convertirán en “gente de bien”. Luego las luces se apagan y todo queda en completa oscuridad. Entonces, la “gente de bien”, saca unas linternas y apuntan a un hombre que parece haber sido golpeado. El hombre les increpa y se desahoga con un discurso que habla de la indiferencia y la desigualdad al que es sometida gran parte de la sociedad que no pertenece a ciertos círculos sociales o de privilegio.



Imagen 24: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

La huida

Caro: Van a pensar que hicimos algo.

Es mejor no correr ni huir. Yo me estoy asfixiando. Llame a mi papá.

Fragmento de la escena

La escena marca un punto de transición en el que se aborda la problemática de la desaparición en medio del caos y la violencia de las manifestaciones. Muestra la confusión y el desconcierto que se vive en esos momentos, con enfrentamientos entre manifestantes y la policía, explosiones, y gases lacrimógenos. Una mujer y su amigo intentan encontrar un refugio seguro en medio del caos, pero terminan separándose y desapareciendo sin saber qué les espera. La escena ilustra la situación de vulnerabilidad e incertidumbre que muchas personas enfrentan en ese tipo de situaciones.



Imagen 25: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

*Una discusión urgente**Santi: ¿Esta escena es necesaria?**Fer: ¡No!*

Fragmento de la escena

Esta escena es un llamado a la ampliación de la voz de los artistas involucrados en el montaje teatral. Es una invitación a conocer sus opiniones y posturas sobre el tema en cuestión, ya que no todos compartimos la misma perspectiva. En vez de buscar un consenso o definir una postura única, se busca fomentar la pluralidad de opiniones y puntos de vista de cada artista, ya que esta diversidad es fundamental en las construcciones sociales. La escena se enfoca en escuchar y respetar las opiniones y perspectivas de todos los involucrados, a fin de crear un espacio en el que cada voz sea valorada y considerada.

Mientras los actores y actrices se cambian para ensayar otra escena, se genera un discusión sobre el tema de la obra en la que cada uno expone su punto de vista y da su opinión sobre lo que debería ser la obra que como grupo están tratando de montar.



Imagen 26: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

Marchar es un deporte

*Narrador deportivo: Suena el disparo,
el disparo que da inicio a esta carrera definitiva para nuestro país.
Vamos colombianos, vamos hacia la línea de meta.*

Fragmento de la escena

es una escena que explora la relación entre dos formas de caminar: una como deportista que es valorado en la sociedad deportiva y otra como manifestante que no recibe necesariamente el mismo reconocimiento, a pesar de realizar una actividad física similar. La escena busca reflexionar sobre cómo podemos apreciar y enaltecer la acción de marchar como una forma valiosa de expresión. La escena termina por configurar una idea muy ruidosa de la cultura que somos, es como hacer una oda a la bulla, al ruido y esa actitud estridente que caracteriza nuestra cultura.

La escena se plantea como una competencia de marcha olímpica donde se trata de sobreponer una multiplicidad de sentidos. Hay un comentarista deportivo narrando los acontecimientos de la carrera y animando a los participantes a continuar adelante, al mismo tiempo una vendedora ambulante caminando junto a ellos ofreciendo sus productos. En el proscenio, dos modelos de protocolo con capuchas esperan en la meta a que el ganador de la carrera cruce la línea de llegada y rompa la cinta. Además, el director de la obra está mirando la escena desde el público. Durante todo esto, hay una pantalla de video proyectando noticias y titulares sobre las protestas del 2021.



Imagen 27: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

Panelistas

Panelista 4: ...estas nuevas generaciones nos quieren meter el lenguaje inclusivo por todas partes, y ese hombre que ustedes ven ahí, se niega a usar palabras como elle, amigue, bizcoche...

Fragmento de la escena

La escena aborda la idea de la manipulación de la información en un segmento de la población que se considera a sí mismo como expertos en diferentes temas y por ende, tienen el poder de opinar y comentar sobre ellos. Estos comentaristas, en lugar de aportar soluciones o información veraz, solo entregan conjeturas y opiniones masivas sin realmente aportar algo útil a la situación presentada. La escena parece reflejar la farándula, donde cada uno aporta desde su perspectiva, pero en lugar de mejorar la situación, terminan justificando su existencia al hacer miserable al otro. La escena plantea la pregunta sobre qué temas deben ser tratados en la palestra pública de manera seria y responsable.

La escena comienza con una presentación musical por parte de la periodista, quien canta una canción que introduce un programa de televisión. Luego, se reúne un grupo de seis expertos invitados a debatir el tema del día, que es el por qué un hombre corre en un video.

Sin embargo, el video que se presenta no es un video real, sino que solo se ve a un hombre corriendo en una esquina del escenario. La escena continúa con una intensa discusión entre los panelistas sobre el supuesto video y lo que representa. Pero, de repente, un sonido de disparo interrumpe la conversación y el hombre que se veía corriendo en la esquina del escenario cae al suelo. Esta escena plantea la pregunta sobre la percepción de la realidad y cómo la interpretación de los hechos puede variar.



Imagen 28: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

Todo estalla

Kate: Gritar no es solo abrir la boca para que actúen las cuerdas vocales, pareciera más como intentar extenderse para abarcar al mundo y abrazarle...

Fragmento de la escena

Esta escena puede ser el comienzo de todo. Se plantea la idea de que el estallido ocurre cuando la tensión alcanza un nivel insostenible, cuando ya no se puede tolerar más, cuando la presión se vuelve demasiado intensa y termina explotando por cualquier motivo. La escena

presenta una polifonía de voces que hablan sobre cuándo todo llega a su límite, cuándo las máscaras finalmente se caen y cuando todas las cosas que antes causaban incomodidad son liberadas. La idea es que después de este estallido, pueda surgir algo nuevo y diferente.

Esta escena comienza con el hombre que yace en el suelo, muerto, compartiendo sus sentimientos previos a ser alcanzado por la bala. A continuación, un grupo de actores y actrices encapuchados comienzan una coreografía que simboliza una manifestación. La escena se intensifica hasta que todo se desenfrena en un caos total. Se muestra cómo una manifestación puede comenzar con una fuerza unida y organizada, pero terminar en un caos desordenado y al mismo tiempo, refleja la pasión y la determinación de la gente en luchar por sus derechos y causas justas.



Imagen 29: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

Nadie dijo nada

*Caro: yo corrí porque me dio miedo y no supe que más hacer...
ni siquiera pensé, solo corrí, pero eso no significa*

que estaba huyendo porque haya hecho algo malo.

Fragmento de la escena

La escena hace una alusión explícita a los informes sobre el abuso sexual por parte de los policías en los Comandos de Atención Inmediata (CAI) que cobraron visibilidad durante las protestas del 2021. Sin embargo, también se destaca que los abusos no fueron perpetrados solo por los agentes de la ley, sino que también hubo denuncias de abuso sexual y físico por parte de los manifestantes hacia otras personas. Con esta propuesta se evita una posible acusación directa a un oficial en particular y se permite un margen amplio para la interpretación por parte del público.

La escena presenta el tema de la violación a una mujer, que podría ser la misma mujer que se ha perdido en escenas previas o cualquier otra persona. Una actriz, situada bajo una luz central, mientras varios cuerpos están de espaldas a ella, comienza un monólogo sin respuesta, en el que describe de forma sensorial el momento en que fue violada.



Imagen 30: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

¿Quién tiró la primera piedra?

*Flora: la piedra es entonces, ¿la falta de educación
o es el padre que abandona a sus hijos?*

Fragmento de la escena

En este momento, hacemos una reflexión profunda sobre nuestra responsabilidad como artistas, ciudadanos y espectadores. A menudo, nosotros mismos apuntamos a otros como responsables de los problemas, en lugar de examinar nuestra propia parte en ellos. En realidad, todos y cada uno de nosotros contribuimos de alguna forma a que la primera piedra sea lanzada. Sin embargo, cuando lanzamos una piedra, nunca sabemos cuántas vendrán en dirección opuesta. Este hecho nos brinda una comprensión de cómo construimos y funcionamos como sociedad. Por ejemplo, si la primera piedra ha sido el saqueo y el desfalco del erario, debemos preguntarnos en qué momentos hemos sido parte de la corrupción. De esta manera, quién tira la primera piedra es un cuestionamiento en doble vía.

Después de desplegar varias pancartas con mensajes relacionados con la protesta, los actores y actrices se acercan a un micrófono y formulan una serie de interrogantes con el objetivo de identificar a un posible responsable de tirar la primera piedra. Sus preguntas van más allá de simplemente señalar a un individuo en particular, sino que buscan invitar a todos los presentes a considerar su propia responsabilidad en el asunto. En este momento, la primera piedra ya no es solo un acto de agitación, sino un simbolismo de una sociedad que busca encontrar un camino hacia la justicia y la igualdad.



Imagen 31: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Johan López

Modalidades actorales

Dentro de la estructura del montaje se identifican dos energías o modalidades actorales, tomando prestada la tipología que propone Jean-Frédéric Chevallier (2012) al definir las modalidades actorales como los “diferentes *modus operandi* (o maneras de operar) a través de los cuales un actor-operador se deja observar por los espectadores”. Estas modalidades actorales tienen como objetivo destacar diferentes posibilidades corporales, de actuación y de representación en la propuesta escénica. La primera se enfoca en un aspecto performativo de la acción, cercano a un *cuerpo coreografiado* según la tipología propuesta por Chevallier. La segunda se concentra en una idea más representativa de la acción y la tercera se enfoca en un aspecto más cotidiano de la misma (*cuerpo cotidiano* en Chevallier), una especie de metateatralidad, una combinación de las dos anteriores, que rompe y desarticula lo que para los espectadores se considera estable en la escena. “Estas modalidades conciernen al espectador –exactamente: atañen al efecto sensitivo que se busca producir sobre el espectador–” (Chevallier, 2012).

En términos de Chevallier, el actor se piensa como un “operador”, este no actúa sino que pone su cuerpo al servicio del acontecimiento teatral. En esa misma lógica, señala que el espectador lo que va a ver es al operador presente en el escenario. Como equipo creativo, nuestra búsqueda estuvo encaminada a presentar las fuerzas y energéticas corporales de lo que encontramos como cuerpo manifiesto y a mostrar simbólicamente esos hallazgos.

Tal como expone Chevallier, estas tipologías no son formas puras e inmodificables, por el contrario, él mismo propone a sus lectores y hacedores teatrales el ejercicio de mezclar, completar o recortar como cada creador desee esas consideraciones tipológicas. Comenzaré hablando sobre la primera modalidad en HUMO, que llamaremos presencia performática. En este aspecto, los cuerpos reflejan una energía intensa, amplia, fuerte, presente y con un alto rigor físico, ya que ejecutan coreografías repetitivas y la tensión del cuerpo es alta. La acción performática está enfocada en mostrar sobre todo la energía exacerbada y coreografiada de los cuerpos a través de gestos coreográficos y abstractos. El objetivo era la presencia simbólica de ciertos elementos y gestos, y la intensidad del movimiento en conjunto con la música y la iluminación daba cuenta del estado presente de los actores y actrices, quienes solo realizábamos ciertos movimientos, en palabras de Tadeusz Kantor:

Los actores no se comprometen emocionalmente. Durante la primera fase de su existencia pertenecen casi a la realidad de la sala.

[...] Un movimiento se vuelca en el siguiente, pasa de un personaje a otro. De ese modo se forma la composición abstracta del movimiento (Ruiz, 2012, p. 510).

Los movimientos del cuerpo intentaban ser precisos y coordinados con otros cuerpos, como en otro momento, por ejemplo, un actor simplemente corría en un mismo punto por varios minutos hasta el cansancio para rematar diciendo un texto y ejecutando una serie de acciones. “El hecho de que el actor no haga aparentemente nada más que ejecutar con dedicación su partitura da la impresión de que está totalmente vacío, como si todo hubiera sido quitado y nada más quedara el presente” (Chevallier, 2012, p.11). El cuerpo que ejecuta una partitura que en apariencia puede verse como solo movimientos, está cargado de metáforas y símbolos particulares dentro de la construcción personal del actor o la actriz y esas cargas simbólicas son las que llenan el movimiento y le permiten al espectador hacer una lectura de lo que se presenta.

En nuestro enfoque de presencia representativa hubo una tendencia a buscar personajes a través de la caracterización externa, debido a que algunos personajes o escenas en particular lo requerían. Esto incluyó el vestuario, las acciones, la forma de hablar y moverse. La construcción de los personajes se enfocó más en el aspecto externo, ya que no se requería una construcción compleja del mundo interior debido al tipo de juego teatral que se presentó, en el que el elemento ficticio y casi paródico de las escenas era muy importante. Es un poco más similar al cuerpo lúdico que proponer Chevallier donde “Es cuestión de divertirse con el código teatral: figurar la muerte, el deseo sexual, el deseo de matar, etc., de manera exagerada, burda y por ende torpe. Los actores subrayan la dimensión lúdica (irreal: in-ludus) de su actuación falsa” (Chevallier, 2012, p.13). Una actuación quizás más exagerada, pero, de un disfrute indiscutible para los actores y actrices sobre un par de escenas con personajes de alguna manera inocentes, idealistas y espontáneos que plantean asuntos profundos en cuanto a la mirada de la sociedad frente a los movimientos de manifestación y protesta, con la finalidad de crear cierta conmoción en el espectador.

Finalmente, en la *presencia cotidiana* hay cuerpos y presencias con menos tensión e intensidad que cuando hablamos de los dos aspectos anteriores. Aquí, quisimos poner los cuerpos, presencias, nombres reales de los actores y actrices a dialogar en el escenario y, de esta manera, podemos mostrar la energía vital de cada operador. “El operador escénico, al dedicarse a la realización de un acto cotidiano, exhibe su presencia de modo ligero. Sin embargo, no pretende crear una impresión de realismo. Estas acciones no son “actuadas” (Chevallier, 2012, p.12).

Esta modalidad también atañe a un elemento de metateatralidad con el que buscábamos generar ciertos rompimientos de la ilusión de representación y proponer un ejercicio de autorrepresentación:

La metateatralidad es un procedimiento que responde a una práctica abismal, cuyas características principales son la recursividad, la autorreferencialidad y la liminalidad; y que apunta a enfatizar el texto teatral como texto, es decir, como objeto artístico y no como mimesis -en diversos grados y con múltiples estrategias-, en tanto forma que pretende romper la verosimilitud y alcanzar una intensificación de la comunicación escénica y del acontecimiento convivial, multiplicando efectos y

sentidos e incluyendo desde un lugar primordial al lector/espectador como cocreador (Ogás Puga & Ogás Puga, 2017, p.144).

Es interesante el hecho de tratar de develar el artificio de la escena y el carácter ficticio del teatro. Esto se ve particularmente en algunas escenas de la obra, donde se combinan diferentes formas de actuación. En estas escenas, mientras algunos actores representan su personaje de manera representativa, otros presentan una presencia más cotidiana o performática. Sin embargo, siempre existe una interesante fusión, donde una forma de actuación parece contaminar la otra en diferentes niveles de acción y rompe el mecanismo de ilusión que se crea en la representación mimética.

Estas tres maneras de estar presente en el escenario coexisten en la puesta en escena y, como mencioné anteriormente, en algunos casos se combinan y participan en el mismo momento, generando bordes difusos de la acción. Con esto, se busca generar en el espectador una pregunta por los modelos de representación en el teatro contemporáneo. Mi intención con el cuerpo es pensarlo desde la ruptura, sacarlo de la zona de confort que supone quizás la representación. En esa misma medida, me interesa entregar la posibilidad de leer el cuerpo desde allí, desde una significación no lineal en una dinámica escindida, atomizada y anómala y, por ende, más compleja, compuesta por múltiples sentidos, además incompletos.

Consideraciones generales de la puesta en escena

Retomando la idea que ya he expuesto en capítulos anteriores, mi interés particular en este proyecto de investigación y creación artística estuvo enfocado en analizar las estrategias y formas en las que los cuerpos participan en las protestas y manifestaciones sociales para, a través de esto, crear una posible poética corporal que diera cuenta de la dimensión política que asumen las personas al exponer sus cuerpos en medio de las movilizaciones sociales, asunto que se incorporó en los actores y actrices del montaje.



Imagen 32: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Andrés Tuberquia

Gracias a las experimentaciones realizadas y luego de hacer la respectiva retroalimentación y reflexión, tomo la decisión de no utilizar ninguna imagen o video con violencia explícita de las manifestaciones. De acuerdo con Susan Sontag (2003) “En un sistema basado en la reproducción y difusión máxima de las imágenes, el testimonio precisa de la creación de testigos de excepción, reconocidos para su arrojo y celo en procurarse fotografías importantes y perturbadoras” (p. 43). Es crucial que se compartan y difundan imágenes claras de casos de represión, abuso de autoridad, uso excesivo de la fuerza y más, ya que funcionan como una

prueba concreta de lo que está sucediendo y de las violaciones a los DD.HH. Sin embargo, existe un lado ambivalente en cuanto a este tipo de imágenes, ya que también creo que representan una forma de revictimización de las personas que son grabadas en situaciones de vulnerabilidad.

En la era digital, la información se difunde a una velocidad sorprendente a través de las redes sociales y los medios de comunicación. En la actualidad, casi todas las personas tenemos teléfonos inteligentes con cámaras de alta definición y con el acceso a internet móvil, es más fácil que nunca compartir información. Sin embargo, debemos ser críticos con lo que se comparte, especialmente cuando se trata de hechos sensibles. La falta de consideración puede llevar a la revictimización de aquellos que han sufrido y a la explotación del dolor ajeno con fines informativos. Es importante que seamos conscientes de la responsabilidad que tenemos en la difusión de la información. Como lo señala Sontag (2003):

Las guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar. La información de qué está sucediendo en otra parte, llamada "noticias", destaca los conflictos y la violencia -si hay sangre, va en cabeza - reza la vetusta directriz de la prensa sensacionalista y de los programas de noticias que emiten titulares las veinticuatro horas- a los que se responde con indignación, carnación, excitación o aprobación, mientras cada miseria se exhibe ante la vista (p. 27).

La viralización y difusión de imágenes violentas en la era digital nos impacta emocionalmente, pero como artistas tenemos la responsabilidad de cuestionar la importancia que les damos a estas imágenes. No somos meros difusores de noticias sensacionalistas, sino que debemos analizar críticamente la información que utilizamos en nuestras obras. La replicación de estas imágenes es una forma de revictimizar a las personas que fueron violentadas, haciendo que se vuelva a sentir el dolor, la angustia y el horror que ellas experimentaron. Por esta razón, en nuestro montaje no incluimos imágenes de este tipo.

En términos artísticos, la modernidad ha establecido ciertos estándares estéticos que configuran la noción de lo "bello" u "original". Sin embargo, el arte performático desafía estas nociones al no tener una definición preestablecida de lo que es considerado "bello" o "políticamente correcto". Al liberarse de estos parámetros, la acción performática puede adquirir un significado único y diverso. La performance al resistirse a los paradigmas estéticos y políticos, permite una liberación de los estándares establecidos y una exploración de nuevas formas de expresión y significado ofreciendo un espacio para la subversión en el arte.

Aquí emerge un factor crucial para comprender el proceso de creación desde una perspectiva performática. La actitud performática desafía las normas establecidas al deconstruir las coordenadas conocidas. Por ejemplo, en el análisis, se descubre que en cierto momento la protesta no era necesariamente política, sino más bien destructiva. La pregunta sobre lo político desafía la relación entre el subordinado y el poder, y nos enfrentamos a una fuerte resistencia contra los mecanismos de control. Desde un enfoque performático, nuestro objetivo fue analizar cómo se movían los cuerpos, cómo se relacionaban con elementos únicos como el olor a gas lacrimógeno, la forma en que estaban diseñadas las máscaras, la disposición de la gente en las barricadas, los elementos de protección, las tácticas de lucha,

etc. Lo performático se presenta como una coordenada singular que se relaciona o no con las estrategias de poder que movilizan a los cuerpos.

En la idea de experimentación para llegar a la escena es importante entender que el cuerpo de los actores y actrices tiene ya una carga *per se*. Cada uno lleva consigo historias, formas de habitar el mundo, lugares de enunciación únicos y variados, y construcciones que han hecho de sus vidas. Además, cada individuo tiene posturas específicas sobre los temas que abordan en su trabajo. En este proyecto de creación, cada artista involucrado ha tenido una relación distinta con la manifestación y la protesta social, y tienen opiniones diferentes sobre las formas de manifestación y la protesta en sí. Estas perspectivas divergentes permiten una lectura y análisis desde múltiples puntos de vista. A pesar de esto, la diversidad no causó problemas en el proceso creativo o al compartir ideas, ya que la discusión y la divergencia formaron parte de la conversación y la creación. Al contrario, la discusión alimentó el pensamiento y la acción, y diversificó los posibles significados que el espectador podría interpretar.

El trabajo de puesta en escena consistió sobre todo en la encarnación y puesta en espacio de esas nociones que se perseguían y existían más como preguntas, que eran las de cuerpo colectivo, cuerpo político, cuerpo expuesto en medio de la protesta. Esas cuestiones comenzaron a aparecer en el propio trabajo del laboratorio a modo de interrogantes y empezaron a arrojar ciertas pistas de una poética de lo que encontramos como cuerpo manifiesto.

El laboratorio no fue un lugar solo de ilustración o comprobación de lo que veíamos y analizábamos de la calle, sino que el mismo laboratorio propuso y reclamó sus propias formas poéticas. Durante todo el proceso hubo un vaivén permanente entre la reflexión que se llevó al terreno del laboratorio y las reflexiones teóricas que también se veían afectadas por el laboratorio. En el proceso de creación, no se siguió una dirección única en cuanto a las búsquedas creativas y teóricas. La teoría y la práctica en el laboratorio influenciaron mutuamente, y no fue una u otra la que determinó el rumbo. La hipótesis inicial era explorar el cuerpo en situaciones de protesta y la dimensión teatral de la protesta misma, ya que ésta posee una importante cualidad teatral en sus expresiones.



Imagen 33: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Andrés Tuberquia

En “El cuerpo como laboratorio” de Ernesto Ortiz (2017) se plantea particularmente la posibilidad, desde las artes escénicas (teatro y danza), de generar un accionar en un tránsito vivo en cuanto a tiempo y presencia. No hay una construcción corporal predefinida que se distinga por cumplir con ciertos modos canónicos de comportarse y moverse. Se habla a menudo de un cuerpo y una escena contemporáneos que evolucionan continuamente, sin simplemente repetir procesos pasados. En su lugar, se enfatiza la importancia de crear nuevos conocimientos. También se destaca la importancia de establecer una comunicación con el público, permitiendo un tipo de creación que surja de la interacción entre los artistas y los espectadores.

Quizás otro aspecto que se debe destacar es que también los comentarios, las retroalimentaciones y las conversaciones que tienen lugar en el propio entorno de la maestría, antes y después de las presentaciones, incluso las observaciones de los demás compañeros, influyen en el proceso de trabajo en el laboratorio, ya que se construye también a través del diálogo con las perspectivas externas.

Funcionamos siempre a partir de hacernos preguntas como laboratorio de trabajo. Particularmente como director llegaba con preguntas al grupo de actores y actrices y las respuestas nutrían el hacer. Preguntas por las formas corporales, por los sentires y las experiencias propias. Preguntas que se fueron transformando en la medida que el montaje pedía avances. Preguntas para las que sobre todo buscamos respuestas en la evocación.

“Una clara definición de dirección o puesta en escena la da Touchard cuando dice que es el conjunto de factores por los cuales una pieza escrita se vuelve una pieza interpretada.” (Arrau, 1994). En general, los escritores de teatro establecen ciertos límites en sus obras, y es responsabilidad del director, a quien se le confía la obra, tomar decisiones acerca de cómo presentarla en escena. Es un punto a favor para el proceso que el autor y el director hayamos estado trabajando juntos, pues había una retroalimentación bidireccional constantemente. Además, como la obra no se escribió completamente previa al montaje, sino que se fue escribiendo en la medida en que íbamos montando, como director podía hacer ciertas peticiones al autor sobre lo que me imaginaba que podía seguir. También, de acuerdo con algunas experimentaciones, la misma escena pedía ciertas cosas que luego pasaban por un filtro de edición y escritura. Por lo tanto, el proceso creativo en el laboratorio se caracterizó por una constante interacción y enriquecimiento mutuo. Hubo una confianza en el ejercicio de colaboración, lo que permitió al autor explicar con claridad lo que quería transmitir en su escritura y proporcionar orientación o ajustes precisos sobre la puesta en escena, siendo abierto a reescribir o editar cuando fuera necesario. Con base en esto, la mayoría de las escenas se escribieron y ensayaron en el escenario, adaptándose a los cambios necesarios y a las propuestas de los participantes.

Como director, siempre fui apasionado por fomentar la creatividad a través de la sugerencia y entregando responsabilidad, confianza y seguridad a cada uno de los artistas que participaron en el proceso. Al fomentar un ambiente cómodo y seguro durante la producción y ensayos, se estimulaba una mirada y pensamiento activo, ya que la opinión de cada uno, su punto de vista y lugar de enunciación eran vitales para lograr lo que buscaba como director: que cada uno manifestara su forma de protestar en la escena. De esta manera, cada artista tuvo la oportunidad de expresar su visión de la escena y ser protagonista en diferentes momentos.

El vestuario

En el proceso teatral, las decisiones estéticas y poéticas van tomándose a medida que el trabajo avanza y requiere ciertas características específicas. Estas decisiones buscan comunicar algo pues están encaminadas a ser significado y significante. Un aspecto importante de estas decisiones es el vestuario, que en el teatro cumple un papel complejo. Mientras que en la vida cotidiana, la ropa cubre el cuerpo y puede decir mucho sobre la personalidad, situación socioeconómica y emocional de una persona, en el teatro, el vestuario desempeña una función aún más compleja.

En escena, todo vestuario posee un sistema específico de significado, que desprende de la materialidad, la textura, el color, la forma y, principalmente, de la lectura cómplice y compartida con el espectador. [...] el vestuario es capaz de entregar información sutil que detona diversas interpretaciones que apoyen la narración de la pieza teatral (Zapata Brunet, 2013, p. 40).

Se puede decir que el vestuario en el teatro es un elemento que refleja la arquitectura interna de los personajes, permitiendo a los espectadores tener una idea de su historia o camino que los llevó hasta el momento presente en el escenario. Es una forma de dar testimonio a través de la ropa que se usa. “Es necesario establecer una primera diferenciación entre el cuerpo, considerado como conjunto social y socialmente dotado de significado, y el vestido, considerado como aquellos complementos significantes para los que el cuerpo actúa como soporte” (Enguix, 2012). Al considerar el aspecto social relacionado directamente con nuestro proyecto, es evidente que la ropa ha sido un elemento crucial en las manifestaciones a lo largo de la historia, ya que como medio de comunicación no verbal, envía mensajes de manera efectiva a través del cuerpo. Además, considerando que la obra se mueve en un territorio de representación inestable, el vestuario ha sido utilizado para enviar mensajes de reivindicación y resistencia pacífica, al igual que sucede en la vida real durante las marchas y manifestaciones sociales. “En este sentido, podemos afirmar que el uso de camisetas denuncia, al otorgar un nuevo sentido a lo material, empodera a los agentes sociales y convierte a las camisetas-denuncia en elementos de empoderamiento” (Enguix, 2012).

Durante manifestaciones y protestas sociales, las capuchas son un medio para proteger la identidad de las personas. En nuestro proyecto, la capucha se utiliza tanto como

un símbolo de resistencia como un elemento estético, inspirado en la lucha feminista en diferentes países. La capucha no solo cumple la función de cubrir el rostro, sino que también envía mensajes. Durante la pandemia de 2021, el uso de mascarillas de protección difuminó muchas identidades durante las manifestaciones. Además, la participación en protestas a menudo conlleva estigmatización y consecuentemente, muchas personas terminaron por encapucharse para proteger su identidad.

Para HUMO cada artista elaboró su propia capucha otorgándole su propio estilo plástico, similar a como ocurrió con el ejercicio de fotobordado. Este se concibió como un interesante proceso colaborativo en el que los artistas trabajaron juntos con diferentes materiales textiles, pedrería, cuero, retazos de tela, cadenas, y más. Cada uno seleccionó los elementos con los que decoró un pasamontañas tradicional hecho de hilo, que fue la base para la capucha que finalmente tenemos en escena.



Imagen 34: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotógrafo: Andrés Tuberquia

Lo sonoro

La creación musical y sonora no fue dejada al azar, sino que fue compuesta especialmente para la obra como un elemento clave en su composición. La combinación de

música y escena crea un eje temático interdisciplinario. Nataly Martínez, actriz egresada de la Universidad de Antioquia y música empírica con amplia experiencia, fue la encargada de la elaboración sonora de la obra. La dramaturgia de la obra fue entregada a la artista y se le solicitó investigar en atmósferas sonoras para cada escena, que llevaran a los oídos y cuerpos a un espacio de excitación y transmitieran emociones específicas. Además, también se crearon paisajes sonoros que elevaron ciertas sensaciones buscadas. Cabe destacar que no todas las escenas cuentan con música o sonorización, y esto es una decisión estética deliberada.

No había una camisa de fuerza en cuanto al deseo sonoro, por lo cual los géneros o formatos musicales variaron. En el caso de una de las pistas creadas para la obra, el género utilizado es la guaracha electrónica, un género musical cercano al Tribal House, que combina elementos de percusión con sonidos electrónicos y patrones melódicos realizados por diferentes instrumentos como trompetas o saxofones. En el caso de nuestra guaracha, además de los elementos musicales mencionados, se pueden escuchar frases que algunos políticos del país han mencionado como “trabajen vagos” de María Fernanda Cabal, o “Le pego su tiro malparido” de Rodolfo Hernández, o “Ese tal paro no existe” de Juan Manuel Santos. Quisimos una música de este tipo por lo kitsch de la escena que planteamos llamada “Marchar es un deporte”.

*Dos caras que se ocultan
Entre notas de la prensa
Te ocultan la verdad
Y una mentira ellos te cuentan.*

*Que bloquearon muchas vías
Esa es la verdad selecta
Bloquearon nuestras vidas
Y eso nadie lo cuenta*

*Artistas maltratados
De una manera absurda*

*Con una economía
Que exprime hasta sus vulvas.*

*La llaman naranja
porque le sacan el jugo
Exprimen al artista
Y otros se llevan el lucro.*

La anterior es parte de la letra de otra de las creaciones musicales, es una cumbia que canta “La periodista” en una de las escenas. Esta cumbia a modo de sátira hace la mención de titulares de la prensa que se publicaron en los días del estallido. Toma un corto motivo melódico de la canción “Colombia tierra querida” y a partir de él compone la letra y el resto del patrón musical. El elemento sonoro y musical se configura como una parte importante de la pieza con la que, como ya lo dije, buscamos en mayor o menor medida potenciar la acción escénica y entregar ciertos ambientes a los espectadores que les permitieran un viaje sensorial a través del oído y las imágenes que se podían crear en unidad.

La iluminación

La iluminación es un elemento clave en el teatro contemporáneo y en este caso, se tomaron decisiones particulares para potenciar su efecto escénico. “En su esencia, la luz cumple un rol de visibilidad y modelación de las formas, pero usada expresivamente, su función adquiere sentido, moldeando la experiencia y percepción de los espacios, para luego afectar a quienes utilizan y habitan dichos espacios” (Romero Pérez, 2013, p.15). En esa intención de mover los afectos, no como muestras de cariño, sino como intensidades no discursivas que conectan la experiencia individual con la actividad artística, con la iluminación, quisimos proponer múltiples atmósferas que estuvieran en sintonía con la necesidad expresiva de cada escena que se presentaba. Nuestro objetivo era permitir que las percepciones fluyeran de una manera más auténtica y emocionante, y para lograr esto, nos esforzamos por crear ambientes que reflejaran la naturaleza única de cada escena. Queríamos que la gente se sintiera conectada con la experiencia artística.

Para algunas escenas en las que abordamos nuestra presencia cotidiana, utilizamos una iluminación de luz plena, con las luces de teatro regulares, conocidas como "luz de trabajo". No utilizamos reflectores ni ningún tipo de dispositivo que pudiera manipular la percepción espacial del espectador, con la intención de revelar el espacio sin ningún tipo de distorsión o interferencia. De esta manera, queríamos que el espacio fuera percibido como era realmente, un teatro.

Por el contrario, en otros momentos en los que la acción se movía en los territorios de la *presencia performática* y *presencia lúdica*, la iluminación se daba con todos los dispositivos de iluminación con los que contábamos, con el propósito de generar todo tipo de atmósferas que ayudaran a potenciar la propuesta escénica: PAR 64, LED, elipsoidales, fresneles, con filtros de colores; con luces cenitales, frontales, en contra y, particularmente, laterales con la intención de multiplicar los cuerpos y hacerlos más grandes o pequeños de acuerdo con la posición de la luz.

HUMO - Video completo de la obra



Imagen 35: Función estreno HUMO. Teatro Camilo Torres. Octubre 2022. Fotografía: Johan López

Las voces de los artistas

Katerina Alarcón – Actriz

A mí el proceso me pareció encantador. Fue un proceso ágil, con muchas claridades en cuanto a las búsquedas que emprenderíamos además de un proceso sutil en cuanto al modo de llegar a lo creativo. La metodología de trabajo es muy rica y práctica porque todo llega a partir del movimiento y obviamente acompañado de la palabra, de las acciones verbales, que son el complemento de ese movimiento.

Otro de los puntos que destaco es que todo el tiempo había una actitud escucha del equipo. Me encantaba la fuerza y énfasis que como director ponías en las propuestas que los actores y actrices hacíamos, las llevabas a otro nivel e ibas sumando a ellas. Me gustó mucho

la manera en que se nos animó a explorar y experimentar con diferentes ideas y conceptos para dar forma a nuestro trabajo, además de las libertades que nos permitías con el movimiento y la exploración. Rescato mucho la fuerza corporal que se propone y la energía de los cuerpos y las actuaciones en toda la pieza. Durante todo el proceso, sentí una gran tranquilidad al proponer y crear.

Además, el momento de enfrentar el montaje ante el público fue sumamente excitante. Aunque sentía mucha adrenalina, también me sentía segura y confiada en lo que habíamos logrado. En definitiva, el proceso fue encantador y muy satisfactorio en todos los sentidos.

Santiago Cubillos – Actor

La experiencia de HUMO fue una vivencia sumamente enriquecedora para mí. Me fascinó cómo se fue construyendo el montaje a partir de la fragmentación, y cómo todo fue encontrando su lugar para crear una unidad de sentido. Esta manifestación de grupo, en la que individuos se unen para trabajar en un propósito común, me pareció maravillosa.

Fue muy acertado que el proceso se diera a partir de lo que cada uno quería ofrecer y proponer, y como director, supiste encauzar todo lo que llevábamos. Al principio, la idea de trabajar a partir de fragmentos me angustiaba un poco, pues sentía incertidumbre sobre cómo se iba a construir el todo. Pero, poco a poco, fui descubriendo cómo todos esos destellos de escenas y propuestas encontraban su lugar en la pieza. Y cuando todo se juntó, experimenté una sensación de calma y realización.

Resultó muy interesante para mí entender el cuerpo como un vehículo para transmitir estados energéticos. En HUMO, la cuestión corporal tenía un papel fundamental y no se trataba de un teatro convencional. A pesar de tener escenas con energía muy cotidiana, había momentos en los que lo extracotidiano se instalaba, y se podía sentir cómo pasábamos por nuestro cuerpo ese concepto de resistencia. Considero que esto fue uno de los aspectos más interesantes del proceso.

En definitiva, HUMO fue una experiencia bonita e intensa en la que pude aprender y experimentar mucho. La construcción a partir de fragmentos resultó todo un reto, pero el resultado final fue una obra que emocionó y conectó con el público.

Andrés Felipe Gómez – Actor

En primer lugar, me gustaría destacar que el proceso de creación de HUMO fue muy tranquilo y se llevó a cabo de manera ágil y efectiva. Desde el principio, con las experimentaciones en clase, pudimos experimentar y probar cosas directamente con los espectadores, lo que resultó en una experiencia muy interesante y fructífera por la confrontación y el compartir con ellos. Esta conexión inicial con el público sentó las bases para la construcción del montaje.

La creación del montaje se llevó a cabo a través de cuadros, y se enfocó principalmente en la exploración de sensaciones antes de la creación de una dramaturgia. Si bien hubo algunas fallas en la conexión entre el dramaturgo y el director, siempre hubo un diálogo abierto para solucionar los problemas que surgieron a medida que avanzaba el proceso.

En cuanto a mi experiencia personal, cuando entré en el proceso como actor, me encontraba desconectado de la escena teatral. Sin embargo, gracias al espacio de exploración y creación seguro que se creó, pude volver a conectarme con la escena y encontrar mi lugar en el proceso.

En cuanto a las áreas de mejora, siento que la precisión en lo coreográfico podría mejorarse, especialmente en términos de sincronía y rigor por parte de los intérpretes. A pesar de las fallas mencionadas, creo que el resultado final fue una obra potente y con una gran carga emocional y sensorial, que logró transmitir las inquietudes y propuestas de los artistas involucrados. Me quedo con la sensación de haber sido parte de algo importante y significativo, que me permitió crecer tanto a nivel personal como artístico. El proceso fue una experiencia enriquecedora y emocionante, y estoy ansioso por ver cómo seguirá desarrollándose.

Florinen Pacheco – Actriz

Desde una perspectiva personal, encuentro sumamente interesante el tema de la manifestación social, el cual me resulta muy cercano por mi contexto universitario y por considerar la protesta como un acto legítimo. La inmersión en este tema ha generado un diálogo muy enriquecedor y respetuoso en el equipo de actores y actrices en cuanto a las

posturas sociales y políticas. La metodología de la conversación honesta me ha parecido fascinante, ya que se ha respetado en todo momento la posición de cada uno en el debate y en las propuestas. En este proceso, he vivido de manera reflexiva y consciente la investigación que se ha llevado a cabo.

El abordaje del cuerpo de forma suave al principio ha sido ideal, permitiendo el crecimiento progresivo en cuanto al ritmo y la búsqueda de una energía más intensa. Personalmente, el personaje que tuve que asumir me ha retado, ya que nunca había explorado un rol de ese tipo, lo que me ha permitido disfrutar enormemente del proceso.

Valorar y rescatar el diálogo ha sido una de las claves del éxito de esta propuesta, no solo el que se presentará en la obra para el público, sino también el diálogo que se ha tejido antes, durante y después de los ensayos y el montaje en general. Este diálogo ha sido fundamental para la construcción de la obra en su totalidad.

Conclusiones

En este momento de conclusión, quiero destacar los desafíos significativos que presenta la investigación-creación para los artistas. Uno de los mayores retos es encontrar el equilibrio adecuado entre la libertad creativa y la rigurosidad necesaria para ser considerado un método de investigación válido por la comunidad científica. Esta tarea requiere una habilidad única para combinar ambos aspectos de manera coherente y efectiva, lo que plantea un desafío importante para los artistas.

Además, la investigación-creación implica un proceso de experimentación y exploración constante, lo que puede ser incierto y, por lo tanto, presentar resultados impredecibles. Esta dualidad entre la incertidumbre y la búsqueda constante de nuevas ideas y soluciones es lo que hace que la investigación-creación sea un campo tan interesante y retador para los artistas.

HUMO como montaje escénico no es un trabajo terminado, finito, sino que tiene la condición de seguir pensándose, problematizándose y continuar en un proceso de experimentación constante en cada momento que se aborde para futuras funciones. Como producto artístico está listo para presentarse, visibilizarse y terminar de construirse en el diálogo con el espectador. A pesar de que el montaje fue concebido para ser presentado en espacios teatrales, creo que tiene la capacidad de habitar otros tipos de lugares debido a su naturaleza performática. Esta es una oportunidad interesante para explorar durante el proceso de proyección y difusión del trabajo, ya que abre la posibilidad de llevar el montaje a espacios no convencionales y expandir su alcance y potencial de impacto.

Como colectivo de creación llegamos a un punto en el que se logró una obra artística a modo de protesta personal-colectiva, creada a partir de lo sensible de los seres que habitamos esa manifestación. Expresión artística en la que se visibiliza eso que encontramos y definimos como cuerpo manifiesto, un cuerpo que es potencia por sí solo y que a través de la acción y el gesto artístico como símbolo de resistencia y re-existencia conseguida, evoca la vulnerabilidad y a la vez la fuerza de los cuerpos que se exponen en la calle para exigir lo que creen es justo. La unión y juntanza de los cuerpos tiene la gran capacidad de trascender cualquier coyuntura social cuando se piensa como fuerza colectiva.

El cuerpo y el gesto teatral han sido elementos fundamentales en el teatro contemporáneo, ofreciendo una amplia gama de posibilidades para la expresión artística y la comunicación con el público. El cuerpo en el teatro contemporáneo funciona como un medio con gran potencia de evocación en cuanto a la exploración de afectos e identidades, permitiendo a los artistas experimentar y desafiar ciertos paradigmas establecidos. Por otro lado, el gesto teatral se torna complejo en sus formas en cuanto busca la creación de lenguajes únicos y distintivos que permiten transmitir ideas de manera potente y evocadora.

Cuando considero el acontecimiento social político como punto de estudio, estoy tomando eso en su hervor, y ahí cualquier cosa que preconiza se desmonta por más claro que crea tener para donde se dirige el asunto. La realidad es contingente, no tiene dirección predefinida, es algo que sucede para todos lados, es una explosión, un estallido de cosas y *cuerpo manifiesto* y HUMO toman el fenómeno en su hervor, lo que me invitó a leerlo, no desde la perspectiva de causas y efectos, sino en la posibilidad performativa y la performática del acontecimiento, lo que me permitió una lectura más profunda y auténtica del mismo.

Una deriva importante que queda como posibilidad de exploración para investigaciones futuras es la del *teatro documento*, que en principio se plantea como parte fundamental del trabajo, pero debido a los desplazamientos que se generan, sale del plano investigativo.

El teatro documental puede ser una herramienta poderosa para la investigación y la exploración de múltiples temas, permitiendo a los espectadores y artistas profundizar en los temas de manera más emocional y tangible. Puede ser también una valiosa línea de investigación futura debido a su capacidad para concientizar y sensibilizar sobre temas relevantes y su potencial para la exploración y la investigación de temas complejos. Sin embargo, es importante destacar que el teatro documental también presenta desafíos éticos y estéticos que hay que abordar y tomar con cuidado, ya que la representación de historias y acontecimientos reales conlleva la responsabilidad de mantener la integridad y la veracidad en la información presentada.

Fue una experiencia fascinante y desafiante para mí trabajar en un ejercicio de investigación-creación que enfocaba su atención en la exploración de un problema social tan complejo y vibrante. Me presentó múltiples desafíos en términos de la exploración artística

y, al mismo tiempo, me brindó una gran satisfacción descubrir una amplia gama de posibilidades artísticas y teóricas que me permitieron jugar con la libertad creativa y de investigación. Además, la incorporación de diferentes disciplinas y el uso de dispositivos escénicos variados, ampliaron mis horizontes y aumentaron el espacio de acción posible.

La revisión completa de la bibliografía ha resultado en un gran aporte para mi investigación, no solo en términos teóricos, sino también en aspectos éticos, poéticos, políticos y estéticos. Las posturas y opiniones de los autores consultados, en cuanto al arte y su relación con la sociedad, me han inspirado a dejar una impronta en mi propio trabajo y en la forma en que abordo el tema central de mi investigación. No tenía como objetivo realizar un ejercicio escénico puramente objetivo en el que buscara reflejar la realidad tal y como es. Mi perspectiva está necesariamente filtrada por mis propias ideas y preconcepciones, y mi lugar de enunciación está limitado por la experiencia que he tenido en la vida cotidiana. Por lo tanto, lo que presento no debe ser leído como una representación exhaustiva o completa de la realidad, sino más bien como una perspectiva adicional.

Este proceso de investigación-creación me planteó un reto importante y bello como artista y me permitió escudriñar más a profundidad en estrategias de trabajo que he implementado en otros momentos de mi actividad y creación artística, pero, sobre todo, me permitió reafirmar mi deseo de trabajar por un arte que se presente a la sociedad como plataforma de denuncia y expresión libre. Reconozco entre todo la potencia de mi quehacer artístico y la posibilidad de crear y explorar sin miedos en los intersticios del arte. En definitiva, este proceso de investigación-creación ha sido un paso importante para mi crecimiento artístico y personal.

Bibliografía

- Arrau, S. (1994). *Dirección Teatral. Documentos*. Caracas: CELCIT.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2017). Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. *Nómadas*, pp. 13-30.
- Cage, J. (2005). *Silencio*. Madrid: Ardora.
- Chevallier, J.-F. (2011). *El teatro hoy una tipología posible*. México D.F: Paso de Gato.
- Chevallier, J.-F. (2012). Modalidades actorales o siete maneras de estar presente. *Revista Colombiana de las Artes Escénica*, 6, 9-19.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: ATUEL.
- Dubatti, J. (2017). *Principios de filosofía del teatro*. México D.F.: Paso de Gato.
- Enguix, B. (2012). Cuerpos y Protesta: estrategias corporales en la acción colectiva. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 11(33), pp. 885-913.
- Esquivel Marín, S. (2016). *De cuerpo presente en los umbrales de la finitud (29 tesis sobre teatro, política e inmanencia)*. México D.F.: Paso de Gato.
- Franco, L. (2019). Portal Error 19-13. *El trabajo artístico en colectivo es un acto de resistencia*. (E. Orozco, Entrevistador) Obtenido de <https://portalerror1913.com/2019/08/17/el-trabajo-artistico-en-colectivo/>
- Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performance*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- González Hernández, M. (2017). El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes. *Andamios*, 14(34), pp. 113-133.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia* 5, pp. 157-183.

- Hernández Jaime, R. (2017). *Teatro de creación sicofísica y participativa. Contextualización latinoamericana del Método de las Acciones Sicofísicas*. Medellín: Casa del Teatro de Medellín.
- La Ferla, J. (2017). *Open Edition Journals*. Obtenido de José Alejandro Restrepo. Tres décadas de creación con el arte y la tecnología: <https://journals.openedition.org/artelogie/1531?lang=en>
- Lescot, D., & Ryngaert, J.-P. (2013). Fragmento / fragmentación / trozo de vida. En J.-P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México D.F.: Paso de Gato.
- López Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Monte Martínez, F. d. (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. México D.F.: Paso de Gato.
- Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. (2022). *El Paro Nacional 2021: Lecciones aprendidas para el ejercicio del derecho de reunión pacífica en Colombia*. Obtenido de Naciones Unidas Derechos Humanos Oficina del Alto Comisionado Colombia: <https://www.hchr.org.co/documentos/el-paro-nacional-2021-lecciones-aprendidas-para-el-ejercicio-del-derecho-de-reunion-pacifica-en-colombia/#:~:text=El%20art%C3%ADculo%2037%20de%20la,el%20ejercicio%20de%20este%20derecho%E2%80%9D>.
- Ogás Puga, G., & Ogás Puga, G. (2017). Metateatralidad: hacia una praxis intraliminal. En J. Dubatti, *Poéticas de liminalidad en el teatro* (pp. 141-152). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Ortiz Mosquera, E. (2017). El cuerpo como laboratorio. En J. Gómez Rendón, *Repensar el arte. Reflexiones sobre arte, política e investigación* (pp. 111-124). Guayaquil: UArtes Ediciones.

- Quiroz, L. (2021). *El dolor en escena. La creación colectiva como memoria del conflicto armado colombiano en Antígonas, tribunal de mujeres*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rodríguez Prampolini, I. (1982). La experimentación en el arte contemporáneo. En *Anales del instituto de investigaciones estéticas* (Vol. XIII, pp. 261-266). México.
- Romero Pérez, R. (2013). Diseño de iluminación. En R. Romero Pérez, S. Zapata Brunet, & R. Bazaes Nieto, *EL DISEÑO TEATRAL: ILUMINACIÓN, VESTUARIO Y ESCENOGRAFÍA*. Santiago de Chile.
- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México D.F.: Paso de Gato.
- Sennett, R. (1994). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Silva, L. J. (2018). Del cuerpo poético al cuerpo político. Figuras de la memoria en los cuerpos del teatro contemporáneo Bogotano. *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 70-87.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Alfaguara.
- Steyerl, H. (2011). *Transversal*. Obtenido de <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Torres Sanmiguel, A. (2013). El cuerpo y los movimientos sociales. *El cuerpo y los movimientos sociales*. La laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Tosticarelli, M. (2017). *Retóricas de la vulnerabilidad: Rupturas del cuerpo en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Vallejo de la Ossa, A. M. (2012). *Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo*. Bogotá.

Villa Gómez, J. D., & Avendaño Ramírez, Manuela. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), 502-535.

Zapata Brunet, S. (2013). Diseño de vestuario. En R. Romero Pérez, S. Zapata Brunet, & R. Bazaes Nieto, *EL DISEÑO TEATRAL: ILUMINACIÓN, VESTUARIO Y ESCENOGRAFÍA*. Santiago de Chile.

Anexos

Anexo 1. Dramaturgia de la obra

HUMO

Andrés Moriano Semanate

FRAGMENTO 1

NADIE HACE NADA

ANDY: Al lado derecho del escenario vemos a alguien que no está haciendo nada.

CARO: ¿Cómo así que haciendo nada?

ANDY: Si, haciendo nada.

SANTI: Ay no bebé, esto es teatro, tienen que hacer algo sino no hay conflicto.

ANDY: Pero dejen que avance, aún no he dicho mayor cosa, está persona en particular aún no tiene conflicto o sea, no está haciendo nada. Sé que suena muy raro, pero literal no está haciendo nada y en el teatro como en la vida uno puede hacer nada.

SANTI: Hay tan posmoderno tu teatro. Ajá y entonces.

ANDY: La persona solo está ahí.

CARO: ajá

ANDY: De repente suena un disparo.

Suena un disparo.

ANDY: ...Y una bala inicia su recorrido.

Un actor con una bala en la mano inicia un recorrido.

ANDY: Poco a poco la bala se va abriendo camino entre el aire. Lentamente la bala avanza hacia el cuerpo de la persona que no está haciendo nada.

ANGEL: ¿Andrés, y es una bala de verdad?

ANDY: Sí, es una bala de verdad.

NEL: ¿Pero ¿cómo así? ¿Como puede ir una bala hacia alguien que no está haciendo nada?

ANDY: Ah... La bala sigue derecha, no se desvía, no se detiene.

CARO: Pero si no está haciendo nada. ¡Ey, no!... Corra, corra que la van a matar.

ANDY: La bala ahora esta tan cerca que en cualquier instante impactará en su cuerpo. Es inevitable la bala le estallará la cabeza.

ANGEL: Pero no está haciendo nada guevón. No está haciendo nada. No. No.

ANDY: Y en menos de un segundo ¡PUM! La bala la atraviesa... La bala también impacta en la pared dejando las huellas de su paso.

La bala cae al piso justo al lado de la persona que no estaba haciendo nada.

KATE: Jueputa, ¿O sea la mataron por hacer nada?

ANDY: Espere. No sean primíparos. Analicen bien... ¿Usted porque cree que la mataron?

SANTI: Pues es que no estaba haciendo nada.

ANDY: Pero espere, no piensen como actrices, actores, piensen como si fueran un ciudadano del común que va por la calle y se encuentra con esta escena. Pipe, póngale un aerosol al lado ¿Usted porque creería que la mataron?

KATE: *(Piensa. Dudosa)* ¿Por estar pintando paredes?

ANDY: Exacto. Pipe, ahora póngale unas botas. Fer: ¿Usted la ve así, por qué cree que la mataron? Por estar recogiendo café no fue. Pipe, ahora póngale un bareto...

SANTI: Ah no, no Andy, ahí si no ¿Qué putas, por fumar marihuana? Tan güevón ¿Y es que usted cree que esas son razones por las que matar a una persona?

ANDY: Claro que no, es que no hay razones para matar a alguien.

CARO: Bebé sigo sin entender, no me gusta esto que propones. Es mejor ponerle un conflicto porque si no el público tampoco va a entender.

ANDY: Sí caro, usted no ha entendido, nadie ha entendido... es que acá a uno lo matan por nada. En Colombia te pueden matar por hacer nada y ahí es donde está el conflicto.

TODOS: Khaaa – Qué chimba – jueputaaa – Claro – Mero teatro mor – Me encanta – Ufff, brutal – Ah, les dije que dejaran avanzar...

Todos los actores y actrices van al centro donde está Andy. Luz puntual al tumulto de actores. la luz y la música irrumpen el espacio. Los actores se ponen sus capuchas.

FRAGMENTO 2.

¿QUIÉN SOY?

CARO: Soy un pedacito que se mueve en medio de todo. Soy el que mira por la ventana, por la pantalla, soy quien mira en cualquier parte. Soy el que camina y el que se detiene. soy cualquier persona. (Se quita la capucha) Soy Carolina y soy...

FLORA: Soy el que corre, soy el que persigue. Soy cualquier tiempo. Soy el que transita y el que para, soy una cosa Eso soy, soy yo y soy el otro. Eso somos. (Se quita la capucha) Soy Flora y soy...

SANTI: Somos yo y somos tú. Somos. Eso soy. Soy escena, soy escenario, personaje y persona. (Se quita la capucha) Soy Santiago y soy...

ÁNGEL: Soy el pueblo que ignorante no protesta, soy el que los medios de comunicación hace ser otra cosa, soy el que engorda en meses buenos y enflaquece en malos. (Se quita la capucha) Soy Ángel Arboleda y soy...

PIPE: Soy grito, soy silencio, soy lo que estalla, soy lo que se queda igual y lo que cambia. Soy todo. Soy un poema para iniciar la guerra y soy un verso para revertirla. Eso soy. (Se quita la capucha) Soy Felipe Gómez y soy...

FERNEY: Soy el pedazo de tierra que recibe la bomba. Soy lo que me eleva y soy lo que me ancla, soy piedra y soy carne. Soy silencio. Soy un nadie, soy ninguno. (Se quita la capucha) Soy Ferney Arboleda y soy...

KATE: Soy la semilla que fue enterrada a la fuerza, soy quien se levanta cada mañana para tratar de estudiar, soy una mujer, un hombre, el, ella, elle (Se quita la capucha) Soy Katerina Alarcón y soy...

ANDY: Soy mi casualidad, soy aquella sombra oscura. Soy lo que me cuestiono y soy lo que asevero. Soy Carbono, hidrógeno, soy oxígeno. (Se quita la capucha) Soy Andrés Moriano y soy...

NEL: Soy sonrisa. Soy preguntas y a veces respuestas. Soy el que lleva la mochila al hombre. Soy muchos mínimos. (Se quita la capucha) Soy Nel Piedrahita y soy...

Todos los actores continúan en sus partituras. De un momento a otro llega una presentadora de tv e irrumpe en el espacio y apaga la música. Todas y todos quedan agitados y extrañados.

FRAGMENTO 3

LA PERIODISTA

PERIO: Buenas, chicos, que pena interrumpirles el ensayo. Mil disculpas. Que pena. Con permiso. Chicos es que estamos cubriendo una nota para el canal. SÍ, que pena. ¡Jorge me vas avisando cuando vamos al aire! Jueputa, organícenme el apuntador que me está pitando en el oído, que fastidio. ¿Estamos a cuánto? ¿60 segundos? ¡Jueputa porque no avisan!

FER: ¿Pero, como así?

PERIO: Ustedes tranquilos, que los técnicos se encargan de todo. Ustedes sigan normales en lo que estaban haciendo. ¡Jorge la señal no me llega! Arréglenme esto que estamos a 20 segundos.

ÁNGEL: ¿Pero una nota de que o qué?

PERIO: Sí, es que estamos cubriendo una nota, para el canal, entonces ustedes sigan normales en lo suyo. ¡Listo! Estoy lista.

Periodista se queda inmóvil y se activa cuando suena la introducción del noticiero.

PERIO: Buenas noches queridos televidentes allá en casita. Sí, así es. Hoy estamos dentro de un grupo de teatro de universidad pública, que quiere montar una obra sobre la protesta social en Colombia. Buenas noches, señor actor de universidad pública.

ÁNGEL: Buenas noches.

PERIO: Bueno cuéntennos, ¿De dónde van a sacar la plata para montar la obra?

ÁNGEL: Bueno la financiación nos la da el ministerio de cultura por medio de un estímulo que nos ganamos...

PERIO: ¿Ah, los están financiando? Queridos televidentes, los están financiando, ustedes mismos lo escucharon... Abrimos debate allá en casita ¿Está de acuerdo que se financien grupos...

ÁNGEL: Somos un grupo de teatro, de Teatro...

PERIO: Sí, eso. ¿Está de acuerdo con que se financien grupos de universidad pública para que difundan información sobre las protestas y demás eventos subversivos en el país? Voten con el hashtag #NoMásTeatro

FER: Disculpe señorita, pero es que no estamos cómodos con su presencia, no sabemos quién es usted, quién la dejó entrar al teatro...

PERIO: Buenas noches, cuénteme ¿Quién es usted? FER: El director de la obra.

Suena última hora.

PERIO: Si, televidentes, aquí tenemos en primicia al cabecilla que dirige este grupo de universidad pública. Vamos a hacerle unas preguntas, en pro de la información oportuna y verás... ¿Con que objetivo usted dirige este grupo de jóvenes?

FER: Bueno queremos hablar de este tema porque me interesan las causas sociales.

PERIO: ¿Pero por qué tocar un tema ya tan empolvado? Las protestas fueron hace como dos años. Eso ahora no se ve.

FER: Bueno, en sí no solo es hablar de la protesta, es hablar de todo lo que la origina... Yo creo que...

PERIO: Queridos televidentes vamos a leer sus respuestas a la pregunta del día. Por acá tenemos a @DiosMediante quien nos dice: Esos hijueputas vagos mechudos solo saben capar clase. @Edelmira1423 dice: Es chévere que se den este tipo de cosas porque... Bueno pasemos a otro comentario @Chispitas_payaso dice: El país bien pobre y la gente bien marica gastándose la plata que no tiene en cosas que no sirven para nada. No hay derecho.

PERIO: ¿Qué piensa usted de esto que dicen los televidentes?

NEL: Que es verdad, que no hay derecho. No hay derecho que sigamos como unos güevones aguantando...

PERIO: Oye, no, un momentico, más respeto. Aquí no se pueden decir groserías que estamos en vivo.

NEL: Respeto, eso es lo que queremos todos.

PERIO: Pero no puedes exigir respeto con ese vocabulario. Coherencia por favor. A los que piden y piden les falta coherencia.

CARO: Oiga, pero es que usted se queda en una primera línea nosotros vamos más a fondo.

Último minuto

PERIO: Así es, se confirma entonces la noticia. Así como lo oyen, televidentes... Tenemos en primicia a un presunto grupo organizado de universidad pública que defienden la protesta social y aseguran querer ir más allá que la primera línea.

FER: No, no, en ningún momento hemos dicho algo por el estilo, ustedes siempre tergiversando todo...

PERIO: Así es televidentes. En exclusiva. Desde nuestro centro de redacción hemos llegado al fondo de esta situación, porque todos merecemos la verdad. Adelante con las imágenes. (*Periodista sale*)

Se proyecta en una pantalla la noticia que ha armado la periodista.

PERIO: Todo esto se ha salido de control. Esta es tal vez, una de las imágenes más tristes y confrontantes que vea el país el día de hoy. Se trata de la manera en que millones y millones de personas se aglutinan en un teatro de la ciudad de Medellín con un solo propósito: Acabar con el país. Esto que ustedes ven no es una inocente iniciativa. NO. Es la gestación de un futuro campo de batalla. Millones y Millones de jóvenes llegaron hasta este lugar a escribir insultos que luego serán arengas, que luego serán protesta, desmanes, caos. ¿PERO QUIENES ESTÁN DETRÁS DE ESTO?

ÁNGEL: Buenas noches.

ÁNGEL: somos un grupo

ÁNGEL: la financiación nos la da...

FER: El director

FER: porque

FER: queremos

FER: protesta

ÁNGEL: somos

CARO: primera línea

NEL: es verdad,

CARO: nosotros vamos a fondo. ÁNGEL: somos

CARO: primera línea

ÁNGEL: somos

NEL: unos güevones... unos guevones... unos guevones... unos guevones... unos guevones... unos guevones... unos guevones... unos guevones...

FRAGMENTO 4

DE CARA AL SISTEMA

La pantalla con la noticia se queda en un repetición. Luego todo se apaga intempestivamente. Oscuridad, empieza a subir el sonido de una sirena.

ACTOR: Malparidos, asesinos. A mí también me gustaría reventarles la cara para que sepan lo que se siente. Les daría tan duro que no les quedaría ánimo de responder. Hijueputas, si yo fuera capaz y me armara de la manera en que ustedes lo hacen, les pegaría una, cinco, diez, veinte veces en la cara hasta reventarles la nariz. Asesinos, arribistas de mierda... Yo no les puedo ver a la cara porque siempre se esconden entre la sombra, pero ustedes si me pueden ver. Acuérdense de esta cara reventada. También acuérdense de estas manos arriba, porque estas manos arriba después serán puños, puños tan fuertes que van a destrozarse ese ego tan fastidioso que tienen. Mírenme bien porque yo les voy a estallar todo. Van a estallar hasta que me pidan perdón, hasta que me pidan perdón a mí, y a todos a los que ustedes han maltratado, ultrajado y humillado. Yo ya no tengo nada que perder. Lo más lindo que tenía ya no está, se esfumó. La vida se me esfumó en el mal de la esperanza. Sí. La esperanza es un mal que nos revienta la cara a cada rato porque nos pone a esperar... ¿Qué puedo esperar yo de todo esto? Denme la cara. No se escondan tras la sombra del poder. Esta boca reventada no duele por el golpe, duele por la injusticia, duele por el miedo, duele por la rabia. Porque tengo rabia...Hijueputas ¿Les gusta verme mal? ¿Les gusta golpearme con su mirada indiferente? Que divertido es ponerle el foco de luz al desdichado, al que tiene hambre, al carente, al que le falta todo... ¿Les gusta verdad? Les gusta el espectáculo del pobre, les parece folclórico y popular... que tristeza que cuando uno está reventado, triste y pobre ahí sí entra el foco de luz para que la desgracia se ilumine. Antes no. El “humilde” es foco cuando ya está vuelto mierda, antes no. El pobre es el foco, pero de la enfermedad, el foco de la hambruna, el foco de infección, el foco de la protesta...

Nadie ha comido más mierda que un foco de injusticia. Nadie ha comido más mierda que un foco de injusticia. La injusticia es tan justa que puede verse como cualquiera de nosotros.

FRAGMENTO 5

LA HUÍDA

Suena un ambiente sonoro de protesta.

ÁNGEL: CORRRA, CORRRA RAPIDO

CARO: Pero porqué si no estamos haciendo nada.

ÁNGEL: Eso no importa. Nos tenemos que ir de acá.

CARO: Pero ¿para dónde? La u está cerrada. Me pican los ojos.

ÁNGEL: Para dónde sea. Hay que irnos. Hágame caso. Busquemos vinagre.

CARO: Y la otra muchacha ¿Dónde está la otra muchacha?

ÁNGEL: No sé. Se perdió en medio del humo.

CARO: ¿Qué hacemos?

ÁNGEL: CORRA. SOLO CORRA.

CARO: Me estoy ahogando. El aire pica mucho los ojos.

ÁNGEL: Salgamos de aquí.

CARO: ¿y la otra muchacha?

ÁNGEL: ¡Vámonos!

CARO: Pero como...

ÁNGEL: Esto se está poniendo maluco.

CARO: Tengo miedo, no puedo respirar. ÁNGEL: Tranquila.

CARO: Tengo miedo.

ÁNGEL: CORRA.

CARO: Van a pensar que hicimos algo. Es mejor no correr ni huir. Yo me estoy asfixiando. Llame a mi papá.

ÁNGEL: CORRAAAAA.

FRAGMENTO 6

UNA DISCUSIÓN URGENTE

El grupo de teatro. los actores y actrices discutiendo sobre el propósito de la obra y las posiciones de cada uno sobre la temática. Todos se están vistiendo para la siguiente escena.

KATE: Es que, de entrada, asumir una posición de las cosas es complicado.

FER: Pero no nos podemos quedar en eso. Hay que tomarla.

FLORA: Asumir una posición exacta es muy riesgoso porque anula las otras. No hay una sola verdad. Hay muchas verdades.

NEL: No podemos mostrar solo nuestra posición. Hay víctimas, hay victimarios, hay objetos.

PIPE: Pero el mundo no puede ser neutral.

ÁNGEL: Uno a veces si es neutral ante las cosas.

PIPE: Pero no ante todo.

CARO: A mí como artista no me queda claro cuál es el fin de esta obra.

SANTI: Para mí, es saber ¿quién es el antagonista?

FER: Pues el estado.

CARO: ¿El estado o el estamento? Porque el estado somo todos.

SANTI: Decir que estado es el antagonista es como decir que estamos en contra de nosotros mismos.

CARO: Es una opción. Asumir la responsabilidad que nosotros somos el estado y no un grupo de personas.

FER: Para mí el que está arriba es el antagonista.

- FLORA: ¿La pelea es contra el que esté arriba?
- VARIOS: No.
- FER: Sí.
- ANDY: ¿Pero quién está arriba y quien está abajo? O sea ¿Solo existe arriba y abajo?
- SANTI: Es que a mí no me queda claro nada de la obra.
- PIPE: Hay que tomar una posición.
- KATE: ¿Pero posición sobre qué?
- FER: Sobre esto, sobre la protesta, sobre las acciones, sobre todo...
- FLORA: Es mejor pararse en lo neutral.
- NEL: Y lo del homenaje a las víctimas y a la causa ¿Cómo se va a ver eso?
- PIPE: Eso no me queda claro... Todo está muy dibujadito.
- NEL: Sí, es que uno no puede homenajear a las víctimas a favor de los victimarios.
- FER: Y apenas sí...y si uno está a favor de “los malos” ¿Qué?
- VARIOS: Oiga a este... Vos estás loco... el uribista pues...gas... ¡Como se le ocurre!
- FER: ¿Por qué atacan mi punto de vista? Solo estoy diciendo, no es que...
- TODOS: ¿PERO QUIÉN TE ESTÁ ATACANDO?
- ÁNGEL: Todo tan monotemático.
- SANTI: podemos mostrar lo del estallido y ajá... ¿Cuál es nuestra propuesta?
- KATE: La propuesta debe ser más amplia, no quedarse en una línea.
- FER: Es que lo amplio no se puede a veces controlar.
- PIPE: Es mejor tomar una posición.
- ANDY: Pero eso es muy amplio y profundo.
- KATE: igual, es muy pretencioso como asegurar una sola perspectiva...

- SANTI: Yo todavía no entiendo nada, ni el fin, ni el medio
- FLORA: ¿y si hablamos desde nosotros?
- ÁNGEL: ¿Pero por qué ponernos en el centro?
- CARO: Porque nosotros somos el estado. Hacemos parte de él.
- ANDY: ¿En qué se diferencia el estado a lo que estamos haciendo aquí?
- FLORA: Eso... volver al origen de las cosas. Bellísimo...
- SANTI: ¿Pero entonces el antagonista y protagonista somos todos?
- NEL: ¿Y eso que tiene que ver con la protesta social?
- KATE: Es que yo creo que no solo se trata de la protesta social, hay más cosas.
- PIPE: Hay que ser directos.
- FLORA: Es que ser directo es a veces ser cliché, panfletario
- PIPE: Pero cual es el miedo al cliché... Normal
- ÁNGEL: Parecemos unos niños chiquitos intentando ponernos de acuerdo.
- PIPE: Yo siento que la obra no me representa.
- VARIOS: A mí sí.
- SANTI: ¡Coman mierda!
- FER: ¿Entonces para que aceptaron estar acá muchachos?
- ANDY: Pero no nos hemos puesto de acuerdo.
- CARO: ¿Y el espectador?
- FER: Ahí están, normal.
- PIPE: Yo no quiero una relación con el espectador. no quiero que el espectador se meta.

ÁNGEL: A mi si me gustaría que se involucren y no se queden solo viendo como pasa esta escena.

SANTI: ¿Pero qué vamos a hacer?

PIPE: Tomar una posición

KATE: o dos o tres o muchas.

FLORA: ¿Esta escena es necesaria?

FER: ¡NO!

FRAGMENTO 7

MARCHAR ES UN DEPORTE

Silencio. En el escenario están cuatro marchistas, un narrador deportivo, dos anfitrionas, una vendedora y un actor que pone un noticiero en un proyector. Una de las anfitrionas apunta con un arma hacia el cielo, se queda estática. Ambas están unidas por una banda de meta que es la bandera de Colombia. Cando ambas están ubicadas en los extremos. La chica que tiene el arma dispara hacia arriba. Cae la paloma de la paz muerta.

NARRADOR DEPORTIVO: Suena el disparo, el disparo que inicia esta carrera definitiva para nuestro país. Vamos colombianos, vamos hacia la línea de meta.

Cuatro marchistas olímpicos en la recta final de una carrera. El público está extasiado. Se oyen guaracha. clímax. La música no para.

N.D.: Atención Colombia. La marcha olímpica está a punto de darle una alegría más al país en estos juegos olímpicos. Por primera vez en la historia los marchistas nacionales están por lograr una gran hazaña. Colgarse el oro, la plata y el bronce.

La música sube. Los marchistas olímpicos continúan en su carrera. Aparece una vendedora ambulante con su carrito de ventas. En él lleva varios productos para ofrecer. Ella recoge la paloma. El actor ve las noticias mientras come papitas (en algunos momentos se escuchan los titulares)

N.D.: Vamos Colombia, demuestra de que estás hecho. Hoy la marcha olímpica nos impulsa a luchar por la gloria por la victoria por el país. Si sí Colombia, sí sí caribe.

N.D.: Vamos marchistas, que no los esperen en la casa, que aquí vinimos a ganar, a demostrarle al país que hay que levantarse, ponerse de pie, y seguir adelante, con perrenque, con verraquera, con sabor ...como el sabor de galletas la victoria. Galletas la victoria, el verdadero sabor de la victoria. Porque galletas la victoria: solo hay una.

N.D.: Escucha el estruendo de la emoción Colombia. Esta hazaña nunca se había visto. Estamos ante la posibilidad de mínimo colgarnos el oro, la plata juntos, hasta nos alcanza para el bronce. Animo marchistas olímpicos, animo que Colombia grita júbilo.

La música sube.

N.D.: Esa es Colombia, se me hincha el pecho de júbilo. Dios mío gracias por esta alegría. Estamos a punto de lograrlo Colombia. Vamos. Nunca esta hazaña ha sido lograda a pesar de todo pronóstico. Esto es histórico Colombia.

Los marchistas atraviesan la línea de meta. A los ganadores le ponen la medalla, la bandera del país. les dan agua. Todo es alegría. Emoción. Humo

N.D.: ¿Cómo Se siente?

GANADOR: *(No se entiende lo que dice).*

N.D.: ¿Y usted cómo se sintió?

MARCH: Para mí la verdad fue una carrera muy difícil porque ese deporte es muy exigente, entonces uno ahí desgastándose bobamente pues como que no sé, además no sabemos hacer esto, de pronto sería replantear el movimiento, pero igual esa es la propuesta del director, y del grupo en general.

ACTOR, ANTES NARRADOR DEPORTIVO: Ay, pero usted si se cansa es por nada. Qué pereza un actor así.

ÁNGEL: Así cómo. Es que yo no sirvo para esto.

NEL: ¿Para qué? ¿Para ser actor o para hacer marcha olímpica?

ÁNGEL: Para ninguna.

NEL: Pues le va a tocar seguir practicando porque yo creo que esta escena queda, ¿cierto Fer?

FER: (*Piensa*) Pues muchachos, a mí me gusta la escena. Queda, vamos a la siguiente.

CARO: Oigaaaa, ¿Fer, y no le vamos a dar cierre a mi personaje?

FER: Hágle pues. ¿Qué dirías si fueras una vendedora ambulante en medio de una manifestación?

CARO: Bueno, yo quisiera aprovechar la oportunidad para decir que en todas partes hay muchas personas como yo que trabajan más de la cuenta para no morir de hambre y estar bien, y que nos esforzamos en serio todos los días para construir nuestros sueños. Pero cuando terminamos el día, no vemos mucho construido... Duele trabajar para formar un futuro mejor y al final del día solo ver ruinas. Duele ver que todo lo que uno hace no alcanza y eso que alguna vez se soñó fue solo un pensamiento. Quizá no tenga otra oportunidad como esta para hablar, entonces perdón que me extienda, pero sé que no soy la única. Hay mucha gente cansada por la mala educación, porque la comida no alcanza, las oportunidades, la suerte, la plata, nada está alcanzando a pesar del esfuerzo ¿Qué más tenemos que hacer para nos alcance la vida? Si por más que me empeño lo único que me sobra es el desespero y la incertidumbre. Muchas gracias por darme la oportunidad de hablar.

FRAGMENTO 8

LOS PANELISTAS

Suena una pista musical. Desde el público entra la presentadora de tv cantando una canción. Los actores y actrices se organizan y adecuan el espacio para escena panelistas mientras tanto.

PERIO: Un saludo para todos y en especial para nuestros panelistas invitados. Este es el video de un hombre que corre. (*Entra un hombre corriendo al escenario y se instala en un punto y empieza a correr en ese lugar sin desplazarse*). El video que circula por todos los medios de comunicación se ha vuelto viral, porque nadie logra ponerse de acuerdo en ¿Porque corre este hombre? El dilema es amplio pues las teorías son variadas, es como el dilema del vestido que unos ven azul y otros blanco. Es por eso por lo que aquí, queremos también aportar al tema, al video, al chisme, al morbo, ¿Por qué corre el hombre? Queremos saber sus opiniones y abrimos el debate

ANDY: Lo primero que hay que identificar es que el hombre no corre. Huye. Y ese es el aspecto más importante.

KATE: Exacto. Lo segundo a analizar es ¿De qué huye? Y haciendo una lectura somático universal yo me atrevería a decir que él huye de mercurio retrógrado.

CARO: Estamos de acuerdo en algo y es que huye, pero por dios, es claro, y se nota que ese hombre está huyendo del lenguaje inclusivo.

NEL: Por si ustedes no sabían, estas nuevas generaciones nos quieren meter el lenguaje inclusivo por todas partes, y ese hombre que ustedes ven ahí, se niega a usar palabras como elle, amigue, bizcoche...

ÁNGEL: No. Mercurio retrógrado nos tiene agobiados. Nada fluye en la vida por culpa de este fenómeno. ¿Qué nos queda? Huir.

SANTI: Es que esas palabritas con la letra e, espantan. Yo también huiría de eso.

ANDY: Todos los astros se alinean para que todo salga mal, y la vibración de este año le está cagando la vida a ese ser. Y se nota en su mirada, en su somática, en su cosmogonía, en su kinesis.

CARO: Es más, hasta la RAE desconoce ese lenguaje inclusivo porque hizo un informe sobre el tema, y no incluyó esas palabritas.

NEL: Nosotros usamos el sentido común, y por eso decimos que el hombre huye del lenguaje inclusivo.

KATE: Ella transita en su órbita de dolor, lo que me hace pensar que podría ser Leo el signo que la acompaña. Ella tiene una energía muy Leo.

NEL: Es que hay que ser lógicos. Una e no soluciona la inclusión total de la gente. Si a mí me viene a decir que con una e se soluciona todo yo también salgo corriendo.

ANDY: Mercurio retrógrado está persiguiendo sobre todo a los Leo con ascendente en virgo y luna en capricornio

CARO: Pero eso es ilógico por Dios.

KATE: Qué pesar lo que el universo y mercurio retrogrado hace con la gente, con su energía, con su vida, con su todo.

NEL: ¿Pero porque no puede huir del lenguaje inclusivo? Eso es angustiante.

ÁNGEL: Angustiante Cuando Mercurio aparece en la vida, es mejor huir porque surgen muchos cambios para ponernos a prueba... O sea, si está desempleada, o si no tiene que comer, o si está enferma, o si se siente discriminada, o si se siente no valorada, no es la sociedad, es Mercurio retrógrado haciendo de las suyas.

SANTI: Ella huye del lenguaje inclusivo porque esa bobada no incluye realmente a nadie, eso es moda y hay que huir de la moda.

KATE: Es que la gente no solo huye de cosas terrenales, no mi gente. Uno corre es porque el universo lo pone a correr a uno.

Suena un disparo y el hombre que corría en un solo punto cae al piso. Silencio. Los panelistas se acercan a mirar el cadáver.

CARO: Ay no, a uno no lo van matando así porque sí.

KATE: Mercurio retrógrado nunca perdona.

NEL: Eso es verdad, quien sabe qué hizo y por eso venía corriendo.

ÁNGEL: Yo creo que en eso sí estamos de acuerdo.

SANTI: Hagas algo o no, la muerte es el único lenguaje que si nos incluye a todos.

Panelistas y periodista se toman un selfi y salen del escenario. El hombre que antes corría y ahora está muerto se para y empieza a correr de nuevo.

EL HOMBRE: La muerte me recuerda que soy único en este mundo porque solo yo puedo morir por mí. Tarde o temprano, la muerte nos llegará a todos. Pero no quiero que sea hoy. No en este momento. No en este lugar. Cada vez que intento mirar hacia atrás siento que la muerte me persigue sin haberla llamado. Intento girar mi cabeza, pero no puedo. Intento correr, pero no puedo. Siento temor. No tengo mirada, solo me queda el presentimiento de que en cualquier momento puedo morir. La muerte me recuerda también que estoy vivo. La vida me recuerda que existo, porque solo yo puedo sentir por mí y yo solo siento que voy a morir. Siento que me advierten, pero yo no escucho nada. Siento que me miran, pero yo no observo nada. Siento que gritan:

TODOS: Corra, corra que lo van a matar.

HOMBRE: Oigo gritos, pero yo no escucho nada. No tengo motivos para morir. Mi único motivo es estar vivo.

TODOS: Corra. Corra, corra que lo van a matar.

HOMBRE: Siento que alguien me persigue, siento que no he hecho nada. Algo o alguien viene detrás. En menos de un segundo ¡BOOM! Todo estalla.

FRAGMENTO 9

TODO ESTALLA

Se escucha una grabación con voces de diferentes personas mientras el actor corre y cae al piso en repetidas ocasiones.

Todo estalla.

Puede ser este, o cualquier otro motivo

No importa. Llega un momento en que todo estalla. En cualquier momento ¡Boom!

Antes de que termine la explosión, inicia otra fuerza aturdidora.

Antes que todo, antes que nada, antes que cualquier cosa todo explotó.

La grieta fue primero un crujido. Un grito. Una ruptura. Luego un inicio o un fin.

Se estalla en cualquier momento, en cualquier lugar, con cualquier cosa o persona. Se estalla por separado o al mismo tiempo. No importa.

Cuando menos lo piensas ¡Boom!: Un ruido seco de masa y movimiento. Todo detona.

Todo explota. Todo implosiona.

Todo revienta porque no todo se soporta. Todo estalla.

Luego, solo quedan pedazos separados, reventados, atravesados por el humo. Solo eso, fragmentos. ¡Boom!

De la anterior escena se desprende una manifestación.

KATE: Instrucciones para gritar

Morderse los labios, las mejillas, la lengua, las manos hasta hacer añicos el miedo a tener miedo.

Regurgitar todas las palabras en alaridos que hacen perder su significado.

No es gritar las palabras que nos han intentado enseñar con una definición muerta, sino gritar las palabras vivas que sangramos.

Inhalar impotencia y exhalar desesperación, Des-esperar. Dejar de esperar.

Ya no esperar nada, pero sentirlo todo en carne viva.

Gritar no es solo abrir la boca para que actúen las cuerdas vocales, pareciera más como intentar extenderse para abarcar al mundo y abrazarle,

porque todos necesitamos un consuelo para seguir resistiendo.

FRAGMENTO 10

NADIE DIJO NADA.

ALGUIEN:

CARO: Pero porque me tienen acá, si yo no hice nada.

ALGUIEN:

CARO: Yo no hice nada malo. Yo solo soy una estudiante.

ALGUIEN:

CARO: Déjeme ir.

ALGUIEN:

CARO: Por favor.

ALGUIEN:

CARO: Déjeme ir por favor, vea que yo estaba tranquila.

ALGUIEN:

CARO: Sí, yo estaba tranquila... no hice nada malo

ALGUIEN:

CARO: Pero correr no es nada malo... yo corrí porque me dio miedo y no supe que más hacer... ni siquiera pensé, solo corrí, pero eso no significa que estaba huyendo porque haya hecho algo malo.

ALGUIEN:

CARO: Pero le estoy explicando.

ALGUIEN:

CARO: *Está nerviosa.*

ALGUIEN:

CARO: No, yo estoy bien así.

ALGUIEN:

CARO: No, yo no quiero. Gracias. Déjeme ir.

ALGUIEN:

CARO: Que no quiero. Déjeme ir, vea que yo no hice nada malo.

ALGUIEN:

CARO: Sí, me quiero ir.

ALGUIEN:

CARO: ¿Cómo así que qué pienso hacer?

ALGUIEN:

CARO: ¿Colaborar con qué?

ALGUIEN:

CARO: No, cómo así...

ALGUIEN:

CARO: ¿Quién es él?

ALGUIEN:

CARO: Cómo así que un amigo... y, ¿Por qué está vestido así?

ALGUIEN:

CARO: ¿En mis manos está quedar libre?

ALGUIEN:

CARO: Suélteme ¿Para dónde me llevan?

ALGUIEN:

CARO: Suélteme, quiero hablar con mi papá, llamen a mi papá

CARO: Suélteme... *Entra en una crisis de nervios.*

ALGUIEN:

CARO: Auxilio... ¡suéltente! ¡Ayudaaaaa! ¡Ayudaaaaa! No por favor, no me hagan nada, se los pido por Dios.

CARO: *Se queda petrificada. Solo intensos sollozos y miedo que acompañan el silencio.*

De la tramoya baja una pancarta que la actriz descuelga.

FRAGMENTO FINAL

¿QUIEN TIRÓ LA PRIMERA PIEDRA?

Como en el final de la escena anterior, bajan múltiples pancartas que los actores y las actrices van descolgando.

¿Quién tira la primera piedra? ¿El acusador o el acusado?

¿Quién atacó primero? Es como un dilema tipo el huevo o la gallina. Un sin sentido de amplia respuesta.

¿Quién tira la primera piedra?

El estado, el pueblo o ¿cualquiera?

La piedra es entonces, ¿la falta de educación o el padre que abandona a su hijo?

¿La piedra es el hospital que me deja morir o es mi bajo salario?

¿La piedra es mi esperanza porque todo estará mejor o mi desesperanza porque todo va mal?

¿La piedra es el abuso de las autoridades o la sumisión del pueblo?

¿O la primera piedra es solo una excusa para atacarnos?

Como sea. Todo esto pesa mucho.

¡Dios! ¿La piedra es el hambre o es el alimento?

¿Es la bala o es la flor?

A veces me detengo a pensar dónde se gesta todo.

No sé entonces si la piedra la tira la rabia o el miedo, o todo junto. El que esté libre de pecado que tire la primera piedra.

¿Todo se trata de juicio y condena?

Sé que es confuso ¿Pero quién tira la primera piedra en la sociedad?

Es el hambre, la guerra, la indiferencia, el irrespeto, la poca empatía, el abuso, el peso de todo.

¿La piedra es la pregunta o la respuesta? Nunca he logrado resolver esta pregunta.

Eso duele. Más que un golpe, más que el humo, más que todo. Hay cosas que jamás tienen respuesta...

¿Quién respondió con la muerte?

¿Quién respondió con la muerte?