



DRAMATURGIAS DE INTI AMARU: V AÑOS DE TEATRO INDÍGENA Y AFROCOLOMBIANO





DRAMATURGIAS DE INTI AMARU V AÑOS DE TEATRO INDÍGENA Y AFROCOLOMBIANO

Fundación Artística y Cultural Inti Amaru

Angie Tatiana Hernández Martínez

William Fernando Quiroz Sanchez

Alcaldía Mayor de Bogotá

*Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá*

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

*Nicolás Montero Domínguez
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte*

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

*Catalina Valencia Tobón
Directora General
Paula Villegas Hincapié
Subdirector de las Artes
Mauricio Galeano Vargas
Subdirector de Equipamientos Culturales
Leyla Castillo Ballén
Subdirectora de Formación Artística
Adriana Cruz Rivera
Subdirectora Administrativa y Financiera*

Gerencia de Arte Dramático

*Diana Beatriz Pescador Buenaventura
Gerente
Liliana Chicuzaque Segura
Lylyan Rojas
Javier Piracín
Javier Mayor
Adriana Correa Thian
Claudia Ochoa Peña
Yodhana Muñoz*

Fundación Artística y Cultural Inti Amaru

*Angie Tatiana Hernández Martínez, Dirección general
William Fernando Quiroz Sánchez, Dirección general
Fundación Artística y Cultural Inti Amaru. Edición
Michael Steven Quiroz, Diagramación e ilustración
Paola Gómez Quintero, Relatora
Laura Fajardo, Corrección de estilo
Lina Duarte, Corrección de estilo
Cesar Hernández, Distribución
Primera Edición: © Instituto Distrital de las Artes-Idartes
© Fundación Artística y Cultural Inti Amaru*

Impreso en Colombia

*Impresiones Stilo Impresores
Abril de 2021
ISBN (impreso): 978-958-53345-0-2
ISBN (pdf): 978-958-53345-1-9
Idartes
Carrera 8 # 15-46
Bogotá, D.C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co /
www.idartes.gov.co*

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes-Idartes. Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores o autores.

ÍNDICE

08

Agradecimientos

10

Cinco Años de Teatro Indígena y Afrocolombiano

13

Bogotá Indígena: Identidad, Educación y Teatro

20

Obra Teatral Rosa Cuchillo

36

Obra Teatral Buya.. Buya... Bullerengue

64

Obra Teatral Ueepajee: Alegría Teatral de Juglaría Vallenata y Sabiduría Wayuu

119

Obra Teatral Nana Nanita Nana: Una Navidad a la Colombiana

150

El Teatro Contemporáneo Colombiano desde el acercamiento a la comunidades étnicas: rastros y aportes del I Conversatorio sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano

AGRADECIMIENTOS.



Agradecemos a quienes nos han permitido tejer teatralidades en sus territorios y comunidades: Andrés Caicedo de la Fundación Poetas en Carnaval, en Pasto Nariño. Oscar Alexander Zapata, Sofía Uribe, sus familias y la comunidad del resguardo indígena de Alto del rey y Guarapamba en el Tambo, Cauca. Milton Nache, su familia y la comunidad indígena de Pítayo, Cauca. Damaris Fajardo en Silvia, Cauca. Teatro Madretiera en Palmira, Valle del Cauca. Waira Chaski y la comunidad Yanacona en La Plata, Huila. José B Quiroz, Olimpia Sanchez, Sofia Martinez y Cesar Hernandez en Bogotá. Cultura Nomade en Tunja, Boyacá. Delfina Coa, su familia y el grupo de Bullerengue Orgullo de Antioquia en Arboletes, Antioquia.

Darlina Saenz Garces y su grupo Palmeras de Uraba en Necoclí, Antioquia. Emilsen Pacheco en San Juan de Uraba, Antioquia. Eustiquia Amaranto y su grupo Brisas de Urabá en Urabá, Antioquia. Neider Horta en el Copey, Cesar. Willander Pushaina comunicador indígena Wayuu de la ONIC. Ramiro Epiayu, su familia y la comunidad indígena educativa de Pipamanaa en Maicao, la Guajira. Isolina Silva y su familia en la comunidad indígena de Pesuapaa en Riohacha, la Guajira. Ediana Montiel comunicadora audiovisual Wayuu del Cabo de la Vela, la Guajira. Samira, Yorledis Pabon y su familia en Manaure, La Guajira. Casas de la cultura de Maicao, Uribia, Caldone y Miranda en Colombia. Los festivales, artistas, teatros, teatreros, profesionales y amigos que han aportado para que la creación, circulación y formación teatral de la Fundación Artística y Cultural Inti Amaru llegue de Puerto Escondido a Cúcuta y de Rumichaca a Paraguachón.



Cinco Años de Teatro Indígena y Afrocolombiano

En 2012, como artistas profesionales egresados de diferentes universidades de Bogotá, iniciamos un camino de creación artística bajo la exploración interdisciplinar del folclor, el indigenismo y la práctica teatral. En aquel entonces nos denominamos Colectivo Inti Amaru, palabras quechuas que significan en español “La Sabiduría del Sol”. En 2015 decidimos constituirnos legalmente y proyectarnos por toda Colombia bajo el nombre Fundación Artística y Cultural Inti Amaru para llevar arte, cultura y educación de Puerto Escondido a Cúcuta y de Rumichaca a Paraguachón. Luego de ocho años de trabajo y cinco como persona jurídica, somos actualmente una fundación de artistas y de pedagogos escénicos que construyen procesos artísticos, culturales y sociales bajo un enfoque moderno, interdisciplinar y pedagógico con poblaciones indígenas, afro y capitalinas.

Esta labor constante ha generado un impacto cultural en ciudades, municipios y resguardos indígenas de Colombia fortaleciendo nuestra acción educativa, social, artística y alimentando la posibilidad de emplear profesionales, estudiantes y creadores en pro de la descentralización del arte teatral en el país. La recuperación, el fortalecimiento y la difusión de las estéticas teatrales asociadas a las prácticas indigenistas, rituales o antropológicas están presentes en los relatos, construcciones visuales, musicales, actorales y en los elementos escénicos que componen nuestras obras.

Nuestro arte es un tipo de iluminación en el que el accionar teatral nos devela sabidurías, identidades y personajes que se han convertido también en un impulso para avivar la identidad¹.

1. Williana Fernando Quiroz Sanchez Licenciado en Artes Escénicas, actor, dramaturgo, director de la Fundación Artística y Cultural Inti Amaru, autor del libro Dramaturgias de Inti Amaru: 5 años de Teatro Indígena y Afrocolombiano. Mención de Honor del Ministerio de Cultura por la obra teatral Ueepajee Alegría Teatral de Juglaría Vallenata y sabiduría Wayuu.

Hoy, como reconocimiento a nuestra trayectoria teatral y gracias al Instituto Distrital de las Artes y al Programa Distrital de Estímulos (PDE) de la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte de Bogotá, presentamos el libro **DRAMATURGIAS DE INTI AMARU: CINCO AÑOS DE TEATRO INDÍGENA Y AFROCOLOMBIANO** resultado del I Laboratorio de producción artística que realizó la Fundación. Se incluye además en esta auto publicación un aparte sobre los aportes del primer ciclo de conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano. Compartimos con ustedes nuestra dramaturgia en la que se incluyen cuatro obras de nuestro repertorio teatral:

- *Rosa Cuchillo*. Versión Libre de la novela de Óscar Colchado. Beca Itinerancias Artísticas por Colombia Ministerio de Cultura, 2013. Beca Circulación Nacional SCRCD 2015 y 2016.

- *Buya... Buya... Bullerengue*. Basada en la tesis sobre Bullerengue de Inti Yuray Gómez Barrero. Beca Jóvenes Creadores del Ministerio de Cultura, 2014.

- *Nana Nanita Nana: Una Navidad a la Colombiana*. Coproducción con la Fundación artística y cultural Akaidana en 2016. Homenaje a la memoria del maestro, bailarín y coreógrafo Omar Castañeda Barreto.

- *Ueepajee: Alegría Teatral de Juglaría Vallenata y Sabiduría Wayuu*. Beca Jóvenes creadores Idartes, 2018. Mención de Honor Beca Recuperación de Saberes Tradicionales del Ministerio de Cultura, 2018. Beca Itinerancias Artísticas por Colombia del Ministerio de Cultura, 2019. Mención de Honor Teatro y Territorialidades Ministerio de Cultura 2020.

Esta iniciativa representa un aporte importante para el arte teatral en Bogotá que nos permite compartir de manera textual nuestra estética, creatividad y sentir, relacionando el arte teatral capitalino con los saberes de los pueblos indígenas y afro que nos identifican como colombianos.

Nuestros textos, dramaturgias y obras teatrales deben quedarse de manera permanente en los territorios, instituciones y escenarios capitalinos donde se teje sociedad. Su lectura y representación ayudarán a reivindicar las sabidurías indígenas en cada uno de nosotros como ciudadanos, estudiantes, docentes, artistas o profesionales².

Este es quizá, un teatro necesario para nuestra identidad, nuestra memoria y nuestra dignidad que embalsama el espíritu de una América olvidada, explotada y cercenada por las prácticas del consumo y del exterminio. Esta auto publicación nos permite compartir un teatro que parte de la investigación musical, dancística, étnica, cosmogónica, lingüística y antropológica para recomponer escénicamente los relatos mitológicos, fantásticos y simbólicos que nos identifican como individuos, pueblos y territorios. Un teatro basado en dramaturgias propias en el que como autores colombianos recogemos importantes elementos ancestrales para nuestra recomposición social y le apostamos desde el arte teatral profesional capitalino a la reivindicación de las epistemologías y saberes indígenas y afro en Colombia. Un teatro que nos transporta a la oralidad, al folclor, al indigenismo, a la muerte, a la espiritualidad y a la alegría para reconstruir junto a ti, lector – espectador, las diferentes formas de interpretar nuestra realidad.

Fundación Artística y Cultural Inti Amaru.

2. Angie Tatiana Hernandez Martínez Maestra en Artes Escénicas de la ASAB. Actriz, docente y bailarina de danza tradicional. Directora de la Fundación Artística y Cultural Inti Amaru y de las obras teatrales: Rosa Cuchillo, Buya... Buya... ¡Bullerenguel!, y Nana Nanita Nana. Artista escénica con reconocimientos del Ministerio de Cultura, Idartes y la SCRCD por su labor creadora. Autora del libro Dramaturgias de Inti Amaru: V Años de Teatro Indígena y Afrocolombiano.

Bogotá Indígena: Identidad, educación, teatro

William Fernando Quiroz Sánchez³

Existe aún en el país y en el mundo una retórica de la redención que insiste en mostrar a las comunidades indígenas desde los tópicos de la degradación y la bestialización permeando nuestro pensamiento. Para vencer esta actitud colectiva, Perú, por ejemplo, desarrolló sus modelos educativos armonizándolos entre el español, el quechua y el aimara revitalizando los relatos legendarios de sus comunidades y su identidad alrededor de aceptar, comprender y apropiarse este espíritu indigenista como parte de su estar. Algo que también sucede en México, Ecuador y Bolivia.

Colombia es hija de indigenismos, revoluciones, movimientos y luchas de los pueblos ancestrales que aun después de 529 años buscan el derecho a la tierra, el reconocimiento de sus prácticas de vida y la reivindicación de sus saberes cosmogónicos, míticos, simbólicos y legislativos. En la historia de nuestro país han existido múltiples formas de gobernabilidad indígena, formas de vida y de organización social ancestral que día a día se alejan de nuestro presente debido al poco aprendizaje de las lenguas que constituyen nuestros pueblos y al escaso contacto que tenemos con las comunidades, con quienes al parecer hay una frontera que nos divide entre ciudadanos e indígenas.

En la capital enfrentamos desde hace casi cuarenta años **una manipulación educativa frente a la interpretación, enseñanza y difusión de los saberes ancestrales sobre los cuales se diseña nuestra identidad. Cultural y socialmente invisibilizamos y subestimamos desde los primeros momentos de nuestra educación el reconocimiento de las sabidurías indígenas y afro, validando nuestra formación bajo el aprendizaje, uso y enseñanza de aquellos contenidos, modelos y sistemas que nos imponen culturas dominantes, en los que se levanta la ciencia por encima del espíritu, el progreso por encima del medio ambiente y la globalización por encima de la igualdad, la libertad y la existencia del otro.**

3. Ibidem. Pag. 10.

Hijos de un éxodo empujado por el ideal del progreso ciudadano, por la promesa laboral o huyendo de la violencia en las comunidades y la pobreza del campo, muchos de nuestros padres o abuelos llegaron a Bogotá entre el siglo XIX y XX formando lo que conocemos hoy como los estratos medios y bajos, los cuales actualmente se extienden hacia los cerros y el centro de la ciudad, acogiendo el desplazamiento de comunidades indígenas, campesinas y afrocolombianas. ¿Qué pasa en el espíritu humano de aquel que ha sido desterrado de su territorio?, ¿muere su cosmogonía, su oralidad, su lengua, sus ritos o prácticas, su relación y formas de interpretar el mundo?

Los bogotanos hemos desarrollado nuestra identidad accediendo a un menú occidentalizado de saberes cuya acción social da continuidad al establecimiento. En los territorios indígenas no somos aceptados como indígenas ya que no habitamos un territorio oficialmente considerado como ancestral, hemos perdido nuestros nombres o apellidos indígenas, la línea matriarcal y estamos desconectados de las cosmogonías indígenas en un mundo destructivamente consumista. Por otro lado en Norte América, Europa u otros continentes tampoco somos occidentales, muchos de nuestros rasgos, comportamientos o costumbres aun revelan características indígenas propias o del sincretismo americano. Viviendo esa ambivalencia construimos nuestra identidad y la trasladamos a los escenarios educativos, los entornos sociales, las instituciones estatales y nuestras familias.

¿Hemos renunciado quizá a nuestra identidad indígena por dar supremacía a una occidentalización que no nos pertenece? ¿Quiénes somos en sangre, territorio u origen? ¿hemos relegado la enseñanza e interpretación de las prácticas, cosmogonías y saberes ancestrales a ciencias como la historia y la teología o a modelos de salvaguarda creados por las instituciones culturales estatales aplicables a piezas exóticas de museo y no a nuestro pensamiento, orden de vida o espiritualidad colectiva? ¿Por qué razón en las instituciones capitalinas de educación básica, media, técnica o profesional las lenguas y saberes indígenas no hacen parte de los curriculum?

Las estructuras de poder que forjan nuestra representación de identidad desde los múltiples escenarios educativos, entornos sociales y acción cotidiana, también diseñan, evalúan y validan los modelos de desarrollo humano que consideran efectivos para las sociedades del futuro desde una mirada globalizante, donde otras formas de asumir la vida, otros modelos de desarrollo humano u otras concepciones de interpretar el mundo quedan relegadas a la invisibilización o el acallamiento.

Gran parte de los habitantes de Bogotá (ciudadanos, familia, grupos sociales e instituciones) condicionamos nuestro accionar social con las comunidades indígenas en múltiples escenarios de interacción, manteniendo actitudes irónicamente similares a las que históricamente han alimentado su desprestigio. Este es un gestus social que hemos normalizado de manera inconsciente llevándonos a ridiculizar los rasgos indígenas de manera general en los entornos sociales, educativos y hasta artísticos; a aceptar el uso social de frases como “mucho indio”, “indio flojo”, “pobre como indio”, “indio pendejo” e incluso a llamar “brujería”, “superstición” o “hechicería” a las prácticas medicinales, rituales, mortuorias y metafísicas de nuestras comunidades.

Hemos sido cercenados epistémica, pragmática y espiritualmente de los múltiples y diversos saberes ancestrales que nos conforman e identifican, ocultándonos de los tableros, los pasillos de las instituciones, las cartillas y hasta los programas de enseñanza artística en Bogotá. La identidad ha sido la primera sacrificada en esta lucha por la libertad y la dignidad de las epistemologías que nos constituyen, y el teatro no escapó a ello.

El teatro en Colombia es la representación de un arte occidental u oriental que ha validado gran parte de su saber desde el aprendizaje y enseñanza de métodos, técnicas y contenidos propios de estas culturas. Este saber determina oficialmente la formación de artistas, actores, teatreros y hasta licenciados en artes escénicas, en las academias e instituciones. Esta dinámica se rompe con los procesos de creación de los grupos de teatro experimental, las investigaciones o las nuevas propuestas nacidas desde la misma academia en espacios de postgrado y de formación especializada.

En Bogotá los múltiples modelos de teatro ya están presentes en los diversos entornos sociales, comerciales y educativos, en los escenarios y aulas de clase tanto en la escuela como en las universidades. Allí, el teatro construye procesos alrededor de la democratización del saber, la investigación, la dramaturgia, la improvisación, la gestión, la circulación, la composición escenográfica, musical y actoral, donde su esencia, la representación, continúa siendo abordada como una reproducción de las fuentes occidentales. No es fortuito que los artistas escénicos colombianos y capitalinos poseamos más herramientas, referentes e información para representar a un personaje de Ibsen, Shakespeare o Lope de Vega que a un personaje afro, un sacerdote de la sierra, un palabrero Wayuu, un guerrero Kayapo o al Inca Atau Walpan. Existe un número de cincuenta y dos

títulos sobre teatro indígena que no es nombrado, montado, presentado o investigado en las academias de formación teatral, en las escuelas, en los colegios ni en los centros de creación artística ¿a qué se debe ese silencio del indígena en la escena?, una respuesta que nos ilustra con amplia dedicación la da Ernesto Mächler Tobar⁴ basado en los estudios sobre la historia de teatro colombiano:

“«No lo veían porque no lo querían ver. Era invisible como invisibles eran todos los reclamos, los abusos, las quejas [...]. ¿Sería invisible! [...] ¿Sería invisible para todos los hacendados y vigilantes del mundo, y transparente, inaprensible, intocable, invulnerable, prepararía una magna sublevación!». Esto sintetiza la presencia del indígena en nuestro teatro, o mejor la invisibilidad a la que ha sido condenado. Lo observan con ojos distorsionados, lo imaginan como un otro al que no se acepta o comprende”.

¿Qué significaría entonces para el artista bogotano un teatro indígena y afro colombiano? ¿cómo acercarse a esa posibilidad de conocerlo, crearlo, describirlo, o establecerlo? ¿De dónde nacen sus saberes?. Esa riqueza existe y quizá en nuestra misma sangre. Hay en la capital un desarrollo teatral profesional en abundancia que puede potenciar con mayor impacto el desarrollo artístico empírico de las comunidades en resguardos y municipios, así como en los municipios y resguardos hay una inmensa riqueza cultural, tradicional y mágica que puede potenciar con mayor impacto la creación artística y la identidad Bogotana.

Cada vez que en Bogotá negamos, sesgamos, descalificamos u ocultamos un saber, una comunidad o un origen arraigado en los diversos pueblos indígenas, violentamos lo que es en el fondo nuestra sangre e identidad, negamos el saber que puede renacer de ese interaccionismo y nos globalizamos asumiendo identidades, posturas y modelos de desarrollo dominantes. Por ello es importante develar estos fenómenos de desarraigo histórico que han marcado nuestras comunidades y nos han llevado a asociarlas a composiciones visuales de lo indigno y lo gris de la ciudad, un fenómeno que ha llegado a niveles dolorosos como lo evidenciamos diariamente en las calles con niños, mujeres y familias pertenecientes a las comunidades emberas en Bogotá.

4. Ingeniero químico de la Universidad Nacional de Colombia; Doctor en literatura latinoamericana de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle con una tesis sobre la imagen del indio en la novela colombiana (1999). Maître de Conférences en la Universidad de Picardie Jules Verne, en Amiens (Francia). Ha publicado: Ivresse (2008) La lenta corriente del río (2006), Bocetos de un largo soñar (2004), Trigo y levadura (2004), Kentauros (2003), Encuentro (2001), Iniciales (2000), Oubli (1996 y 1997), Errances I (1993), Errances II (1994), Podtatch (1991), Letania Egoísta (1989). P'Indigénisme: une pproche littéraire de l'Amérique Latine (2004).

Este libro nos acerca el teatro y el indigenismo a nuestro hogares, instituciones y grupos, haciéndonos una agradable invitación a que como bogotanos (muchos de nosotros con abuelas, bisabuelas o tatarabuelas indígenas) nos demos la posibilidad de entrar y *reconocer-nos* en la amplia dimensión de estos universos cosmogónicos que fundaron nuestros territorios, los cuales, contrario a la podredumbre o al analfabetismo al que les hemos eternizado desde las instituciones, el establecimiento y la sociedad, poseen sabidurías y relatos que fortalecen nuestra identidad personal y espiritual, reivindicando nuestra construcción histórica como sociedad colombiana y americana.





Obras Teatrales

Rosa Cuchillo

Adaptación teatral realizada por Angie Tatiana Hernández a partir de la novela Rosa Cuchillo del escritor Peruano Óscar Colchado Lucio y la acción escénica de la actriz Ana Correa del grupo teatral Yuyachkani. Obra ganadora del programa Itinerancias artísticas por Colombia del Ministerio de cultura año 2013 y de la Beca de circulación nacional e internacional de la SCRD año 2015 y 2016.

La fundación Artística y Cultural INTI AMARU presenta su obra teatral:

ROSA CUCHILLO

Dirrección y Actuación

Tatiana Hernández.

Versión libre de la novela de
Óscar Colchado Lucio.

*Obra premiada por el Ministerio
de Cultura en el año 2013.*

FUNDACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL

INTI AMARU



REPERTORIO

**ANGIE TATIANA
HERNÁNDEZ**

Rosa Wanka

**INTI YURAY
GÓMEZ**

Liborio

**WILSON
PELÁEZ QUINTERO**

Diseño de arte

ACTO ÚNICO

En el escenario se observan cuatro espacios: el primero es un cuadrado hecho con maíz amarillo sobre un plástico negro. Del techo del escenario, sobre el cuadrado, descienden tres nidos hechos en cabuya similares a los de los pájaros mochileros; uno de ellos está encima del centro del cuadrado, los dos nidos restantes están paralelos a los límites del cuadrado del maíz: el de la derecha posee un hueco que permite introducir la mano hasta atravesarlo, mientras que los otros dos tienen un hueco solo en su parte superior. Al fondo del cuadrado compuesto por el maíz hay cuatro cuchillos entrecruzados sobre el piso.

Al costado izquierdo del escenario se ubica un segundo espacio más pequeño compuesto por cabuyas que penden del techo, como si encerraran a alguien. En el piso se detallan unos instrumentos sobre un rebozo rojo: cañas amarradas, flauta travesera, maíz en totuma, agua en totuma, tambor de agua, sonajero, pito, charango, bombo, ocarinas.

El tercer espacio es una maloca hecha en cabuya que se entrelaza a manera de maraña suspendida del techo al piso en un tejido sin orden, ubicada al fondo del escenario. El cuarto espacio es una olla de barro grande en medio del escenario entre la maloca que está al fondo y el maíz.

El escenario se encuentra oscuro, se escucha una melodía en titulada Liborio⁵. Una luz tenue ilumina la figura del músico que está arrodillado y vestido de blanco. Otra luz ilumina el espacio del maíz. Rosa está de pie en el centro bajo el nido principal completamente de espaldas, tiene unas largas trenzas que terminan en unas borlas rojas y una falda como el color de la sangre con una blusa blanca. Mientras la melodía suena, Rosa toma su falda y se prepara para iniciar su recorrido.

Una vez en silencio, Rosa hace una danza indígena que nace del contacto con el maíz y la sonoridad de su voz, marcando un pulso constante con los pies. Hace un recorrido por los cuatro puntos cardinales pidiendo permiso a los espíritus de la madre tierra, el abuelo fuego, el padre sol y la abuela luna. Cuando ya ha recorrido los cuatro puntos con sus pies, dibuja un espiral que abarca todo el cuadro de la representación mientras canta una canción en lengua quechua titulada Citaray⁶:

¿Wark warmiqa maytataq rillachka?

¿Wawantachuch tariqun warmiqa?

Watantintam pubrilla mask'arqa

5. Melodía para flauta travesera compuesta por Inti Yuray Gómez especialmente para este montaje.

6. Tema musical de Magaly Solier (2009). Album musical: "Warmi". Phantom Records.

Tapuykusun maytataq rillachkan

Tapuykuy, tapuykuy, tapuykuy...

Rosa va al centro de la espiral y observa con detenimiento el nido que está encima.

- La muerte ¿la muerte es igual que la vida?

Mientras hace el último trazo de la espiral con el pie

- Es más liviana, hija.

Rosa se desplaza por la espiral para limpiar los granos de los surcos. Canta:

Ay! Citaray, Citaray Citara

Maytam minki Citara...

Rosa se siente observada, la canción se detiene, mira al público y realiza movimientos con sus pies intentando mostrar su trazo para constatar que sí está acompañada. Interpela al público.

- ¿Tudes⁷ me están viendo? ¿Tudes me están mirando? ¿Tudes me pueden ver? ¿Cómo es tu nombre, mamita? ¿Y el tuyo, papito? ¿Y el tuyo, tata? Mucho gusto, mi nombre es Rosa, Rosa Wanca. Hace mucho tiempo vivo aquí en la Chacleta.

Rosa ve una pareja.

- Pero ¡qué bonita pareja hacen ustedes! me hacen acordar de mi mamita y de mi papito. *(El músico toca el charango suavemente y en modo menor)*. Mis taitas murieron en un terremoto cuando yo era una jovencita y quede Wakchita⁸. *(Se entristece)*. Yo comenzaba a crecer, a ponerme bonita, señorita. *(Mira a alguna joven del público)* Como usted mamita y los hombres empezaron a molestarme. *(El sonido del charango desaparece)*. Viendo que los jóvenes y hasta los hombres casados me perseguían para enamorarme aquellos y diciendo que iban a dejar a sus mujeres para casarse conmigo estos, y viendo que las mujeres me miraban celosas y envidiosas, fue que decidí venirme a vivir acá, afuera del pueblo donde me dedico al pastoreo de ovejas que algunas personas me han encargado a cambio de alimentos.

7. Ustedes, todos.

8. Huerfanita.

Rosa se arrodilla en el centro del maíz y con sus manos dibuja una cruz que abarca la totalidad del cuadro. Recuerda que está siendo observada y retorna su mirada al público.

- Aquí vivo yo, sola, con mis animales. En la noche duermo con un cuchillo bien plantado en el centro de una cruz, tal como una vez escuché decir (*susurra*) que ayudaba a espantar los malos espíritus, y no solo me ha ayudado a espantar a los espíritus malos, sino a ahuyentar a los hombres que varias veces intentaron abusarme.

Rosa toma dos cuchillos de los cuatro que están al fondo del maíz y hace una danza que culmina en una imagen amenazante hacia uno de los hombres del público.

- Como el Lorenzo Taipe, hombre casado y con cuatro guaguas⁹ a quien puse el puñal en el pecho cuando ya estaba casi dentro de mi chocita.

En este momento, Rosa clava un cuchillo en la punta del sur de la cruz que queda en el proscenio del maíz. El otro cuchillo es clavado en el norte de la cruz. Toma los dos cuchillos restantes y los frota uno con otro produciendo un sonido con ellos, amenaza a otro hombre:

- O como al Pajla Bolo, hijo de un pudiente de Ocros a quien puse el cuchillo en la garganta (*hace un movimiento como si lo pusiera en la garganta de la persona que está mirando*) cuando una vez hallándome sola en el campo quiso subirme a la fuerza a su caballo.

Rosa clava los dos cuchillos restantes en dirección oriente y occidente de la cruz. Se ríe como si hubiese tenido un recuerdo mientras afirma:

- Corriendo asustado se ha ido, borracho en la chichería lo ha contado y desde ese día los hombres me miran con una mezcla de gratitud y respeto. La gente dejó de llamarme Rosa Wanca para nombrarme con el mote de Rosa Cuchillo.

Rosa observa fijamente a un hombre del público simulando que lo distingue, recuerda.

- Usted, papito... es igualítico a Pedro. Me hace acordar el día en que lo conocí. (*Toma el cuchillo que está clavado en la parte del proscenio*). Era una noche de tormenta cuando mis perros comenzaron a ladrar (*Rosa se ubica tras el nido que está justo al lado izquierdo del escenario y a través de él describe a Pedro Orco. El músico se ilumina tenuemente y va dejando caer granos de maíz, uno a uno, sobre una totuma e intensifica*) me acerqué con sigilo a la puerta y vi a un hombre grande, fornido con cuero de cóndor sobre la cabeza, calzando ojotas y pantalón de

9. Bebé, recién nacido.

vicuña. Me hablaba desde afuera como si me estuviera viendo. Cuando lo pude ver bien, me di cuenta que era el, Pedro Orco el Dios Montaña.

Se dirige a alguna espectadora.

- De verdad, mamita. Era Pedro Orco el Dios Montaña diciéndome que quería que yo llevara un guagua de él en mis entrañas; y con harto amor y harto cariño...

Rosa introduce la mano en el nido que está al lado derecho del maíz y con el cuchillo corta la cuerda que lo sostiene. Se escucha un puñado de maíz que cae sobre una totuma simulando el sonido del agua que se llena como el vientre de Rosa.

- ... lo dejé entrar.

Toma el nido, lo pone en su vientre y lo cobija con la falda como si estuviera embarazada.

- Él me dijo que me fuera a vivir arriba a su palacio (*se escucha el rugir de un tigre a través de una ocarina*), pero a mí me dio harto miedo y le dije que me dejara aquí en mi chocita con mis animalitos y así lo hizo entonces; pero días después me he soñado con él diciéndome que a mí no me haría daño porque llevaba una guagua de él en mis entrañas, pero que por mi culpa, por no irme a su palacio (*se repite el rugir del tigre*) todo mi pueblo sufriría su castigo. De veras ese año fue un mal año, no hubo lluvias, los animales comenzaron a morir y la tierra dejó de dar frutos.

Rosa desliza el nido por la falda y con las dos manos lo estira hacia el frente en una imagen que evoca un parto. Tararea un arrullo mientras le entrega el nido al hombre que había elegido inicialmente como Pedro Orco. Regresa al centro del maíz, baja el nido central y ubica allí una vela encendida, lo cobija con la falda. Canta:

¡Ay, guagüita, duérmase!

¡Ay, guagüita, duérmase!

Mama Killa lo arrullará.

Mama killa lo arropará. (*Bis*)

Ay, guagüita. Duérmase ya. (*Bis*)¹⁰

10. Canción compuesta por la maestra Inti Yuray Gómez especialmente para este montaje.

Rosa muestra el nido con la vela encendida en su interior

- Mi guagua que llegó para darme harta alegría. En las tardes nos parábamos en el pasto a esperar que el viento rosara nuestras caras y en las noches nos sentábamos en la tierra a mirar las estrellas, los luceros la Killa¹¹, diciéndonos que éramos los únicos que estábamos allí. Mi Liborio... Mi Liborio fue creciendo se fue poniendo un señor grande, bonito.

Suena una melodía con el charango como introducción a un huayno ayacuchano. Rosa y el músico hacen una imagen simétrica. Rosa dibuja una línea hacia el proscenio, regresa al centro y danza hacia una diagonal. Para finalizar, realiza un círculo alrededor del nido que está puesto en el centro del maíz al unísono.

- Un día estábamos en los puestos de comida de la feria comiendo su comida favorita: puka picante con chichita¹². Cantábamos, bailábamos cuando llegaron esos uniformados de la guardia civil. Sus papeles le han pedido, pero él los tenía bien guardaditos en el bolsillo de su pantalón. Se los entregó, pero uno de ellos dijo que tenía orden de detención por vender ganado robado, pero si sus papeles tenía bien guardaditos en el bolsillo de su camisa, quiso entregárselos, pero no lo dejaron...

Rosa toma el nido que tiene la vela encendida y comienza a girar sobre su eje mientras el huayno va crescendo en su intensidad en una progresión armónica dominante y tónica menor por tres ciclos hasta detenerse junto al movimiento.

- Fuera no mas ya en la detención verían

Rosa sopla la vela que está dentro de la nido y comienza a buscar dentro del público:

- ¿Liborio?, ¿Liborio?

Cuando se da cuenta que él no está dentro del público, toma el plástico de sus cuatro puntas y carga todo el maíz, realizando un desplazamiento hasta la Maloca.

- Y se los han llevado a todos: hombres, mujeres y niños...

Rosa entra al espacio de la maloca, camina, corre y cae. Junto a sus pasos suena el golpe de un bombo que se va intensificando y cambian de manera abrupta y chocante; una acción que repite tres veces. Saca la cabeza a través de las cabuyas

- Cuando se los han llevado, corriendo a la guardia civil hemos ido:

11. Luna

12. Plato propio de la gastronomía de la sierra del Perú.

13. No.

“*Mana*¹³, no sabemos nada”.

Rosa corre hasta el otro lado del espacio y saca la cabeza por entre las cabuyas:

- Donde los *Sinchis*¹⁴ entonces: “*Mana*, nosotros no sabemos”.

Rosa se ubica en la puerta de la maloca. El bombo emite sonidos fuertes y truenos.

- Al cuartel entonces (*el bombo suena fuerte*). Esperando en la puerta dos, tres, cinco días, hasta que por fin ha salido un joven capitán y me ha dicho: “¿Qué tanto jodes india de mierda? Fuera de aquí o te vamos a fusilar a ti también. *Terruco*¹⁵ será tu hijo, seguro”.

Rosa comienza a recorrer la maloca caminando entre las lianas

- Y así con todas las mamitas. Cuando nos decían que había jovencitos tirados en la carretera que nadie recogía por miedo, íbamos allí a voltearlos para ver si eran nuestros hijos, y ya sin plata regresábamos caminando por entre los cerros, y yo decía: de repente mi Liborio se ha escapado..., de repente mi Liborio esta por ahí herido, y comenzaba a llamarlo (*El músico produce un sonido sobre el cuero de un tambor con las uñas y los dedos con el gesto de buscar y rasgar con sus manos*) “¡Liborio!” “¡Liborio!”, pero solo el eco de los cerros respondía. Un día nos han dicho: “Al infernillo vayan” y allí hemos llegado con todas las mamitas (*Rosa camina en la maloca y se enreda con las cuerdas*) y hemos visto pedazos de manos, de pies, de cuerpos; y así, volteando cadáveres me he dicho a mí misma que aunque fuera muerta seguiría buscando a mi hijo. (*Suena el viento*).

- Y en eso... me he visto en la parte más alta de la montaña y lo he comprendido todo.

Rosa avanza hasta la puerta de la maloca

- Me he sentido liviana... liviana.

Situada en la puerta de la maloca mira hacia abajo.

- Desde arriba veía el río Pampas bañado con las últimas luces del atardecer.

Cierra los ojos y siente el olor.

- En mi nariz traía impregnado el aroma dulzón de los abales.

14. Policía Nacional del Perú especializada en la lucha contrainsurgente y antinarcóticos.

15. Palabra usada como un insulto contra los grupos terroristas del Perú y con fines de estigmatización a distintos sectores de la población peruana, incluyendo a defensores de derechos humanos, familiares de detenidos y otras víctimas de la violencia política, y personas de origen indígena en general.

Se escucha un sonido de pájaros.

- Y veía los pájaros volando piano en busca de su nido. Pobre mi pueblo, dije.

Rosa se arrodilla y da un beso al piso, se levanta con la mano derecha en su corazón. Los sonidos del viento se van diluyendo.

- Y con una mano en el pecho me he dicho: adiós alegrías y penas, adiós consuelos y pesares, adiós.

Rosa sale caminando de espaldas¹⁶, se estrella con la olla de barro. Suena un cascabel.

- Y en eso he visto a mi perrito *Wayra*¹⁷ que un puma lo ha matado de un zarpazo por robarme una oveja.

Se voltea. Abre la tapa de la olla donde está la cara de un perro, es Wayra.

- ¡Ay! Wayra, mi alqu chay.¹⁸ Wayra ¿has visto a mi Liborio?

Se escucha un sonido agudo como si fuera la voz de Wayra.

- Vamos Wayra, tenemos que cruzar el Wañuy Mayu, el río de las aguas negras y tormentosas que separa los vivos de los muertos. (*Rosa se sube encima de la olla*) Y así, agarradita a mi Alqu chay, hemos entrado...

Realiza movimientos de desequilibrio. Se escucha un sonido de agua revuelta.

- Y las piedras nos han tirado de un lado para otro Dios sabe cuánto, hasta que por fin hemos llegado a la orilla. Y he visto el Punku¹⁹ del Uku Pacha²⁰ (*Rosa se agacha encima de la olla*) y agachándome le he dicho:

- Gran señor de las piedras, por mi hijo Liborio estoy preguntando.

El músico se ilumina, ofrenda el agua de una totuma a otra como una cascada sonora.

- ¿Oíste Wayra?. Ahora tenemos que cruzar el río de las aguas blancas y lechosas que pasa las estrellas y los luceros. (*Aprieta la olla con sus pies*). Y así agarradita a mi alqu chay hemos entrado. (*Dibuja un gran círculo con los brazos. Suena una caña amarrada de su sonido más grave al más agudo*).

16. En varias comunidades indígenas andinas se relaciona la muerte como un despojamiento del alma durante el cual esta debe caminar hacia atrás para entrar correctamente al más allá, esta acción también se relaciona con el “recoger los pasos” que hacen las almas al abandonar el cuerpo y la realidad.

17. Viento.

18. Ese perro.

19. Puerta en quechua.

20. En la cosmogonía Andina el Uku Pacha es el nombre que se le da al mundo de abajo, de los muertos, lo que está debajo de la superficie de la tierra y el mar.

- Y de repente toda la pena se me ha ido. (*Rosa se muestra*) Y me he visto, así como todos me están mirando. A lo lejos he visto el Punku del Hanan Pacha²¹, que a cada quien se le va a abrir de manera distinta (*mira hacia el fondo en el público y ve una luz que no le permite casi abrir los ojos*)... y de abajo he visto salir una luz blanca, resplandeciente.

(Simula un gran pájaro con sus brazos. Suena el canto de un quinde, un pájaro pequeño de sonidos agudos y juguetones. Con su mano, Rosa simula el movimiento de un colibrí)

- Más allá he visto una bandada de pájaros esparciendo su vuelo por todo el ámbito, y entre ellos ha salido un colibrí. Más al fondo he visto unos hombres con sus instrumentos tocando su música... y entre ellos... he visto a mi Liborio.

El músico que todo el tiempo ha permanecido en su espacio se pone de pie y toca su flauta con la melodía inicial: es Liborio. Rosa se acerca feliz a él, pero Liborio no la reconoce. Ella intenta recordarle algunos momentos vividos juntos y él los ignora. Rosa canta:

¡Ay, guagüita, duérmase! (*Bis*)

Mama Killa lo arropará (*Bis*)

Liborio reconoce la melodía, mira a Rosa y decide seguir su camino tocando su flauta hasta desaparecer del escenario.

- Pero sus recuerdos ya estaban lejanos, no se acordaba de su paso por la tierra. Ahora era un espíritu libre convertido en música.

Rosa se acerca a la olla y saca de allí un muñeco vestido con la bandera Wipbalas²² que en la cabeza porta un espejo. Rosa se mira en él, lo abraza y lo muestra al público intentando que los espectadores se reflejen en él.

- Liborio Wanca, asesinado por los Sinchis en el año de 1992.

Pone el muñeco donde estaba el músico. Va a la olla de barro, toma a Wayra y se sienta.

21. En la cosmogonía Andina el Hanan Pacha es el nombre que se le da al mundo de arriba, de lo celestial y supraterrrenal.

22. Bandera que representa la unión de los pueblos indígenas.

- Ahora yo estoy aquí por un tiempo nada más, porque mi pueblo está enfermo de miedo y de olvido. *(Se levanta)* Por eso viene hoy acá donde se reúne la gente, para cantar, para bailar, para que se reviva la memoria.

Rosa camina hacia donde salió Liborio acompañada de Wayra tarareando el arrullo que cantaba mientras él dormía cuando guagua.

FIN









Buya...Buya... ¡Bullerengue!

De Angie Tatiana Hernández Martínez

Buya... Buya... ¡Bullerengue! nace de la tesis “Los grupos tradicionales de Bullerengue en el XXIII Festival y Reinado Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Córdoba, de Inti Yuray Gómez Barrero Maestra en Artes Musicales titulada Una etnografía sobre sus prácticas y encuentros”. La obra es ganadora de la Beca de Creación del Ministerio de Cultura a Jóvenes Creadores en el área de Teatro y Circo del año 2014.

FUNDACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL

INTI YURAY

Presenta

Buya Buya BULLERENGUE

Circulación Nacional: Puerto
Escandeo, Necoclí, Arboletes,
Turbo, Medellín y Bogotá

Beca a Jóvenes Creadores
MINISTERIO DE CULTURA 2018

Dramaturgia y Dirección: Angie Tatiana Hernández Martínez
Dirección Musical: Inti yuray y Hector
Utilería y elementos escenográficos: Wilson Peláez Quintero

Con: Fernanda Rodríguez Sánchez, Diego Figueroa Lyon, Inti Yuray Gómez, Héctor Hernando Parra, Larry Rojas y Angie Tatiana Hernández Martínez



MinCultura
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD
PARA TODOS



Colectivo: intiyuray@gmail.com / 3112553903 - 3112938690 / Bogotá, Colombia

REPERTORIO

**INTI YURAY
GÓMEZ**
Mujer afro 1 / Candelaria

**FERNANDA
RODRIGUEZ**
Mujer afro 2 / Benilda

**ANGIE TATIANA
HERNÁNDEZ**
Mujer afro 3 / Cantalina

**HECTOR
HERNANDO PARRA**
Cimarrón 1 / Tiburcio / Buya

**LARRY STIVEN
ROJAS**
Cimarrón 2 / Mandingas

**WILSON
PELÁEZ QUINTERO**
Diseño de arte

Escena I

La huida

En el escenario hay seis telas cada una puesta por separado desde el techo hasta el piso, son de color verde y componen dos diagonales simbolizando los árboles de una gran selva. En el lugar donde terminan las diagonales al fondo del escenario se ve una tela roja acompañada de un velo café (la gran ceiba), un poco más atrás a los costados de la tela roja hay dos telas cafés que permiten ver detrás de ellas lo que sucede.

Se escucha un llamado a través de un cuerno. Se ilumina la última tela verde del costado derecho del escenario donde hay un cimarrón acompañado de un dun dun²³, un tambor macho²⁴ y una campana. Cuando termina el llamado comienza a tocar todos los instrumentos acompañando la melodía de un Kakilambe²⁵. Mientras él toca, van sonando tablas, claves y guasá. Después de un tiempo se oye la voz de una mujer que canta mientras los demás le responden.

- Mujer Afro 1:

Maimbo, maimbo mama

Maimbo kakilambe legumbe.

- Coro:

Maimbo, diambo mama

Maimbo kakilambe legumbe²⁶.

Por la tela donde está ubicado el primer cimarrón aparece un segundo realizando movimientos zoomorfos (lagarto, gorila, serpiente, ave). Después este se desplaza por todo el escenario hasta que se encuentra detrás de la tela roja del fondo con un dyembe²⁷. Lo toma, hace una acción ritual ubicándolo en el centro del escenario y ofreciéndolo a Kakilambe. Habla a través de él mientras los demás siguen haciendo la música acompañante con menor intensidad.

23. Tambor tradicional del África occidental.

24. El tambor llamador o macho es de origen africano utilizado en la música tradicional de la costa Caribe colombiana.

25. Danza ritual de Guinea realizada con máscaras con patrones de percusión propios acompañado de voces.

26. Canto ritual realizado cada año en honor a Kakilambe, deidad representada por una máscara que busca recordar el pasado y las personas que ya no están vivas, y anunciar lo que sucederá en el nuevo año.

27. Instrumento de percusión originario en el Imperio mandinga o de Mali.

- Cimarrón 2:

E Bahió E Bahió

Umane mane songo mane Ua Taitó

E Bahió E Bahió

Umane Mane Songo Mane Ua Taitó

Maimbó Kakilambe²⁸.

La voz y los instrumentos de los demás acompañantes sube el volumen, la música continúa hasta que el cimarrón que tiene el dyembe se decide a tocarlo, acelerando de este modo la música de Kakilambe. Mientras los dos cimarrones tocan sus tambores, de las demás telas verdes comienzan a aparecer los cuerpos de tres mujeres en canon realizando una pequeña coreografía, finalmente, las tres se unen en el mismo movimiento hasta que salen de detrás de la tela para encontrarse en el proscenio. La música continúa, las mujeres danzan alrededor del cimarrón que toca el dyembe y a través de sus movimientos nos cuentan cómo la libertad de sus cuerpos se ve coartada por la esclavitud. Mientras la música sigue sonando, el cimarrón principal abandona la escena balado desde afuera como si lo estuvieran raptando, las mujeres corren hacia donde se lo llevaron, después corren al lado izquierdo del proscenio y finalmente regresan donde está el cimarrón en el centro y lo esconden tras el tambor. Lo protegen pero, una de ellas es arrastrada hacia el proscenio, después la segunda y la tercera. Se escucha como cada una es capturada, las mujeres hacen diferentes sonidos vocales que demuestran sus ruegos, quejidos e impotencia al ser apresadas. Cuando ya ha pasado el peligro, las tres se unen y muestran el camino de escape al cimarrón a través del trenzado de sus cabellos, él lo lee en silencio y sigiloso. Las mujeres se van capturadas cantando un lamento.

- Mujeres:

Aaa aaaa aa...

Aa aaaa aa...

El cimarrón queda solo en la escena, toma su djembe y comienza a hacer el recorrido que las mujeres le trazaron. Ellas lo guían con su voz, primero se escucha un sonido en staccato que permite al cimarrón moverse ente los arboles que encuentra en el camino. Después se escucha el sonido de una voz fuerte y constante, él corre en el puesto, las telas

28. Canto utilizado para la protección a las aldeas de los malos espíritus.

a su alrededor se mueven como vibrando. Ve un pozo de agua y decide meterse (silencio). Nada acompañado del tambor hasta que llega a tierra y se escucha un sonido nasal y melismático que lo invita a esconder el djembé detrás del árbol principal. Él se devuelve al pozo, donde se detiene para lavarse las manos y la cara (silencio). Cuando se va a lavar el rostro es sorprendido por unos hombres acompañados de perros. Huye y se esconde tras la ceiba principal.

Escena II

Asentamiento

Suena el mar y aparecen por los laterales los diferentes personajes con un trasteo: Candelaria, trae con ella una mochila llena de ropa, un balai y un manduco; Cantalina lleva una marimbula²⁹, pero no se ve más que su estructura de madera en la parte de atrás; Benilda lleva consigo un atado de tela y dentro lleva unos tabacos, un coroto donde hace sus aguas de yerbas y algunos instrumentos pequeños como las claves, kalimba y ocarinas que reproducen sonidos de pájaros; y Tiburcio lleva un tambor macho y una pequeña silla plegable. Los personajes se ven cansados y en búsqueda de un lugar donde reconstruir su pueblo, llegan al proscenio del escenario (primer punto) dejan sus cosas en el piso. Cantalina toma un puñado de tierra y se lo entrega a Tiburcio, él lo observa pero no lo ve apropiado para sembrar, entonces toman sus cosas de nuevo y se desplazan por entre las telas hasta llegar al centro del escenario (segundo punto). Sienten frío, uno de ellos tose, ponen sus objetos en el piso, Benilda se sienta sobre la marimbula mientras los demás se hacen a su lado, ella los abraza, comienzan a subir la mirada como si vieran algo terrorífico en frente de ellos. De pronto se escucha el sonido de una ráfaga de disparos, toman todas sus cosas apresuradamente y se esconden tras las telas (silencio). Después de un momento, Cantalina se asoma sigilosa y ve que ya todo ha pasado, sale, toma un puñado de tierra e invita a todos a salir de sus escondites. Le da el puñado de tierra a Tiburcio y él la aprueba; todos se abrazan y celebran. Una de las actrices hace un distanciamiento, mientras acomodan las cosas para construir el nuevo espacio.

29. Instrumento musical que consiste en unas placas de metal adheridas a una caja de resonancia.

- **Actriz 1:** De noche el silencio es denso y un calor húmedo pegajoso atrae a los mosquitos del pantano del canal del Dique. Duermen inquietos los perseguidores de cimarrones, furtivamente unas sombras se confunden con las hojas de los árboles y como una lluvia imprevista caen bolitas de guayaba que se adhieren a las ropas y armas de los soldados. Con el primer toque del tambor de guerra llegan en bandada miles de murciélagos buscando la fruta, los soldados se levantan despavoridos y no hay poder humano que los haga volver, “¡jesos negros vuelan!”, dirán aterrados en sus casas. El tambor sigue sonando y los murciélagos desaparecen, a lo lejos los cimarrones preparan sus armas y sus viteras, y demarcan así nuevos territorios. Todavía algunos viejos cuentan que los cimarrones volaban. Cuando ya el asentamiento es un hecho y el territorio propio puede ser defendido, la pesca, la cosecha, el laboreo hacía parte de cada día. El número de mujeres aumentó y se comenzaron a constituir familias completas, padres, hijos, nietos, pero un día... comenzamos a extrañarlos a todos.

Los personajes van acomodando en el espacio los instrumentos y entrelazan las telas unas con otras para dibujar el patio de una casa. Cuando se acaba el texto todos se dirigen al fondo del escenario y comienzan a decir nombres de bombres, mientras cuelgan algunos sombreros ubicándolos en una bilera hasta que terminan de ubicar el último.

Escena III

Enamoramiento

Telas recogidas, a la derecha una marimbula y a la izquierda el espacio de Benilda con instrumentos pequeños, velas, y tabacos. Al fondo la bilera de sombreros concha 'e jobo.

Cantalina y Benilda pilan en el lateral derecho donde está elaborado el espacio de Benilda. Candelaria está en el lateral del frente arrodillada completamente de espaldas, haciendo la acción de lavar, mientras tanto a lo lejos se escucha la voz de Tiburcio arreando vacas, mientras realiza un canto de vaquería. La voz se escucha cada vez más cerca hasta que se ve a Tiburcio atravesando el espacio, lleva un tambor hembra³⁰ y un palo con el que empuja el ganado.

30. Tambor alegre también denominado hembra o mayor. Es un instrumento de percusión de origen africano utilizado en la costa Caribe colombiana.

- **Tiburcio:**

Vamos vaca vieja
Que tu culo está caga'o
Tu jui'te la que pusijte
Tu mano sobre la mía
Tu jui'te la que diji'te
Que nunca te olvidaría.

Mientras él pasa Cantalina le coquetea. Cuando Benilda se da cuenta le pega y la manda a entrarse. Benilda y Cantalina salen de escena, Tiburcio deja el tambor en el centro del escenario y sale. Candelaria continúa con su acción, utiliza una esterilla para hacer el sonido del lavadero. Cuando está sola deja de lavar y se peina mientras canta.

- **Candelaria:**

¡Ay! el manduco
Pa' la ropa
¡Ay! el manduco
Pa' la ropa.
¡Ay! pa' lavá
Pa' la ropa
¡Ay! pa' limpiá
Pa' la ropa.
Oye, el manduco...³¹

Cuando termina de acicalarse, toma su balai con la ropa y se pasea por el frente mirando que nadie este por abí. Se arrodilla de nuevo esta vez en la parte derecha del proscenio, sigue cantando y lavando. Tiburcio comienza a hacer respuesta a la canción mientras entra a escena, se sienta y comienza a acompañar con el tambor la chalupe, le coquetea, la pispea, llama su atención, entonces ella detiene el canto.

- **Candelaria:** Ejta noche hay parranda

31. Bullerengue de tradición, en este caso está adaptado a una chalupe.

- **Tiburcio:** Sí sabía, ¿tú vas a ir?
- **Candelaria:** No sé, tengo mucha ropa.
- **Tiburcio:** Nada, yo solo veo una camisa grajienta ahí no má.
- **Candelaria:** Si vieras el montón que tengo en mi casa.
- **Tiburcio:** Lo dejas pa' mañana y vamoj esta noche a la parranda, Cantalina.
- **Candelaria:** *(Candelaria se enfada y le da la mano)* Mucho gujto, mi nombre es Candelaria.
- **Tiburcio:** Mucho gusto. Nicolás, Nicolás Tiburcio
- **Candelaria:** ¡Qué nombre tan raro!
- **Tiburcio:** ¡Yo qué culpa! Si el 19 de septiembre que yo nací es el día de San Jacinto como mi abuelo, de San Pedro como mi papá y de San Tiburcio como yo.
- **Candelaria:** Eres todo un santo... Sanguijuela. Mi nombre es por mi mama, Candelaria.
- **Tiburcio:** ¿Candelaria no era una viejita que vendía mamon po' allá en la playa?
- **Candelaria:** Sí, la mijma, y cantaba. Era la mejor de toda la zona.
- **Tiburcio:** ¡ombe' qué va a cantar bonito esa viejita!
- Candelaria se enoja y le pega con la ropa que estaba lavando.*
- **Candelaria:** ¡Ni siquiera la escuchaste!
- **Tiburcio:** Si cantaba era precioso...
- **Candelaria:** *(que cambia de expresión)* ¿La conocijte?
- **Tiburcio:** No, pero sí supe que paró a más de un tamborero.
- **Candelaria:** Sí, así fue que se enamoraron mi papá y mi mamá, en una parranda como la de ejta noche. Mi papá era tamborero, pero él no tocaba bullerengue, el tocaba sexteto, yo no me acuerdo de él porque se lo llevaron cuando yo era bien pelaita.

- **Tiburcio:** Oye, ¿y tú bailas?

- **Candelaria:** No, mi mamá nunca me quiso enseñar, decía que yo no estaba preparada pa'l bullerengue ¿sabe' quién baila? La Cantalina. Deberías invitarla esta noche, oye, yo lo' he visto hablando bastante, ¿de qué hablan?

- **Tiburcio:** De física cuántica. Y de ti.

- **Candelaria:** ¿De mí? Si pa' la Cantalina yo no sé baila', yo no sé plancha', yo no sé cocina', ni canta'.

- **Tiburcio:** No pares bola niña. Más bien cántate un verso y yo te acompaño con el tambó.

Candelaria mira para todos lados y se asegura de que no haya nadie. Canta un fandango.

- **Candelaria:**

La gracia me viste

Por cada verso que doy

Dime si yo me equivoco

Cojo laj cosa' y me voy.

La gracia me viste

Bailen el fandango (*bis*).

Lee lelela

¡Oyelo mamita!

Mira cómo canto

Bonito fandango.

La gracia me viste

Bailen el fandango. (*bis*)³²

32. Pieza musical compuesta por Inti Yuray Gómez especialmente para este montaje.

- **Candelaria:** Oye, ¿pero sabe' qué? Así.. así, yo no puedo. Si tu no hace' la respuesta, yo no puedo porque me sofoco.

- **Tiburcio:** Yo te ayudo, pero enséñame cómo es.

Tiburcio se le acerca cada vez más. Mientras Tiburcio y Candelaria casi se besan, entra Cantalina. Lleva en sus manos el totumo donde Benilda tiene su agua de yerbas. Se da cuenta de lo que pasa y bota el tambor al piso. De inmediato Tiburcio la mira.

- **Cantalina:** (*mira el tambor caído*) ¿Te lo ayudo a parar?

- **Tiburcio:** Bueno.

Levantán el tambor haciendo posiciones en las que se puede ver el deseo sexual de los dos. Cantalina quiere besar a Tiburcio, pero él se va donde Candelaria.

- **Tiburcio:** ¿Cómo era el coro?

- **Candelaria:** No me acuerdo.

- **Cantalina:** (*poniendo una pierna sobre el tambor*) ¡Uff, qué calor! ¿No?

Se riega un poco del contenido que trae en el totumo, Tiburcio queda embobado.

- **Cantalina:** (*a Tiburcio*) Oye, ¿tú po' qué no me tocas?

- **Tiburcio:** Yo toco, pero si canta ella (*señala a Candelaria*).

- **Candelaria:** Ya te dije que yo (*a Cantalina*) no sé canta'.

- **Cantalina:** A ella lo que le falta es un poquito d'esto.

Cantalina le embute el contenido del totumo a Candelaria. Entra Benilda muy brava buscando a Cantalina.

- **Benilda:** (*regañando a Cantalina mientras se dirige hacia ella*) Cantalina, ¿tú que está' haciendo aquí, pelá?

- **Candelaria:** Me ejtaba embutiendo ejta cosa'.

- **Cantalina:** Esta si es mucha sapa hijue...

- **Benilda:** (*le pega*) Dame mis hierbas, ya te dije que eso es sagrado (*la toma de la oreja y la manda a entrarse*). Y te me va' pa'dentro. Te me largas.

Tiburcio y Candelaria miran asustados

- **Tiburcio:** Bueno, seño' deje la vaina con la pelá y hagamos una parranda.

- **Benilda:** ¡Qué parranda ni que ná! Si a mí esta vaina no me gusta.

- **Cantalina:** ¿Y tú macho?

Sale corriendo y se entra. Quedan solo en escena Tiburcio, Candelaria y Benilda.

- **Tiburcio:** ¿Tiene macho?

- **Benilda:** Sí tengo macho, pero está en mi casa encerrado y empolvao' con mis recuerdos.

- **Candelaria:** Pero tenemos machera.

- **Benilda:** ¡Que sí!, pero yo no voy a tocar. Más bien los dejo porque los estoy interrumpiendo.

- **Tiburcio:** Dale seño, traiga ese macho y tocamos bien sabroso.

- **Benilda:** ¿Cómo te tengo que habla' para que entienda'? que a mí no me gusta el bullerengue, yo no tengo gracia pa' esa vaina, yo no sé ni canta', ni baila', ni sonreír. Yo sí aprendí a tocar el macho cuando era más joven, cuando tenía mis pelaos vivos. Ellos tocaban; en las tardes yo se los prestaba a la negrita Teherán, ella cantaba lindo, como tu mama (*a Candelaria*) hasta que mis niños... bueno tú sabe' ejta zona e' dura y también cómo son las cosas en este país... yo mejor me voy.

Benilda se va a ir, pero entra Cantalina con el tambor macho interrumpiéndola. Hace un canto como si fuera un milagro, le entrega el macho a Benilda.

- **Tiburcio:** ¡Apareció el macho!

- **Cantalina:** ¡Dale Beni, tócate algo, que yo canto!

- **Benilda:** Tú que va a cantá, tú no sabe' na'. No, es que me da pena es que a mí ya se me olvidó.

- **Tiburcio:** Dale seño que eso nunca se olvida.

- **Benilda:** Bueno está bien, pero canta' algo Candelaria. (*A Cantalina*) tú, niña que no ere' de acá, pon cuidado. El culo del macho siempre va a la derecha del tambó. Dale, Cande, cántate algo bien lindo como tu mamá... (*Candelaria va a cantar pero Cantalina no la deja y empieza primero*)

- **Cantalina:**

La gracia me viste

Bailen el fandango (*bis*).

Tengo mil maneras
Para enamorar
Gracia en mi cadera
Y gracia en mi cantar³³.

Comienza una disputa entre Cantalina y Candelaria.

- **Respondedoras y Respondedores:** La gracia me viste
Bailen el fandango (*bis*).
- **Candelaria:** No presumas Cantalina
Que tu baile sí emociona
Quédate en la rueda 'el baile
Que en el canto soy señora.
- **Respondedoras y Respondedores:** La gracia me viste
Bailen el fandango (*bis*).
- **Cantalina:** La gracia no adorna
la gracia engalana
cualquiera no tiene
para la batalla.
- **Respondedoras y Respondedores:** La gracia me viste
bailen el fandango (*bis*).

33. Pieza musical compuesta por Inti Yuray Gómez especialmente para este montaje.

- **Candelaria:** Si la gracia se vendiera
te compraría una botella
pero la gracia la tiene
aquel que nace con ella.
- **Respondedoras y Respondedores:** La gracia me viste
bailen el fandango (*bis*).
- **Cantalina:** Vamos tamborero
puja mi garganta
que frente a mi baile
Cande ya no aguanta.
- **Respondedoras y Respondedores:** La gracia me viste
bailen el fandango (*bis*).
- **Candelaria:** Lavando por la mañana
y de noche en el fandango
en la calle y la parranda
te voy a dejar en el fango.
- **Respondedoras y Respondedores:** La gracia me viste
bailen el fandango (*bis*).
- **Cantalina:** Vengo de muy lejos
deja la alharaca
yo también verseo
anda di cachaca.

Mientras ellas cantan y discuten a través de los versos en el fondo del escenario, detrás de la tela roja comienza a nacer el Mandingas. Se dejan ver dos sombreros de ala grande saliendo por los dos costados de la tela. El Mandingas está vestido completamente de blanco y porta un sombrero de ala muy grande; este personaje sale al escenario y le pone un sombrero de ala ancha a Benilda, quien detiene el toque del llamador. Tiburcio queda como embrujado y sigue tocando con la cabeza agachada, cuando Cantalina y Candelaria terminan de versear, el mandingas tira un sombrero en medio de ellas, al proscenio del escenario.

Benilda, como débil, se va para su lugar en el costado derecho del escenario. Mientras Candelaria se esconde detrás de las telas verdes. Cantalina no quita la mirada al extraño hombre que se dirige a ella bailando. Accede a bailar el fandango que Tiburcio sigue tocando, ya sin fuerzas. Se encuentran, coquetean y, finalmente Cantalina gira en su eje mientras el Mandingas la rodea caminando al lado contrario. Da una señal a Tiburcio, quien cambia la melodía por una champeta. Cantalina se deja encantar; sube su pierna como abrazando al Mandingas con su cuerpo, mientras él le coloca el sombrero que la transforma totalmente y la lanza para el espacio donde esta Benilda. Ella la recibe para intentar curarla con sus plantas medicinales.

El Mandingas hace un semicírculo con diferentes sombreros de concha e' jobo poniéndolos en el piso y deja un último sombrero de ala ancha en el centro del círculo. Se hace detrás de Tiburcio, levanta los brazos. Tiburcio lo mira asustado, el sonido del tambor es más fuerte. Tiburcio deja el tambor e intenta correr, pero cae después de que el Mandingas lo mata y queda botado en el costado izquierdo del escenario. El Mandingas se dirige hacia dónde está Benilda limpiando a Cantalina, mientras Candelaria, quien ha permanecido escondida, se da cuenta de que Tiburcio está muerto. Comienza a correr, pero está encerrada, se lanza a golpear al Mandingas, cae al piso como si una fuerza no le permitiera tocarlo. Él guía cada movimiento de Candelaria a través de su energía. Ella hace todo lo que él le manda hasta que, finalmente, en una imagen, ella se quita el vestido y estando los dos frente al público simbolizan una violación. Candelaria queda muy débil, el Mandingas le quita las flores del cabello y le pone el sombrero. Candelaria queda con la cabeza agachada.

Escena IV

Oráculo

El Mandingas tira la flor de Candelaria a los pies de Benilda, toma el tambor hembra y se sienta en la marimbula. Benilda acude a ayudar a Candelaria y pide a Cantalina que le traiga el vestido y las hierbas para hacerle el ritual de limpieza a Candelaria.

- **Benilda:** ¡Cantalina, recoge todo!

Cantalina le entrega el totumo con las hierbas y el vestido a Benilda, recoge todos los sombreros y cuando llega al lado del cuerpo de Tiburcio le quita el de él, le da un beso y se dirige hasta el fondo del escenario donde están los sombreros simbolizando los muertos.

- **Candelaria:** ¿Me quede dormida?

- **Benilda:** Te quedaste dormida, te quedaste entregada, te quedaste embrujada.

- **Candelaria:** Y ese vestido tan bonito, ¿es pa' mí?

- **Benilda:** *(Benilda mientras le pone el vestido a Candelaria)* Te tienes que ir.

- **Candelaria:** ¿Y dónde ejtán todos?

- **Benilda:** Mira *(Cantalina pone el sombrero en el espacio de los muertos)*.

- **Cantalina:** Nicolás Tiburcio.

- **Benilda:** Todos los hombres se han ido, solo queda uno y está en tu vientre.

- **Candelaria:** ¿En mi vientre, estás loca?

- **Benilda:** En tu vientre la semilla, la semilla es libertad, libertad la de la mar, la mar que será tu guía.

- **Candelaria:** ¿Tiburcio?

- **Benilda:** Semilla del mal que ahora invade nuestra tierra, que se apodera de nosotros. Será un macho, un macho que será bendecido por tu sacrificio y por tu amor. Mira, Cantalina lleva en su vientre una luna. Entiende, Cande, donde reina la maldad no puede nacer la libertad. Te tienes que ir.

- **Candelaria:** No entiendo nada, tengo miedo.

- **Benilda:** No tengas miedo *(le entrega un collar)* en tus manos te entrego

la protección: uña de la gran bestia bañada con sangre de lagarto. Te cuidará y protegerá.

- **Candelaria:** Pero, yo nunca he estado sola.

- **Benilda:** *(le toca el vientre)* Ya no estás sola.

- **Candelaria:** ¿Y pa' dónde me vo'a ir?

- **Benilda:** *(mientras acomoda las telas como estaban al principio)* Te irás a la ceiba, a la casa de nuestros ancestros. A la ceiba nacida del tambor mayor, te protegerán los palos del monte, sus espíritus y sus animales. Llegarás a un lugar donde un día un cimarrón dejó allí su vida y su corazón.

- **Candelaria:** ¿Y cómo hago pa' volver?

- **Benilda:** ¿Volver? No tengas miedo que nuestros ancestros nos están cuidando.

Escena V

Huida de Candelaria

Suena una kalimba al son de sexteto: se van sumando las claves, la marímbula, la voz y el tambor. Mientras Candelaria hace un recorrido por entre las telas que en la escena anterior Benilda soltó para que dieran la apariencia de bosque, se le ve asustada y perdida. Al fondo se escucha una voz de un hombre.

- **Buya:**

Camina, camina

Tu madre te está buscando

Camina, camina,

Tu madre te está buscando

Tu madre te está buscando

Casita donde vivir

Donde crezca muy contento,
Donde puedas sonreír³⁴.

Se ve que a Candelaria le ha crecido el vientre. Cansada de caminar continúa su recorrido

Camina, camina
Tu madre te está buscando
Camina, camina
Tu madre te está buscando.

Te cantan los pajaritos
Allá en tu preciosa casa
Pero espera que lleguemos
Que tu madre está cansada.

Candelaria imagina al niño en sus brazos, juega con el collar como si su hijo ya estuviera grande, toca su vientre que cada vez crece más.

Camina, camina
Tu madre te está buscando
Camina, camina
Tu madre te está buscando.

Tienes que tener cuidado?
Que'l mal te anda rondando
Tienes que cuidar tu niño
Porque el diablo lo está buscando.

34. Pieza musical compuesta por Héctor Hernando Parra e Inti Yuray Gómez para este montaje.

Finalmente, ya con mucha dificultad para caminar, Candelaria se acerca a la ceiba.

Camina, camina

Tu madre te está buscando

Camina, camina

Tu madre te está buscando.

La música va desapareciendo lentamente, primero se va la voz, después las claves, la marímbula y, finalmente, la kalimba que acompaña el momento del parto. Candelaria puja y, adolorida, abre su vestido. En un último suspiro da a luz a su hijo Buya y después muere.

Escena VI

Buya

Buya quedá acostado en el escenario junto a su madre, se escuchan pájaros, micos y, a lo lejos, el mar (sonidos producidos por los otros actores en escena a través de ocarinas, percusiones, voces y objetos sonoros). Buya se reconoce, imita los sonidos que escucha, los movimientos de los animales que lo rodean, se convierte en mico, insecto y pájaro, se da cuenta del collar que llevaba su madre lo toma, lo explora, lo cuelga en su cuello. Extiende sus manos como si fueran alas corre por el espacio sin darse cuenta, le pega al dyembe que está frente a la tela roja. Hay silencio, él se asusta y, con curiosidad, decide explorarlo, lo palpa, lo huele y, finalmente, lo toca. Un sonido de gorila se acerca a él y se defiende con el tambor, pone sus manos en el cuero y explora el sonido de su voz acompañado de la percusión, mientras tanto, a lo lejos, aparece Benilda con unas velas que llaman la atención del niño. Ella se ubica en el proscenio del escenario, Buya se acerca sigilosamente con curiosidad, trata de coger el fuego pero ella lo apaga al mismo tiempo que toma la mano del niño. Benilda hace el sonido de un pájaro él la mira como como si la encontrara familiar, ella lo observa, se da cuenta de que tiene el collar de Candelaria y le da un fuerte abrazo. Él mira y toca su cara, sus manos, ella, como si fuera un pájaro, comienza a cantar.

- **Benilda:** Bu...ya, Bu... Buya

Mientras tanto el niño emite todos los sonidos que ella le propone hasta que ese canto se convierte en palabra, así lo nombra: Buya. Le pone un sombrero de concha e' jobo. Benilda lo invita a irse con ella, pero el niño se devuelve por el tambor, cuando él regresa, en el lugar de Benilda, estará el espíritu de Candelaria, quien le guiará y le enseñará el camino de regreso. Candelaria abre las telas que componen el espacio y mientras esto sucede comienza a sonar la marímbula que llama de nuevo al son de sexteto. Se escuchan las claves y el tambor hembra, Buya, por su lado, acompaña la melodía con su djembe y sigue el recorrido que Candelaria le traza con su falda hasta que llega al fondo del escenario. Candelaria se quita el sombrero y comienza a cantar.

- Candelaria:

Camina, camina

El diablo te anda buscando

Camina, camina

Tu madre te está cuidando

Camina, camina

Tamborero de mi vida³⁵.

Candelaria y Buya desaparecen de la escena. A lo lejos se escuchan los tres golpes del llamado del tambor macho que complementa el tambor hembra dejando sonar un bullerengue asentao'. Aparecen Cantalina embarazada y Benilda con un manajo de velas en cada mano, danzan como sometidas. En el centro del escenario está el Mandingas acompañado del tambor alegre, bebe ron y fuma tabaco. Ellas alumbran toda la hilera de sombreros que compone el fondo del cuadro, después rodean al Mandingas y giran haciendo una calle de honor con los manajos de velas. Él manipula el movimiento de ellas con sus manos y las invita a avanzar hacia el proscenio con él, las hace girar y sentarse en el piso de espaldas, teniendo las velas en alto. Él se va hacia donde está el tambor, se sienta y pone encima un radio antiguo en el que suena un bullerengue con instrumentos electrónicos y sonoridades de soukous y champeta. Las velas se apagan.

35. Pieza musical compuesta por Héctor Hernando Parra e Inti Yuray Gómez para este montaje.

Escena VII

La disputa

Cantalina le ofrece un tabaco al Mandingas. Después va a prender uno para ella, pero Benilda se lo quita. El mandingas le ofrece un ron y Cantalina se lo va a tomar, pero Benilda no la deja, le quita la copa, toma y escupe el tambor.

Candelaria entra a Buya a escena y se ubica encima de la marimbula completamente de espaldas, Buya, quien lleva su djembe, ve a Benilda y se atreve a entrar. Mira con gran curiosidad todo, le quita el radio al Mandingas, la música se detiene. El Mandingas se pone furioso y bota al piso todo lo que tiene encima del tambor, sirve un trago y se lo ofrece a Buya pero este lo escupe. Entonces el Mandingas se sienta y hace una figura tocando el tambor que Buya repetirá sumándole y haciendo algo más histriónico, así pasa en varias ocasiones hasta que Buya comienza a tocar desenfrenadamente su tambor y le quita el sombrero al Mandingas. Las mujeres que han estado en el fondo del escenario también se despojan de sus sombreros.

El mandingas, al ver que no le puede ganar a Buya tocando el tambor, se pone furioso y se convierte en un toro, lo enfrenta hasta que, en un momento, logra herir a Buya tirándolo al piso. Cantalina y Benilda se acercan a él para ayudarlo. El toro quiere tocar el tambor, pero una fuerza extraña no se lo permite. Se enfrenta a Cantalina, pero ella ya no le tiene miedo y al cantar hace que el diablo pierda todos sus poderes. Buya con la poca fuerza que le queda toca el tambor.

- Cantalina: *(canta):*

Ae, ae macaco mata el toro

Ae, ae macaco mata al toro *(bis)*

Oye, macaco

Mata al toro

Mi macaquito

Mata al toro

Que ya se ha ido

Mata al toro

Ese torito

Mata al toro³⁶.

Con esta tonada de chalupa, echan al Mandingas del espacio. Buya para de tocar y se queja. Las mujeres lo ayudan a acomodarse para que no sienta dolor. Candelaria gira su cuerpo.

Escena VIII

Muerte de Buya

Buya deja de respirar y queda en una imagen similar a la piedad de Miguel Angel en los brazos de Cantalina.

- **Actriz 2:** El cuerpo de Buya yacía helado en los brazos de Cantalina, como tantos otros que han pasado por acá. La salvación llegó en su inocencia. En su nombre nos despedimos de todos aquellos que un día se fueron sin un adiós, sin un abrazo, sin una última sonrisa, sin ni siquiera una flor. Ahora las mujeres tendrán que bailar solas, pero el sonido del tambor seguirá sonando en nuestras mentes.

Le quita el sombrero a Buya y lo pone encima del tambor y lo nombra "Buya", mientras el espíritu de Candelaria canta un baile de muerto o Lumbalu³⁷.

36. Macaco mata el toro. Bullerengue chalupa cantado Versión de Graciela Salgado.

37. Ritual funerario de San Basilio de Palenque.

- Candelaria:

Chiman congo chima Luango

Chima ri Luango ri Angola

Bulla Bulla llamo yo

Bulla Bulla me llaman

E e e

Cantalina y Benilda acomodan el cuerpo de Buya y hacen movimientos de Baile de muerto. Ponen las velas a su alrededor y las prenden. Toman ron y quedan en una imagen mientras el espíritu de Candelaria se baja de la marimbula donde había estado todo el tiempo mirando lo que pasaba, se pone el sombrero de Buya y lo llama con el golpe de pechiche del tambor. Él se levanta, se acerca detrás de ella y de los tambores. Juntos levantan el djembe hacia el cielo, se van hacia los sombreros y hacen un recorrido por detrás de la tela casi transparente bañada con una luz roja. Mientras caminan, la voz y los cuerpos de los dos van desapareciendo hacia el mundo de los muertos.

FIN











UEEPAJEE: Alegria Teatral de Juglaria Vallenata y Sabiduria Wayuu

De William Fernando Quiroz Sánchez

Premio Jóvenes Creadores Arte Dramático. Idartes (2018)

Mención de honor Creación Teatral Saberes Indígenas. Ministerio
de Cultura (2018)

Premio Itinerancias Artísticas por Colombia. Ministerio de Cultura
(2019)

Mención de honor Teatro y Territorialidades. Ministerio de Cultura
(2020)

FUNDACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL

INTI AMARU



WEE PUNJEE

ALEGRÍA TEATRAL DE JUGLARÍA VALLENATA Y SABIDURÍA WAYUU

MENCIÓN DE HONOR A LA CREACIÓN TEATRAL
MINISTERIO DE CULTURA 2018

OBRA GANADORA LABORATORIOS DE CREACIÓN
IDARTES 2018

*Porque si no cantamos aquí en el cielo...
!Nos olvidan allá en la tierra!*

FICHA ARTÍSTICA

Dramaturgia & Dirección: William F. Quiroz Sánchez / **Co-Dirección:** Tatiana Hernández ●

Producción: Fundación Artística y Cultural Inti Amaru / **Asesorías:** Luisa Vargas, Laura Weiss, Cassandra Hernández, Ediana Montiel, Willander Pushaina. / **Escenografía:** Daniel Valderrama, Tatiana Hernández, William Quiroz / **Títeres:** Edwin Galán / **Vestuarios:** Omar Castañeda y Fundación Artística Inti Amaru. / **Diseñador Gráfico:** Michael Steven Quiroz T. / **Actuación y Música:** Vanessa Artunduaga / Tatiana Hernández, Santiago Medina, Carlos Vega, David Chacón.

REPERTORIO

**CARLOS JULIO
VEGA**
Juan Epusbaina

**LINA VANESSA
ARTUNDUAGA**
*Imelda Uriana / Pulout, espíritu superior femenino
Maíra, viento del sudeste / Alegría*

**ANGIE TATIANA
HERNANDEZ**
*Carmen Uriana / Chiputna, viento del nordeste / Leandro Díaz
Cangrejo Borolo / Maquinista*

**WILLIAM F.
QUIROZ SANCHEZ**
*Paisano, Padre de Juan / Juancho Polo Valencia
Cirino Castilla / Poncho Cotes Queruz*

**DAVID
CHACÓN VELOSA**
*Francisco El Hombre / Colacho Mendoza / Abel Antonio Villa / Luis Enrique Martínez
Enrique Díaz / Alejo Durán / Fredy Molina / Rafael Escalona / Calixto Ochoa*

I ACTO

EL UNIVERSO WAYUU³⁸

Escena I

Cementerio Wayuu cerca a la ranchería Neimaluí se escucha el sonido de un caracol llamando a Jouttai (viento). A su sonido responden las gaviotas y Palaa (el mar) anunciando la llegada de Chipuutna (viento del nordeste) y de Maira (viento del sudeste) que danzan en el escenario naciendo, encontrándose y dando vida a lo que parece ser un cementerio wayuu ubicado junto a una pequeña ranchería muy lejana de la serranía de la Macuira. Cuando los vientos abandonan la escena se oye un sonido grave. Se ve en el cementerio algunas inscripciones de los e'irukuu³⁹ wayuu.

Un hombre Wayuu llamado Paisano entra con una vasija chirigua cargada de arena en cuya inscripción se lee: Epiayuu. El hombre hace signos, grafías y figuras esparciendo la arena en el cementerio. De la ranchería ubicada al costado del escenario sale una abuela Wayuu llamada Carmen haciendo símbolos en el piso con otra vasija cargada de arena, en cuya inscripción se lee: e'irukuu Uriana. Del costado contrario a la ranchería, en lo que se conoce como el camino hacia el jagüey, entra Imelda, niña Wayuu, quien también dibuja con arena signos en el piso del cementerio.

Es un nuevo día para la comunidad de Neimaluui. Juan, un niño Wayuu, viene saltando, corriendo, tirando piedras y procurando atrapar sus talones en el aire mientras juega con los cangrejos dibujándoles el camino hacia el cementerio. Los persigue, espanta e imita con cuerpo y voz:

- **Juan Epushaina:** Borolo... Borolo... Borolo...

En su juego por seguir al cangrejo ha llegado al cementerio Wayuu y al querer entrar aparece Carmen con dos niños en brazos y varias alforjas vacías con signos Amüchi o Chirigua, colgadas a la espalda que representan el E'irukuu Uriana.

- **Abuela Wayuu:** ¿Qué estás haciendo? Vete del cementerio que aquí no es para jugar.

- **Juan Epushaina:** Estoy llevando la atarraya a donde mi papá.

- **Abuela Wayuu:** Yo te veo es jugando: “borolo... borolo”. Si no tienes nada que hacer, carga y vamos al jagüey a traer el agua. *(Le lanza una alforja)*

38. Sobre la sabiduría Wayuu existen referentes que ilustran contexto, cosmogonía, lengua y arte. Es recomendable Nakujala Wayuu: Relatos Wayuu de Jorge Enrique Pocaterra y Asombros del Pueblo Wayuu de Hilario Chacín.

39. Clanes Wayuu. Arpushaina (Buitre Negro), Epiyuu (Gallinazo), Epiayuu (Burro), Gouriyyu (Perdiz), Ipuana (Alcon), Jarariyu (Perro), Jusayuu (Culebra Blanca), Jiruu (Hormiga), Pushaina (Saino), Sapuana (Alcaravan), Sijuaana (avispa Brava), Ucharayuu (turpial), Urariyyu (Serpiente), Uriana (Conejo), Uriyyu (Paloma), Waririyuu (Zorro).

- **Juan Epushaina:** ¡Sí tengo qué hacer!

Juan se dirige a un costado del escenario y entra una pesada red hecha una maraña. Dentro de ella hay tres pelicanos muertos.

- **Abuela Wayuu:** ¡Bota eso que ya están muertos!

- **Juan Epushaina:** No están muertos... Eso crees tú.

- **Abuela Wayuu:** *(con tono imperativo)* Vete del cementerio que aquí no es para jugar.

Juan finge salir, pero vuelve por la red. Divisa la inmensidad del desierto. Como todos los días saca los pelicanos de la atarraya, los pone a su lado, los limpia, entra al cementerio y los ubica en fila sobre una de las tumbas para que puedan emprender vuelo. Junta sus manos creando un sonido llamado wawai⁴⁰ y como Cristo los pelicanos resucitan, se impulsan, baten sus alas y se elevan perdiéndose en el cielo⁴¹.

Escena II

Cementerio Wayuu junto a la rancharía Neimalú

Juan saca de su mochila la foto de su madre y la ubica sobre una de las tumbas del cementerio, junta sus manos para hacer el wawai, pero en ese momento se oye una trompé⁴² a lo lejos. Juan se apresura a recoger la red para salir y esconde la foto.

- **Paisano:** ¿Otra vez en el cementerio?

- **Juan Epushaina:** Es que aquí se esconden los cangrejos y a mí me gusta jugar con ellos.

40. Flauta globular fabricada de semilla seca y hueca. Posee un orificio de entrada para el aire y varios orificios (usualmente tres) que le permiten producir diferentes sonidos. Un sonido similar se puede lograr colocando las manos en forma de cavidad en que se insufla el aire de la misma forma. Este tipo de flautas es común en culturas de América, Asia y África, asociadas a la diversión” (Min Cultura 2008. Weirain: la música y la palabra entre los Wayuu).

41. Para alimentar a sus crías los pelicanos se hieren a sí mismos como Cristo al entregar su sangre por los hombres. De manera similar, el vuelo del pelicano simula la ascensión del cuerpo de Cristo. La referencia en el arte sobre pelicanos y simbología judeocristiana está ampliamente documentada.

42. La turrompa es una variación de arpa de boca que tiene forma de herradura con una lengüeta en el centro; para producir sonido de difentes alturas es necesario abrir y cerrar la boca mientras se sostiene con los dientes.

- **Paisano:** A nadie le gusta que ustedes jueguen aquí, menos ahora. Si no cuidamos los caminos que conducen al cementerio nuestros muertos no podrán regresar.

- **Juan:** Siempre he cuidado de no dañar las tumbas papá (*Se cae la foto*) Papá... ¿A dónde vamos cuando morimos?

- **Paisano:** A Jepirraa, hijo. Nuestras almas y las de todos los Wayuu se reunirán con nuestros ancestros en Jepirra. (*Esperanzado*) Allí compartiremos con alegría.

- **Juan:** ¡Epaaa papá! ¡A Jepirra ¡Allá quiero ir!

- **Paisano:** (*Ríe*) Juan, que M´maa (*la tierra*) y Juyaa (*la lluvia*) no permitan que eso suceda aún. Todavía tienes mucho tiempo por vivir. Aunque hoy no fue muy abundante tú pesca, desde que estamos en Neimaluí no he visto mejores amaneceres. Algún día Palaa (*el espíritu del mar*) será generoso con nosotros.

- **Juan:** Papá ¿cuándo volveremos a Apushi? ¿A nuestra ranchería?

- **Paisano:** No volveremos a Apushi, Juan. Nuestra casa ahora es Neimaluí. Aquí don Silvano y doña Carmen nos han recibido bien a pesar de no ser de su clan. No volveremos a Apushi. (*Juan entristece sonoramente escondiendo su rostro*). Alégrate, Juan. (*Instándolo a jugar*). ¿Qué pasa, Juan? ¿No que te gusta jugar con los cangrejos? (*Toma su trompe, la mira, limpia y la extiende a Juan en un gesto ritual*) Toma, Juan. Que el espíritu de la música te acompañe siempre, no importa a donde vayas, que sea tu guía, tu cura, tu remedio, que alivie todas tus penas.

- **Juan:** ¿Me lo das, papá? ¿Me regalas tu instrumento?

- **Paisano:** Sí, Juan, ahora es tuyo. Consévalo muy bien, para que M´maa y Juyaa renazcan en tu camino. (*Se abrazan. Suena el acordeón de Compae Chipuco*⁴³. *Paisano sale hipnotizado*).

43. Refiere a La canción: "Compae Chipuco" autoría del odontólogo José María Chema Gómez. Historia referenciada en el Diario El Pilón por José Atuesta el 06 de abril del 2015.

Escena III

Cementerio cerca a la ranchería Neimalui

Juan realiza sonidos con la trompe que se convierten en ritmo mientras baila la danza de los cangrejos. Sin darse cuenta, Imelda pasa con unas alforjas llenas de agua, se estrellan y se derrama el líquido vital.

- **Juan:** Imelda...perdón, no te había visto.

Imelda salva el agua antes que se derrame en su totalidad e intenta cruzar.

- **Juan:** ¿Te acompaño para ayudarte a cargar el agua?

- **Imelda:** No. *(Intenta cruzar)*

- **Juan:** ¿Has encontrado cangrejos blancos en el jagüey?

- **Imelda:** No *(Intenta cruzar de nuevo)*

- **Juan:** ¿Quieres buscar cangrejos conmigo?

- **Imelda:** ¡No! Y no vuelvas a ir a mi casa. Ya no quiero hablar más contigo. ¿Bueno?

Juan: Bueno... *(Se aleja para llorar)*

- **Imelda:** Ay, Juan... Es que ya no te puedo hablar más, pero no es solo a ti sino a todos los hombres. No puedo hablar más ni con niños, ni con hombres. *(Orgullosa)* Tengo prohibido que me vean, no puedo hablar con nadie porque este es mi último día en libertad. *(Secreto)* ¿Sabes, Juan?... voy a ser... señorita.

- **Juan:** *(estupefacto)* Señorita...

- **Imelda:** Aún no he dicho nada a nadie, pero la oütsu⁴⁴ ya lo debe saber. Apenas deje el agua, corro a decirle a mi abuela Carmen, mi tío me hará el encierro, empiezo mis doce lunas y de ahora en adelante seré Majayut⁴⁵. ¿Te imaginas, Juan?... ¡Majayut! *(Se quita la pañoleta, se suelta el cabello como si desease que la brisa la golpease en silencio).*

44. La mujer oütsu o también ouutsü es la guía espiritual en la comunidad wayuu, cuyo oficio consiste en conservar la armonía de los seres de la naturaleza por medio de rituales y ceremonias. Este oficio se originó a través de la manifestación de un sueño en un tiempo antiguo y desde entonces es a través de los sueños que se revela la persona que deberá desarrollar esta tarea. (Ojeda 2013).

45. Majayut significa señorita para el pueblo Wayuu. La etapa más significativa de la vida de la mujer porque recibe la formación sobre sus roles como pilar de la sociedad wayuu, dadora de vida y transmisora de saberes.

- **Juan:** (*busca en el desierto una flor de cardón y la pone a Imelda*) Mi bella Majayut. De ahora en adelante, todas las flores del desierto se inclinarán ante tu belleza y hermosura.

- **Imelda:** Ay Juan...

- **Juan:** Cuando salgamos del encierro le decimos a doña Carmen que yo me quiero casar contigo y como ya casi tengo 11 años, y en un año tendré 12, mi papá me dará mis chivos, los de él... y las tumas de mi mamá se las daremos a tu familia. Esperaremos 2 o 3 años más y nos casaremos. Anaa pa kai⁴⁶

- **Imelda:** (*enamorada le pone un hilito rojo*) Ais Pia Tapula Juan. Jimay suruchi pietai. Anaa pa kai⁴⁷ Doce lunas Juan. Doce lunas nos alejan de estar juntos y felices. (*Sale*)

- **Juan:** Ais tapula pia. Aracatam tai punai. Tache kuin piia⁴⁸

Juan se ubica en el centro del escenario cubriéndose los ojos, girando sobre su mismo eje y contando hasta doce. Representa el paso de los doce meses o doce lunas, mientras en el fondo aparece Imelda y su abuela realizando en imágenes el ritual Wayuu que escenifica el paso de niña a Majayut: el encierro / los 3 baños al día / el corte de cabello / la toma de bebida para la purificación / la enseñanza del tejido / el trato a la familia, esposo e hijos.

- **Juan:** (*tapándose los ojos y girando sobre sí*)

Wanessia

Piama

Apünüin

Pienchi

Ja'rai

Aipirua

Akaratshi

Mekiiasat

Mekiatsat

Po'ooloo

Once

Y... Doce...

46. Serás mi sol.

47. Te quiero mucho, Juan. / Niño de los caminos. / Serás mi sol.

48. Te quiero mucho. / Mi alma, mi corazón. / Usted.

Juan descubre lentamente sus ojos y espera alegre la salida de Imelda. Suena fuerte una kasha wayuu que convoca a la comunidad a la yonna. Salen hombres y mujeres wayuu formando un círculo de baile, festejando, comiendo chivo, bebiendo chicha y riendo. Imelda va al centro muy triste con una manta wayuu excepcional con su abuela Carmen.

- **Carmen:** Ahora eres toda una Majayut.

Ante Imelda se ubica un hombre wayuu para bailar la Yonna. Suena la Kasha y en el baile el hombre no es derribado. Festejan. El hombre da telas, collares y animales a doña Carmen quien otorga a Imelda. La pareja sale. Imelda observa triste a Juan.

- **Juan:** (tira la trompe de su padre) ¡No!

Apagón.

Escena IV

La expulsión

Noche oscura. Interior de la ranchería Neimaluí. Carmen grita tras un agitado sueño. Luego se tranquiliza y reconoce que es de noche. Va por un vaso de agua e intempestivamente se oye el sonido de camionetas que se estacionan en la ranchería.

- **Altavoz:** Buenos días, comunidad de Neimaluí. Disculpen la madrugada pero a veces hay cosas que uno no quiere hacer.

- **Carmen:** Nuestro pacto era para el miércoles. Aún no tenemos recogidos los animales, ni las cosas, ni nuestros muertos... Eso demora, además...

- **Altavoz:** Sobre los animales y las cosas no se preocupe, por eso vinimos de noche. Aunque si deciden quedarse no creo que mañana los vayan a necesitar (*Aparece Paisano en la ranchería con un Arma, Carmen lo detiene y entra Juan*)

- **Carmen:** ¡No, Paisano!

- **Altavoz:** Nosotros ya hemos palabreado mucho y tenemos la lengua seca de tanta habladera. Recojan lo que puedan o cada quien se hará responsable de su destino.

Apagón.

Escena V

*Puloui*⁴⁹ la muerte

Es medio día. Paisano, Juan y doña Carmen caminan juntos en medio del desierto con pocas cosas, alguna ropa envuelta en chinchorros, ollones amarrados con cabuya, costales de comida, carbón, vasijas con agua, tres chivos y una gallina. Caminan extremadamente lento mientras la rancharía wayuu va desapareciendo. Se oye desde un espacio ubicado en el más allá el acordeón de Francisco el hombre entonando únicamente con sus pitos y bajos el paseo “Plegaria Vallenata”⁵⁰ mientras Juan, Paisano y doña Carmen caminan bajo el sol inclemente. Su desplazarse es lento y sus rostros perplejos y tristes. El avance debe ser mínimo desde el fondo del escenario al proscenio. Mientras avanzan cada uno va muriendo entre el desierto, el cansancio, el hambre y la sed.

La primera en fallecer es la abuela Carmen, los niños, las gallinas y chivos. Más adelante muere Paisano: Juan llora muy contenido y le cierra los ojos. En escala de muerte quedan tendidos los cuerpos de Carmen, los niños, los animales y Paisano. Juan toma un arma del pantalón de su papá y se levanta triste; continúa la marcha hacia el frente cansado y perdido. No aguanta más, desgarrado y confundido saca de su mochila la foto de su mamá, mira los cuerpos tendidos de su padre y doña Carmen, toma firmemente el revólver, lo lleva con impulso a su cabeza, cierra los ojos, y entre la felicidad y la tristeza: se suicida.

Apagón.

Fin del I Acto

49. En las creencias mágico-religiosas del wayuu Püloui es un ente sobrenatural. Aparece como la imagen de una mujer que abraza en su seno el mito, la leyenda y las tradiciones que sustentan su mundo espiritual. Püloui es el ámbito del misterio, de lo desconocido y escalofriante. Puede ser la soledad del mar, la silenciosa mansión de las profundidades donde habita cada especie submarina, es un hado portador de males. Ramon Paz Ipuanna.

50. La canción Plegaria Vallenata es autoría de Gildardo Montoya y fue interpretada por Alejo Durán.

II ACTO

EL REINO DE FRANCISCO EL HOMBRE

Escena I

Alegría o Ueepajee

Al subir la luz se reconocen en la penumbra varios paneles desordenados que dibujan una pintura fragmentada del Cabo de la Vela⁵¹, playa, mar y algunos animales similares a los pelícanos.

Se observa a Juan tendido en el piso mientras se oye desarmonizada una caja vallenata. Juan se despierta desconcertado, se observa, y mira a su alrededor buscando el sonido de los instrumentos. Del otro lateral, se oye una desarmonizada guacharaca mientras Juan se reincorpora lentamente. Suena un acordeón también desarmonizado y Juan se gira para descubrir los sonidos, pero nota algo extraño en los bolsillos de su traje: saca la trompe que le entregó su padre antes de morir. Se oyen frases cantadas acompañadas con ecos, aplausos, sonidos de caja, guachara y acordeón; jolgorio y alegría grupal representan el universo de Francisco el hombre, que aumenta cuando todos gritan a viva voz: ¡Ueepajee!

- **Voz 1:** Primero el Hombre Francisco y después Luisito Pitre
- **Voz 2:** Juan Solano que no existe, ni el difunto Bolañito
- **Voz 3:** Ya después fue Emilianito y Rafael Enrique Daza
- **Voz 4:** Juan Muñoz que fue el de plaza y en Manaure Ca'lo Araque
- **Coro:** Hoy el más allá se complace con nuestras fiestas vallenatas.⁵²
¡Ueepajee!
- **Alejo Durán:** El día en que yo me muera
Les voy a pedí un favor
- **Coro:** Me lleven al cementerio
Este pedazo de acordeón.⁵³

51. Al morir, el alma de los Wayuu va a Jepirra ¿Dónde se ubica este lugar? En algunos documentos de mitología Wayuu se describe como un territorio sagrado inexistente e impalpable, un lugar ubicado en el más allá. Sin embargo, en otros documentos y para gran parte de la comunidad Wayuu, se sitúa en el Cabo de La Vela.
52. Verso de la canción "Historia vallenata" de Emiliano Zuleta. Tomado de libro: "La Dinastía Zuleta".
53. Verso de la canción "Pedazo de acordeón" compuesta e interpretada por el Juglar Alejo Durán.

- **Leandro Díaz:** Este paseo es de Leandro Díaz
- **Coro:** Este paseo es de Leandro Díaz
Pero parece de Emilianito.⁵⁴
- **Juancho Polo:** Donde quiera que uno muere,
Ay ombe
- **Coro:** Toda la tierra son bendita.⁵⁵
- **Emiliano Zuleta:** Me lleva él o me lo llevo yo
- **Coro:** Pa' qué se acabe la vaina.⁵⁶
- **Enrique Díaz:** Después de la caja negra compadre
- **Coro:** No creo más na'a te lleves.⁵⁷
- **Lorenzo Morales:** Ay muchachas Manaureras
No olviden a Moralito
- **Coro:** Porque ahora yo estoy
Muerto y con su amor yo resucito.⁵⁸
- **Calixto Ochoa:** Vivo aquí...
- **Coro:** Pintando el paisaje sabanero.⁵⁹
- **Luis Enrique:** Oigan muchachos yo soy Enrique Martínez
El que nunca tuvo miedo si se trató de tocar.⁶⁰
- **Abel Antonio:** Abel Antonio no muere todavía
- **Coro:** Abel Antonio muere cuando la gente lo olvide.⁶¹
- **Andrés Landeros:** Baila la cumbia morena
Al compás del acordeón

54. Verso de la canción "Matilde Lina" compuesta e interpretada por el Juglar Leandro Díaz.

55. Verso de la canción "Alicia adorada" compuesta e interpretada por Juancho Polo Valencia.

56. Verso de la canción "La gota fría" compuesta e interpretada por Emiliano Zuleta Vaquero.

57. Verso de la canción "La caja negra" compuesta e interpretada por Enrique Díaz.

58. Verso de la canción "Primavera florecida" compuesta e interpretada por el Juglar Lorenzo Morales.

59. Verso de la canción "Los sabanales" compuesta e interpretada por el Juglar Calixto Ochoa.

60. Verso de la canción "Pollo vallenato" compuesta e interpretada por el Juglar Luis Enrique Martínez.

61. Verso de la canción "La muerte de Abel Antonio" compuesta e interpretada por Abel Antonio Villa.

Que se te acaben las velas
de la rueda del cumbion.⁶²

- **Coro:** ¡Ueepajee!

Juan se dirige al fondo del escenario para descubrir dónde nace la fiesta. De atrás se oye la voz del compositor Tobías Enrique Pumarejo⁶³.

- **Tobías:** La luna con su mirar
Muy sonriente me decía
No llores ponte a cantar
Que estás en el cielo Tobías.

Yo canto por no llorar
¿Cuál serán las penas mías?
La luna me ha de cambiar...

- **Coro:** ¡Tristezas por alegrías! ¡Ueepajee!

Como si estuviera en un espacio fantasmagórico Juan observa desconcertado a un viejo juglar ciego, el maestro Leandro Díaz que atraviesa mientras suena un pito alto de acordeón.

- **Leandro Díaz:** Navegamos por las aguas que hace tiempo llamarón la provincia de Padilla. Olas conquistadas por el pirata Sir Francis Drake a pesar del río, el hacha y el indio que se resistieron a la investida de su destino fatal.

Seguidamente, suena la canción Alicia Adorada y entra el juglar Juancho Polo Valencia. Juan intenta interactuar con él pero es inútil, va hipnotizado hacia Alegría.

- **Juancho Polo:** Alicia... Alicia, mi amor... Alicia...

62. Verso de la canción "Virgen de La Candelaria" de Andrés Landeros.

63. Verso de la canción "Los tres hermanos" de Tobías Enrique Pumarejo.

Juancho Polo se encuentra con Alegría, al soplar el calabacito este se ilumina, lo ubica en el aire y sale de la escena. Entra el Juglar Colacho Mendoza cantándole a Alegría.

- Colacho Mendoza⁶⁴: Esa cara tan divina
Tiene mi alma enamorada
Su nariz tan perfilada
Esos ojazos me dominan.

Ay, morena linda
Decime que sí
Que el pobre Colacho
Se muere por ti.

Alegría da a Colacho el segundo calabacito y al soplarlo este se enciende, lo ubica en el aire mientras Colacho sale. Juan se acerca tímidamente a ella.

- Juan: (*esperanzado*) ¿Estoy muerto?

- Alegría: Muerto es solo un decir. (*Sin mirarlo le extiende la mano*) ¡Dámelo... no tengo tiempo que perder!

- Juan: ¿Qué?

- Alegría: Tu calabacito, dámelo. No te puedes quedar con él. Necesito saber qué tanto te nombran para que tu luz no se extinga aquí.

- Juan: Yo no tengo eso.

- Alegría: (*se gira asustada*)

- Juan: ¿Eres Alegría?

- Juan: Sí, soy Alegría o Ueepajee. Soy la única hija de Francisco el Hombre, engendrada por sus propios cantos. Soy el primer llamado, la simpatía, la alegría, la felicidad y cada vez que en la tierra me nombran yo revivo, resucito, me ilumino, sobre todo cuando la gente llena de emoción alza los brazos y grita al cielo: ¡Ueepajee!

64. Verso de la canción "Alma enamorada" compuesta e interpretada por el juglar Colacho Mendoza.

- **Juan:** Ayúdame por favor, necesito encontrar a mis muertos para poder vivir con ellos aquí en Jepirra, contigo Alegría.

- **Alegría:** ¿Je... qué? ¿Dónde dices que estás?

- **Juan:** En Jepirra, el reino de los muertos, de nuestros muertos Wayuu.

- **Alegría:** No, no, no. Estás en la provincia de Padilla o tal vez en La Guajira, quizá Magdalena o en la antigua Santa Marta, tal vez Ariguani o Fonseca o la tierra del cacique Upar. Si volteas es el Valle del Sinú o Punta Gallinas o la Punta de la Sierra o el río Guatapuri o el río Cesar, Ranchería, Río Badillo. ¡Noo! es Riohacha, Maicao. (*Agilizá*) Tal vez Uribía, Codazzi, Magangué, El Rebolo, Remolino, Villanueva, Castilletes, Urumita, El Copey, San Juan, Macho Bayo, Cañaguatate, Puente Salguero, Gamarra, Chimichagua, Chiriguana, Manaure, San Jacinto, Pivijai, Patillal, La Jagua de Lorico, La Jagua del Cesar, Hato nuevo, Plato, La Chinita, Distracción, Flores de María, El Paso.

- **Juan:** El Paso... ¿Esto no es Jepirra?

- **Alegría:** No, no, no. Esta es la eternidad. Estos caminos no tienen tiempo definido pero representan todos los divinos tiempos de nuestro folclor. Estás en el más allá, es decir, en el más acá. Estás en el reino de los juglares vallenatos que han muerto y cuya alma recibimos alegremente aquí. Estás en el reino de Francisco el Hombre.

- **Juan:** ¿Y mi padre, mi madre, mis hermanas? ¿Dónde están? Ellos también están muertos, yo vine aquí para encontrarme con ellos. (*Cae en cuenta y niega con la cabeza*) No, yo tengo que volver, tengo que regresar a Jepirra. (*Se arrepiente del suicidio. Va a salir. No avanza*)

- **Alegría:** ¿A dónde crees que vas? ¿A dónde te piensas ir? (*Ríe*)

La escena es interrumpida por el sonido Chipuco, Chipuco, hecho por un pequeño burrito cargado con calambones de agua guiado por un anciano que musita palabras con Cirino Castilla.

- **Alegría:** Ese era el vallenato Pata Pinta' o comúnmente conocido como compae Chipuco; el otro es Cirino... ay, pobre Cirino, en la tierra nadie lo nombra y si después de muerto en la tierra te olvidan y no te vuelven a nombrar tu alma se extingue de aquí, se esfuma, desaparece, nadie sabe a dónde ira.

- **Juan:** A Jepirra.

- **Alegría:** ¿Dónde?
- **Juan:** A Jepirra. Las almas de todos los muertos Wayuu van a Jepirra.
- **Alegría:** Y dale con lo mismo...
- **Juan:** Mi padre me dijo que todas las almas de los Wayuu al morir íbamos a Jepirra a encontrarnos contigo, Alegría.
- **Alegría:** De los wayuu... (*En sospecha*). ¿Tú estuviste con los indios?
- **Juan:** Soy del clan Epushaina de territorio wayuu.
- **Alegría:** Bueno... ¿Y cuál es tu especialidad musical?
- **Juan:** Hago sonidos con las manos para resucitar pelícanos. (*Hace el wawai y se elevan mágicamente muchos pelícanos*)
- Alegría:** ¡Es un pelícano, hay muchos, son montones!
- **Juan:** También toco la trompe de mi Papa.
- **Alegría:** Cuéntame, ¿qué fuiste en la tierra?
- **Juan:** Soy wayuu.
- **Alegría:** Bueno, sí sé que te llamas wayuu, pero...
- **Juan:** No, no me llamo wayuu, me llamo Juan, pero soy wayuu.
- **Alegría:** Me refero a si fuiste un gran acordeonista...
- **Juan:** (*niega*).
- **Alegría:** ¿Fuiste un gran guacharaquero?
- **Juan:** (*niega*).
- **Alegría:** ¿Fuiste un gran cajero? ¿Compositor precoz? ¿Hijo de alguna dinastía?
- **Juan:** (*niega a cada pregunta*).
- **Alegría:** Bueno, alguien grande debiste ser, si no, ¿por qué llegaste aquí, al reino de Francisco el Hombre?
- **Juan:** Yo solo quería morir para encontrarme de nuevo con mis padres. Ya todos los Epushaina hemos muerto.
- **Alegría:** Epushaina... No tengo esa dinastía en mis calabacitos alumbradores. ¿Y entonces?

- **Juan:** No sé. Creo que otra vez me equivoqué de mundo.

- **Alegría:** Tranquilo maestro Pushaina que de aquí no se extinguirá su alma, ya verá que encontraremos su calabacito alumbrador y brillará con gran intensidad. Por lo pronto, vamos a que conozca el reino y de paso a mi padre, a ver si nos aclara por qué estás aquí. De todos modos, bienvenido a este universo de alegría, música y Ueepajee. ¿Por lo menos te sabes un vallenatico... no?

Salen.

Escena II

Ondas del Borolote

Los paneles desordenados forman un semicírculo que muestra la pintura completa de un acordeón gigante, en cuyo fuelle se reconoce a lo lejos el camino a Jepirra, la playa del Cabo de la Vela. El escenario es una gallería y el público de la obra es su público. Al iluminarse una esquina del escenario se ve a un Cangrejo llamado Borolo que conduce un antiguo programa radial titulado “Ondas del Borolote”. Transmite algunos sonos finales de un vallenato muy viejo.

- **Borolo:** Ondaaaaaaassss.... del Borolote.

- **Coro:** ¡Donde quiera que sople el viento!

Sonido de platillos, vacas, colibríes y guacharacas.

- **Borolo:** Amigos, el día de hoy estamos bendecidos por todos ustedes. Nos escuchan de Rumichaca a Paraguachón y nos oyen de Puerto Escondido a Cúcuta. Un saludo a toda nuestra zona ganadera y bananera, a las riveras del Magdalena y Sucre. ¡Qué viva el mondongo!

- **Coro:** ¡Qué viva!

- **Borolo:** ¡Qué viva la pajarilla!

- **Coro:** ¡Qué viva!

- **Borolo:** ¡Qué viva el bocachico!

- **Coro:** ¡Qué viva!

- **Borolo:** Y hoy en Ondas del Borolote. *(Tono musical)*

- **Coro:** ¡Donde quiera que sople el viento!

Sonido de platillos, vaca, colibríes y guacharacas.

- **Borolo:** Tendremos un bello y especial programa. El encuentro de tres de los mejores juglares que han alegrado nuestro corazón como dignos hijos de Francisco el Hombre. Estamos transmitiendo desde la gallera El Gallo Colora’o, donde luego de una pelea de gallos tendremos la fortuna de escuchar... No pero, un momento ¿qué es esto? queridos radioescuchas...

Desde el público entran Cirino Castilla y el juglar vallenato Abel Antonio Villa e invitan al público a chiflar y golpear con las palmas. También ingresa Juan acompañado de Alegría.

- **Borolo:** Es el maestro Abel Antonio Villa que ha llegado a la gallera y a quien recibimos con un fuerte ¡a...plauso!

- **Abel Antonio Villa**⁶⁵: Hay muchos músicos nuevos que tienen
un engaño
Y a donde quiera que voy dicen allá viene
el viejo.
Ellos no saben que el viejo es gallo
Y acaba con muchos pollos nuevos.

Canto este paseo y es la pura realidad
A donde quiera que voy en el cielo
me desean
Hay muchos pollos nuevos que no se
dejan criar

65. Verso de la canción: “El gallo y el pollo” compuesta e interpretada por el Juglar Abel Antonio Villa.

Van a la gallera y siempre pierden la pelea
Ojalá recibieran mi consejo
Que ese consejo les serviría para todos.

- **Todos:** Ojalá recibieran mi consejo
Que ese consejo les serviría para todos.

En medio del baile y canto, Borolo envía a Juan a la gallera a retar al maestro Abel Antonio.

- **Abel Antonio Villa:** Que he visto morir muchos pollos
En las patas de un gallo viejo.

- **Todos:** Que he visto morir muchos pollos
En las patas de un gallo viejo.

- **Alegría:** Muy bien maestro Abel Antonio, aún te nombran en Tenerife como el padre del acordeón, te recuerdan con mucha fuerza, alegría y admiración. Tus paseos vallenatos son entonados por tanta gente en la tierra que tu recuerdo sigue vivo y tu luz brilla con gran intensidad en el reino de Francisco el Hombre. Felicidades.

Alegría entrega su calabacito al maestro Abel Antonio y al soplarlo se ilumina. Salen.

- **Abel Antonio Villa:** Que se vengán
Pa' que sepan
Esta noche.

- **Todos:** Para pasar un rato de goce. (Bis)

- **Borolo:** Ondaaaaaaassss.... del Borolote.

- **Coro:** ¡Donde quiera que sople el viento! (*Tono musical*).

Sonido de platillos, vacas, colibríes y guacharacas.

- **Borolo:** Y en tiempos de postconflicto sirve en tu plato el dulce que yo sirvo en el mío sala'ó, pero no dejemos de comer juntos dice ¡El Gallo Colora'ó! Y hablando de pollos amigos, recibamos con un fuerte aplauso el día de hoy al juglar, al maestro Luis Enrique “El Pollo”, “El Pollo”, “El Pollo” Martínez.

- **Luis Enrique Martínez**⁶⁶: Oigan, muchachos
Yo soy Enrique Martínez
Quien nunca tiene miedo
Si se trató de tocar. *(Bis)*

Soy Luis Martínez
El pollo vallenato
Y es candela
Lo que voy a tocar.

- **Todos:** Oigan muchachos
Oigan la nota
Como toca
El vallenato.

- **Luis Enrique Martínez:** Hago fandangos
Con mi pañuelito rojo
Y con mi acordeón en la mano
Voy dispuesto para tocar. *(Bis)*

66. Verso de la canción: “Pollo vallenato” compuesta e interpretada por el Juglar Luis Enrique Martínez.

Soy Luis Martínez
El pollo vallenato
Y es candela
Lo que voy a tocar. (Bis)

- Todos: Oigan muchachos
Oigan la nota
Como toca
El vallenato.

Juan ha logrado conectarse con El Pollo y juega con su acordeón mientras bailan Borolo, Alegría y Cirino. Alegría se acerca con el calabacito alumbrador al juglar y al soplarlo se ilumina. Luis Enrique sale con Cirino Castilla.

- Luis Enrique Martínez: Ando por la calle
Con mi acordeón en la mano
En busca de mis amigos
Dispuesto pa' parrandear. (Bis)
Soy Luis Martínez
El pollo vallenato
Es candela
Lo que voy a tocar. (Bis)

- Todos: Oigan muchachos
Oigan la nota
Como toca
El vallenato.

- **Borolo:** Ondas del Borolote.

- **Coro:** ¡Donde quiera que sople el viento! *(Tono musical)*

Sonido de vacas, colibrís y guacharacas.

- **Borolo:** Un saludo a los Arahuaos que nos acompañan desde la Sierra.

Suena Kai Kat (Truenos), se pierde la señal. Bajan y titilan las luces. Juan se inquieta. Alegría ni se inmota en su accionar. En medio de la penumbra se logra sintonizar la radio.

- **Borolo:** Triste noticia a todos los seguidores de nuestro programa. Debemos aceptar la muerte y vestirnos de luto lamentando el fallecimiento de un nuevo juglar. El día de hoy mi corazón se oprime al recordar aquel que acompañó nuestros más alegres momentos y a quien esperábamos hoy en la gallera El Gallo Colorao. Amigos y amigas ha fallecido el maestro... Enrique Díaz.

- **Voces off:** Ay...

Enrique Díaz avanza lentamente hipnotizado con su acordeón en brazos. Encabeza una solitaria procesión. Alegría está impávida y Juan temeroso. La procesión canta:

- **Procesión:**

El hombre que trabaja y bebe

Déjenlo gozar la vida

Porque eso es lo que se lleva

Si tarde o temprano muere.

Alegría le muestra el calabacito a Enrique Díaz y él lo sopla

Después de la caja negra

No creo que más nada te lleves

Después de la caja negra

No creo que más nada te lleves.⁶⁷

67. Verso de la canción "Caja negra" compuesta e interpretada por Enrique Díaz.

Enrique Díaz sale bajo el acompañamiento fúnebre de Borolo y Cirino. Alegría y Juan siguen con la mirada a sus amigos.

- **Alegría:** *(a su calabacito)* Maestro Enrique Díaz te nombran en la tierra, eres el orgullo de San Jacinto, zona de las más bellas hamacas. Tu recuerdo sigue vivo y tu luz brilla con destellos aquí en el reino de Francisco el Hombre.

Alegría sopla el calabacito de Enrique Díaz y se enciende. Lo cuelga en el aire.

- **Juan:** No entiendo ¿pero él no acabó de morir?, ¿por qué no tenía calabacito?

- **Alegría:** (Ríe) No, él no acabó de morir. Él lleva mucho tiempo muerto solo que le gusta recordar todos los días el día en que murió y los homenajes que la gente le hizo aquí en las sabanas de María La Baja. Además, le gusta recordar un programa radial muy especial llamado “Ondas del Borolote” escuchado en toda la región del Magdalena y donde quiera que sople el viento.

- **Juan:** Sabes, para nosotros los wayuu el viento es un espíritu que se llama Jouttai, él tiene cuatro hermanos: Jepirachi, Pichikua, Chipuutna y Maira, a su sonido le llamamos Awaalirjawa o el ulular del viento.

- **Alegría:** Pues para nosotros el acordeón es un Dios y también tenemos cuatro vientos: paseo, puya, merengue y son. En vez de llamar Awaalirjawa al ulular del viento, lo llamamos ¡Ueepajee!

- **Juan:** ¿Ueepajee?

- **Todos:** ¡Ueepajee!

Apagón.

Escena III

El Indio Sinuano

Una vieja agrupación vallenata conformada por Leandro Díaz, Cirino Castilla y Alejo “El Negro” Durán entran tocando con mucha alegría el Indio Sinuano⁶⁸.

- **Alejo Durán:** Yo soy indio de los puros del Sinú
- **Coro:** Del Sinú.
- **Alejo Durán:** Yo soy indio chato, cholo y chiquitín
- **Coro:** Chiquitín.
- **Alejo Durán:** Esa tierra, es mi tierra
Este cielo, es mi cielo.
- **Coro:** Esa tierra, es su tierra
Este cielo, es su cielo.

Los tres músicos le cantan a Juan.

- **Alejo Durán:** A su casa llegó un día el español
- **Coro:** El español.
- **Alejo Durán:** Y del oro de su padre se apropió
- **Coro:** Se apropió.
- **Alejo Durán:** Y la tumba de su abuelo como guaca
explotó.
- **Coro:** Y la tumba de su abuelo como guaca
explotó.
- **Alejo Durán:** Y su tierra le quitaron de las manos

68. Cancion “Indio Sinuano” compuesta por Máximo Jiménez e interpretada por el juglar Alejo Durán.

- **Coro:** De sus manos.
- **Alejo Durán:** Despojado quedo él con sus hermanos
- **Coro:** Con sus hermanos.
- **Alejo Durán:** Al abrigo de los vientos
Relegado a los pantanos.
- **Coro:** Al abrigo de los vientos
Relegado a sus pantanos.
- **Coro:** Indio cholo, pelo largo
Gran comedor de babilla
Cogedores de cangrejo
Fabricador de esterillas.

Con su nariz achatada
Con sus pómulos salidos
Con su porte medio metro
Con sus tobillos torcidos.

Alegria interrumpe festivamente la canción.

- **Alegria:** ¡Qué delicia! Quedo completamente extasiada mis más estimados amigos. Nada mejor que vivir en este lugar y con tan hermosa compañía.

- **Leandro Díaz:** ¿Quién se inventaría aquel proverbio que dice “después de la muerte, la alegría no existe” (*Rien*)

- **Cirino Castilla:** Un impío ¿no les parece? Pues mírenla aquí presente como dama galanada bañada por los aires del cielo inmenso.

- **Leandro Díaz:** Compadre Alejo, cuando tocas me recuerdas un merengue que según decía Toño Salas perteneció a Francisco el Hombre⁶⁹.

69. En “La Dinastía Zuleta” homenaje de la Fundación Francisco el Hombre se narra cómo Santa Salas, madre de Toño Salas cantaba estos versos al niño Emiliano afirmando que eran autoría de Francisco el Hombre.

A mí me ha salido el diablo
Con figura ‘e vaca vieja
Tiene el rabo colora’o
Y amarillas las orejas.

- **Cirino Castilla:** ¿Por qué te recuerda ese merengue?

- **Leandro Díaz:** Mírale el rabo y las orejas amarillas. (*Todos ríen*)

- **Alegría:** No lo sé. No tiene cara de vaca: es más bien morenito. (*Ríen*).
¿Alguien sabe que significa lontananza?

- **Leandro Díaz:** La palabra lontananza la inventó Carlos Huertas para referirse al recuerdo de nuestro amigo Luis Pitre. Toque compadre Alejo, que si no tocamos aquí en el cielo ¡nos olvidan allá en la tierra!

- **Cirilo Castilla**⁷⁰:

Hoy se encuentran los retoños
De viejos compositores
Surgirán composiciones
Como frutos en otoño.
Y en este nuevo retorno
Por lo que se trata y dice
El recuerdo de Luis Pitre
Enmarcado en lontananza.
Crecerá con la esperanza
De un pueblo que lucha y vive. (Bis)

En la última frase Cirino hace referencia ilustrativa a Juan.

70. Verso de la canción “Tierra de cantores del compositor Carlos Huertas”.

- **Leandro Díaz:** Ah, qué bella es Fonseca.

- **Cirino Castilla:** Y bellas las composiciones de mi compadre Carlos huertas. (*Suspira*)

- **Alejo Durán:** Traen además de alegría...

- **Leandro Díaz:** Melancolía...

- **Cirino Castilla:** Y tristeza.

- **Leandro Díaz:** Cuando yo estuve por allá en la tierra me preguntaba ¿para qué me tendría Dios allí si no podía ver? ¡Pues para componer! ¿Pa' qué más? Si Dios no me puso ojos en la cara fue porque se demoró lo suficiente colocándolos...

- **Coro:** (*adelantándose*) En el alma.

- **Leandro Díaz:** Y todo lo que describen mis canciones está escrito pero con los ojos del alma.

- **Alegría:** ¿Y ahora, maestro? Y ahora que está aquí entre nosotros en reino de Francisco el hombre ¿cómo ve todo?

- **Leandro Díaz:** Lo veo... lo veo a través de tus ojos, mi Alegría. (*Ríen*). Bien podría llamarte mi diosa coronada, mi lucero espiritual, mi Matilde Lina. (*Ríen*).

Cirino, Juan y Alejo abandonan el escenario dando espacio a la representación entre Leandro y Alegría que juega a ser Matilde Lina.

- **Leandro Díaz:** Yo llegué un día aquí a Manaure a la Fiesta del Carmen y dio la casualidad que se hospedó en esta misma casa una muchacha que venía de más arriba de la Sierra. (*Risas*) Bueno, ya en la mañana yo me levanté temprano y me senté en la puerta cuando de repente escucho la voz melodiosa de una mujer que me dice: “buenos días”, “buenos días” dije yo. “¿Es usted el maestro Leandro Díaz?” me preguntó. Para entonces ya mis canciones se escuchaban aquí por la Sierra (*risas*) y yo ya era famoso pa' la muchacha. “Yo soy Leandro Díaz” le dije con orgullo. “Mucho gusto, yo me llamo: Matilde Lina” y me sonó el nombre. (*Risas*) Bueno, ya después nos dimos un beso, pero al principio solo fue el nombre. Y así nació Matilde Lina a orillas de este río que pasa por aquí, el río...

- **Todos:** Tocaimo.

- **Leandro Díaz:** Un medio día que estuve pensando (*bis*)
En la mujer que me hacía soñar
Las aguas claras del río Tocaimo
Me dieron fuerzas para cantar.⁷¹

Alegría va a dar un beso a Leandro pero Alejo interrumpe la acción.

- **Alejo Durán:** Apa, oaa, sabroso... algo similar me pasó a mí al componer el son de Fidelina. Es que era bella... bella era esa niña... (*toca y canta*)⁷²

Fidelina Fidelina...
Ella me mando a decir
Que le llame y que le escriba ayayay
Porque no sabe de mí ayayay.

- **Alejo Durán:** Yo era racionero de ganadería en la hacienda Las Cabezas donde luego fui capataz, ¿ya? (*risas*) Fidelina era una mujer que si te la describo... ¡Porque te la voy a describir a mi gusto! Era una muchacha delgaditiquitica, de color canela, pelo liso, liso, liso, ¿ya? Y cuando me acuerdo de ella, la veo, la oigo y retrocedo años atrás.

Bella como flor del campo
Miren qué mujer tan linda.

- **Alegría:** Aunque aquí en el Difícil los sones del maestro Ricardo Maestre son los más reconocidos, maestro Alejo duran, “Fidelina” es el que más me gusta. (*Alegría juega a ser Fidelina junto a Alejo recreando la situación narrada*).

71. Verso de la canción “Matilde Lina” compuesta e interpretada por el Juglar Leandro Díaz.

72. Verso de la canción “Fidelina” compuesta e interpretada por Alejo Durán.

- **Alejo Durán:** Yo me cité con ella aquí pa' llevármela de la casa ¿ya? Y como ella nada que llegaba entonces me desesperé y me metí hasta el patio de la casa. Cuando la muchacha salió yo la cogí por la mano y salí corriendo ¿ya? ¡Pero detrás venía la mamá y la cogió del brazo! (*Risas*). Entonces la señora se puso a gritar: “un ladrón, un ladrón, un ladrón”. La gente se aglomeró, vino la policía y pregunto: “¿dónde está el ladrón?”, “¿dónde está el ladrón?”. Entonces va la vieja y dice: “Ese negro maluco que e'ta ahí, ese negro, ese es, ese es”. Entonces se me allega un policía y me dice “usted es el ladrón?”, yo le dije: “Sí, señor. Yo soy el Ladrón” ¿ya? (*risas*) “¿Y qué le iba usted a robar a la doña?” me dijo el policía. “La hija” le dije yo. “¿acepta entonces que usted es el ladrón?” me dijo el policía. “Sí señor... y si la vuelve a dejar mal puesta... me la vuelvo a robar mil veces”.

- **Cirino Castilla:** Te imagino montado en burro huyendo de la vieja esa que te impidió robarte el amor de Fidelina. (*Risas*)

- **Alejo Durán:** Y el tiempo fue transcurriendo, así que dejamos de hablar ¿ya? Un día yo estaba aquí en Magangué y recibí una carta de Fidelina diciéndome que le escribiera, que ella no sabía de mí y ahí fue cuando le hice la pieza, el soncito. En vez de contestarle la carta, lo que le hice fue un vallenato. (*Risas*)

- **Cirino Castilla:** Jamás se me hubiese ocurrido tan amoroso y humorístico despecho.

- **Alejo Durán:** Es mejor esta historia que la historia de la Diosa Coronada, y eso que la mía no dio para escribir ningún libro.

- **Leandro Díaz:** Bueno no fue un libro, solo fue el “epígrafe”, el “epígrafe” nada más.

- **Cirino Castilla:** (*Ríe*) Epígrafe... a un amor en los tiempos del cólera.

- **Leandro Díaz:** Esa canción la hice una tarde de abril de mil novecientos cuarenta y...

- **Todos:** ... ¡Nueve!

- **Leandro Díaz:** Aquí mismo a orillas del río.

- **Todos:** ... ¡Tocaimo!

- **Leandro Díaz:** Bueno, sí, eso es. Famoso por ser donde compuse también...

73. Verso de la canción “La Diosa Coronada” compuesta e interpretada por el Juglar Leandro Díaz.

- **Todos:** ... Matilde Lina.

- **Leandro Díaz:** Bueno, ya. ¿Me van dejan hablar o no? Parece que repitiéramos todos los días la misma vaina.

Inesperadamente suena un pito de acordeón y como si fueran una pintura Alegría, Cirino, Leandro y Alejo quedan estáticos por unos segundos. A Juan le extraña.

- **Leandro Díaz:** (*canta*) Señores voy a contarle,
Hay nuevo encanto en la sabana. (*Bis*)
En adelante van esos lugares
Ya tienen su Diosa Coronada.⁷³

Alegría y Juan salen a traer los calabacitos de los Juglares Cirino, Alejo y Leandro Díaz.

- **Alejo Durán:** Ese paseo se paseó por toda la región de la provincia de Padilla, el Magdalena Grande y el viejo Bolívar. Así lo conocí yo, de boca en boca y a lomo e' burro.

- **Leandro Díaz:** Y por allá en los años sesenta la escuchó Escalona y ya ven la hizo famosa.

- **Cirino Castilla:** Y Escalona decía “por allá anda un compositor ciego que no canta a los burros, ni a las crecientes, ni a la maye como yo, sino a diosas y cosas raras”.

- **Alegría:** Ya hubiese querido ser yo Matilde Lina, Fidelina o aquella Diosa Coronada, pero con su compañía me conformo.

Alegría toma el primer calabacito, lo eleva y llama al maestro Leandro Díaz.

- **Alegría:** Vamos muy bien maestro Leandro. Aun te recuerdan en la tierra con mucha fuerza, alegría y admiración, tus composiciones, versos y paseos son entonados por tanta gente que tu recuerdo sigue vivo y tu luz brilla con destellos aquí en el Reino de Francisco el Hombre. Te nombran, felicidades.

Leandro sopla su calabacito y mágicamente se enciende. Alegría lo ubica en el aire y toma el segundo calabacito lo eleva y llama a Alejo.

- **Alegría:** Vamos muy bien, maestro Alejo. Aún te nombran en la tierra, te recuerdan con mucha fuerza, alegría y admiración. Tus composiciones, versos y sonos vallenatos son entonados por tanta gente en la tierra que tu recuerdo sigue vivo y tu luz, tu luz brilla con destellos aquí en el reino de Francisco el Hombre. Felicidades maestro.

Alegría le da su calabacito. Alejo lo sopla y este se ilumina. Alegría lo deja en el aire y toma el tercer calabacito. Llama a Cirino Castilla.

- **Alegría:** Lo siento maestro. Poco te nombran en la tierra, casi no te recuerdan. Tus canciones, tu traca traca pum / traca traca pum, ya no tiene eco. La gente en la tierra no pronuncia tu nombre. Tu recuerdo se extingue y tu luz se va apagando en este reino de Francisco el Hombre. *(Cirino y Leandro entristecen)* Señores, no hay de qué preocuparse. Vamos a cantar con más fuerza, que se oiga la nota, porque si no cantamos aquí en el cielo... Nos olvidan allá en la tierra: ¡Uepajeeeee!

Alejo, Cirino y Leandro tocan mientras Juan canta el final del Indio Sinuano. Salen.

- **Juan:** Oigan blancos les advierto, sí señor.
- **Coro:** Sí señor.
- **Juan:** Que mi raza volverá a ser como el sol.
- **Coro:** Como el sol.
- **Juan:** A pintarse los cachetes de color.
- **Coro:** De color.
- **Juan:** A infundirles a ustedes miedo y temor.
- **Coro:** Y ¿por qué?
- **Juan:** Porque esa tierra, es mi tierra
Y este cielo es mi cielo.

Desaparecen. Alegría preocupada levanta el calabacito de Cirino, lo mira concentrada.

- **Alegría:** Vamos... Alumbra calabacito, alumbra. (*Decepcionada*) ¡Mierda!
(*Sale*)

Apagon.

Escena IV

El compositor y la guitarra vallenata

Juan entra al escenario buscando a Alegría. Trae consigo un nuevo calabacito, al no encontrarla lo cuelga mientras lee el nombre que aparece inscrito en el.

- **Juan:** Fredy Molina

Se escucha una guitarra tocando la canción el Indio Desventurado de Fredy Molina. Como en un sueño desde la esquina del escenario aparece Imelda. Cada panel se separa fragmentando la pintura y dejando únicamente la playa. Juan no lo puede creer.

- **Freddy Molina**⁷⁴:

Al saber la triste historia
Que me contaron de un indio
Juré no dejarte sola
Y eternamente estar contigo.

Cuentan que el indio partió
Muriendo a los pocos días
Y de soledad murió

74. Verso de la canción: "Indio desventurado" de Freddy Molina.

Su compañera que le quería.

Y cuentan de esa leyenda
Que el indio desventurado
Tan noble sería su pena que fue
Y murió a su lado.

A medida que se escucha el paseo Juan revive su amor y eternizan el momento.

- **Juan:** Imelda...

- **Imelda:** Anochonwa katsuinwaa kekiwaa. Anii pia tu mainma. Ais pia tapula Juan⁷⁵. Doce lunas, doce lunas para estar juntos y felices.

- **Freddy Molina:**

Y eso demuestra
Que aquel que ama sinceramente
Con mucha calma pa' ser feliz
Recibe la muerte.

Y el noble indio antes de morir
Muchas veces dijo
Moriste en la soledad
Pero yo siempre estaré contigo. (Bis)

Imelda sale de escena y Juan queda solo, pensativo. Los paneles forman una casita cuyo frente son los bajos y pitos del acordeón gigante. De repente se escucha un silbido y un tarareo. Juan va en su búsqueda y es un hombre que está dentro quien tararea una canción. Solo se logra ver su pluma.

75. Sé bonito, fuerte y sabio. / Aquí estoy contigo. / Te quiero mucho.

- **Rafael Escalona**⁷⁶: Tarari rarari rarara
 Tara rarira rari rari
 Tararari rarari
 Tararari rararara
 Tararari rarari
 Tararari rararara.

Entra un maquinista de tren del cerrejón lleno de carbón hasta las orejas. Trae un pequeño galón en su mano e interrumpe a Escalona.

- **Maquinista**: Oh, ahí está... ¡Señor!... Por fin encuentro a alguien. ¡Señor disculpe! He recorrido todo el pueblo pero no he visto a nadie, ni un alma. ¿Usted sabe dónde puedo encontrar quien me pueda dar agua? Me urge para continuar con la ruta del tren.

Escalona se asoma en lo alto, como hablando por una casa en el aire.

- **Rafael Escalona**: ¿Ya llegó el diablo? Curioso, no es la hora de llegada. Tampoco lo oí venir

- **Maquinista**: Señor teníamos previsto llegar a la madrugada, pero el eje se rompió y la rueda matriz partió en vuelo, entonces me vi obligado a empujar el tren en subida hasta La Loma y de allí hasta El Hatillo para llegar aquí a Valledupar.

- **Rafael Escalona**: Amigo tu historia da para una canción. Pero antes, déjame darte un abrazo de bienvenida a la tierra del cacique Upar. *(Se baja a darle un abrazo, pero se arrepiente porque el maquinista está todo sucio y carbonado)*. Ahora entiendo por qué dicen que el diablo es puerco...

- **Maquinista**: *(apenado)* Usted disculpara señor, pero son los gajes del oficio. Uno termina acostumbrándose a respirarlo *(tose y expulsa una mota de carbón)* aunque mal lo paguen. De todos modos, gracias por la intención. *(Saluda levantando su gorra)*.

- **Rafael Escalona**: ¡El agua! claro, debes tener sed.

76. Tarareo de la canción: "La vieja Sara" del Maestro Rafael Escalona.

- **Maquinista:** No señor. El agua no es pa' mí, la necesito para dar marcha al tren, es que está recalentada la caldera y ese es un problema cuando se maneja un tren circular: se corre el riesgo de que se detenga el tiempo.

- **Rafael Escalona:** *(busca en su vestido, pero no halla ni un trago)* Te comprendo querido amigo, pero en estos momentos me es imposible ayudarte. Es 24 de diciembre y toda la población se conglomeró en torno a la procesión del santo Ecce Homo en la entrada de Valledupar. No encontrarás a nadie, y yo debo terminar un verso a la señora Sara. Podrías ir al Cesar, al Guatapurí o subir a las colinas de la Sierra.

- **Maquinista:** *(afanado)* ¿Procesión al santo Ecce Homo? Señor, tengo varado el tren a la entrada del pueblo y así es imposible que la procesión llegue a la plaza. *(Entra Juan)*

- **Rafael Escalona:** Eso significa un bien para mí, ya que me da más tiempo para terminar mi composición, y ya que Poncho Cotes está demorado, tú me ayudarás a completar el verso.

- **Maquinista:** ¿Yo?

- **Rafael Escalona:** Los dos. Tengo esto:

Tengo que hacerle a la vieja Sara
Una visita que le ofrecí
Pa' que no diga de mí
Que yo la tengo olvidada.

Aquí le llevo su regalito
Un corte blanco con su collar...

- **Rafael Escalona:** Y ahí quedé... en blanco.

- **Juan:** Nunca fui buen músico...

Aquí le llevo su regalito
Un corte blanco con su collar...

- **Maquinista:** ¿Pero mi amor yo le brindo?

- **Juan:** ¿Para que usted me pueda amar?

- **Rafael Escalona:** (Ríe) La única dueña de mi amor es la Maye, siempre que peleamos le compongo una canción. Para mí cada pelea es una muestra de afecto.

- **Maquinista:** Nunca fui buen músico *(Juan canta de una manera sin igual)*.

- **Juan:** Tengo que hacerle a la vieja Sara

- **Maquinista:** Una visita que le ofrecí

- **Maquinista y Juan:** Pa' que no diga de mí

Que yo la tengo olvidada

Aquí le llevo su regalito

Un corte blanco con su collar...

- **Juan:** Pa' que haga un traje bonito

- **Maquinista:** Y flequeter por el plan.

- **Maquinista y Juan:** Pa' que haga un traje bonito

Y flequeter por el plan.

- **Rafael Escalona:** ¡Eso por ahí es la cosa! No todo está perdido con los hijos del diablo.

La escena se silencia, se oye un chipuco, chipuco, producido por el sonido del agua que chapotea en calambones montados sobre un burro que maneja el compae Chipuco.

- **Rafael Escalona:** ¡Compae Chipuco, compae Chipuco! *(al maquinista)* No tengas miedo, ahí tienes tu agua, el compae Chipuco te la dará.

- **Maquinista:** No señor. No le tengo miedo a la gente, tanto como al santo. Él sí es capaz de tumbar el tren o el diablo como usted le llama. Entonces tendría que marcharme excomulgado, maldito y solo hasta Santa Marta ¿Se imagina? *(sale el maquinista)*

- **Rafael Escalona:** Eso te pasa por trabajarle al diablo. Ese Poncho Cotes siempre demorado.

Entra Poncho Cote Queríiz con dos calabacitos en sus manos, uno con su nombre y otro con el nombre del maestro Rafael Escalona.

- **Poncho Cotes:** Los recuerdos son nostalgias que nos quedan del pasado, de una vida de parranda, mujeres y tragos. Los nombres de los amigos se amontonan en mi mente: Alfonso Murgas el de siempre, Beltrán Orozco el querido, mi compadre Andrés Becerra y Escalona el alma mía, completan la alegría que me hicieron gozar en la tierra. Con mi compadre Emiliano que ha sido como mi hermano, con él hice tantas cosas que la vida se hizo hermosa, y con Colacho Mendoza yo pasé noches sabrosas y viví con Leandro Díaz bellos ratos de alegría.⁷⁷

- **Rafael Escalona:** ¡Chimichaguero, siempre tardío!

- **Poncho Cotes:** Amigo, del poeta no hay que esperar la puntualidad. Es la puntualidad quien debe esperar al poeta, puesto que el verso exige tiempo, es decir, exige al tiempo: tiempo, espacio necesario para que florezca la inspiración. ¿No es acaso el mayor enemigo de tu pluma el reloj? ¿No se desvanece la inspiración ante el tic-tac insensible del segundero? Maestro Escalona del poeta no hay que esperar la puntualidad, es la puntualidad la que debe esperar al poeta.

- **Rafael Escalona:** Sin puntualidad nunca te llegará el dinero.

- **Poncho Cotes:** No ambiciono dinero, no me interesa. (*Orgullosa*) He gozado con las cosas que más quiero: una parranda en el Plan Magdalena en casa de la vieja Sara quien hoy nos espera para su honor decorar, el acordeón de Toño Salas cuando cantando cuatro palabras nos coge la madrugada o un poema al lado de una morena en una bella noche de luna llena, me bastan.

- **Rafael Escalona:** Profesor Cotes, he aquí la medalla y la canción compuesta por los versos que trae el tiempo desde las tierras del carbón.

- **Poncho Cotes:** ¿Es de su autoría maestro?

- **Rafael Escalona:** Es de mi autoría. (*Por un lado se asoman Juan y el Maquinista*) Digamos... que me dio una ayudita el diablo.

Suena un tren que parte de manera presurosa. Juan se despide a distancia. Poncho Cotes y Escalona solo lo oyen. Soplan sus calabacitos que se iluminan en el aire.

- **Poncho Cotes:** Qué extraño... esta no es la hora del tren.

- **Rafael Escalona:** No se fije en eso profesor; apurémonos que por

77. Verso de la canción: "Tiempos idos" compuesta e interpretada por Poncho Cotes.

más inspiración que nuestra alma abrigue no podemos ser impuntuales:
¡Valledupar nos espera!

Salen. Queda en escena Juan quien también se despide a distancia de ellos. El escenario se oscurece y solo se ven iluminados los calabacitos alumbradores y la silueta de Juan.

Escena V

Calabacito alumbrador

Los paneles se movilizan mágicamente volviendo a la pintura formada por el acordeón gigante. Al observar de nuevo este espacio, Juan se inquieta y por intuición comienza a contar los calabacitos, dando como resultado, once. Con asombro, hace de nuevo el recuento en voz alta.

Juan: 1. Wanessia.

2. Piama.

3. Apünüin.

4. Pienchi.

5. Ja´rai.

6. Aipirua.

7. Akaratshi.

8. Mekiisat.

9. Mekietsat.

10. Po´oloo.

11. Once.

Y...

Cuando Juan va a llegar en su conteo a Po'oloo Piama o el número doce, suena un acordeón con una charanga. Es el juglar Calixto Ochoa bailando con Alegría, Cirino y Leandro mientras van cantando, el Calabacito Alumbrador⁷⁸.

- **Coro:** Despácheme un calabacito
Que sea alumbrador. (Bis)

- **Alegría:** Y esta es la historia del compae Menejo que nació en una montaña por allá lejos y nunca había visto luz eléctrica en su vida...

- **Coro:** Despácheme un calabacito
Que sea alumbrador. (Bis)

- **Alegría:** Resulta que el compae Menejo nunca había salido al pueblo y una vez salió en su burro prieto a Sampués. Cuando llegó era de noche y los focos estaban prendidos. Esto le causó admiración y le dijo a alguien que venía por la calle...

- **Menejo:** Mire ¿dónde venden esos calabacitos alumbradores?

- **Alguien:** Ahí en frente.

- **Alegría:** Entonces Menejo fue a la tienda y le dijo a la dueña de la tienda...

- **Coro:** Despácheme un calabacito
Que sea alumbrador. (Bis)

- **Dueña tienda:** ¿Calabacito alumbrador? ¿Y esos cuáles son?

- **Menejo:** Esos que están alumbrando la calle.

78. Canción: Calabacito alumbrador compuesta e interpretada por el Juglar Calixto Ochoa.

- **Dueña tienda:** *(Se destornilla de risa)* ¿Estos? *(Le muestra un bombillo)*

- **Alegría:** Menejo aprueba. La dueña se los despachó y arrancó el compae Menejo pa' la montaña. Cuando llegó donde su mujer le dijo...

- **Menejo:** Mujé te digo que ese Sampués ahora sí está en adelante. Hay unos calabacitos alumbradores, que aquí te traigo uno pa' que le saques la semilla y la siembres.

- **Mujer:** ¡Huso! pero es que son chiquitos.

- **Menejo:** ¿Chiquitos? No mujé. Lo que pasa es que están atropella'os del verano, ¿Oíste? Ojalá vieras el bejuco pa' que veas como está seco, no tiene ni una hoja.

- **Coro:**
Despácheme un calabacito
Que sea alumbrador. (Bis)

- **Alegría:** Pasó el mes y los calabacitos nada que florecían. La mujer cansada los sacó de la tierra e hizo con ellos un caldo e` toyo...

- **Mujer:** Menejo, ven pa' acá, que vamos a hacer un caldo e` toyo con tus calabacitos porque no vamos a perder tu inversión.

- **Menejo:** Huso ¿y eso sí estará bueno?

- **Mujer:** Por los menos alimentará.

- **Coro:**
Despácheme un calabacito
Que sea alumbrador. (Bis)

- **Alegría:** Y aunque suene increíble a Menejo le alumbraron doce.

- **Todos:** ¿Doce?

- **Alegría:** Doce calabacitos que más que calabacitos parecían... lunas. Maestro Calixto, te nombran, te nombran en tu tierra Valencia de Jesús. Felicidades maestro.

Alegría entrega su calabacito a Calixto, este lo sopla y se alumbrá. Salen con Cirino y Leandro tocando el calabacito alumbrador.

- **Todos:** Ueepajee.

- **Alegría:** Hemos llegado. No tengas miedo. Que el espíritu de la música te acompañe siempre. Ueepajee maestro.

Escena VI

Francisco el Hombre

Juan queda solo en el escenario iluminado por los doce calabacitos de los doce juglares muertos y el acordeón gigante. Se escucha un trueno y los bajos de un acordeón, la atmosfera es densa. Un hombre grande e imponente con acordeón en el pecho se ha ubicado de espaldas a Juan justo atrás del escenario. Se trata de Francisco el Hombre.

- **Juan:** Señor... disculpe... he venido aquí porque creo que hay una equivocación... yo morí... pero... no soy de este mundo... y...

- **Francisco el Hombre:** El canto es cura y es remedio.

Juan intenta caminar pero es imposible su avance. Inexplicablemente y sin tener control sobre su cuerpo, es girado quedando de frente al público.

- **Francisco el Hombre:** Hace doscientos años tocaba la flauta de millo. Cada acordeón es un círculo de la historia.

Como movido por una fuerza extraña Juan es obligado a caminar lento y de espaldas en dirección a Francisco el Hombre. A medida que pasa cada círculo Francisco se refiere a una fecha y un color de acordeón:

- **Francisco el Hombre:** El primero, blanco, 1800, Austriaco... ¿Qué traes en tu bolsillo?

- **Juan:** (*sin poderse mover*) La trompe de mi Papá.

- **Francisco el Hombre:** El segundo, rojo, 1830, Alemán...Tócala.

Juan saca con esfuerzo el instrumento y emite sonidos que vuelve armonía.

- **Francisco el Hombre:** Yo nací en tu tierra, pero no soy como tú.

El tercero, amarillo, 1870, Húngaro.

Juan camina como enfrentando a Francisco el Hombre.

- **Juan:** (*asustado*) Por favor, yo morí, pero me equivoqué de mundo.

- **Francisco el Hombre:** El cuarto, negro, 1900, el diablo.

- **Juan:** Por favor, permíteme volver a la tierra, enterrar a mis muertos, regresar a Jepirra y reunirme con sus almas.

- **Francisco el Hombre:** Cuando uno muere ya hizo lo que tenía que hacer y tú muerte no fue natural.

- **Juan:** (*con dolor*) ¡Ellos tampoco tenían por qué morir así!

- **Francisco el Hombre:** Cada quien es dueño de su propio destino. El mundo de allá, el injusto, el abominable, el demoníaco, se descompone, se desquebraja, se pierde. Aquí no entra nadie que no sea juglar, pero tú mereces vivir la alegría, la música, la felicidad. Por eso estás aquí.

- **Juan:** (*grita*) Pero yo no quiero ser hijo de Francisco el Hombre.

Con un sonido del acordeón Juan es obligado a retroceder y queda inmobilizado.

- **Francisco el Hombre:** El quinto, verde, 1920, Inglés. Yo no morí en la pelea con el diablo, morí cuando separaron la voz del acordeón.

- **Juan:** (*Con rabia*) Pareces un mueble viejo que la gente no puede remendar.

- **Francisco el Hombre:** ¿Y Qué te ata al mundo real? ¿Alguien te amo? ¿Quién dio su vida por ti?

- **Juan:** (*confundido*) Era un niño... necesito mis parientes, un wayuu sin parientes no es nadie, no tiene derechos ni deberes, no puede amar.

- **Francisco el Hombre:** Y que deseas, ¿volver al origen? ¿A ese viejo mundanal? ¿Al hambre, el frío, el llanto, el esclavismo, el dolor terrenal?

- **Juan:** (*angustiado se toma la cabeza*) ¡Soy un alma en pena que debe ser enterrada, que se debe llorar! Aunque haya paz en la tierra, en todos los lugares, en todos los países, nuestros espíritus nunca estarán tranquilos si no sepultamos nuestros muertos.

- **Francisco el Hombre:** Esa es el alma del enfermo. El sexto, azul, 1930, Francés.

Juan camina obligado hacia adelante como si fuera guiado por el sonido.

- **Juan:** *(con desespero)* ¡Quiero volver, despedirme de Imelda, enterrar a mis muertos, encontrarme con mi familia y sus almas en Jampirra!

- **Francisco el Hombre:** Y si volvieras a nacer... ¿volverías a dispararte?

Juan: ¡Sí, sí, lo haría! ¡En ese mundo de mierda lo haría mil veces!

Juan queda abatido en el piso.

- **Francisco el Hombre:** El séptimo, transparencia, eternidad, el acordeón de Dios. Lo siento, no puedo ayudarte. No estoy aquí para solucionar problemas sino para cantar y vivir en felicidad. Vivirás eternamente aquí: en el reino de la caja, la guacharaca y el acordeón.

Apagón.

FIN DEL II ACTO

III ACTO

LA DECISION

Escena I

Sueño Wayuu

Juan queda abatido, ante su desesperanza. Sus espíritus wayuu acuden a rescatarlo. Se oye la voz de Paisano y Aki Kat. El acordeón gigante va desapareciendo. Se escucha un terceto de voces.

- **Voces:** El canto es cura y remedio... maestro él ha hablado con los indios... podríamos volver al origen, al tiempo en que las cosas se crearon por primera vez, realizar el mito, regresar a la fuente pero ¿para qué?... ¿para qué?... ¿para qué?...

Entra la figura de Paisano. Conjura en Juan el trance fortalecedor cuya frase final termina en un terceto de voces.

- **Paisano:** Tranquiliza tus pensamientos. Verás a tu padre, verás a tu madre... regresarás. Este es el inicio del solsticio de invierno: ya estás en sueños. No te aflijas, regresarás con tus ancestros, el verde, los chivos, el cardón...

Juan se fortalece y su espíritu revive reconfortado. Conjura, reza e invoca.

- **Juan:** Por medio de los espíritus del Yüi (*tabaco*) le solicito al espíritu de Palaa (*mar*), hermana de Mma', gran madre de Juya (*lluvia*) y a Jouttai (*viento*) y sus hermanos Jepirachi (*viento suave del nor-oriente*), Pichikua (*remolino suave*), Chipuutna (*viento del nordeste*), Maira (*viento del nordeste*), Jojotshi (*el aliento de los muertos*), Wawai (*huracán*), al igual que a Lapü (*sueño*), Patúnainjanna (*estrella Orión*), Ma'ayui (*géminis*), Juyo'u (*estrella Siria*); a Ka'i, a Kashí y a todos mis dioses tutelares que me protejan de todos los males (*suena una trompe Wayuu*) y que los espíritus mayores renazcan ahora en mí de las entrañas de Mma', la tierra, la siempre eterna, la siempre madre.

Aparece Puloui dominando la escena.

- **Puloui:** Volverás. Un amor te espera en casa.

- **Juan:** Puloui lo sagrado, lo sobrenatural. Puloui amiga de la lluvia que el relámpago le teme, dama que camina en forma de media luna, sirena de los marineros que mueren mar adentro. Puloui culebra de diez cabezas.

Puloui ¿dónde están todos? ¿Dónde está Imelda? Puloui ¿Cómo hago para llegar a Jepirra?

Puloui: Toma la barca de Landeros, viaja por la orilla del mar hasta el faro.

Puloui desaparece. Juan ennegrecido debe trasegar hasta tomar la barca de Landeros y llegar al faro. Emprende su viaje cuando escucha la voz de Imelda de algún lugar en la oscuridad. Imelda atraviesa el escenario.

- **Imelda:** Juan...Juan... Juan... ¿Por qué no has venido a visitarme?

Juan reacciona enamorado y sorprendido, trata de ubicarla en algún lugar. Imelda atraviesa la escena hacia una pequeña luz que emerge de un rincón.

- **Imelda:** Juan el embarazo me aburre mucho. ¿Sabes? ya sé qué va a ser, será un niño. Sí, Juan, un niño... y se llamará... Francisco... Francisco, Juan, Francisco.

- **Juan:** ¡No! Francisco no, ¡Francisco no!

El trance termina. Juan se desvanece. Está de nuevo en la tierra.

- **Francisco el Hombre:** Ahora estás en tu tierra, tal como querías. Puedes enterrar a tus muertos y encontrarte con ellos en Jepirra. *(Sale)*

Escena II

Entierro Wayuu

Juan está de nuevo en el desierto de la Guajira, justo en el lugar donde fallecieron doña Carmen, su padre Paisano y él. Reconoce el lugar y camina hacia adelante. Suena el acordeón de Francisco el Hombre entonando únicamente con pitos y bajos la canción “Plegaria vallenata” mientras entran doña Carmen y Paisano.

Conjurando el momento, Juan, Paisano y doña Carmen caminan cansados hacia el proscenio. Doña Carmen y Paisano caen muertos al mismo tiempo. Juan se gira y revive emotivamente el suceso: llora y se dirige hacia el cuerpo de su padre, toma de su pantalón el arma y avanza. Saca la foto de su madre muerta, la observa con profundidad, mira los cuerpos tendidos y pone el arma en su cabeza. Cierra los ojos...

Francisco el Hombre ingresa imperceptible tocando las últimas notas de la Plegaria. Juan está decidido y con el revolver en su cabeza. Emite un suspiro profundo y baja lentamente el arma al piso: no se suicida. Instantáneamente entra Imelda.

- **Imelda:** Juan... ¡Juan!

Juan lleno de alegría abraza fuerte a Imelda. Francisco el Hombre sale.

- **Juan:** Imelda... mi Majayut...

Imelda: Anochonwa katsuinwaa kekiwaa, anii pia tu mainma. Ais pia tapula⁷⁹.

- **Juan:** Mi bella Majayut, de ahora en adelante todas las flores del desierto se inclinarán a tu sonrisa y hermosura: Ana pakay.

- **Imelda:** Ana pakay. *(Se dan tímidamente un pico)* ay... Juan.

Imelda y Juan caminan de la mano. El espíritu de Carmen y Paisano se levanta y todos van perdiéndose en el fondo del escenario con una luz final.

- **Voz:** Mirando la luna llena
Y el cielo bien estrellado
Se disiparon las penas

79. Sé bonito, fuerte y sabio. / Aquí estoy contigo. / Te quiero mucho.

- Coro:

De un corazón amargado.
La luna con su mirar
Muy sonriente me decía
No llores ponte a cantar
Que estás en el cielo Tobías.

Yo canto por no llorar
¿Cuál serán las penas mías?
La luna me ha de cambiar
Tristezas por alegrías.

¡Ueejjee!!

Telón.

FIN

















Nana Nanita Nana: UNA NAVIDAD A LA COLOMBIANA

De Angie Tatiana Hernández Martínez

William Fernando Quiroz Sánchez

*Homenaje a la memoria del maestro, bailarín y coreógrafo Omar
Castañeda Barreto director de la Fundación Artística y Cultural
Akaidana; con ellos y la agrupación musical U`waa realizamos en el
año 2016 la puesta en escena de esta obra teatral*

FUNDACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL

INTI AMORÚ

Presenta

Nana Navita Nana



Una navidad a la **Colombiana**

**Una bella obra teatral para niños, jóvenes
y toda la familia sobre las celebraciones
navideñas en Colombia.**

Escrita y dirigida

William Quiroz
Tatiana Hernandez

REPERTORIO

TATIANA HERNÁNDEZ
Abuela Nana
ALEJANDRA PINILLA

WILLIAM E QUIROZ S
Jesús - Mentalista
DANNI VALDEKRAMA

JUAN CAMILO
Melchor / Malabarista
AGUILLÓN

FERNANDA
Gaspar / Payaso / Chur
RODRIGUEZ

PAOLA GOMÉZ
Baltazar / Trapecista
QUINTERO

YEISON ANDRÉS
Estrellita de Belén / Bailarín
CELIS

AKAIDANÁ DANZA
Bailarines
OMAR CASTAÑEDA

AGRUPACIÓN UWÀA
Músicos
RAFAEL CASTAÑEDA

Escena I

Bogotá

Aeropuerto El Dorado, víspera de navidad, concretamente el 16 de diciembre, día de inicio de la novena de aguinaldos en Colombia. Al fondo se escuchan los músicos entonando el villancico “Nana Nanita Nana” en forma de arrullo. Se oye a la voz de la anunciadora del aeropuerto informando la salida de los vuelos mientras una anciana ronca en la oscuridad.

- **Anunciadora** (*voz en off*): Pasajeros del vuelo AV-8594 con destino a la ciudad de Yopal pasar a la sala 9, estamos próximos a abordar. ¡Alisten sus Regalos!

Suena el villancico y ronquido de la Nana.

- **Anunciadora** (*Voz en off*): Pasajeros del vuelo AV-8594 con destino a la ciudad de Yopal por favor alistar su pasabordo. Debido a la congestión por la época de navidad ingresaremos en una sola fila: ¡feliz navidad!

Suena el villancico y ronquido de la Nana aún más fuerte.

- **Anunciadora** (*Voz en off*): Último llamado para la señora María Natividad Reno del vuelo AV-8594 con destino a la ciudad de Yopal. Último llamado para la señora María Natividad Reno del vuelo AV-8594 con destino a la ciudad de Yopal. (*Sonido de avión despegando. Era el Vuelo a Yopal. Fin del Villancico*).

Se ilumina lentamente el escenario. Sentada y en un sueño profundo aparece la Nana cargada de maletas, sosteniendo en su mano una deliciosa natilla. Tiene a su perro Rudolph amarrado a su muñeca. Al fondo, varios bailarines realizan una coreografía sobre el afán en el aeropuerto.

- **Anunciadora** (*Voz en off*): Pasajeros del vuelo AV-5894 con destino a la ciudad de Pasto por favor alistar su pasabordo. Debido a la congestión por la época de navidad ingresaremos en una sola Fila. ¡Jo, jo, jo, jo!

Rápidamente, cinco bailarines se ubican en una fila con pasabordo en mano. La imagen queda detenida, Rudolph se asusta, ladra y despierta a la Nana.

- **Nana:** ¿Qué pasó?, ¿Qué pasó? (*Dice a Rudolph*) ¡Ya nos toca! ¡Ya nos toca! (*alegre*). Vamos Rudolph, vamos que nos deja el avión. ¡A la maleta! A la maleta que nos deja el avión. (*Se alista, toma sus maletas, el perro y la natilla para ubicarse en la fila*).

Todos entregan el pasabordo a la azafata e ingresan al avión. La Nana en un truco por engañar a la azafata y ocultar a Rudolph, le ofrece la natilla a la azafata, ella la recibe y se entrega a una demostración de afectos.

- **Azafata:** Ay, tan bonita la abuelita. Esa natillita quedó deliciosa. Siga sumercé, ¡feliz navidad! *Se gira y saborea la natilla hacia al público. El segundo avión parte.*

Apagón.

Escena II

Pasto

Desde la oscuridad se escucha el San Juanito Ya viene el niño y aparecen los bailarines del circo haciendo su coreografía Nariñense.

- **Músicos y Bailarines**⁸⁰:

Ya viene el niño
Jugando entre flores
Y los pajaritos
Le cantan amores.

Ya se despertaron
Los pobres pastores
Y le van llevando,
Pajitas y flores.

80. Niños cantores de Trujillo. Ya viene el niño. Versión en San Juanito Ecuatoriano.

La paja está fría
La cama está dura
La virgen maría
Llora con ternura.

Ya no más se caen
Todas las estrellas
A los pies del niño,
Más blanco que ellas.

El gallo en el parque
Ya se ha despertado
La virgen se asusta
y el niño llora.

La paja está fría
La cama está dura
La virgen maría
Llora con ternura

Yo le voy a hacer
Una cama de lecho
Huye de belén
Y vente a mi pecho.

Niño bonito
Manejo de flores

Llora, pobrecito

Danos tus amores.

Jesús, el presentador, sale del fondo de la escena.

- **Presentador:** (con acento *pastuso*) Pastusos y pastusas, buenas tardes. ¡Guagüitos y guagüitas! ¿Cómo les baila? ¡Qué se note que comieron cuy! Un aplauso para estos magníficos, maravillosos, majestuosos y movimentarios bailarines del circo de los hermanos Jo, jo, jo. (Con tono de *suspense*) Y a continuación... Más peligroso que Papá Galeras, más arriesgado que pastuso sin ruana en Tuquerres, más elevado que virgen de Las Lajas... ¡El malabarista, Carajo!

El presentador simula congelamiento. De un extremo del escenario aparecen desorientados Nana y Rudolph con el pasabordo en mano. Es de noche. Entra al escenario el Chur acompañado de una campanilla anunciadora:

- **Chur**⁸¹: Bienvenidos al circo, chuur.... Último día en Pasto chuur... Navidad en circo chuur. Churr...

- **Nana:** ¡Niño! ¡Ey! ¡Niño!

- **Chur:** Mande.

- **Nana:** Niño... ¿Dónde estoy? ¿Esto qué es?

- **Chur:** ¡Este es el circo! Jo, jo, jo. ¡Chuur!

- **Nana:** Sí, pero ¿en qué ciudad estoy?

- **Chur:** Aichh, abuelita ¿cómo no va saber que estamos en Pasto, pues!

- **Nana:** ¿Viste, Rudolph? Por quedarte dormido nos equivocamos de avión (*llora*). Tenía que llegar a Villavicencio para estar con mis niños, pero por tu culpa, perro dormilón, estamos perdidos en otra ciudad. (*Al público*) Siempre le pasa en navidad.

Nana llora y se va quedando dormida. Ronca. Chur intenta despertarla de distintas maneras, la Nana se despierta y continúa llorando.

- **Chur:** Tranquila, abuelita. Otro viaje emprenderás, el llanto y la tristeza olvídalas en navidad, muchas ciudades lindas tienes que visitar y con esta

81. En época de navidad en la región del Sibundoy entre Putumayo y Nariño, es común ver a los niños disfrazarse de un mico que habita la región y emite un sonido particular: “Chuur”, “Chuur” para pedir golosinas, regalos o dinero a los viajeros en las fiestas de blancos y negros celebradas en cada municipio.

patada en la cola... ¡Al circo debes entrar!

Chur da una patada a la Nana y se acomodan de espaldas al público. Suena un redoblante o música de circo y empieza el número navideño del malabarista.

Presentador: El malabarista... ¡carajo!

En el fondo del escenario aparece sigiloso un duende navideño que se encuentra hambriento y observa unos buñuelos con deseo. Se desliza por el espacio asegurándose que no existe peligro y emprende su travesura: roba la natilla, la bebida, y alegremente hace malabares con uno, dos y tres buñuelos durante un tiempo, hasta que de manera sagaz, logra comerlos.

De repente, su pie se estrella con un pequeño regalo que llama su atención por el brillo de la envoltura. Se acerca tímidamente a él y decide abrirlo. Sorprendido extrae el objeto de allí y lo muestra, lo besa y juega con él; es un pequeño diávolo que despierta la agilidad malabarística del duende hasta llevarlo al derroche.

Desde atrás, una niña entre dormida interrumpe el acto. El duende guarda el regalo, y ágilmente huye caminando de manos por los costados del escenario, sin embargo antes de salir, se devuelve por otro buñuelo de la mesa.

- Presentador: ¡Siete!, ¡catorce!, ¡veintiuno! Con Pasto no puede... *(Deja que el público complete la frase)* ¡Nadie!. Un gran aplauso para Melchor... ¡El malabarista! Bueno, mi gente linda de Pasto, pastusos y pastusas, guagüitos y guagüitas nos vamos a despedir como se debe, como se celebra la navidad aquí en nuestra tierrita: alistándonos para el carnaval y ¡qué viva Pasto, carajo!

Suena el villancico pastuso y salen secuencialmente todos los artistas para la despedida. Los bailarines y artistas realizan una comparsa del pre carnaval de negros y blancos antes de abandonar el escenario. La Nana se sítúa dando la espalda al público.

Escena III

La Nana y el circo

La Nana se levanta alegre para salir, sin embargo se da cuenta que está en el lugar equivocado y llora de nuevo. Melchor entra a ordenar el espacio y observa que una señora llora en el escenario así que llama a sus compañeros. Todos salen creando una fotografía en el fondo. Convocan al dueño del circo para que hable con ella (Gag de relevos).

- **Jesús:** Señora, disculpe. La función ya terminó, puede ir a su casa, feliz navidad. (*Corre hacia los artistas*). Misión cumplida, dejen el chisme. A recoger, a recoger.

La Nana continúa llorando. Sin saber qué hacer envían al malabarista.

- **Melchor:** Señora, disculpe. La función ya terminó, puede ir a su casa, feliz navidad.

Melchor corre hacia los artistas. La Nana sigue llorando. Entra el payaso.

- **Gaspar:** Señora, disculpe. La función ya terminó, puede ir a su casa, feliz navidad.

Gaspar corre hacia los artistas. La Nana llega al extremo del llanto. Todos hacen una imagen en coro detrás de ella y gritan.

- **Todos:** Señora, disculpe. La función ya terminó, puede ir a su casa. ¡Feliz navidad!

La Nana llora como un niño en silencio y se va quedando dormida (repite el gag del sueño). Todos la miran extrañada. El presentador se acerca y la despierta.

- **Jesús:** Señora, disculpe. No hemos podido evitar escucharla. Primero que todo permítame presentarme: yo soy Jesús, el dueño del circo. Comúnmente conocido como “el mentalista” y ese que usted ve allá es...

- **Melchor:** Melchor, el malabarista.

- **Jesús:** Y a su lado...

- **Gaspar:** Gaspar, el payaso.

- **Jesús:** Y la inseparable... Baltazar, la trapecista.

- **Baltazar:** Trapecista, pulsadista, acrobata, pregonista y... ¡todo lo que el señor insista!

- **Jesús:** Y por último... ¡La estrella de Belén! (*en voz baja*) Belén era su madre. Es un bailarín mudo... (*Como si presentara el circo*) Y estos somos nosotros: Jesús, Melchor, Gaspar, Baltazar y la estrella... de Belén, ¿nos reconoce?

La Nana niega sonoramente con la cabeza.

- **Jesús:** Pero ¿cómo no nos va a reconocer si en esta época somos famosísimos? Mire: Jesús, Melchor, Gaspar, Baltazar y la Estrella... de Belén. ¿Nos reconoce? (*De nuevo la Nana niega sonoramente con la cabeza*) bueno, bueno, no importa; lo mismo pasó cuando el gallo cantó tres veces... Pero cuéntenos ¿cómo se llama usted adorable señora?

- **Nana:** Mucho gusto, mi nombre es María Natividad Reno y él es mi perro Rudolph. Nosotros venimos de Bogotá, aunque en realidad este no era nuestro destino... debíamos llegar a Yopal a pasar navidad con mis nietos y bisnietos, así como con los nietos y bisnietos de Rudolph; pero por culpa de la natilla, este condenado perro se quedó dormido en el aeropuerto y nos equivocamos de avión. (*Lora*) Ahora no sabemos cómo llegar a nuestro hogar para pasar la navidad en familia.

Todos los personajes se tapan los oídos y hacen una reunión a un costado del escenario, toman decisiones, discuten y regresan donde la abuela.

- **Melchor:** ¡Ay! ¡ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja! ¡Qué casualidad!

- **Baltazar:** Parece que tiene problemas para llegar a su casa...

- **Gaspar:** Nosotros precisamente vamos a recorrer Colombia.

- **Estrellita de Belén:** (*porta un letrero en la mano que dice: es época de navidad*)

- **Melchor:** La podemos acercar hasta Villavicencio.

- **Jesús:** (*con tono despectivo*) Claro... si no le molesta viajar con una compañía de circo. ¿Seguro que no nos reconoce... Jesús, Melchor, Gaspar, Baltazar y la estrella de Belén?

La Nana niega con la cabeza una vez más.

- **Nana:** ¿De verdad nos van a llevar a casa?

- **Todos:** Sí, claro.

- **Estrellita de Belén:** (*mostrando el letrero*) Es época de navidad.

- **Nana:** Pero ¿seguro no causamos problemas?

- **Todos:** ¡No!

- **Estrellita de Belén:** (*mostrando el letrero*) Es época de navidad.

- **Nana:** Y... ¿será que nos demoraremos mucho?

- **Todos:** ¡Sí!

- **Estrellita de Belén:** (*mostrando el letrero*) Es época de navidad.

- **Jesús:** Sobre todo porque tenemos que pasar por el Valle, Chocó, Antioquia, la Costa, Boyacá, y Casanare: ¡No se puede faltar a una cita!

- **Melchor:** Según mis cálculos aéreos estaríamos descolgándonos en su ciudad el 24 de diciembre para la función de las 8:00 de la noche. ¿Es así o no es así, Estrellita de Belén?

- **Estrellita de Belén:** (*mostrando el letrero*) Es época de navidad.

- **Nana:** ¡Ay! Bueno, bueno. Muchas gracias, muchas gracias. ¿Viste Rudolph? ¡Vamos a pasar navidad en casa!

- **Jesús:** (a Estrellita) ¡Recoja!

- **Estrellita:** (a Gaspar) ¡Recoja!

- **Gaspar:** (a Baltazar) ¡Recoja!

- **Baltazar:** (a la Nana) ¡Recoja!

- **La Nana:** (a Melchor) Mijo, ahí le dejo estas cositas para que me las recoja.

La abuela le deja su equipaje a Melchor mientras se va detrás de los artistas.

- **Melchor:** Recoja... Recoja...

Apagón.

Escena IV

Valle

Se escucha el tema musical Navidad. El circo viaja en una pequeña vagoneta adornada con cachivaches, maletas, paqueticos y envoltorios navideños. Se ordenan así: Melchor al volante, Baltazar de copiloto, Jesús, Gaspar, Estrella, la Nana y Rudolph van dormidos atrás. Al prenderse la luz, la vagoneta va desplazándose por las montañas de Colombia, se distinguen algunos letreros con nombres de ciudades y continúa la canción. Ingresan los bailarines realizando la coreografía salsaera y llevan consigo un letrero que dice: Bienvenido a Cali Ve. ¡Feliz Navidad! ¿Oís?

- **Baltazar:** Despierten, despierten todos. ¡Jesús! ¡Jesús! ¡Llegamos a la sucursal del cielo!

Todos se despiertan y saludan efusivamente al grupo de bailarines. Estacionan la vagoneta en un paraje oscuro, descienden de la camioneta (gag) y Jesús inicia la división de las tareas.

- **Jesús:** Hemos llegado a la sucursal del cielo, bella tierra para trabajar la temporada navideña. Melchor, ve a armar las tiendas de descanso para dormir esta noche, incluye dos más para la señora Nana y el perrito. Baltazar, ya sabés, ve a buscar los bailarines caleños para el espectáculo de mañana, recuerda que sean baratos (*susurro*) si no cobran mejor. Gaspar ve a buscar a los músicos en alguna esquina, ofréceles aborrajados, champú, biche, arrechón, corta'o, manjar blanco, negro, tinto, café... ¡Lo que sea!

- **Melchor:** (*gritando desde el fondo*) Jesús, está muy oscuro...

- **Jesús:** Estrellita, ve rápido y párate en un punto elevado ¿oís?: Iluminálos.

Estrella lo hace y suena un coro sobre la ascensión del cielo. Jesús y la Nana quedan solos. Desconocen cómo romper el hielo, así que Jesús ofrece una silla a la Nana para que se siente.

- **Jesús:** Qué calor ¿no? ¡y eso que estamos en navidad!

- **Nana:** Estamos en Cali. Aquí siempre hace calor así sea navidad.

- **Jesús:** ... Fíjese que un día me contaron que aquí la navidad se celebraba matando alacranes azucarados ¿no le parece interesante?

- **Nana:** ¿Ustedes no tienen familia?... Es decir, es navidad, toda la gente trabaja, es verdad, pero también está con su familia. Míreme a mí, mi mayor ilusión es llegar a Yopal para encontrarme con mis hijos, mis nietos y todos mis seres queridos, nunca me imaginaría estar, no sé, así, a la deriva, menos aún ahora, en navidad ¿no?

- **Jesús:** ¡Ja, ja, ja! Mi señora, mi familia está aquí. Aunque usted no lo vea, esta es mi familia: Melchor, Gaspar, Baltazar y la Estrella de Belén... el circo, la alegría, la sonrisa de los niños, de la gente, de los extraños aplaudiendo. Nosotros señora, nosotros no celebramos navidad, nosotros no esperamos regalo. (*Tono dramático*) Esa es la vida del payaso, del bufón, del teatrero, del actor, solo somos prestidigitadores del destino... títeres. Esa es la verdad.

- **Nana:** Qué triste su respuesta. Me recuerda una canción que si me permite, le canto⁸²:

Un Payaso es mi amigo
Un Payaso muy ridículo
Cuyo nombre se escribe
Con Bofetadas.

No es bueno para un imperio
Es más triste que un sombrero
Él bebe enormes risas
Y come aplausos certeros.

Por tu nariz... Que se ilumina
Por tus cabellos... Que son de plumas
Por tu nariz... Que se ilumina
El pobre payaso... Solo recibe aplausos.

82. Canción del payaso escrita por los autores y musicalizada por la agrupación U`waa. Los autores tomaron como referencia la canción "Bravo pour le clown" de Henri Contet y Louis Guglielmi, interpretada por Edith Piaf.

Con una hermosa sonrisa
Con que inspiras alegrías
Y aunque hagas tonterías

Alimentan tus rutinas.
Con el alma a blanco y negro
El dolor llevas por dentro
Y aunque nunca lo compartas
Tu dolor no lo delatas.

A medida que la canción va entonando, se construye una coreografía de payasos que bailan en conjunto. Progresivamente, Jesús y la Nana establecen relaciones cercanas y afectivas que casi terminan con un beso.

- **Jesús:** ¡Qué bello canta!

- **Nana:** Es más bien una canción un poco triste. No sirve para navidad.

- **Jesús:** (*separándose*) Sí, es verdad. Ya es tarde y las tiendas deben estar listas ¿vamos a dormir? (*Ella asiente con la cabeza. Se van de espaldas*) ¿Sabe?, me parece más apropiada para la navidad esa canción salsera que dice⁸³:

De año nuevo y navidad
Les deseamos felicidad
De año nuevo... navidades
Yo les traigo mil felicidades.

- **Jesús:** Si todo sale bien, pasado mañana estaremos en Quibdó. Bonitos sueños Nana.

Desaparecen del escenario hasta quedar en oscuridad.

Apagón.

83. Orquesta Guayacán. 1993. Cancion Navidad. Álbum A verso y golpe.

Escena V

Choco

De fondo, suena el arrullo del pacífico “San Antonio”. Cuando se enciende la luz, aparecen todos los personajes del circo montados en una chalupa que las bailarinas harán con sus faldas. Aparece Jesús con su rostro embadurnado de maquillaje y Melchor, Gaspar, Baltazar, Nana y Rudolph sentados en una silla. Se tornan aburridos esperando que alguien llegue a la función. Sale Estrella de Belén quien con un gesto pregunta si aún no llega nadie. Ellos responden negativamente. Estrella se retira preocupado pero se asoma por el otro lado haciendo el mismo gesto y ellos repiten la frase corporal al unísono.

- **Baltazar:** ¿Porque será que en este pueblo nadie viene al circo?

- **Melchor:** Sí, tan raro, sí...

Estrella de Belén cubre la boca de Melchor y saca el letrero: Es época de Navidad.

- **Gaspar:** De pronto es que están muy alegres y no quieren venir al circo.

- **Jesús:** ¡No! Es que como en el Chocó no hay luz, hay que acostarse temprano.

- **Melchor:** ¡No! De pronto pensaron que era una iglesia evangélica.

- **Baltazar:** ¡No! De pronto la navidad se la pasan por la galleta.

- **Nana:** ¡No! De pronto la boleta estaba muy cara.

- **Todos:** ¡No!

Todos se giran discutiéndole a Nana, mientras lo hacen se escucha desde lo lejos un alabao.

- **Músicos y bailarines:**

Velo que bonito

Lo vienen bajando

Con ramos de flores

Lo van adorando. (Bis)

Ro, ri, ro, rra,
San Antonio ya se va. (Bis)

Señora Santana
Por qué llora el niño
Por una manzana
Que se le ha perdido. (Bis)

Ro, ri, ro, ra,
San Antonio ya se va. (Bis)

Se quema belén
Dejalo Quemar
Un chorrito de agua
Ya lo apagaré (Bís)

Ro, ri, ro, ra,
San Antonio ya se va. (Bis)

Por un sector lateral comienza a verse una procesión compuesta por músicos y bailarines haciendo una coreografía de la canción. Los bailarines llaman a los personajes del circo para que se unan al desplazamiento.

- **Gaspar:** No, no era ninguna de las anteriores, es que no sabíamos y así se celebra la navidad aquí en el Chocó. ¡Espérenme!

Apagón.

Escena VI

Medellín

Entra Jesús con poncho, carriel y sombrero paisa.

- **Jesús:** Eh, Ave maría pues ome ¿cómo me les ha ido? ¿Listos pa' unas trovaditas mijo? Ah, pero antes de los trovadistas... vamos a ver a la trapecista... ¡Un aplauso!

Suena un redoblante que da inicio al show de Baltazar. De fondo se oye un canto celestial que evoca la ascensión. Los actores extienden un telón largo con dibujos de nubes. Aparece Baltazar, la acróbata, con un vestuario y alas de ángel simulando un vuelo sobre las nubes realizando un recorrido de un extremo a otro y en un acto de magia hace aparecer una estrella. Al intentar atraparla cae y rueda detrás de las nubes.

En el centro del escenario hay un árbol navideño al que le falta una estrella en su punta. El ángel intenta situarla mágicamente allí pero su estatura no le favorece, de manera que lleva al extremo el conflicto explorando la aventura, el ingenio y hasta el llanto. Finalmente requiere de la ayuda de un duende para poner la estrella en la punta del árbol, realizando movimientos acrobáticos.

- **Jesús:** Y así hablamos los paisas, esto es pa' todos lo paisas del mundo. Yo soy más paisa que una tazada de mazamorra con dulce macho. ¡Ay!

Entra Jesús acompañado de dos músicos con atuendo paisa. Se dirigen al público trovando:

Qué bonito es Medellín

Cuando llega navidad

Allá en el pueblito paisa

Vámonos a celebrar.

Armemos una parranda

Que tenga guarito y trova

Vamos a comer marrano

Y a ver la pólvora ahora.

Hoy que es 20 de diciembre
Que venga el payaso paisa
Que ya quedan cuatro días
Pa' que se alegren las almas.

Recibamos con aplausos
A Gaspar que no es cobarde
Que se oigan todas las risas
Que se escuchen hasta Guarne.

- **Presentador:** Un aplauso para Gaspar: ¡el payaso paisal!

El presentador sale y entra Gaspar el payaso haciendo su número trágico y cómico sobre la navidad: Ingresa leyendo una carta gigante en la mano cuya letra se escucha en off.

- Voz en Off: Querido niño Dios ome, mirá que todos los días me he levantado temprano, le he ayudado a mi amá a hacer las arepitas y todos los domingos subimos a la iglesia El Poblado a rezar el Ave María. Ome, niñito Dios, no te olvides de mí, y ya que me he portao' tan bien, tráeme pues lo que te he pedido el HJZK39861525rrrssstttwwwxxxxyz afinación auxiliar 2da generación con sistema de ventilación y diagnostico ultrasónico o ultra invisible con recarga electrónica y doble cámara, sensores, lente gran angular y programación en lenguas muertas”.

Gaspar guarda la carta y entra balando una caja gigantesca que supera su estatura ubicándola en el centro del escenario. Además trae unas largas tiras de papel regalo, cinta de navidad y una tarjeta gigante para firmar con su respectivo bolígrafo.

Se dispone a empacar el regalo, pero encuentra, como todo payaso, un sinfín de inconvenientes: al extender el papel de un lado al otro se zafa de la otra punta y gracias a alguna argucia logra sostenerlo. Detallista, realiza un bello moño al regalo y mientras lo hace el muñeco que está dentro de la caja estornuda. Asustado, Gaspar se distancia de él, lo analiza, rodea la caja y sonríe para sí mismo haciendo entender al público que quizá fue algo de su imaginación. Gaspar oprime el botón “toque aquí” y el juguete saca su puño, golpeándolo en su nariz.

Indignado y ofendido, Gaspar cual Chalcuchima, se alista a la pelea. Sin embargo, al voltearse, el juguete ha desaparecido. Sorprendido lo busca por todo lado hasta meterse en la caja, cuando está dentro de ella, el juguete aparece con la cinta y sella al payaso dentro de la caja. El juguete sale empujando el regalo gigante, mientras se escuchan los gritos de auxilio de Gaspar.

Apagón.

Escena VII

La costa

Se ve a los integrantes del circo y a la Nana disfrutando de la playa y el mar. Mientras suena el bullerengue: Los peces en el río en versión villancico⁸⁴. Intermitentemente, el coro varía la intensidad del canto mientras se desarrolla el diálogo:

- **Jesús:** Eche, no joda. Cinco minutos y salimos de la piscina. Más na’.

- **Todos:** ¡El mar!

- **Jesús:** Eso, el mar. Eche, no joda. Cinco minutos na’ má. Hay que trabajá.

- **Estrella:** *Saca un letrero que dice* ¡Es época de Navidad!

- **Jesús:** Qué época de navida’ ni qué suero costeño. Nosotros los payasos no celebramos navidá.

- **Gaspar:** Ajá y ¿por qué estás hablando costeño?

- **Jesús:** Irrraa... ¿Tú no vé que e’toy practicando pa’ la función de ejta noche? ¡Eche, no jodaaaa! Cinco minutos no ma’. Tú (*a Baltazar*) ya sabej, a buscá lo’ músico’ pa’ esta noche, y tú (*a Melchor*) los bailarines. Ya nos vemos.

Vamo’ Ejtrella, señora Nana...

Salen Estrella, la Nana y Rudolph abanicándose.

- **Baltazar:** ¿Qué dicen, una carrera nadando hasta donde se ve la línea que divide el mar?

- **Todos:** ¡Sí!

84. Para el montaje de la obra se usó la versión de Los peces en el río. Aire: Bullerengue/chalupa. Grupo: Las mujeres de mi tierra. Arreglos: Rafael Ramos & LMT. Director: Patricio Mosquera.

Los músicos suben la intensidad del tema musical que se fusiona con la voz y las rechiflas del público expectante que espera a que se inicie el show. Desesperado se oye a Jesús renegar tras escena:

- **Jesús:** Eche, no joda. ¿Pero yo que he hecho para merecer esto? ¿Y ahora yo que me invento pa' salir de esta? Cinco minutos, cinco minutos... y parece que se tomaron toda la tarde y de paso la noche metidos en la piscina, en el mar, lo que sea. ¿Y ahora yo que me invento pa' salir de esta? *(se angustia)* Piensa Jesús, piensa... que de peores has salido. *(Mirando al cielo)* Ay diosito, un milagrito no joda. Mándame un milagrito por Rafael Orozco, por Kaleth Morales, por Juancho Polo Valencia, por Patricia Teherán, por Francisco el Hombre... Ay ombe.

De repente surge el milagro: del fondo del escenario se escucha un canto acompañado de tambores e instrumentos de cumbia colombiana que va apaciguando las rechiflas del público. Es la Nana quien se ha tomado el escenario, canta⁸⁵:

Al llegar la navidad
Con amor mi ritmo canto
Compartamos con amor
Y la alegría en lo alto.

Olvidemos el dolor
Alejemos nuestro llanto
Es la música el furor
De los corazones sanos.

Y que suenen las campanas
Anunciando la llegada
De la navidad y el circo
Que nos alegran el alma.

85. La letra se adecua al ritmo musical de tambora, cumbia o paseo vallenato.

Cantemos los villancicos

Pero a la colombiana

Con la navidad y el circo

Millones de carcajadas.

- **Jesús:** *(aplaudiendo efusivamente e instando al público)* ¡Qué voz tan maravillosa la que tenemos esta noche aquí en el circo de los hermanos jjo, jo, jo! ¡La Nana Momposina! Un aplauso.

La Nana arranca un segundo número que incluye dominación y destreza canina con su perro Rudolph: lo insta a ir de derecha e izquierda, de arriba y abajo y entre las piernas. Sube por un lateral y desciende por el otro. Por último y desde la coronilla, Rudolph hace el salto del tigre.

- **Jesús:** San Cocha Molina, pero ¡qué es esta maravilla, mi gente! Primo, un aplauso por favor para este acto de dominación, destreza y gallardía canina.

La Nana arranca un último número que es una rutina de 45 segundos de swing con cintas navideñas donde mágicamente reaparecen Gaspar, Melchor, Baltazar y Estrella de Belén según cada movimiento de cinta. Cuando Jesús se da cuenta, corre con furia tras ellos:

- **Jesús:** Ajá y ¿ustedes que hacen acá? ¡Condenados, sinvergüenzas, tragaldabas, bocazas, carramplines, impíos! *(emprende la persecución de todos en busca de darles una buena golpiza).*

La escena se cierra con Nana y Estrella de Belén que extienden en el centro del escenario el letrero que dice: Es época de navidad.

Apagón.

Escena VIII

Boyacá

- **Jesús:** Bueno susmercedes, ¿cómo me la están pasando? ¿Cómo está la gente de por acá de Belén de Boyacá? Oigamen suspersonas es que esto está re gueno. *(A alguien del público)* Ole sojerós, no se le olvide que ahí a la entrada le vendemos la papa navideña, la natilla de cubios y la gelatina de chugas pa' que trague de lo bueno mi rey. Bueno pueblo boyacense de Belén, sin más preámbulos recibamos con un juerte, juerte aplauso a Estrellita de Belén y su número es época de navidad.

Se instalan los músicos en una secuencia tipo escalera, sus ruanas permiten dibujar una montaña y abajo algunos regalos donde estarán escondidos los actores del circo.

Músicos⁸⁶:

Canta lindo el pajarito

Canta lindo en navidad

Este ritmo tan caliente

Todos queremos bailar (Bis)

Como baila: mi mama

Como goza: mi Papa

Como baila: el Churr

Como goza: la Nana

Como goza mi Papa

Bailando con mi Mama.

Mientras los músicos interpretan la canción los bailarines danzan con linternas como un sinfín de luciérnagas iluminando el escenario. Al descender la música Estrellita de Belén realiza su coreografía de Bailarín mudo anunciador de la estrella. Lastimosamente ni los músicos ni los bailarines logran entender sus confusos y abstractos movimientos.

86. Caicedo Rómulo. Jalaito Papa. Álbum Mediamuv Discos.1963

- **Músicos:** ¿Qué pasa, Estrella de Belén?
¿Qué es lo que tiene usted? (Bis)

Estrella de Belén realiza movimientos que sugieren ubicar un punto en el cielo.

- **Músicos:** Sumercé está muy loco
No entendimos ni un jopo. (Bis)

Estrella de Belén realiza movimientos que sugieren a todos mirar hacia un punto del cielo. Intenta explicarles que allí nacerá Jesús.

- **Músicos:** Sumercé está perdido
Por allá es el camino. (Bis)

Estrella de Belén les agradece y se dirige a un punto elevado del circo donde después de realizar su última coreografía se convertirá en lucero.

Apagón.

Escena IX

Yopal

Melchor, Gaspar, Baltazar, la Nana y Rudolph se encuentran dormidos en medio del escenario representando a los renos de Papá Noel. Jesús entra vestido de Papá Noel y camina sigiloso con su bolsa de regalos llena hacia el público. Los renos continúan dormidos. De su bolsa de regalos saca un látigo que amarra a su mano derecha.

- **Papá Noel:** ¡Jo, jo, jo! Ahora los veis como mansos renos dormidos pero antes... ¡Eran báquiros salvajes! ¡Jo, jo, jo! En mi demostración de magia despertaremos a estos báquiros y lograré dominarlos para que construyan un bello árbol de navidad. ¡Jo, jo, jo!

Usando su látigo despierta a los renos que no acceden a su orden. Finalmente, Papá Noel logra dominarlos y hacer que construyan un bello árbol de navidad. Los renos descienden.

- **Papá Noel:** Ahora los van a ver levitar, solo con mi poder mental.

Papá Noel se concentra y hace levitar uno a uno los renos gracias al truco de la tela por detrás. La tela es sostenida de un lateral y Papá Noel simula subirse a un carruaje de navidad. Con su saco de regalos al hombro se dirige al público:

- **Papá Noel:** Yo tengo el poder de la adivinación. Cada vez que me escribes una carta ya sabía lo que querías camarita. Conozco tu regalo antes que lo pidas y antes que lo pienses ya lo he empacado para ti.

Papá Noel alista su trineo y sus regalos. Entonando el ritmo de joropo llanero sale del escenario con los integrantes del circo⁸⁷:

Papá Noel:

Conocí un Papá Noel

Conocí un Papá Noel

Que no era como todos

Que no era como todos

Era colombiano él

Era colombiano él.

Y en época de navidad

Se robaba las sonrisas

De mi gente que es tan linda

La que habita en mi Colombia

La que quiero de verdad.

Y aquí esta historia termina

Pues llegamos a Yopal

Ya son las 10 de la noche

Y el regalo hay que alistar.

87. canción escrita sobre una base rítmica de Joropo llanero

Y a usted mi linda damita
La tenemos que entregar.
Y aquí esta historia termina
Pues llegamos a Yopal.
Y queremos desearles
Una feliz navidad.

Jesús sale alado por un costado del escenario gracias a la fuerza de los reños. Junto a él van Nana y Rudolph. Se oyen los aplausos finales y la escena se funde con la canción.

Apagón.

Escena X

Despedida

El escenario es un caos de personajes que van y vienen. Todos corren apresurados por cerrar el circo para alistar la cena de navidad. Melchor lleva unos candados para las cercas, Gaspar lleva un vino con galletas, Baltazar tiene en sus manos algunos buñuelos y Estrellita de Belén cruza el escenario con natilla. Escurridiza desde el fondo aparece la abuela Nana y Rudolph.

- **Nana:** Vamos Rudolph, no te quedes haciendo pis. Ya harás afuera. Rudolph desea devolverse. ¿Ahora sí quieres quedarte? Pues no. Ya llegamos a Yopal y te irás conmigo y con tu familia. Suficiente tiempo has tenido para divertirme con tus amigos los artistas.

Rudolph desea devolverse.

- **Nana:** Mira... vamos a hacer algo... *(Susurra en el oído)* ¿Te parece? *(Rudolph asiente).*

Mientras Rudolph está vigilante, la Nana toma de su bolso un regalo rojo cuadrado y lo ubica en una esquina del escenario. En su tarjeta escribe: para Melchor. Cuidadosamente toma un segundo regalo azul y procurando no ser vista, lo ubica cerca al anterior y escribe: para Gaspar. Toma un tercer regalo de color blanco y escribe: para Baltazar. En un cuarto regalo de color verde escribe: para Estrellita de Belén.

- **Nana:** Listo Rudolph, debemos partir. *(Rudolph señala el centro del escenario)* Rudolph no tengo más regalos. *(Rudolph señala el centro del escenario nuevamente)* Está bien, dejaré este a Jesús... con mucho cariño. Espero que le guste. *(Nana deja un regalo pequeño de color amarillo justo donde esta Rudolph).* Perdónennos por no despedirnos pero desde niños las despedidas nos parecen tristes. *(Nana sale por un costado. Al encontrar cerrado y con candado debe saltar las rejas con Rudolph. Caen afuera y hacen un ruido inmenso. Entra Baltazar con prisa)*

- **Baltazar:** ¡Jesús! ¡Jesús! ¡Nos roban en navidad!

- **Jesús:** *(en pijama)* Aquí no hay nada qué robar.

- **Melchor:** Los regalos de navidad...

- **Jesús:** Aquí no hay nada qué robar.

- **Gaspar:** Los que están sin destapar.

- **Jesús:** Que aquí no hay nada qué robar.

- **Estrellita:** *Saca un letrero que dice* Es época de navidad.

- **Jesús:** Ay, sí, es verdad... hay regalos de navidad.

Todos se acercan a mirar los regalos, los toman confundidos y los distribuyen entre sí.

- **Todos:** Este es mío. No, este es tuyo. Este es mío. No, es tuyo. ¡Mío!
¡Tuyo!

- **Jesús:** *(toma todos los regalos en sus manos)* A ver. Este es para... feliz navidad a... ¡Baltazar! Este es para... feliz navidad a... ¡Melchor! Este es para... feliz navidad a... ¡Gaspar! Este es para... feliz navidad a... ¡Estrellita de Belén! Y este último es para... ¡Jesús!... Menos mal no estaba la Nana por que no dejaron nada para ella.

- **Gaspar:** Sí, ojalá no se las huela ese Rudolph.

- **Baltazar:** Escondámoslos para que no se sientan mal.

- **Todos:** Sí, buena idea.

- **Melchor:** Y llamémosla para la cena.

- **Jesús:** Estrellita, ve tú y la llamas.

Estrellita no la encuentra.

- **Jesús:** Baltazar, ve tú y la llamas. (*Baltazar no la encuentra*). Melchor, ve tú y la llamas. (*Melchor no la encuentra*). Gaspar, ve tú y la llamas.

Todos la buscan, hasta que caen en cuenta de lo sucedido.

- **Baltazar:** Claro, ella no tiene regalo porque... ella nos dio los regalos.

- **Melchor:** Llegamos a su tierra y nos abandonó por su familia. (*Llora*)

- **Gaspar:** Jamás olvidare mi único regalo. (*Sonríe*)

- **Jesús:** Una mujer generosa. (*Muestra los calzones amarillos*)

- **Estrellita:** *Saca un letrero que dice* Es época de navidad.

Todos se abrazan en llanto, nostalgia y alegría. Van saliendo de escena con sus regalos, listos para compartir la cena. En ese momento, se escucha el movimiento de una puerta y el ladrar alegre del perro Rudolph que emocionado tumba a Estrellita. .

- **Todos:** ¡Es Nana!

- **Jesús:** Pensamos que se había ido...

- **Nana:** Sentí que al ser época de navidad sería bueno pasarla al menos una vez con los artistas.

- **Jesús:** ¡Gracias por los regalos!

- **Todos:** ¡Es época de navidad!

Apagón.

FIN











El teatro contemporáneo colombiano desde el acercamiento a las comunidades étnicas: rastros y aportes del I Conversatorio sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano

Yenny Paola Gómez Quintero⁸⁸

La socialización de las diferentes etapas de investigación, creación y circulación de varios proyectos teatrales propios de comunidades, pueblos originarios, grupos teatrales alternativos con cierta filiación con las comunidades étnicas y, específicamente, el trabajo de la Fundación Artística y Cultural Inti Amarú busca rescatar otras miradas de hacer y comprender el mundo. Estas se han dejado de lado política, cultural, artística y educativamente de los saberes que han sido establecidos en las principales esferas de la sociedad colombiana. Interpretaciones de nuestro origen que siguen fuera de entornos educativos, laborales, sociales, culturales y que son relevantes para construir la identidad, la memoria cultural y la política de un país que se reconoce en la institucionalidad como pluriétnico y pluricultural.

El I Ciclo de Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano se realizó de manera virtual en Bogotá en el marco del I Laboratorio de Producción Artística Dramaturgias de Inti Amarú: V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano. Se trata de doce sesiones en las que participaron de manera interdisciplinaria y colaborativa sabedores de grupos étnicos de diferentes zonas del país, docentes, artistas, investigadores culturales y profesionales del arte editorial.

88. Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), artista formadora circense en la Organización Opalas, donde indaga las relaciones entre el cuerpo, el teatro, el circo, la acrobacia, los portes acrobáticos y las sensibilidades del territorio. También es docente y actriz de la Fundación Inti Amarú.

Estos encuentros permitieron ver, compartir y reconocer varios elementos que expanden las miradas del arte teatral hacia el campo pedagógico, artístico y social, al mismo tiempo que reconstruyen la identidad cultural de nuestro territorio compartiendo las distintas cosmovisiones⁸⁹, cosmogonías⁹⁰ y obras de teatro que evidencian un lugar de pensamiento, reflexión estética y dramaturgia en donde las relaciones teatro -comunidad – indigenismo - afrocolombianidad son importantes para el estado actual del teatro colombiano contemporáneo y de la situación actual del país .

Para estos conversatorios las obras de teatro producidas por la Fundación Inti Amarú se compartieron por medio de registro audiovisual, lo que permitió a los participantes de los conversatorios verlas en sus propios territorios gracias a las herramientas que brinda la virtualidad. Estos acercamientos desde la metodología de conversatorios permitieron comprender cómo ha sido la recepción del teatro en las comunidades étnicas y en la población en general al desentrañar por qué surgen este tipo de obras teatrales dentro y fuera de las comunidades y, principalmente, en el campo artístico bogotano.

Hay una necesidad de establecer la memoria como un derecho y un deber presente tanto en las formas de lucha y organización de los pueblos étnicos como en la creación artística, en la que la descripción de las estéticas de dichos proyectos teatrales contempla dos lugares de enunciación: el ancestral y el político⁹¹, campos abiertos a las necesidades educativas tanto de los artistas y pedagogos en formación, como del acto educativo en general.

89. Visión del mundo. Es una imagen de la existencia del universo, la posición del hombre ante su realidad o el “mundo” que una persona, sociedad o cultura se forman en una época determinada, compuesta por determinadas percepciones y valoraciones sobre dicho entorno. De allí que las personas o comunidades interpreten su propia naturaleza y la de todo lo existente, describan y definan las nociones comunes que aplican a los diversos factores que rigen las vidas sociales, económicas, éticas, morales, políticas y hasta religiosas (Almanza Vides & Pimentá Gómez, 2017, p. 34).

90. Palabra derivada del griego, kosmogonía, de kosmos “mundo” y la raíz gégona “nacer”. Se refiere al origen del mundo, en ella se nos remonta a un momento de preexistencia o de caos originario, en el cual el mundo no estaba formado y los elementos que habían de constituirlo se hallaban en desorden. En este sentido el relato mítico cosmogónico presenta el agrupamiento repentino de estos elementos en un lenguaje simbólico (Almanza Vides & Pimentá Gómez, 2017, p. 33).

91. Esta referencia a lo político tiene que ver con cómo, a lo largo de la historia del teatro universal, se han creado unas teatralidades, altamente demarcadas, que ponen sobre el escenario temas, históricos, identitarios y políticos a través de procesos escriturales y de operaciones escénicas en las que prima el hecho histórico como una forma de denuncia, exigencia y reparación. Por ejemplo, los aportes de los precursores del teatro político histórico Brecht, Peter Weiss o Piscator, que influenciaron al teatro documento e histórico latinoamericano.

Memoria histórico-política:

Para comprender este lugar de pensamiento, se realizó un rastreo de algunas sesiones de los conversatorios que permitían ver el abordaje de lo histórico-político desde dos aspectos: el legal y el artístico, elementos importantes para la reconstrucción de la memoria del país y que hacen referencia a las luchas o resistencias de los pueblos étnicos por lograr, en primer lugar, un marco vigente jurídico nacional e internacional que permita su reconocimiento y el cumplimiento de las responsabilidades del Estado colombiano frente a la protección, salvaguarda, conservación y reparación de los pueblos originarios; y en segundo lugar, el fomento y la importancia de las indagaciones, procesos o elementos culturales de las comunidades étnicas donde la creación artística, específicamente el oficio teatral, sirve a un campo político de denuncia, conciencia, acción y reconstrucción frente al abandono epistémico, cultural y político que viven estas comunidades en el país. Antes de la constitución, comenta el asesor en derechos humanos Óscar Montero⁹²:

Los pueblos étnicos, especialmente, los pueblos indígenas éramos considerados menores de edad, pero, además, éramos considerados salvajes que tenían que ser civilizados por parte de la Iglesia católica... Gracias a la lucha y a la victoria de los pueblos étnicos, Colombia, como nación y estado social de derecho, reconoce legal y políticamente la diversidad y la pluriculturalidad que entregan los grupos étnicos que habitan el país:

indígenas, afrodescendientes, palenqueros y romanís. Reconociendo así a 115 pueblos indígenas en 31 departamentos de los 32 del país, también al pueblo palenquero en San Basilio de Palenque en Cartagena de Indias y al pueblo raizal de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, además del pueblo romaní (mal llamado gitano)⁹³.

La constituyente se logró a través de los esfuerzos y la lucha de tres integrantes de los pueblos étnicos: Francisco Rojas Birri, Lorenzo Muelas Hurtado y Alfonso Peña que trabajaron en la redacción de veinticinco artículos para la protección y la salvaguarda de los grupos étnicos. Así, desde el año 1991, el Estado colombiano mediante el artículo 7 de la Constitución Política reconoce la diversidad pluriétnica y pluricultural de la nación y mediante el artículo 10 reconoce las lenguas y los idiomas de los pueblos

92. Líder indígena kankuamo, politólogo de la Universidad Nacional, asesor en derechos humanos de los pueblos indígenas de Colombia en la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC). Especialista en Gobierno y Políticas Públicas de América latina y el Caribe del Instituto Internacional Henry Dunant.
93. Montero, O. (2020, 7 de noviembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Legalidad. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgia de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

indígenas como la mayor riqueza lingüística de la nación, ratificándolo en el 2010 mediante la ley 381⁹⁴. Continúa Montero:

Los procesos de lucha y resistencia de los pueblos étnicos han logrado avances constitucionales. Debido al conflicto armado interno, la Corte Constitucional ha llamado al Estado colombiano a proteger la diversidad étnica y cultural de la nación, específicamente, mediante el auto 004 del 2009, que reconoce que treinta y nueve pueblos indígenas en Colombia están en riesgo físico y cultural, y el auto 005 del 2009 que reconoce que el pueblo afrodescendiente, negro, raizal y palenquero del país también ha sufrido graves afectaciones en el marco del conflicto armado. De esto sale la Ley General de Víctimas modificada en la Ley 35 del 2011 con enfoque para pueblos afrodescendientes, negros, palanqueros y raizales y el auto 4634 de 2011 para el pueblo Romani... hoy, de los ciento quince pueblos que habitan Colombia, setenta y cinco se encuentran en riesgo de exterminio producto de un genocidio constante en el país⁹⁵.

El Acuerdo Final Para La Terminación Del Conflicto y La Construcción De Una Paz Estable y Duradera no contemplaba la situación de los grupos étnicos frente al conflicto interno armado, sin embargo, se logró por parte de los pueblos étnicos un capítulo transversal visibilizando que los que mayormente han sufrido el conflicto, la violencia estructural, la violencia racista, epistémica y discriminatoria han sido los pueblos étnicos de este país⁹⁶. Montero reafirma que: aunque existan un sinnúmero de normas, decretos, resoluciones, producto de las fuertes batallas y resistencias de los grupos étnicos del país por ser reconocidos, protegidos y reparados, falta su reconocimiento y validación práctica en un país multiétnico y multicultural con formas de accionar colonial. Es necesario que persista la lucha de todos los sectores de la población colombiana para dar cumplimiento a estos objetivos.

Debemos hacer énfasis en que el reconocimiento estatal de los pueblos étnicos es solo un tema político y de reconocimiento legal, que no determina quienes son los pueblos étnicos más allá de su propia autodeterminación⁹⁷.

94. Según la Ley de Lenguas, de las sesenta y nueve lenguas que se hablan en Colombia, sesenta y cinco son de los pueblos indígenas, una es del pueblo romani, otra de San Basilio de palenque, otra es el raizal y la otra es el español.

95. Montero, O. (2020, 7 de noviembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Legalidad. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru 5 años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

96. Algunas declaraciones y convenios internacionales de los pueblos étnicos de Colombia son el convenio 169 de la OIT de 1989, la Ley 21 de 1991, el Convenio sobre la Diversidad Biológica de 1993, la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas y Tribales de 2017 y la Declaración Americana sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas de 2016.

97. Montero, O. (2020, 7 de noviembre) I Conversatorio sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Legalidad. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru 5 años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

Para concluir este aparte deseo citar las palabras de Ana Cecilia Betancourt⁹⁸:

Seremos autónomos en la medida en que seamos los constructores de nuestra propia historia... La autonomía también es la posibilidad de relacionarnos e intercambiar con otros, sobre la base del respeto, la tolerancia y la convivencia pacífica... el reconocimiento de la autonomía tiene relación a lo territorial, lo identitario y lo propio. Y la exigencia del respeto a la autonomía comprende el reconocimiento de los sistemas de autoridad, gobierno y los procesos de toma de decisiones. Deben reconocerse las aspiraciones de los pueblos indígenas y tribales por asumir el control de sus propias instituciones, formas de vida y desarrollo económico, al igual que por mantener y fortalecer sus identidades, lenguas y religiones⁹⁹.

Memoria histórica política desde las experiencias artísticas

Un mecanismo que ha venido consolidándose para visibilizar las luchas históricas de resistencia, inconformismo y cambio frente a un Estado que, a pesar de la construcción jurídica citada, niega la participación equitativa, el reconocimiento real en las instituciones y la reparación de los pueblos étnicos en el territorio colombiano, es la creación artística teatral: un grito estético y político que escucha, repara, reivindica y comparte las sabidurías étnicas.

En este ciclo de conversatorios tuvimos la experiencia de Walter Nilson Atehortúa¹⁰⁰, quien desde un lugar histórico-político describe su trabajo artístico como el espacio en el que la comunidad afro, los artistas y sus creaciones se desligan de las manifestaciones de corte costumbrista que venían desarrollándose sobre la comunidad negra.

98. Abogada, especialista en Derecho Ambiental y Msc. en Medio Ambiente y Desarrollo. Coordinadora General de posgrados y catedrática de pregrado y posgrado en la Universidad del Rosario.

99. ONIC. "Derechos Territoriales de los Pueblos Indígenas. Obras-proyectos-explotación de recursos naturales consulta y concertación". Material Guía. Borrador elaborado por Ana Cecilia Betancourt. Inédito.

100. Líder Afrobogotano, representante del consejo de Afrocolombianos en la ciudad. Artista, docente, gestor, comunicador social y periodista. Fundador y Director de Planeta Afro, la Fundación Yambambó y el Festival de la Cultura Negra de Bogotá que ha visibilizado la cultura de los pueblos negros y creado espacios de intercambio y hermandad en VI versiones.

Este espacio han permitido que con el pasar del tiempo se reafirme el papel excluido de esta comunidad, sobre todo en la televisión, donde es necesario luchar por la eliminación de ataques discriminatorios, situaciones marginazantes y tratos peyorativos de los personajes mal denominados “representativos” o prototipos de la cultura afro que aparecen en el medio. Así pues, surge en el maestro Atehortúa la necesidad de buscar nuevas formas escénicas que propicien otras visiones y reivindicaciones de los aportes culturales de la comunidad negra en el país y nace: Yambambó, cuyo sentido ideológico y político muestra la historia y la reivindicación ancestral de las comunidades afro en dos obras teatrales: Ekobias y Ekobios en la Tierra del Exillo, y Grecia Negra...La Zorra y las Uvas.

Desde esta experiencia varios elementos deberían contemplarse para hablar del teatro afrocolombiano como un mecanismo para rescatar saberes, acciones, costumbres, memorias y para reivindicar las comunidades que han sido invisibilizadas desde épocas de la colonia, entre ellas:

- Romper estereotipos de representación. Los actores afro pueden representar cualquier personaje presente en la obra, no los que se les ha dado producto de la discriminación televisiva o teatral.

- Reivindicación del pueblo negro en aspectos sociales, culturales, económicos y políticos.

- Realizar creaciones con alta calidad presentes en todos los aspectos de producción escénica. Estos deben contribuir a romper el imaginario cultural sobre el pueblo afro, al borrar ideas de mediocridad, pereza, traición etc.

- Ampliar el panorama musical al tomar las raíces sonoras afrocolombianas y africanas para crear las composiciones que acompañan las creaciones de teatro afrocolombiano. Esto posibilita que se permita romper con los imaginarios de la música afro, que muchas veces quedan reducidas a los ritmos más conocidos como el mapalé, la cumbia, la puya y el currulao.

Frente al teatro indígena y su relación histórico - política se invitó a William F. Quiroz¹⁰¹, quien nos compartió la investigación de Ernesto Machler Tobar¹⁰² en la que se resalta que desde el año 1580 pasando por la independencia y hasta la actualidad Colombia ha vivido una invisibilización

101. Licenciado en Artes Escénicas, actor, dramaturgo, director de la Fundación Artística y Cultural Inti Amaru, autor del libro Dramaturgias de Inti Amaru: V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano. Mención de Honor del Ministerio de Cultura por la obra teatral Ucepajee Alegria Teatral de Juglaría Vallenata y sabiduría Wayuu.

102. Ingeniero Químico y Doctor en Letras y Estudios Iberoamericanos de la Universidad Nacional. Doctor en Literatura Latinoamericana de la Université Sorbonne Nouvelle con una tesis sobre la imagen del indígena en la novela colombiana (1999). Ha realizado múltiples investigaciones sobre la visibilización del indígena en el teatro Colombiano.

del indígena en su construcción social, política y cultural, incluyendo allí a los escenarios teatrales. Así pues, no aparece ningún héroe, protagonista indígena o personaje que nos permita tejer otra lectura diferente a la de representar una sumisa existencia, un cierto tipo de rebeldía, o una referencia verbal cercana al desprecio, la pobreza o a lo indebido. Según Machler Tovar, el teatro en Colombia se desarrolla de acuerdo con la concepción occidentalizada de representación y ante una invisibilidad del indígena:

Las colonias celebraban la llegada de representantes de la Corona con recepciones, cabalgatas, corridas de toros y obras de teatro... Su función es enseñar el catolicismo a un pueblo que no comprende latín ni castellano... desaparecen los dioses y espíritus del indígena y se impone el credo de los vencedores como modelo social¹⁰³.

Otra experiencia sobre esta relación política – historia – indigenismo - teatro es la de Ubisú Francisco Rotalbaria¹⁰⁴, su creación de obras teatrales dentro del proceso de reincorporación con comunidades étnicas. Para él lo que moviliza la acción dramática es mostrar las fisuras de la sociedad colombiana, el impacto del conflicto armado y el proceso de organización y resistencia de las comunidades étnicas. Durante su proceso de investigación y creación teatral se encuentran las obras *Páginas Históricas*, que habla sobre la discriminación étnica, *Derechos Humanos* que habla sobre el paramilitarismo en Colombia y *Las Horas del Minuto* bajo la asesoría del Maestro William Fortich Palencia, que habla sobre el proceso de paz.

Finalmente resalto el trabajo compartido por Milton Nache¹⁰⁵ perteneciente al pueblo Nasa, quien desde hace años bajo el liderazgo de la Fundación Pyäj yu' se ha dedicado a la promoción de las culturas indígenas a través de las expresiones artísticas, la formación y el acompañamiento de los talentos. Este 2020 logró celebrar la sexta versión del Festival Pyäj yu' que convocó artistas, indígenas, campesinos, ciudadanos y manifestaciones culturales del país en un acto constante por difundir, fortalecer y consolidar una propuesta cultural ancestral que une nuestros pueblos a través del arte y la memoria teniendo como centro el territorio indígena de Pitayo, en el Cauca y dando cimientos a nuestra identidad desde el nudo indígena del suroccidente. Un ejemplo de organización, gestión, circulación y difusión

103. Mächler Tobar, E. (2019). Algunos aspectos del teatro de tema indígena en Colombia. Estudios de Literatura Colombiana. Revista de antropología de Universidad de Antioquia.

104. Realizador teatral en proceso de reincorporación perteneciente a la comunidad indígena U'wa del municipio de Arauquita en Arauca. Invitado y participante en diferentes encuentros teatrales a nivel nacional. Invitado al noveno conversatorio, realizado el 16 de enero de 2020.

105. Artista nasa de Pitayó, Cauca, Maestro en Artes Plásticas, Diseñador Gráfico, Dramaturgo, Poeta y Compositor con desempeño y experiencia en docencia, función pública gestión y desarrollo de propuestas artísticas, educativas y culturales. Invitado al Conversatorio sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano realizado el 14 de noviembre de 2020.

artística que desde la comunidad indígena ha logrado el reconocimiento del Ministerio de Cultura, organizaciones culturales y entes municipales.

Memoria ancestral desde la creación artística teatral: preguntas por la ritualidad, algunos procesos de investigación - creación compartidos en los conversatorios se destacaron por su intención de reconectarse con las raíces ancestrales de sus propios territorios. Para los grupos teatrales fuera de las comunidades, como Inti Amarú, su necesidad creativa radicaba en preguntarse ¿cuáles son esas raíces presentes en sus formas de asumir el mundo que tienen relación con las comunidades étnicas presentes en nosotros, aunque no pertenezcamos a ellas directamente?.

Estas preguntas se resuelven desde la creación teatral que, arraigada a lo ancestral, permite identificar esas dos maneras en que se entretajan unas relaciones esenciales desde la cosmovisión y la cosmogonía de la cultura étnica propia o elegida según el territorio. Es decir, se indaga (investigación-creación) desde la posición del hombre o de la comunidad en la que su referente es su realidad o mundo, determinando las percepciones y valoraciones del mismo, para lograr interpretar su propia naturaleza y la de todo lo existente en su exterior e interior. Lo anterior rige las relaciones sociales, económicas, éticas, morales, políticas, religiosas y la incursión de la narración mítica (cosmogonía) que representa toda su creación cultural en un lenguaje simbólico. Estableciendo así la relación fundamental entre mito y rito del arte ancestral.

En este momento es pertinente traer una discusión que estuvo presente en todo el desarrollo del conversatorio sobre la concepción de las propias comunidades étnicas, en la que las expresiones culturales indígenas y afro nacieron de las necesidades sociales y colectivas propias que se asumen en estos territorios como una vivencia; una interpretación; una conexión con su cosmovisión y una cosmogonía que no se puede muchas veces separar de la vida misma y de otras expresiones artísticas y que están presentes en sus cotidianidades. Según Inti Yuray Gomez¹⁰⁶ las prácticas artísticas de las comunidades étnicas están presentes en los rituales, mingas, manifestaciones, nacimientos y cosechas:

106. Maestra en Artes Musicales de la ASAB. Compositora con diplomado en Lenguas Nativas. Docente de artes musicales del programa de arte danzario de la ASAB. Profesional en canto, percusión, cuerdas pulsadas. Directora musical y actriz de las obras *Buya... Buya... ¡Bullerenguel* y *Rosa Cuchillo*. Directora del grupo de Investigación *Bonche y Robabollo*. Música y títritera de la *Pepa del mamoncillo*, *Tremendo trasteo* y *Son del frailejón*.

... hay un relato, un mito por ejemplo, que es contado, puede ser contado en el círculo de la palabra, con mambe o con el fuego, pero ese, ese relato, aquí se ha vuelto canción, se puede cantar o se puede tocar con un instrumento al mismo tiempo que se danza, y por lo tanto todo esto, es en sí, ese tiempo¹⁰⁷.

Veamos el ejemplo que sobre el uso de las prácticas sonoras nos comparte la maestra Inti:

La música en muchos pueblos indígenas ha estado vinculada y relacionada con los mismos pueblos y sus dinámicas... de acuerdo con la visión y relación que se tenga con el territorio, los ciclos de la tierra y del ser humano... se ha planteado más bien referirse a prácticas sonoras a todo eso que hace parte de las culturas, que no necesariamente siempre es música, diferenciándolo un poco desde el ámbito académico visto desde una estructura, una forma una tonalidad y etcétera... En Colombia siempre están presentes los cantos, instrumentos, danzas que se tocan y se danzan al mismo tiempo¹⁰⁸.

De las prácticas que tienen más arraigo en la conexión con sus raíces se destacó en los conversatorios el de la comunidad afro con el bullerengue y las danzas de representación como la del mico de la comunidad indígena uitoto. Según palabras de Héctor Hernando Parra¹⁰⁹:

Es una resultante cultural que existe en Panamá y Colombia que pertenece a unas comunidades específicas que se podrían denominar afrodescendientes. En estos espacios el teatro viene a acompañar, como factor dinamizador de esas prácticas culturales que dialogan con la ritualidad. A medida que ha pasado el tiempo, estas prácticas se han desplazado hacia un lugar más de representación estética que su móvil originario como ligado a su cotidianidad, encontrando en el bullerengue dos universos; uno muy ligado a sus orígenes que tiene que ver con un universo mágico religioso y un mundo que está centrado en la mirada de la representación (...) es una especie de círculo activo muy interesante de transformación, una especie de espiral de significados y hechos significantes, donde se ha ido girando, mutando de una mirada mágico religiosa a una representativa y artística, y en

107. Gomez, I. (2020, 28 de Noviembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Rosa Cuchillo. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

108. Gomez, I. (2020, 28 de Noviembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Rosa Cuchillo. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

109. Músico interprete, docente e investigador independiente propietario del museo de instrumentos tradicionales Caballito del Maizal. Vientista, cuerdista y percusionista. Cofundador del grupo folclórico Yumapatia y los alegres músicos parrandistas. Integrante del grupo folclórico de la U del Tolima, Beso de Negra y, Chica y Guarapo. Posee conocimientos sobre las plantas que se utilizan para la elaboración de instrumentos musicales o en objetos sonoros. Actor y músico de la obra Buaya... Buaya... Bullerengue!.

ese papel, pues, el bullerengue ha tenido un rol fundamental para recordarse esa supuesta ancestralidad, digo supuesta no porque sea falsa, al contrario, sino porque no se está partiendo desde una construcción histórica tal como la entiende Occidente sino desde una creación de sí mismo, de cómo se observa a sí mismo, de cómo se inventa el personaje de ancestro negro¹¹⁰.

Claudia Mejías¹¹¹ comenta sobre los bailes de la comunidad Uitoto que quienes se han trasladado a la ciudad a razón del conflicto armado, luchan por preservar las expresiones artísticas desde la transmisión y visibilización, en la danza sus movimientos se conectan con la historia ancestral que revive la cacería, la recolección de frutas, entre otros, pero que como se han traído a la ciudad los espectadores ciudadanos los observan como una mera representación a veces confusa, reduciendo su carácter ritual y reparador frente al conflicto armado y la conexión con el territorio o sus elementos¹¹².

En palabras del maestro Juan Carlos Nova¹¹³:

...hablar de danzas agrícolas no puede quedarse solamente en un elemento de representatividad de los objetos, del símbolo, sino que debe irse más allá, porque aparecen unos elementos del contexto en torno a la ritualidad frente a la tierra: la relación del hombre - tierra, la relación hombre - agua, la relación del hombre y la fertilidad. En profundidad hay una relación sumamente importante con el componente indígena¹¹⁴.

110. Parra, H. (2020, 6 diciembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Buya... Buya... Bullerengue. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

111. Indígena Uitoto- M+N+Ca de la Chorrea Amazonas. Gobernadora cabildo indígena Monifue Uruk "pueblo Uitoto de Bogotá". Politóloga de la universidad Nacional de Colombia. Delegada de los pueblos amazónicos en contexto de ciudad en la Organización Nacional de los Pueblos Indígenas de la Amazonia Colombiana (OPIAC). Investigadora jóvenes indígenas en Observatorio de Juventud de la Universidad Nacional.

112. Mejías, C. (2020, 9 de enero) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Experiencias locales, nacionales e internacionales con comunidades indígenas y afro. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

113. Licenciado en Danza y Teatro Universidad Antonio Nariño con Magister en Educación Artística de la Universidad Nacional. Especialización en Psicología Educativa Universidad Católica y estudios de Maestría en Educación Universidad Nacional de Chile. Ha consolidado una experiencia artística y pedagógica de más de veinticinco años en danza, teatro y artes plásticas. Docente de danza tradicional en los contextos andinos en múltiples universidades y con la Secretaría de Educación en Escuela Normal Superior Distrital María Montessori. Director y fundador de la compañía Danzar'es. Presidente Asociación de Licenciados en Danza y Teatro (ASOLDYT).

114. Nova, J. (2020, 6 diciembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Nana panita nana, una navidad a la colombiana. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

Gracias a las preguntas realizadas sobre el origen de las prácticas dancísticas tradicionales como el bambuco, encontramos que su fundamento está en la dinamización de las prácticas rituales indígenas y afro:

... podemos justificar que el bambuco, que es una de las danzas insignia, de las matrices más importantes por lo menos de la región andina, por mucho tiempo estuvo pensada como danza nacional. Poder pensar que desde la perspectiva mestiza e indígena hay un componente colectivo que viene de la práctica indígena milenaria y las comunidades indígenas que tienen ese carácter de minga, aparecen dentro del trabajo comunitario, colectivo.

Una danza por ejemplo, los bambucos fiesteros de carácter agrícola (del Tolima) especialmente el festivo de laboreo, dan cuenta de ese colectivo del trabajo de común-unidad (...) en esa manera de sincretismo todas esas formas indígenas antiguas son de alguna forma campesinas. A mí me parece que hay un componente que hay que darle importancia, darle profundidad, siempre se piensa que lo mestizo, que lo indígena y lo campesino están puestos porque sí; pero el campesino es el resultado de un proceso de migración y de territorialización, hay relaciones muy profundas en torno al componente indígena.

Con las palabras anteriores el maestro Nova nos invita desde el análisis, la interpretación y el estudio de los usos o costumbres de las comunidades étnicas, a buscar la transposición artística con hallazgos que quizá logren desencadenar y alimentar otras expresiones:

Una manera muy expandida dentro de lo que sería el arte escénico, ya que digamos dentro de su componente mítico aparecen formas y *símbolos*, inclusive puede detenerse uno solamente y comprender cuál es en las cerámicas, en ciertas piezas o en vestigios de cerámica y tejidos que se encuentran en las comunidades antiguas o que se empiezan a encontrar, *cuáles* son esas formas que van a orientar inclusive la misma construcción coreográfica, las construcciones planimétricas de cómo se puede orientar un proceso de creación coreográfica.

Para averiguar las relaciones entre la comunidad indígena Wayuu y el vallenato se retoma la investigación que hizo William Fernando Quiroz para la creación dramaturgica de la obra teatral *Ueepajee*, en la que se destaca que la principal relación está en el territorio y sus características, permitiendo conocer que el vallenato nace de unas sonoridades indígenas relacionadas con la juglaría:

...esa relación directamente con los indígenas viene de la investigación de la obra, ya que la sola propuesta de rescatar la juglaría para llevarla a escena no es digamos... relevante. Para hablar de la temática indígena, situo el vallenato dentro de la región antes llamada provincia de Padilla y desde ahí entonces entrar a hablar de las comunidades wayúu. Específicamente tomo como referencia la mención que hace García Márquez a Francis Drake y su armada inglesa en *Cien años de soledad*.

De esa historia entonces empezar a descubrir la relación entre el vallenato y las comunidades wayúu en nuestra historia colombiana evidenciándola en una dramaturgia que explora a dónde va el espíritu de los juglares cuando mueren y a dónde va el espíritu de los wayuu también cuando mueren.

Otra experiencia que aporta a la revisión de la ritualidad en el arte teatral es de la reconstrucción histórica sobre la comunidad de los yariguíes y la puesta en escena realizada por los maestros Irene Celis¹¹⁵ y Carlos Alberto Vásquez¹¹⁶ quienes, debido a la desaparición y al exterminio total de los pueblos yariguíes en Santander, tuvieron que recrear la obra desde la hipótesis y la investigación profunda sobre su simbología, cultura y exterminio, a través de la cercanía que tenían los yariguíes con la comunidad guane:

No solamente debemos hablar de un teatro indígena, un teatro negro... no, tenemos que hablar de una ritualidad. Para abordar estos lenguajes, estas formas de interpretación, se necesita abordar el ritual, reconocer la relación con la naturaleza.

En nuestro caso, reconocer la relación entre resistencia y defensa del territorio, abordar el tema de la guerra y el río como rituales importantes de conformación de ese cuerpo dramático¹¹⁷.

Este fue un trabajo de recopilación de información de más de dos años que se realizó en compañía de los estudiantes de la licenciatura en artes de la Unipaz, a través del grupo experimental de pedagogía y movimiento, que los llevó a la creación de dos puestas en escena: la primera basada en un estudio sobre las simbologías de los yariguíes a través de la cultura guane y, la segunda, Premio Nacional del Ministerio de Cultura titulada “*Pipatón*,

115. Licenciada en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro de Universidad Antonio Nariño. Especialista en Educación con nuevas tecnologías de Universidad Autónoma de Bucaramanga. Maestra en Educación, Planificación Educativa y Gerencia Institucional. Directora de la Corporación Cultural Simancongá y del semillero de investigación Gexpemo de la Universidad de la Paz. Docente, bailarina e investigadora junior en Colciencias.

116. Licenciado en Educación Artística y comunicador social, especialista en proyectos culturales y maestro de danza folclórica con más de treinta años de experiencia. Investigador junior en Colciencias y director del grupo de danza Yuma de la Universidad de la Paz.

117. Celis, I. Vasquez, C. (2020, 19 de enero) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Experiencias locales, nacionales e internacionales con comunidades indígenas y afro. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

el cacique de los pies alados”, basada en el trabajo de Elmer Pinilla, quien hace una novela de este personaje mágico, sus aguerridos hermanos, sus batallas, su espiritualidad, su encuentro con la tierra, con el jaguar, con la naturaleza y sus amores.

Gracias a las diferentes experiencias compartidas en los conversatorios se puede decir que lo encontrado nos brinda un sur de sentido¹¹⁸ que amplía la comprensión del teatro colombiano actual, desde los aportes de las comunidades étnicas. A continuación se hará una breve descripción de varios elementos que ayudan a la comprensión del arte teatral indígena y afrocolombiano.

La música: Incursión a la escena de prácticas y objetos sonoros.

El uso de objetos sonoros, recipientes, semillas etc., sirven para la construcción de atmósferas que permiten situar lugares tanto físicos, como mentales y espirituales. Veamos esta descripción realizada por la maestra Inti Gómez, al referirse al trabajo sonoro en la obra teatral *Rosa Cuchillo*:

La producción sonora de esta obra contempló la incursión de sonidos de agua, tierra, aire, pájaros y cantos producto del hecho teatral.

Fragmentos musicales como el acompañamiento que evoca un huayno o un canto que evoca tal vez un arawi, un canto de arrullo del Pacífico colombiano, del Pacífico sur y norte, que en la obra tienen una intencionalidad muy marcada.(...) Una mujer que aparece todo el tiempo en escena, pero se refiere a muchos otros personajes que no necesariamente son personas, sino espacios o seres, que para mí, debían tener su voz, más allá de que esta mujer lo enuncie o los visite o se acompañe de ellos, su voz en términos de lo sonoro.

Entonces si hablamos de las montañas que son un espíritu, si hablamos del agua, también debemos hablar de un elemento muy importante en esta obra, que también lo ha sido para muchas etnias y grupos culturales ni siquiera indígenas sino ya mestizos a través de alimento y la supervivencia, es el maíz... todos estos elementos tienen un sonido y no solamente por poner sonido, sino que entran en juego y hacen presencia en estas narraciones y estas evocaciones que hace esta mujer¹¹⁹.

118. Se denomina sur de sentido a los posibles lugares de acción de la investigación-creación, en vez de horizonte o norte de sentido, atendiendo a las recurrentes reflexiones encontradas en oposición a la hegemonía epistemológica de las ciencias exactas sobre otros campos de conocimiento, a la figura del investigador o el artista académico como el sujeto que posee los conocimientos para operar y nombrar la realidad, así como a la aparición de factores capitalistas en la educación superior. Por lo cual, con base a aquellos postulados provenientes de reflexiones sobre procesos decoloniales y de las epistemologías del sur, consideramos más acorde nombrar estos lugares en común como Sures de sentido de la investigación-creación (González, 2017, p. 132).

119. Gomez, I. (2020, 28 de Noviembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Rosa Cuchillo. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru 5 años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

Siguiendo con el ejemplo de la obra *Rosa Cuchillo* se usaron objetos sonoros como granos de maíz, agua, semillas e instrumentos musicales de las comunidades étnicas de Suramérica como la flauta travesera, la caña amarrada, la ocarina, el tambor de mar y un charango (el único instrumento de cuerdas en la obra), mientras que Rosa realiza cantos. El sonido del agua cayendo desde un totumo evoca los espíritus del agua o la respuesta del gran señor de las piedras.

Frente a este aspecto, entre lo instrumental-musical y lo sonoro, la obra teatral *Buya... Buya... ¡Bullerengue!* de Inti Amarú transitó entre cantos de vaquería, música ritual africana, uso de claves, kalimba, llamador, dyembe, cantos e inclusión de piezas musicales tradicionales como el bullerengue chalupa cantado “*macaco mata el toro*” *Bullerengue chalupa*, de Graciela Salgado¹²⁰.

Podemos decir que en la producción sonora de obras teatrales de corte étnico se usan objetos sonoros, algunos propios de sus territorios, al igual que instrumentos musicales representativos de su cultura y la voz de los que habitan el territorio.

La obra teatral *Rosa Cuchillo* se cataloga como una obra de teatro de corte indigenista porque rescata elementos representativos de las culturas indígenas del sur de Colombia, Ecuador y Perú en una representación ritual que combina la danza, el canto, la sonoridad construida a través de elementos culturales usados por estas comunidades y que representan deidades, rituales y la relación con la naturaleza. Además, profundiza en un problema social y actual como la violencia en las comunidades, en las mujeres y en madres indígenas latinoamericanas.

La construcción escenográfica: espacios, instrumentos y elementos naturales.

Aquí también podemos encontrar una relación que permite ver las conexiones estrechas de las diferentes disciplinas puestas a favor del proyecto teatral. Cada expresión se complementa de las otras, por ejemplo, en la obra *Buya... Buya... ¡Bullerengue!* los instrumentos que se usaron para la recreación dramática fueron parte esencial de la escenografía al delimitar el espacio escénico y a su vez caracterizándolo. Esto resuelve problemas de representación como el uso de fondos, la creación de tras escena para

120. Hija de Batata II fundadora de las Alegres Ambulancias, grupo dedicado a mantener una tradición de más de quinientos años de llevar música a los muertos. Dentro de sus composiciones están “Margarita”, “Elelé Váldez”, “Pa’la escuela nene”, “Regobbé”, “Me picó un mosquito” y “Pájaro de la mar”.

gran cantidad de personas, uso de los objetos como significante de espacios, conceptos musicales, geografía y características propias de cada territorio.

En *Rosa Cuchillo* se hace la escenografía desde el uso de elementos naturales simbólicos como olla de barro, cabuya, maíz y tejido. Según Wilson Pelaez¹²¹:

El diseño y elaboración escenográficos de este tipo de teatro están relacionados con crear la representación desde lugares físicos, mentales y espirituales conectados con la cosmovisión y cosmogonía de sus territorios. Podemos presenciar en la obra *Rosa Cuchillo* que el primer espacio es una espiral dibujado con maíz en el suelo; el segundo es la olla de barro y el tercero una especie de maloca realizada con ese mismo tejido en cuerda, un tipo de espacio efímero que tratamos de lograr para representar ese paso de la realidad a lo mítico, que es dónde está la obra, donde ocurre¹²².

Sumergirnos en la posibilidad creativa y plástica que nos brinda el saber ancestral nos permite hallar nuevas epistemologías decolonizadoras que nos invitan a comprender de manera diferente la realidad y dibujarla, plasmarla o recrearla en el escenario.

Reflexiones finales: Arte - Comunidad + Comunidad - Artista

En la elaboración de estas memorias emerge la concepción del arte como el lugar que genera y acerca otros tipos de conocimiento al artista que están fuera de los campos institucionalizados del saber. Un conocimiento que se hace vivo y presente cuando los cuerpos de los artistas y la memoria de las comunidades se encuentran construyendo el hecho estético. Según el maestro Nova en su intervención:

No solamente hay que quedarse en estos momentos sociales, culturales, sino que hay que ir más allá, a donde nace la raíz, reconocer a las comunidades indígenas tanto existentes, como a las que han ido desapareciendo. De una u otra manera hay vestigios que nos van permitiendo enlazar, que nos permiten reconstruir y aparece una mirada desde el arte donde podemos recrear y escenificarlos.

121. Maestro en Artes Plásticas egresado de la ASAB. Escenógrafo director de arte de la obra *Rosa Cuchillo* y la obra teatral *Buya... Buya... ¡Bullerengue!*

122. Pelaez, W. (2020, 28 de Noviembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: *Rosa Cuchillo*. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

Este planteamiento lo podemos desentrañar mejor conociendo las experiencias de circulación de los productos teatrales y su posterior recepción en los territorios de las comunidades. Sobre la circulación de *Rosa Cuchillo*, Tatiana Hernández¹²³ nos cuenta:

Recuerdo muchas comunidades en las que hemos estado que han aportado para sentir, para vivir, para conocer más este espacio que a veces es onírico pero que también es muy real. A mí me ha aportado muchísimo en la parte actoral, en la parte interpretativa y creo que ha sido necesario ir a estos espacios, donde también nos han recibido de una manera muy amable y muy sentida.

Me parece muy bonito cuando las personas se sienten identificadas con el trabajo, cuando nos agradecen por ponerles voz desde nuestro quehacer... eso me ha invitado a construir de una manera más sincera este personaje, a darle un poco más de peso, de color, de poder, para transportar lo que hemos vivido en estos territorios a las funciones. Para mí la circulación ha sido una fuerza y un impulso.¹²⁴

Es fundamental las devoluciones que hacen las comunidades posterior al encuentro con las obras teatrales, ya que permiten entrar en diálogo, conocer sus puntos de vista, sugerencias, pulsiones y sentimientos que les produce la obra teatral y así dar por cerrado el ciclo vital de los procesos de investigación-creación. Gracias al diálogo con las comunidades nacen muchos insumos para seguir alimentando y nutriendo los procesos creativos, manteniéndolos en circulación para crear diálogos con otras comunidades. Milton Nache habla de *Rosa Cuchillo* desde Pitayo, en territorio Nasa:

Quiero felicitar a Tatiana, Wilson, Inti y William, creo que esta obra *Rosa Cuchillo*, que la pude ver en mi pueblo, abre una expectativa grandísima a la gente que ama el teatro y que, como yo, quiere escribir, quiere mostrar sus raíces a través de dramaturgia. Creo que esta obra encendió en mí, por ejemplo, una llama increíble de investigación, de recuperación de muchas facetas, de muchos símbolos que hay en nuestra cultura Nasa de Pitayó y creo que es una ventana y una exploración completa de lo que es la vivencia indígena.

123. Maestra en Artes escénicas de la ASAB. Actriz, docente y bailarina de danza tradicional. Directora de la Fundación Artística y Cultural Inti Amaru y de las obras teatrales: *Rosa Cuchillo*, *Buya... Buya... ¡Bullerenguel*, y *Nana Nanita Nana*. Artista escénica con reconocimientos del ministerio de Cultura, Idartes y la SCRd por su labor creadora. Autora del libro *Dramaturgias de Inti Amaru: V Años de Teatro Indígena y Afrocolombiano*.

124. Hernández, T. (2020, 28 de Noviembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: *Rosa Cuchillo*. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

Los felicito, me motiva muchísimo y gracias por este espacio, estaré pendiente de todo lo que ustedes hagan de aquí en adelante, muchas gracias¹²⁵.

Tomemos otro ejemplo de experiencia de investigación – creación – circulación, el proyecto teatral *Buya...Buya... ¡Bullerengue!*, según palabras de su directora Tatiana Hernández:

Cuando obtuvimos la beca del Ministerio de Cultura nos fuimos con todo el equipo de trabajo a los territorios donde existe todavía el bullerengue para hacer una investigación mucho más profunda, fuimos al municipio de Puerto Escondido en el departamento de Córdoba al Festival Nacional del Bullerengue, luego a Turbo, Arboletes y Necoclí, esto nos permitió presenciar, vivir y tocar el bullerengue para alcanzar la composición final de esta puesta en escena¹²⁶.

No obstante aún faltan más maneras de indagar en la experiencia de recepción de los espectadores, ya que las dinámicas de los procesos de circulación son cortos y difíciles. Es necesario apoyo de las entidades departamentales y municipales y, sobre todo, ampliar el presupuesto a la cultura enlazando a esta responsabilidad al Ministerio de Educación, los fondos mixtos de cultura y sus secretarías.

Vamos a tomar como ejemplo la obra *Ueepajee* y sus visitas a La Guajira para hablar de la experiencia conjunta entre actores, procesos de gestión y recibimientos de la comunidad frente a la circulación teatral. Con esta experiencia se ha consolidado un camino para el artista teatral capitalino que ya venía tejiendo la Fundación, y que ha ido conectando al equipo de trabajo con una cultura para la mayoría desconocida, antes de este proceso de creación.

Este montaje le permitió al equipo artístico aprender a ajustar el teatro¹²⁷ a las características y necesidades propias del territorio y aprender sobre las sabidurías de la comunidad.

125. Nache, M. (2020, 28 de Noviembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Rosa Cuchillo. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

126. Hernández, T. (2020, 28 de Noviembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Rosa Cuchillo. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

127. Las características y necesidades propias del territorio se refieren al trabajo de producción artística al no contar con recursos tecnológicos digitales, como apoyo visual, luminotecnia, entre otros, y recurrir a las soluciones en la escena y tras escena, necesarias para los territorios por donde circuló la obra en La Guajira.

Yorledis Pabón¹²⁸ nos cuenta desde Manaure, La Guajira:

Yo fui de las personas que permitió que la obra se presentara en Manaure, invitamos a muchos estudiantes para que pudieran apreciarlo. Fue un montaje bastante interesante a mí me gustó muchísimo porque no eran actores de aquí del territorio, eran personas de afuera, arijunas como los llamamos acá; sin embargo conocían la cultura wayuu. Hicieron un montaje muy bien elaborado, hicieron su proceso de investigación para mirar cómo es la cultura, la tradición, sobre Jepirra que es el lugar sagrado de los wayuu donde descansan sus muertos. Ver toda esa puesta en escena a mí me encantó mucho, me pareció interesante que personas de afuera se apropiaran de lo nuestro como la cultura wayuu, una cultura que se ama a pesar de muchas circunstancias, que todavía sigue luchando por preservarse y por fortalecerse...

Ellos hacen su investigación sobre la cultura pero lo interesante de esto es que cuando ya están metidos en el contexto, cuando de pronto tiene el contacto con los verdaderos wayuu... Los actores al conversar junto a población indígena y empaparse de muchas cosas, encontraron aquí la realidad de la obra con las comunidades indígenas, eso fue interesante. No se presentaron en grandes teatros, en grandes lugares, sino el sitio donde ellos podían ver cómo son las condiciones.¹²⁹

Desde la experiencia de la fundación Artística y Cultural Inti Amarú se pueden resaltar algunos elementos que pueden componer el teatro indígena:

- Incursión del indígena como personaje que se nombra o que realiza la acción dramática.
- La dramaturgia contiene uso de lenguas propias de las comunidades indígenas, ya sea por traducción que hace otro personaje, por diálogos o escritura en la lengua nativa.
- La creación de espacios físicos que evocan de manera simbólica el pensamiento y la cosmogonía de las comunidades.
- Elementos que permitan la comprensión y visibilización del día a día de los pueblos.

128. Licenciada en Etnoeducación con énfasis en ciencias naturales y educación ambiental. Docente de la Institución educativa urbana mixta #1 sede Santa Rita de Manaure la Guajira. Participante en experiencias significativas con conciencia liderando proyectos ambientales con población estudiantil indígena Wayuu como es el rescate de plantas tradicionales, ferias de emprendimiento con el banco BBVA y ferias de robótica y proyectos ambientales institucionales.

129. Pabón, Y. (2020, 19 de diciembre) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Ueepajee. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amarú 5 años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

- Relación marcada entre la música y las diferentes sonoridades presentes en los pueblos.

- Creación de un discurso que comparte esas epistemologías que han constituido otras formas de vida para poder transmitirlo.

- Acercamiento a la ritualidad o lo sacro desde lo simbólico, la cosmogonía, el más allá y la mitología de las comunidades indígenas y afro.

- El proceso de investigación - creación desarrollado por la Fundación Artística y Cultural Inti Amarú; tanto en la obra teatral *Buya...Buya... ¡Bullerengue!* como en los diferentes proyectos teatrales permite ver la inter y multidisciplinariedad como una posible ruta educativa donde se comparten saberes, experiencias, miradas alrededor de un tema y se construyen elementos fundamentales para acercarnos teatralmente a las comunidades.

Necesidades educativas

Este encuentro de experiencias en el marco del primer ciclo de conversatorios permitió nombrar las falencias formativas que aún tiene el sistema educativo colombiano en cuanto a la formación de artistas, educadores artísticos y comunidad en general para integrar en sus planes de estudio las diversas formas de aprender e interpretar el mundo, presentes en los pueblos étnicos como:

- El aprendizaje de las lenguas
- El uso de las expresiones artísticas y culturales
- Los saberes frente a la medicina, siembra, protección del ambiente
- Las formas de organización, toma de decisiones, gobernabilidad y resolución de conflictos
- El conocimiento frente a la cosmogonía y mitología

El protagonismo que tienen las comunidades frente a la comprensión histórica de nuestro territorio desde sus luchas, resistencias y pérdidas a causa del conflicto armado nos invita a comprender nuestros orígenes, nuestra propia realidad, nuestra identidad y el reconocimiento verdaderamente práctico de un estado social de derecho pluriétnico y pluricultural. Para concluir quiero resaltar la experiencia del maestro Juan Carlos Nova:

Para mí es fundamental hablar de estos elementos. Es el artista, el maestro profesional, quien tiene justamente esta labor, es muy importante que nazca o que vaya a esa profundidad, que vaya a ese fundamento, porque es de donde nace, como puede comprender muchas formas que se dan. Para mí es muy importante que los maestros lleven a los niños, estas formas de trabajar desde los mitos, que ahora vemos que se ha perdido y que es tan importante para permitir que el niño dentro de esa fantasía, esa capacidad de imaginación y ensoñación que tiene, pueda de manera lúdica entrar a unas formas orgánicas de diversión. Siento que aquí hay una riqueza que cambiaría mucho esas miradas de apropiación que tiene el niño sobre su propia realidad, sobre sus propios contextos de ciudad, de región, de nación y de mundo.

En el conversatorio se le preguntó a la maestra Yorledis Pabón ¿cómo se forma y cuál es el papel de un etnoeducador?

El papel de nosotros, los etnoeducadores, es que los estudiantes aprendan de su propio contexto, de la oralidad y de los saberes ancestrales; que ellos se sientan protagonistas de esa educación, que no se sientan aislados... Que no vuelvan a sentirse como antes, rezagados allá en sus comunidades indígenas, en sus rancherías, ya que cuando llegaban a cada zona urbana, había un choque cultural y eso los hacía sentirse aislados y muchos tomaban la decisión de regresarse nuevamente y no seguir sus estudios o dedicarse a otras cuestiones de su cultura como el pastoreo, la pesca y esas cuestiones. Entonces se da la oportunidad de que se sientan importantes, de que se sientan protagonistas. Es cuando empezamos por medio del teatro, por medio de participaciones culturales, por medio de investigaciones, donde aprende tanto el docente como los estudiantes.

Dos experiencias más que aportan a la comprensión de las necesidades etnoeducativas escuchadas en el conversatorio, son los procesos de investigación - creación artística desarrolladas en la universidad Unipaz y en la Universidad Antonio Nariño que establece en los primeros semestres de la licenciatura la indagación corporal, estética e histórica de las comunidades étnicas del país y su transposición al campo artístico, permitiendo entender la brecha entre el rezago epistémico del arte y el saber ancestral de las comunidades.

Junto a las experiencias anteriores se destaca el trabajo que han realizado las comunidades étnicas, establecidas en la ciudad de Bogotá, producto de la organización institucional de décadas y el aumento del desplazamiento forzado en la ciudad, a raíz del conflicto armado en el país. Para la conservación y transmisión de saberes se ha avanzado por ejemplo en la creación y conformación de las casas de pensamiento intercultural, frente a lo cual Claudia Mejías comenta:

Son lugares con las mismas características de los jardines infantiles, donde se realizan procesos pedagógicos que incluyen la educación inicial indígena y afro con el objetivo de arraigar la cultura ancestral a la comunidad que está fuera del territorio, incluye planes de nutrición, juegos, expresiones artísticas, literatura y cuidado orientados hacia el reconocimiento étnico y cultural¹³⁰.

Las experiencias anteriores invitan a fortalecer un diálogo acerca de la necesidad de construir relaciones mutuas entre las comunidades étnicas y la población que vive fuera de ellas. Diálogos que permitan conjuntamente aportar a la construcción de identidad mediante un seguimiento en su proceso de conservación, salvaguarda y transmisión de usos y costumbres de las comunidades. La comunidad se abre y se vuelve receptora de esos saberes a la vez que aporta desde otros elementos al encuentro teatral y a la conservación de la cultura, de la misma forma en que el arte teatral foráneo aporta elementos a la comunidad.

130. Mejías, C. (2020, 9 de enero) Conversatorios sobre Teatro Indígena y Afrocolombiano: Experiencias locales, nacionales e internacionales con comunidades indígenas y afro. [Intervención]. I Laboratorio de producción artística dramaturgias de Inti Amaru V años de Teatro Indígena y Afrocolombiano, beca Activación, redes colaborativas y territorios para las artes, Idartes, Bogotá, Colombia.

Maestra en Artes Escénicas de la Academia Superior de Artes de Bogotá con estudios en danza tradicional de la Universidad Antonio Nariño. Ha obtenido múltiples reconocimientos por el Ministerio de Cultura como la beca a la Creación Teatral y la beca Itinerancias Artísticas por Colombia, así como el premio Circulación Nacional de la SCR D e Idartes. Bailarina de las compañías de danza Yutavaso y Akaidana con quienes realizó giras nacionales e internacionales en México e Italia. Es fundadora, actriz, dramaturga, docente y directora de la Fundación Artística y Cultural Inti Amaru con quien realiza esta publicación que recoge la adaptación teatral de la novela Rosa Cuchillo y sus obras teatrales: “Buya... Buya... ¡Bullerengue” y “Nana Nanita Nana: Una Navidad a la Colombiana”.

Angie Tatiana Hernández Martínez

William Fernando Quiroz Sánchez

Licenciado en Artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Ha sido mención de Honor del Ministerio de Cultura y ha obtenido múltiples reconocimientos de Idartes y la SCR D a lo largo de su trayectoria artística teatral. Perteneció al Teatro de Seda de Medellín, La Corporación Barraca Teatro, La Fundación Cultural Luna Lunar y fue fundador de la Corporación Changua Teatro. Ha participado en los festivales de teatro Tecnoescena 08 en Buenos Aires Argentina, Perimetral en Montevideo Uruguay y Escenarios por el Mundo de Cuenca Ecuador. Fundador, actor, dramaturgo, docente y director de la Fundación Artística y Cultural Inti Amaru con quien realiza esta publicación que recoge dos de sus obras teatrales “Ucepajee: Alegría teatral de Juglaría Vallenata y Sabiduría Wayuu” y “Nana Nanita Nana: Una Navidad a la Colombiana”.



ISBN: 978-958-53345-0-2



FUNDACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL
ENTECORRÚ



INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES

BOGOTÁ