



Boletín de Antropología Universidad de
Antioquia
ISSN: 0120-2510
bolant@antares.udea.edu.co
Universidad de Antioquia
Colombia

Mächler Tobar, Ernesto

Y, este pobre indio... ¿qué hace por aquí? Teatro indigenista en Colombia: quince últimos años
Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 24, núm. 41, 2010, pp. 180-206
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55716976009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Y, este pobre *indio*... ¿qué hace por aquí?¹

Teatro indigenista en Colombia: quince últimos años

Ernesto Mächler Tobar

Université de Picardie Jules Verne (Paris – France)

Dirección electrónica: ernesto.machler@u-picardie.fr

Mächler Tobar, Ernesto (2010). "Y, este pobre *indio*... ¿qué hace por aquí? Teatro indigenista en Colombia: quince últimos años". En: *Boletín de Antropología* Universidad de Antioquia, Vol. 24 N.º 41 pp. 180-206.
Texto recibido: 20/04/2010; aprobación final: 30/07/2010.

Resumen. Conservando algunas formas parateatrales precolombinas, el teatro colombiano conoce similares etapas evolutivas que el resto de Latinoamérica. Un cambio notorio ocurre en la segunda mitad del siglo xx, con el *Nuevo Teatro Colombiano* y la creación colectiva. La dramaturgia de temática indígena de los últimos quince años, aporta una serie importante de novedades. Los autores estudiados (Araque, Berbeo, Camargo, Díaz Vargas, García, Monsalve, Montaña, Moyano, Olaciregui, Parada, Peña, y los dúos Gutiérrez y Torres, Cajamarca y Valderrama) son a la vez hombres de teatro y críticos, y se distinguen al crear obras en las cuales se exige tanto la presencia de actores indígenas como de diálogos en lenguas autóctonas. Reintegran el rito, la máscara y el mito; añaden aportes de formas teatrales de otras culturas y del teatro antropológico; y buscan una forma más popular que opera una ruptura con los espacios teatrales tradicionales.

Palabras clave: teatro colombiano, indígenas, indigenismo, identidad.

'Oh, the poor indian... what is he doing here?' Colombia's indigenous theatre: fifteen last years

Abstract. Colombian theatre shows a series of evolutionary periods with regard the rest of Latin America, if one takes into account certain paratheatrical pre-Columbian expressions. During the second half of the xxth century, an impressive change has been accepted with the *Nuevo Teatro Colombiano* (New Colombian Theatre) and its collective creation. If one takes into account the dramatic art concerning indigenous

1 Juan Monsalve, "Flor de Sangre" (2001: 36).

themes, there have been a series of important novelties. Some authors which we have studied (Araque, Berbeo, Camargo, Díaz Vargas, García, Monsalve, Montaña, Moyano, Olaciregui, Parada, Peña, and the duos Gutiérrez and Torres, Cajamarca and Valderrama) are both theatre men and critics, and are known for works demanding indigenous actors and dialogues in autochthonous languages. They restore the rite, the mask, the myth. They add new theatrical forms coming from other cultures and from the Anthropological Theatre. They search for a more popular form which provokes a rupture with traditional theatrical spaces.

Keywords: Colombian theatre, Indian subject, indigenism, identity.

Ils saisirent dans l'énergie du rassemblement un nouvel élan d'adresse et d'humour, et se montrèrent capables d'incarner des figures de traîtres et de héros qu'ils n'avaient jamais vus, mais que la foule avait besoin d'acclamer ou de conspuer.

Peter Brook²

Introducción

Existe una especie de tronco común en el árbol genealógico. Tal la historia de una familia numerosa, cuando todos los hijos son pequeños y no han conocido la rebeldía adolescente. El teatro colombiano ha atravesado básicamente las mismas etapas consecutivas de toda la fraterna latinoamericana, aunque no haya todavía producido dramaturgos célebres como los hay en México, Argentina, Perú y Chile, por ejemplo. Solitarios, por un lado, Enrique Buenaventura (1925-2003) es sin duda alguna el más importante dramaturgo colombiano en las escenas internacionales, no solo por su abundante creación teatral,³ sino por su labor experimental y de montaje, tanto como por la extensa obra ensayística; y por el otro, Santiago García, de quien evocaremos una obra en este trabajo. Ciento es que no todos los hermanos maduran igualmente, ni enfrentan de modo similar el devenir cotidiano.

Pero examinemos más concretamente el caso de la dramaturgia de tema indígena, es decir, consideremos aquí las obras en las cuales el indio es uno de los protagonistas o personajes importantes, el centro del discurso gira alrededor de él, o se evocan sus mitos y cosmovisión. El tema del indio se impuso, dada la obviedad de su diferencia, como centro de las meditaciones filosóficas desde el momento

-
- 2 “En la energía de la reunión, ellos captaron un nuevo impulso de habilidad y humor, y se mostraron capaces de encarnar figuras de traidores y de héroes que nunca habían visto, pero que la multitud necesitaba aclamar o abuchear” (Brook, 2003: 229). Excepto indicación contraria, esta y las otras traducciones son mías.
 - 3 Sobre el teatro indigenista, recordemos que Enrique Buenaventura se destaca con obras como *Crónica* (1989), *Un réquiem por el padre Las Casas* (1992), *Cristóbal Colón* (1997) y *Los dientes de la guerra* (inconclusa, 2003). La Universidad de Antioquia y la Universidad del Valle han emprendido la titánica labor de editar la obra completa de este dramaturgo, con edición de María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Mario Yepes Londoño. Por desgracia, después de un primer volumen (Buenaventura, 2004) el proyecto conoce problemas de financiación. Desafortunadamente no hemos tenido acceso a su obra *Los dientes de la guerra*.

mismo del Descubrimiento, no solamente para los españoles, sino para el resto de una Europa que, por un lado, se sentía dejada de lado en la expansión territorial, y por el otro ansiaba con igual sed las riquezas que llenaban los galeones. Será por ello objeto de reflexiones filosóficas, novelas, cuentos, pinturas, óperas y obras de teatro.

Si bien es segura la existencia de formas parateatrales prehispánicas, en el caso colombiano carecemos de obras de la importancia del *Guëgüense* (o *Baile del Macho Ratón*), de un *Rabinal Achí*, de un *Ollantay* o del *Guacanso*, por ejemplo; no obstante, lo más valioso es el *Yuruparí* amazónico. Permanecen, sí, formas sincréticas, como son los “alabaos”, los “chigualos”, las “mojigangas”, el “Juego de la Cabrita” y las “cuadrillas de San Martín”, entre otras (Mächler, 2010: 207). La primera representación de teatro en lo que habría de ser Colombia, de la cual se tenga noticia fiable, está fechada en 1580. En sus inicios se trata primordialmente de obras de tema religioso, representadas en las fiestas del calendario católico, que diseminando ideas pretenden una educación de los indígenas analfabetos mediante el ejemplo. Otras obras, representadas durante las celebraciones civiles o para festejar la llegada de algún personaje importante, tenían un carácter más lúdico, en general mascaradas o entremeses a la manera española: los retorcidos caminos de la política y la vida coloniales se prestaban con facilidad a este tipo de ejercicio (Lamus Obregón, 1998: 24). Para esta sociedad importada, *Castigat riendo mores*, la crítica obra suavemente, de manera soterrada, ya que como lo dice el dicho, ‘a buen entendedor pocas palabras bastan’.

En el momento de la Independencia era relevante utilizar el tema indígena como un aglutinante con el cual cimentar y solidificar un odio anti-español útil a la causa patriota; el indígena, símbolo del país primigenio, es entonces un ser idealizado que reclama ser vengado de las expliaciones sufridas, y que aboga por un retorno de la libertad para todos por igual. Durante el interludio de consolidación como nación independiente, atraviesa un período largo durante el cual el teatro, si bien es de género menor, no deja de ser vital en la estructuración del género en Colombia: consiste primordialmente en representaciones durante las veladas familiares o en los colegios, en general con participación del dramaturgo como actor. Las décadas posteriores se caracterizan por ser una época de silencio o de teatro de fórmulas declamatorias donde el interés por la forma arrasa con el contenido; este letargo será despertado por la aparición de las primeras obras de radioteatro, y algunos años después por las representaciones transmitidas por televisión.⁴ Este estímulo desemboca en la creación de nuevos grupos de actores, algunos de los cuales se especializarán en las telenovelas. Simultáneamente, sin embargo, y debido a la Violencia, esa ignominiosa guerra civil

4 La Radiodifusora Nacional de Colombia es fundada en 1940. Desde el punto de vista teatral es importante la labor desempeñada allí por Rafael Guijado y Bernardo Romero Lozano (1909-1971), al transmitir famosas piezas del repertorio internacional, que estimulan el gusto del público por el teatro. La Televisora Nacional de Colombia se inaugura en 1954.

larvada y permanente entre liberales y conservadores, no obstante nunca declarada oficialmente, desde los años cincuenta los grupos españoles e internacionales dejan de visitar el país, y por ello cesa la estimulante y necesaria influencia exterior para renovar el teatro. La mayoría de los dramaturgos de estos años se caracterizan por su quehacer empírico, o por ser escritores sin práctica teatral alguna (Reyes, 2001).

Avanzada la segunda mitad del siglo XX, en especial en la década del setenta, llega el llamado “Nuevo Teatro Colombiano”, con marcado carácter político.⁵ Juan Monsalve encuentra al definirlo una certeza fórmula: “*Creo que si ha existido un drama en las últimas décadas no ha sido el drama propio de una revolución, sino el drama de la imposibilidad de esa revolución*” (1985: 116). Es decir, su razón de ser conlleva las limitaciones evidentes, pues su móvil político se centra en el montaje y no en el texto. Ello no impedirá que sus autores y actores sean duramente reprimidos por las autoridades gubernamentales, y traerá como consecuencia el exilio de los mismos. Si algo positivo viene como colofón, es el descubrimiento y la práctica de las nuevas teorías teatrales y de las novedosas formas de expresión que existían en otros países, a la vez que los exiliados funcionan como difusores de la experiencia colombiana. El texto mismo se enriquece gracias a una escritura polisémica que intenta burlar la censura (Jaramillo, 1992: 60), y los actores conocen los diferentes aspectos del quehacer teatral, obligados como estaban por las condiciones económicas a ejercer todos los oficios.

Por los mismos años florece la tendencia llamada de “Creación Colectiva”, donde el dramaturgo cede el lugar de su texto terminado a una idea que se completa y complementa gracias a los aportes de los actores, hasta llegar a solidificar su coherencia; sufre incluso adecuaciones posteriores de acuerdo con la recepción del resultado final por parte del público. Esta temporal ocultación del autor coexistirá, sin embargo, por un lado, con la llegada de festivales internacionales de teatro (Colombia ocupa un lugar importante durante el periodo), y por el otro, con la estructuración de los más sólidos grupos experimentales en la historia del teatro nacional,⁶ tales como el TEC (Teatro Experimental de Cali, fundado por Enrique Buenaventura), el TPB (Teatro Popular de Bogotá, fundado por Jorge Alí Triana y Fanny Mickey), el Teatro La Candelaria (fundado por Santiago García), y el Teatro Libre de Bogotá (fundado por Ricardo Camacho), por solo citar los más conocidos (Reyes, 2001). Los dramaturgos de esta generación son asiduos de la práctica teatral, y algunos incluso dirigen grupos de teatro; los más afortunados tienen local o sede propia, lo cual desafortunadamente no los abriga de las penurias económicas.

Vendrá luego un teatro de carácter marcadamente comercial, con amplio despliegue publicitario y etiquetado como *must*, con obras ya aclamadas en las escenas

5 Remedi en su interesante artículo sobre la evolución del teatro latinoamericano propone la calificación más general de “nuevo teatro popular” (Remedi, 2005: 57 y sigs).

6 Entiendo aquí por nacional el teatro colombiano, evidentemente. Léase la interesante reflexión sobre el concepto ‘nacional’ de Rafael Madressi, para el caso uruguayo (1996).

internacionales; e igualmente la moda banal y ligera (no solo de ropa) del café-teatro, donde lo fundamental es divertirse y olvidar, pero que puede considerarse decadente. Ceteramente el crítico Gustavo Remedi decortica esta manifestación de crisis de la cultura de la clase media latinoamericana y analiza su indudable impacto sobre el teatro (2005: 58-60). Este periodo ignora por completo al indígena como personaje.

Pero, ¿y después? ¿Cómo se renueva el teatro? ¿Qué propuestas defienden hoy los cultores del género? ¿Qué es lo que espera el público? Curiosamente, en estos años la situación del indígena resulta paradójica. Por un lado, accede por primera vez a cargos políticos importantes tales como la Asamblea Nacional Constituyente, el Senado, algunas gobernaciones y alcaldías, a pesar de la escasa representatividad de su procentaje dentro de la población colombiana; simultáneamente sus organizaciones políticas y reivindicativas son reconocidas internacionalmente como válidas entidades de representación. Por el otro lado y al mismo tiempo, su situación social no cesa de degradarse: desconocimiento de sus derechos humanos básicos, problemas reiterativos de maltratos y explotación, esterilizaciones forzadas, migraciones obligadas sea a la ciudad o a zonas agrícolamente peores o apartadas, violencia política y paramilitar, persecución a líderes y chamanes o mamos, degradación general de condiciones de vida, de salud y de educación. Quizá ello contribuya a explicar en parte el retorno y la proliferación del indio como personaje o tema en la dramaturgia nacional, como veremos en la variedad de obras evocadas más adelante.

Para una aproximación más extensa a la dramaturgia de tema indígena en Colombia, remito al lector a un amplio estudio ya publicado (Mächler, 2005),⁷ puesto que lo que aquí nos preocupa es concentrar la mirada en la etapa más reciente. Al establecer el panorama de los últimos 15 años de la creación teatral nacional sobre el indio nos confrontamos a un problema adicional: el carácter inédito de la mayor parte de las obras. La preocupación central durante estos tres quinquenios es evidentemente la búsqueda de una estrecha comunicación con el público, y es notoria la influencia del denominado “teatro antropológico” tanto como de la etnoescenología; este retorno a formas ceremoniales y rituales indaga nuevas maneras de alcanzar y rescatar las profundas manifestaciones populares del imaginario colectivo. Destaquemos a los dramaturgos Carlos Araque Osorio, Enrique Berbeo, Beatriz Camargo Estrada, Henry Díaz Vargas, Santiago García, Juan Monsalve Pino, Rosario Montaña Cuéllar, Juan Carlos Moyano Ortiz, Julio Olaciregui, Carlos Parada, Luz Peña Tovar, y finalmente los dúos conformado por Luz Myriam Gutiérrez y Manuel Alberto Torres, y Orlando Cajamarca Castro y Alfredo Valderrama. Como toda selección, somos conscientes de que esta es parcial, aleatoria y subjetiva, pero estamos seguros nos permite vislumbrar un representativo fragmento del horizonte que se despliega hoy día ante nuestros escenarios nacionales.

7 El lector encontrará amplia bibliografía sobre la historia del teatro en Colombia al final de esta investigación.

Seguimos de pie, festejando la vida⁸

Comencemos por un autor atípico, quizá el más cercano de los seleccionados a lo considerado ‘teatro clásico’, el barranquillero Julio Olaciregui (1951), que si bien no es dramaturgo de carrera, incursiona en el género con su obra *Las novias de Barranca* (1994).⁹ Es una parábola de la espera, del aguante, de las promesas incumplidas: “perros bravos son los proyectos que nunca se realizan”, dice uno de los personajes. La obra gira alrededor del mito del Hombre-Caimán, personaje dual que lo intenta todo para ver el sexo de las mujeres lavanderas en el río, y cuya historia se evoca en diversos períodos históricos, pero como parte integrante de la fundación de la ciudad de Barranquilla y de la preparación de su carnaval. Sin embargo, este Hombre-Caimán (u Hombre-Hicotea)¹⁰ representa en realidad la perfecta adaptación del resultado de la mezcla racial triétnica (india, negra y blanca) al medio anfibio, de la planicie y el río, la ciénaga, el pantano, la densa humedad del medio ambiente de la costa Caribe. Olaciregui sostiene que esa lograda adaptación al entorno es una concretización no lejana del *jagalismo*, palabra que proviene del wolof¹¹ y cuyo significado sería algo así como reutilización, recuperación o reciclaje; el hombre anfibio sería el ciudadano ideal del rebusque, del encontrar siempre formas para sobrevivir a la crisis, del no dejarse abatir.

Se destaca en esta obra el carácter carnavalesco, “solo trabajamos para poder bailar”, es decir, la burlarse de si mismo, es una forma de escapar a las arduas condiciones de vida de las clases menos favorecidas de Barranquilla. Al final, es cierto que “cuando estoy en la parranda / no me acuerdo de la muerte”, como dice la canción. Bienvenido sea el respiro, la bocanada de aire fresco, el olvido o el consuelo de la ebriedad. Se recurre a la máscara para ocultar la identidad y apropiarse de la personalidad de un ser diferente, de un Otro que haga momentáneamente llevadera la existencia. El carnaval puede considerarse un *performance* callejero y casi espontáneo, a pesar de la gran preparación que requiere. Este antruejo no solo revierte la jerarquización de la sociedad costeña, sino que es igualmente una manera de comu-

8 *Contrahuella* (Moyano, 2004).

9 Inédita hasta el momento; fue representada en 1995 por estudiantes de la Facultad de Filosofía de la Universidad Central en Bogotá (Colombia).

10 La bella expresión es del sociólogo Orlando Fals Borda, quien afirma: “La imagen popular del hombre-hicotea tiene varias fuentes en que se inspira y de las cuales deriva su fuerza. La más importante es una forma alienada de conducta humana: aquella proyección que el mismo hombre del San Jorge realiza fuera de sí en seres sobrehumanos o hipotéticos, algunos de los cuales [...] son invenciones propias de la sociedad anfibia que no encajan en ningún santoral formal” (Fals Borda, 1984: 27B). En el caso de la comunidad Wayúu, este hombre-caimán es conocido como *Keeralia*, personaje que aparece, en otras obras analizadas aquí.

11 Etnia agrícola y pastoril conformada por unos dos y medio millones de individuos, que vive en tierras de los actuales Senegal y Gambia. El wolof es una lengua nigero-congolesa y es el idioma nacional de Senegal.

nigar con el ancestro, como lo evoca uno de los personajes indígenas: “acompañen esta ceremonia teatral, cuento del hombre Kai-mán y las mujeres palmeras [...] oh carnavaleros y fuerzas de mi alma inspiren mis abuelitas este espectáculo”. Nada se improvisa, todo nos viene como herencia acumulada de “los caribes rebeldes y los negros cimarrones”, inscrita en el cuerpo, mejorada y transmitida por generaciones... sucesión siempre negada por la capital.

Similar propuesta de recuperación de la riqueza triétnica, blanca, negra e india, proponen en *La fabulosa historia del reino a veces seco, a veces mojado* (2006) los dramaturgos Orlando Cajamarca Castro y Alfredo Valderrama, del grupo Teatro Esquina Latina de Cali. La obra se genera como una creación colectiva a partir de una tesis previa, “el mal gobierno deteriora el medio ambiente”; es un teatro juvenil que busca implicar gente procedente de las comunas o de extracto popular, para alcanzar un público que en general nunca ha tenido contacto con el teatro. Como un cuento maravilloso se presenta el problema del agua, debido a la desforestación y al descuido y explotación interesada e indiscriminada de la naturaleza. La enseñanza se teje alrededor de la historia de una promesa de amor futuro: el Rey, finalmente consciente de la vital crisis representada por la escasez de agua entre el pueblo, decide prometer a su hija en matrimonio a aquel que le solucione el problema. El Aguatero, ayudado por el Negro y el Indio, lo logrará y podrá no solo casarse con la Princesa, sino gobernar con sabiduría después de que el monarca abdique en su favor.

El desenlace solo puede provenir de una participación de los tres grupos que constituyen Colombia, cada uno aportando su conocimiento. El personaje Indio sostiene: “*Es parte de una profecía, ¿sabe? / El negro, el blanco y el indio / el canto, el miedo y la sed. / Tres elementos distintos / tejidos en la misma red*” (Cajamarca y Valderrama, 2006: 56). La naturaleza, la Madre Selva, es solo una entidad, que se llama Madre Monte, Madre Agua o Pachamama. Este esfuerzo aunado debe permitir finalmente que “*el hombre no le tenga miedo al miedo*” (62). La obra se cierra con un discurso didáctico sobre la protección del bosque y el cuidado del nacimiento de las fuentes de agua. Notoriamente es una obra de tesis, de teatro comprometido, que persigue una concienciación del público. El objetivo es hacer una pedagogía constructiva, una “*pedagogía escénica de gran formato*” (33), como lo sostienen sus mismos autores.

La presencia del humor irreverente como aproximación a la Conquista de América es el eje alrededor del cual se teje la pieza *El Dorado Colonizado* (2009), de Carlos Parada (1942),¹² obra presentada como comedia y juego de máscaras. Valiéndose de una suerte de nave de los locos se presenta “el espectáculo del nuevo mundo” y los personajes son payasos disfrazados. Colón debe permanecer al lado de la Reina Isabel para ser su amante, y Colombino, un muñeco clonado, irá a descubrir el Nuevo Mundo. Al llegar es recibido con manifestaciones de rechazo:

12 Autor igualmente de la obra *Mama Quinaymana* (1975), con el Teatro La Candelaria. En las notas solamente aparecerán las piezas de temática indígena.

Coro: Lejos, lejos...!

Que se vayan lejos...!

*Queremos chicha, queremos maíz,
multinacionales, fuera del país...!*

(Entra triunfal la nave de los locos y son recibidos por una manifestación)

Frayle: Nos arrojan guijarros de oro...!

Nos creen dioses...!

(Los manifestantes lanzan consignas)

Frayle: Silencio aborígenes ateos...!

Detengan el relajo y la guachafita...!

Éste es un momento histórico...!

Colombino: No conocen aquí en la India,

la urbanidad...? Juan de la Cosa,

dispare esa cosa...! (Parada, 2009: 126).

En esta nave de locos que todo lo permite en su torbellino voraz, los Estados Unidos aparecen ya con su inmoderado deseo de controlar las riquezas nuevamente descubiertas. Su encarnación, Pecos Vil, grita al ver a Colón de vuelta, después de recordarle su inversión original: “Quiero Cuba... La Española... Jamaica... / Y las Bahamas...! / Es poco para mí, / para mis plantaciones de banana, / y mis bases de misil...” (137). Parada y su grupo Teatrova, con esta parodia, continúan su exploración, vieja ya de 30 años, de un teatro para todo público, con títeres, máscaras, bufones y muñecos.

Contrahuella. La senda de los ancestros (2004) es una obra de alto simbolismo cuyo autor es Juan Carlos Moyano Ortiz (1959),¹³ quien toma inspiración en los textos y códices mayas, en el *Popol Vuh* y en el *Rabinal Achí*, con profusión de música y danza. La ceremonia de exaltación de la vida propicia la fertilidad de la tierra tanto como la armonía de astros y destinos: “Estamos hechos de piedra profunda / De sueños que se enredan en la vida / Como si fuéramos estelas del tiempo / Polvo de estrella y fuego de la tierra”. Un ciego busca a su hija de catorce años, María Tecún, y en su inquirir conoce “*lo que da vergüenza contar*”, en especial las exacciones de los patrulleros, uno de los cuales, habiendo participado en la violación y asesinato de María Tecún, confiesa: “Me volví experto en tronchar la respiración, rompiendo el cuello, trozando cabezas, arrancando entrañas, sin importar nada, ni la edad, ni el nombre”. Evoca después la desaparición de cadáveres y las mofas de los compañeros si se muestra compasión u otro signo de debilidad en el obrar.

La acción se desarrolla en secuencias que evolucionan en dos planos, uno en el pasado con la presencia de los dioses, y otro con la realidad actual, llena de muertos que se vierten en Xibalbá: “El juego de la vida nunca termina. / En la tumba los huesos florecen / y en el camino de la muerte nace la vida. / ¡Que brote la milpa! / ¡Que nazca la gente!”, dice el dios de la Muerte, Ah Puch. La permanencia se ase-

13 También autor de la obra *La cabeza de Gupuk* (1980).

gura en los dos extremos, un volver a la tierra de los ancestros, un existir en el recuerdo de los sobrevivientes. Si bien Moyano elabora su dramaturgia a partir de fuentes bien concretas, es imposible no leer entre líneas los recuerdos de las atrocidades cometidas en las caucherías, las cacerías de indios, la masacre de La Rubiera, las inenarrables muertes a manos de los paramilitares, la proliferación cancerosa de las maras y su secuela de horrores, todas las exterminaciones pasadas, presentes y futuras que asolan a los indígenas colombianos.

Luz Peña Tovar (1961) toma como punto de partida una investigación sobre la catequesis por los franciscanos en la región del Caquetá, y la etnografía de la zona norte amazónica para escribir la pieza *Yajicuení [Hijos del Tigre de Espesura]* (2005),¹⁴ en la que evoca las relaciones entre los misioneros, dependientes de Popayán, y los grupos indígenas. La acción se sitúa en el año 1787, cuando Fray Diego, herido, es sacado inconsciente del río por Tayarí, recolectora de hierbas medicinales de la tribu de los Yajicuení, quien lo lleva al pueblo de San Miguel Arcángel de Yajicuení, donde estos conviven en relativa armonía con los españoles, llamados “Hijos del Atardecer”. Sin embargo, pronto los indígenas deciden “revertir el ataque”, es decir, hacer redimir la sangre con la sangre y vengar la muerte de los suyos a manos de los españoles, por lo cual ejecutan al ebrio Capitán Roque y al ligero Fray Gil, y se internan en lo profundo de la selva. Fray Diego, cuyo nuevo nombre es Tsúrise, obligado por las circunstancias, viaja con ellos y se une a Tayarí, sin dejar de cuestionarse permanentemente:

He llegado a perdonarlos. ¿Hasta convertirme en uno de ellos? No lo sé, Señor. Cuando vi aquél Cerdo de Salado sin vida, cuando supe que había sido yo quien lo había hecho, sentí una fuerza incomensurable. Cuando sentí sus entrañas sobre mí, fui aún más poderoso. Y cuando abrí su piel, cuando sentí sus carnes y sus vísceras aún calientes entre mis manos, se encendió en mí una embriaguez tremenda, como cuentan que se siente con el vino o con esa Agua de Bailar que yo nunca he tomado, pero bebí la sangre, Señor, bebí y bebí... (Peña, 2005: 238).

No obstante, Fray Diego es incapaz de aceptar totalmente su novel vida, lo que intuye Siamó, el Gran Padre o Chamán, quien vaticina:

Cuando un extraño llega junto a los Hijos del Tigre de Espesura con escasos collares señalándole el cuerpo, puede llegar a ser uno de los nuestros. Tú, en cambio, has venido con tantos collares dentro de tu piel, que puedes ser admitido entre nosotros como un igual, pero nunca serás un Yajicuenó, por mucho que lo intentes y aunque pases junto a nosotros el resto de los collares de tu vida (Peña, 2005: 274).

Confrontado a esta realidad, desatendiendo los consejos que le otorgan, e ignorando que ella espera un hijo suyo, le solicita a Tayarí que lo mate, para liberarse

así de la culpa. Los dos mundos son entonces radicalmente antagónicos, irreconciliables: la razón y el deber *versus* la utopía. A pesar suyo, Fray Diego ha hecho el camino de la civilización española a la supuesta barbarie americana, y le es imposible reconocerse alejado de los votos emitidos, amén de aceptar el cotidiano paradisíaco en el que vive. La culpabilidad es mayor que su deseo de integración y de vida, y decide sin saber que el mestizaje está en marcha.

En esta obra, la autora ha decidido poetizar los nombres de las plantas, los animales, los instrumentos, las fechas y hasta las personas. La liana del yagé se convierte entonces en “Trepadora de Soñar”, la danta deviene “Cerdo de Salado”, los tambores son el “Palo de la Voz”, 1787 se transforma en “Décimo Collar del Tigre de Espesura Esclavizado y el Primer Collar del Nuevo Tigre de Espesura”, y el chamán en “Dador de Luz”. La descripción de los ropajes, collares, lenguajes y costumbres es presentada siempre de manera muy detallada, en especial el proceso de aprendizaje del futuro chamán. Ciertas recomendaciones, como los diálogos en yajicueniate o en latín (aunque en el texto aparezcan todos en español...) y algunas escenas, como la felación forzada que efectúa una mujer preñada en la escena cuarta, dificultan innecesariamente el montaje, sin añadir nada a la fuerza dramática.

Basándose en hechos reales, Beatriz Camargo Estrada (1946) y su Teatro Itinerante del Sol proceden al montaje de *Enigma* (2004). Esta autora propone como medio de trabajo el biodrama,¹⁵ para inquirir sobre las relaciones entre el ser y la tierra, entre las teogonías y la memoria ancestral. En *Enigma*, fuera de las mitologías yanonami y uwa, recoge dos historias reales de los años 60 en Brasil, lo que ayuda a comprender la extraña escogencia de la música rock o pop suave (Paul Anka, The Beatles, Frank Sinatra, por ejemplo). Muestra el choque entre el mundo blanco y el autóctono, y cómo la llegada de los antropólogos es desastrosa (llegada de vestido, dulce, leche en polvo, sardinas enlatadas, etc.). En el caso de una migración al mundo occidental, el indígena ‘civilizado’ termina por considerar al que permanece en sus terrenos comunales como indio, salvaje y sucio.¹⁶

El chamán recuerda al creador de la mitología yanonami, Omawe, y en medio de su evocación salmodia:

Omawe, con un machete, de un golpe, crea motores fuera de borda, y bongos, y techos de zinc... Y desborda el río, allá, donde el mundo se acaba... Vienen hombres ahogados...

15 “El Biodrama es una celebración de la vida que integra todas las artes para lograr el primado ontológico de la naturaleza. Es una exploración y experimentación, siempre en proceso, una investigación acción creativa pedagógica que celebra la Memoria. Memoria considerada como pasado-presente-futuro, donde todas las artes y expresiones del Ser puedan confluir en un ser orgánico Arte y Parte de la naturaleza y el cosmos” (Camargo, documentos de trabajo).

16 Paradoja de la escogencia: uno de los precios que debe pagar el indígena que pretende ‘civilizarse’, es que los blancos jamás le aceptarán como tal, y los suyos lo mirarán como un traidor ablancado, es decir la permanencia en un limbo social desestructurante.

Omawe los recoge, los pone a secar al lado del fuego. Se tuestan... Con el machete, Omawe, los raspa. El que queda muy tostado, negro, es africano, el que queda blanco, es el musiú. El que queda de buen color, tostadito [...] es gente Yanomami.

Los estadounidenses ensayan productos farmacéuticos en los indígenas, y les inoculan virus: “Lo que quieren hacer son experimentos raciales para clonar soldaditos con lo que ellos llaman ‘gen de liderazgo’ de estos indios que conocen y manejan estas selvas”. Se perpetúa así el saqueo del conocimiento tradicional y de las moléculas de las plantas medicinales para patentarlos. María Lionza representa la mezcla triétnica y actúa de oficiante; leyendo el futuro en los granos de maíz, es la que introduce cada cuadro, da voz a la Madre Tierra. Las mujeres llevan el papel principal, siendo más comprometidas y decididas, para un lado o para el otro, que los hombres, sean indígenas, criollos o estadounidenses. La mestiza brasileña Mariela Troyano y la yanomami Karima funcionan como alter-egos, como imágenes especulares de una misma realidad explotada, sexual, social, étnica y económica.

Otra de sus obras, *Muysua* (1991 y 2003), palabra que significa sueño en chibcha, gracias a los *Cantares de Dzibalche* (Campeche, México) reconstituye la memoria de una cosmovisión precolombina. Esta pieza con varios textos en lengua indígena, para músicos y máscaras, “matriz de sueños”, evoca una quimera de renacimiento. El encuentro implicará no solamente un trueque desigual y bastardo sino la muerte de los autóctonos americanos: “Mis abuelas curanderas y sabias sabían que así como ustedes fueran llegando, nosotros iríamos muriendo”. El barro, el fuego, el agua, las hierbas medicinales, la chicha, todos representados por máscaras, propician un retorno al origen, donde “todos los animales vendrán de nuevo de detrás de las montañas y los pájaros volarán sobre nosotros”; con ello la continuidad de la existencia será garantizada. Más que una actitud o propuesta que exalte el pasado considerándolo edénico o superior, según la autora, lo que con esta obra es que solamente a partir de una aceptación honesta y justa de los orígenes, del ancestro indígena revalorizado, podrá instaurarse el futuro, aquí y ahora.

Camargo Estrada evoca de nuevo el mundo de la gente del maíz, el mundo indígena mexicano, en su obra *Solo como de un sueño de pronto nos levantamos* (2008).¹⁷ Dos campesinos, Doña Guadalupe (el espacio) y Don Lucio (el tiempo), pasan la noche en vela mientras muelen el maíz para las tortillas y la chicha, lo que les permite evocar, por medio de varios cuadros, diversos elementos culturales mexicanos: alimenticios como el maíz, míticos como Quetzalcóatl, literarios como Netzahualcóyotl o Juan Rulfo, populares como María Sabina, o más puramente indígenas como el elaborado calendario náhuatl. En esta pieza, lo importante es más la imagen, el mundo onírico, que la anécdota narrada. Es un teatro que busca recobrar los fantasmas del pasado gracias a una ritualización del espacio y del tiempo,

17 Ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Festival de Teatro de Cali en 2008.

usando como hilo conductor el alimento, fuente de vida. El maíz simbolizará aquí los huesitos de los ancestros, de la gente sagrada.

Las culturas pasan, sea por la destrucción de la sabiduría indígena a manos de los españoles, sea porque tal es su naturaleza. Don Lucio sentencia: “Todas las flores perecen... / La voz se apaga, / la obsidiana se resquebraja, / el jade, el pedernal, se quiebran, / y los sabios viajan al lugar / de los despojos de su carne” (Camargo, 2008: 23). Como en una respuesta espectral, el error en la percepción de la verdadera naturaleza de los recién llegados a las costas es evocado por las voces de un coro de ancianas:

Anciana 1: No supimos cortar la niebla del espejo.

Anciana 2: No eran gigantes.

Anciana 3: No eran los constructores.

Anciana 4: No era la mariposa de obsidiana.

Anciana 3: No era la estrella de la mañana.

Anciana 2: No era la estrella de la tarde.

Anciana 1: No era el fundador de Tula.

Anciana 4: No era el de la bella palabra.

Anciana 1: No era la flor de maíz tostado.

Anciana 2: No venían sobre el lomo de los siete días. No eran venados...

Coro de Ancianas: Eran otros... otra flor... y para que su flor viviese, vinieron y absorbieron la flor de nosotros (Camargo, 2008: 37-38).

La autora abiertamente se apoya en los textos poéticos de los vencidos, recuperándolos y logrando dar así de nuevo voz a los que la han perdido. El maíz, en su infinita variedad, es siempre guardado bajo las faldas de Guadalupe. Podemos leer una doble significación: como elemento de fecundidad y de origen de la vida, por un lado, y como adecuada protección de la cultura y de la simiente misma por el elemento femenino, guardián e inventor de la agricultura, por el otro: “Eres Luna, semilla de una estrella, ¡recuerda! Eres los huesitos sagrados que están bajo mis naguas, eres el relámpago anunciador de las aguas, eres hogar y reposo, eres Quetzpallin, la lagartija, danzando en tu propio ombligo” (51). La mujer es permanentemente privilegiado blanco cuando se trata de imponerse por medio de la violencia y el culturicidio.

La propuesta de Camargo muestra cómo al desaparecer la continuidad entre el pasado y el presente se genera el caos, el desconcierto, la ceguera, la aceptación de la derrota: “¿A quién cantar, si la serpiente perdió sus alas?, ¿si ya no se yergue la flor del maíz?” (44). Simbólicamente, la llegada del maíz transgénico conlleva una ruptura tajante con el ancestro, concretiza el corte con la historia y hace nacer el olvido de las costumbres. Pero la reivindicación puede intuirse en ese erguirse de la flor, en esa recuperación de la cultura, depurándola de los aportes innecesarios llegados del exterior, en una aceptación y autentificación válida de la herencia.

Interesándose primordialmente en un público infantil y juvenil, Rosario Montaña Cuéllar (1941) escribe *Las aves parlantes*, que ha sido representada por su Aso-

ciación Cometa Teatro. Esta obra, que la autora define como de género épico, gira alrededor del don de la palabra. La naturaleza entera se hace presente no solamente en forma de coros de árboles y cerros, sino de animales como el jaguar (animal solar), la tortuga (espíritu de la tierra), la boa y la guacamaya, por ejemplo. El personaje central es Mayavita, niña alfarera que representa las raíces desconocidas: “Vengo del país de la lluvia, vengo a darte deleite. / No soy más que una hacedora de seres de arcilla”. En su creación, vuela, se comunica con el entorno, danza y termina por sacrificarse para dejar su herencia como una ofrenda: “Es la tierra, sus montañas me abrazan. / La tierra me llama. Mi sangre os derrama”.

El mismo simbolismo de las aves lo encontramos también en *La conquista de la miel* (1992), obra ritual cuyas referencias se hallan en la mitología chibcha, presentada como animista y totémica. Chía, diosa chibcha de la Luna, trata de dulcificar a Súa, dios del Sol, para que no incite las reiterativas guerras entre los chibchas y los panches. Guagua, la niña guardiana y depositaria de las plantas alimenticias y medicinales, vendrá para evitar los conflictos bélicos, después de haber aprendido, de labios de la abuela, que la guerra es “cuando unos quieren la tierra donde otros trabajan”. Del sacrificio del largo cabello sedoso de Guagua nacen las abejas, y con ellas la miel que dulcifica la vida de los niños. El problema de la tierra y de su posesión es evocado así con claridad para el mundo infantil, que puede con facilidad identificarse con la heroína.¹⁸

Luz Myriam Gutiérrez y Manuel Alberto Torres, acompañados por el grupo Viento Teatro, han profundizado en las antiguas tradiciones amerindias colombianas en obras como *Pamuri Mashe*, cuya traducción es Señor de la Semilla, *Duguinaui* o reminiscencias del fin de los tiempos, y en especial con *Sei-Nake Hába Sintu (Tierra Negra Madre Universal)* (2007), obra compleja y llena de simbolismos, basada en los mitos y la cosmovisión de los kogi. En ella se destaca la presencia “de lo onírico, de lo lúdico, de lo estético, de lo poético, de lo epopéyico”, sostienen sus autores en el largo ensayo que precede la obra (Gutiérrez y Torres, 2007: 113), a la cual califican de Teatro Danza Ceremonial de la Máscara Mítica. El Huevo Universo y la Madre Universal (andrógina) están en el origen de los tiempos de la creación, inicio evocado por ello: “*Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni gente, ni animales ni plantas. Solo el mar estaba en todas partes*” (p. 157). Hába Sintu da nacimiento a los dioses jaguares solares, Aluna Sintana y Mulkuexe. El desarrollo posterior de la obra presenta el amanecer de la vida, el control del fuego, el dominio de la agricultura: “*Déjame nutrirme de los olores / y vapores de la fértil tierra*” (p. 162). El combate entre los dos dioses jaguares representa aquél inmanente entre el bien y el mal, la noche y el día, la lluvia y la sequía, la fraternidad y la残酷, la vida y la muerte. Al perder Mulkuexe se restablece la armonía cósmica. A su regreso a la morada de los dioses, Aluna Sintana deja atrás como un don la sagrada hoja de la coca.

18 Otra obra suya que vale la pena destacar es *El sueño de los antepasados* (inédito).

Esta obra posee una belleza particular y se representa con profusión de máscaras, vestidos, música y danza, como se puede apreciar en las abundantes fotografías que acompañan el ensayo *De lo sagrado en el arte y el pensamiento mítico* (Gutiérrez y Torres, 2007). Para su elaboración, los autores se basaron en los principales estudios antropológicos y artísticos sobre los herederos de los Tayrona.

Tomando siempre como punto de partida la rica tradición oral wayúu (o guajira), en lengua wayuunaiki, Bernardo Enrique Berbeo García (1963) y el grupo Corporación Cultural Jayeechi¹⁹ sobresale con varias obras en las que evoca la cosmovisión de este grupo étnico; han sido representadas en Colombia y en varios otros países durante festivales de teatro. *Jepira* (2003), o el viaje al más allá, está basada en la leyenda ‘Ulepala’, y en el cuento “Esa horrible costumbre de alejarme de ti”, de Vicenta Siosi, que evoca la alienación de su propia cultura sufrida por una joven wayúu.²⁰ La mitología se encarna en personajes como Pulowi, Ulepala, Maleiwa, Keeralia y otros dioses del panteón guajiro. Explora el problema no solo del rechazo de la identidad cultural, sino del “rechazo de nuestras raíces, cuando por perjuicios se desconoce el legado que nos identifica como minoría étnica e incluso como colombianos”, sostiene su autor. Este mismo problema es el eje de la pieza *Wakuipa* (1998), nuestras costumbres, escrita en lengua wayuunaiki y español, donde similarmente se reflexiona sobre “el rechazo de los valores atávicos que conllevan a la vergüenza étnica”. La pérdida de identidad es debida a la presión creciente, gracias a los medios de comunicación masivos, de un mundo globalizado.

Amaygua (2004),²¹ cuyo título proviene de las palabras Amazonas y Guajira, gira sobre los imaginarios colectivos y la tradición oral de los indígenas wayúu, por la Guajira, y Ticuna, Cocama, Yawua y Yalcón, por el Amazonas. Se emplean tanto lenguas autóctonas como lenguaje no verbal e, igualmente, música y danzas. Se evocan el dominio del territorio y el trabajo colectivo, las plantas sagradas, las pompas fúnebres y algunos ritos propios de estas etnias, así como ceremonias propiciatorias para los espíritus. En *Los malos consejos de Sekurut* (1998), Berbeo transcribe las relaciones entre este mundo misterioso o mágico y ciertos animales, como el pájaro carpintero, Sekurut, quien es el encargado de burlarse de sus hermanos Wayúu.

Existen otras obras tales *Kaulayawa* (1993), o el Juego de la Cabrita, *Waleker* (1994), sobre el origen del tejido guajiro, y *Sumaiwa* (2006), que incorpora elementos afro-colombianos; desafortunadamente todas las piezas de este autor están por

19 Palabra en lengua wayuunaiki cuyo significado es cantos. El grupo, que nace en 1992, está integrado por unas 30 personas (entre 15 y 20 son indígenas), y sus edades varían entre siete y treinta años.

20 El cuento forma parte del libro *El dulce corazón de los piel cobriza* (2002). Sobre esta autora, véase el capítulo “Vicenta Siosi: narrativa contemporánea e ideología en la literatura wayúu” (Ferrer y Rodríguez, 1998: 75-82) y el artículo de Patiño Mejía (2005: 151-156).

21 Representada en París durante el 14.º Festival de Teatro Don Quijote, noviembre de 2005.

el momento inéditas. Berbeo elabora obras sólidas, de gran contenido simbólico y depurado carácter estético, en las cuales el mundo onírico se manifiesta de manera permanente. Antes de presentar la *première* de una nueva pieza, el grupo es aconsejado por un comité de asesores Wayúu, de manera que además del aspecto estético, el respeto por las tradiciones vaya acorde con la realidad. Si bien el indígena posee una cosmovisión, distinta a la occidental, que representa un universo mágico, podemos destacar en la nueva literatura guajira una oscilación entre un mundo mítico, véase sagrado, y uno carnavalesco, véase profano (Ferrer y Rodríguez, 1998: 7-8). Una vez más, la catarsis es vehiculada por el humor; la representación permite posicionarse a una adecuada distancia de sí y obtener por ello una mirada exterior.

Premiado varias veces, el dramaturgo Henry Díaz Vargas (1948) es autor de *Euma de Illapa, Balám y Jaibaná* (1994).²² La obra se abre con un aqelarre de cuatro brujas alegóricas, europeas, Idaverbia, Selex, Carnacia y Aricia, que se conciertyan para ayudar a los españoles a llegar a América, convocando todas las fuerzas del universo e insultándose mutuamente; Idaverbia grita: “Qué demonios de poder comportas? Que mi oriente es estrecho y huele a mierda de musulmanes! A mí! A mí me ofendes maldita hermana con tus gritos de vieja irrespetuosa! Maldita bruja jajajajaja! Qué encerrada estoy!” (Díaz Vargas, 1994: 53). Estas cuatro mujeres combaten con sus embrujos los poderes de cuatro dioses indígenas, igualmente invisibles a ojos de los hombres: Sol-Águila, Sol-Cóndor, Sol-Serpiente y Sol-Jaguar. Los cuatro caciques reunidos contemplan la llegada invasora de los españoles cuestionándose sobre su naturaleza:

Mis guerreros han visto, mis guerreros han mirado, hombres deformes de un solo cuerpo como de venado gigante y dos cabezas, una como de venado gigante, que se muestra a la gente y se desmayan y mis guerreros los han apresado. Y mis guerreros me han visto y mis guerreros me han llevado y no los he visto. Los monstruos de dos cabezas y un solo cuerpo han desaparecido. Eso he dicho, eso he contado a la faz de la tierra, a la faz del cielo (Díaz Vargas, 1994: 63).

Sin embargo, el miedo se apodera de los caciques, uno de los cuales confiesa cual si fuese una profecía transmitida desde los tiempos inmemoriales: “¿Dónde me sangro si el dolor es en el espíritu? ¿Cómo se sangra el espíritu si no tiene carne? Bajaría a la tierra de los muertos, la tierra de los descarnados, pero ¿qué hacer allí como mi cobardía, solo?” (73). No obstante, deciden presentar combate al invasor.

América aparece ya aquí como un sitio de libre y desbordada sexualidad donde todo es posible, donde las prohibiciones y tabúes no existen: “Mirad, allá, cuerpos desnudos, vaginas imberbes, tetas al aire, cuerpos carnudos y brillantes

22 Primer Premio en el Concurso de Obras Dramáticas “Ciro Mendía” de 1995. Es autor igualmente de *Más allá de la ejecución* (1984), obra que hemos ya estudiado anteriormente (Mächler, 2005: 328-329).

como el cobre, carne fresca en el horizonte! ¡Huerta para mis apéntencias!” (p. 71). Tal vez por ello, simbólicamente, el mapa de América que oficia como fondo del escenario es desgarrado por el centro, desflorado por el bauprés de una carabela. Los conquistadores avanzan persiguiendo el mito de Guatavita, exterminando a los indígenas en la pesca de perlas, encegueciéndose con las rápidas riquezas obtenidas, y resistiendo o sobreviviendo a los ataques de los indios, que queman templos y enfrentan al español. La obra culmina con el inicio del mestizaje, concretizado en un niño en el cual “se mezclen las sangres y se truequen los corazones” (106), lo que no solo garantiza una supervivencia en sí, sino que marca el triunfo de los cuatro dioses tutelares sobre las alegorías españolas, que emprenden un vuelo desesperado cuando comienza a amanecer.

Díaz Vargas es también el dramaturgo de *Colón perdido y desconocido por encantamientos de Balam Quitzé* (1995). Balam Quitzé, “duende andrógino allende los mares”, intenta, en nuestros días, con su magia y embrujos cambiar la historia del Almirante Colón, para impedir su llegada a América. La reina Isabel, “Isabel la cristálica, apóstólica y roñosa” (Díaz Vargas, 1995: 27) es una especie de hechicera, que lee el futuro en bola de cristal, y padece de profunda insatisfacción sexual, al igual que sus tres hijas, La Pinta, La Niña y La Santa María, quienes serán convertidas en carabelas para que no compitan con el apetito lascivo de la madre.²³ El duende, invisible para los demás actores, se presenta así:

Soy Balam Quitzé. Oídlo bien: ¡Balam Quitzé! Que quiere decir: el duende de la dulce sonrisa. Y vengo de donde nadie ha podido llegar. Donde ustedes los humanos siempre han querido ir... Allí nuestro creador y hacedor Padre-Madre, Sol-luna, Día-noche, que es uno solo o una sola y le llamamos Corazón del Cielo porque en él está y en él vive nos da poderes extraordinarios (Díaz Vargas, 1995: 20).

Los barcos de Martín Alonso Pinzón deben llevar todo tipo de navegantes, prácticamente, la escoria de la población, a los ojos de su capitán: “herejes, cristianos, moriscos, delincuentes, gitanos, pillos, marginados, villanos, prostitutas sin compromiso [...]”, de todo, excepto abogados, banqueros u hombres de estado, que “son más comelones, comen, hasta gato por liebre con tal de comer” (32). Colón personalmente insiste en llevar curas, ya que “ellos también comen, les gusta el oro y confiesan y dan absuiciones si hay peligro de muerte. Abren el cielo a cambio de tierra” (33). Después de zarpar, el primer encuentro será con una sirena, lo que revela todo el mito del “dorado sexual” de las mujeres americanas: “Soy toquera y vendo tocas / y tengo mi cofre donde las otras. / Es chico y bien encerrado / y le abre cualquier llave, / con tal que primero pague, / el que abriere el tocado: / que yo no

23 Por ejemplo, dice La Niña a su madre: “¿Y no me lleva con los cien marineros?, yo le ayudo con cincuenta tan siquiera para que no le toque tan duro” (61).

vendo fiado / como otras toqueras locas" (52). Esta ilusión desaparece, se desvanece entre los dos excitados, dejando a Colón y Pinzón en toqueteos mutuos, y decididos a volver a España. Pero la reina Isabel se les aparece y les da coraje para continuar el descubrimiento, de modo que finalmente Balam Quitzé fracasa en su intento de impedir su llegada a América y termina mirándose las manos vacías. Es una pieza ligera, casi una ópera bufa, llena de humor, irreverente e iconoclasta, que busca desdramatizar el horror de la Conquista, a la vez que cuestionar la historia oficial y los mitos que esta estableció.

El prolífico Juan Monsalve Pino (1951) incursiona en este género del teatro de temática indígena con obras en general para un público infantil, tales como *El Tigre y el Venado*, *Los mendigos* (1994)²⁴ y *Fechorías de Felipillo el pillo con la Princesa Pataladesa* (2001), sobre la prisión de Atahualpa en Cajamarca. Esta obra, que ya hemos analizado previamente (Mächler, 2010: 213-215), requiere importante participación musical y danzas. Personaje histórico, Felipillo es presentado como un traidor que en las traducciones engaña tanto a Pizarro como a Atahualpa, a quien osa tratar de cobarde, espetándole cosas que sus otros súbditos no pueden: "¡¿No has advertido aún, indio principal cómo tus mujeres miran los caballos de los conquistadores...?! ¿Tampoco ves cómo dejan caer sus velos las princesas al paso de las tropas bravas, ni cómo suspiran sus labios al ver sus rizadas barbas...?" (Monsalve, 2001: 23).

Una vez derrotados los incas, Pizarro anuncia jaque mate y procede sin miramientos a ejecutar a Atahualpa. Del mismo año, la pieza *Flor de Sangre* (Monsalve: 2001) se apoya por su parte en el *Popol Vuh*, y nos presenta a los mellizos Ixbalenqué y Hupnahúe, que terminan por separarse para dar origen al Sol y la Luna. Esta teogonía requiere de gran profusión de danzas (de pluma, de monedas, de cuchillos). La versión en línea²⁵ es más extensa y conlleva algunas variaciones, como la presencia de un Cantor (especie de coro) que introduce el argumento a la manera clásica, y hace glosas a lo largo de la pieza:

He aquí la historia de una joven llamada Sangre, que cuando oyó el relato del destino de su padre, muerto en la encrucijada por los Señores de Xibalbá, y convertida su cabeza en calabazo prohibido, Cabeza de Supremo Maestro Mago, que cuelga del Árbol Rojo de Cochinilla en los profundos socavones de Xibalbá, en los infiernos del Quiché, dijo: Sangre: ¿Por qué no puedo ver yo ese árbol? Por lo que he oído decir, sus frutos son mágicos!

Sangre es la madre de los dos mellizos que vengarán la muerte de su padre, enseñarán a los hombres la civilización, y se transformarán en el Sol y la Luna.

24 Ambas publicadas en este año, pero escritas antes. La primera se basa en la tradición oral del Amazonas y la segunda se apoya tanto en el *Popol Vuh* como en el *Chilam Balam*.

25 www.teatrodelamemoria.es.tl, noviembre 2008.

Utí, la tortuguita del Amazonas (2003) está concebida como una pieza de teatro de sombras Wayang-Kulit, a partir de la narración del capitán Francisco Benjamín Jaramillo, de la comunidad de Sonaña (Vaupés, Colombia). La tortuga Utí ha sido criada por una india, y a la muerte de esta, decide vengarla. Sola, debe enfrentar varios desafíos de parte del Mono, el Diablo Watí, el Tigre Mariposo, el Hermano Tigre, el Diablo Llamador, Venado Veloz y por último la Rata, retos de los cuales sale siempre vencedora: “¡Tortuga grande, tortuga pequeña, tú reúnes tierra y Cielo! Tortuga de la tierra, en ti me asiento. Tortuga de agua, en ti navego”.

Por último, *En busca de la mujer perfecta*, basada en el mito del Yuruparí (Amazonas colombiano), con música y bailes, evoca las mujeres ambiciosas que en un pasado querían tener el control de la sociedad luchando contra los hombres. Pero Yuruparí, hijo de Seucy, “hermoso como el sol” (Monsalve 2001: 14), viene a prodigar sus enseñanzas y leyes a los hombres:

Que nadie trate de seducir a la mujer de otro bajo pena de muerte, tanto para el hombre como para la mujer. Que ninguna muchacha desflorada por la luna conserve sus cabellos largos, bajo la pena de no casarse hasta la edad de los cabellos blancos. Que cuando la mujer dé a luz, el esposo deberá ayunar por espacio de una luna, para que el poder que pierde pase a su hijo.

Finalmente se asegura de que serán divulgadas: “¡Y estarán obligados a difundir por todas las tierras del sol las enseñanzas que yo les doy!” (15). Las flautas, evidente connotación fálica, representan simbólicamente el poder, y cada una lleva el nombre de uno de los animales de la selva. Yuruparí las roba a las mujeres y se las devuelve a los hombres: la paz se establece. Monsalve sigue indagando permanentemente en sus piezas y en sus ensayos sobre las similitudes entre el teatro de la India y nuestras formas ceremoniales y parateatrales.²⁶

Nota especial requieren ciertas obras que deberían incluirse en el periodo considerado, pero que ya hemos estudiado antes. Por ejemplo, la de uno de los mejores conocedores del teatro colombiano, Carlos José Reyes Posada (1941), como *El Carnaval de la muerte alegre. Periplo de balboa y Pedrarias* (1991) (Mächler, 2005: 324-325), o aquellas que fueron publicadas en los últimos quince años, pero que fueron estrenadas años antes, como la de Danilo Tenorio Crispino, *Tupaamaros 1780*, que es de 1972 aunque haya sido editada en 2003 (Mächler, 2010: 211-212).

En *Nayra* (2004), creación colectiva del Teatro La Candelaria bajo la dirección de Santiago García (1928),²⁷ no hay personaje indígena. Sin embargo, la temática se halla presente en la concepción y en la escenografía: “El diseño de este escenario

26 Ver, por ejemplo, *El Baile del Muñeco* (Fiori & Monsalve, 1995) y *Un viaje a la fuente original* (Monsalve, 2008) en línea.

27 Autor de *Corre, corre Carigüeta* (1982), (Mächler, 2005: 323).

tiene que ver con la orientación y distribución del espacio de las Malocas o Casas del Conocimiento de las Culturas Indígenas del Amazonas" (García, 2008: 166). En esta obra, personajes populares como José Gregorio Hernández o un Chamán van a permitir una recuperación de la memoria colombiana, en un intento de sanación. El interrogante sobre la razón y la coherencia de la historia son centrales: "La historia tal como la concebimos es lo sucedido y lo que va sucediendo sin cesar en el tiempo. Pero ¿quién delimita ese umbral entre lo que ha pasado y lo que pasa? Cuando la historia deja de ser presente y el presente deja de ser este que vivimos deviene en historia" (García, 2008: 194).

La pieza requiere la utilización de una variedad de idiomas; por ejemplo: "Magütá Magütá Urügu / Arara urumutu. Jiyasana / Tupana é dora i tomi iry tomi iry / Kirykevano uwaru uwaru / Magütá Magütá Urügu" (175-176).²⁸ Las lenguas tiana y tupan guaraní, el muisca, el latín e incluso el lenguaje de sordomudos se mezclan en la obra, rica de cuadros e imágenes, con exhuberancia de personajes que muestran un cuestionamiento de la existencia humana. Carecemos, sin embargo, de los conocimientos necesarios para entender mejor la relación entre el escenario, la manera en que se desarrolla la obra, y la distribución cosmológica del espacio en las malocas del Amazonas. Volveremos sobre ello en una investigación posterior. Por último, evoquemos una obra del escritor Carlos Araque Osorio (1956).²⁹ *El destino del caminante*, estrenada en 1997. Esta pieza, de curiosa factura y que conoce dos versiones del mismo año,³⁰ se propone "rescatar cómo la mitología americana estaba haciendo aportes para el futuro de la dramaturgia universal" (Araque, 2005: 5). Incluye danza, cantos, acrobacia y gran cantidad de lenguaje gestual. La trama presenta un caminante, que en su errar se topa con el pájaro pujuy, especie de ave carroñera y guardián de los cuatro caminos orientados según los puntos cardinales, quien lo empuja a escoger uno de ellos: amor (Xtabay, hija de la luna),³¹ guerra (Hombre de la Mano de Sangre), riqueza (búho) y muerte (lechuza). De acuerdo con el camino escogido, hay cuatro variantes posibles,³² escoja la ruta que escoja, tendrá siempre que hacer frente a los cuatro entes que las representan. En pujuy podemos ver una

28 "La gente de los peces aquí / el nido de la guacamaya sagrado / el gran espíritu es el sitio de todo / está aquí. / La diversidad de la vida está presente / está aquí" (176).

29 Autor de la pieza *Canek o las transfiguraciones del ensueño* (1992), con una segunda versión denominada *Jacinto Canek* (2009).

30 Mismo año, igual carátula, misma editorial. En la más voluminosa se acota que la primera constituye un "tiraje irregular", e incluye las cuatro versiones posibles.

31 Cuenta el saber popular que Xtabay era una campesina inca que se enamoró de un príncipe azteca. Puesto que ello constituye un amor prohibido, incapaz de acallar su corazón Xtabay canta su dolor de manera tan embrujadora, que el canto llega a oídos del príncipe lejano, causándole así la muerte.

32 En realidad, matemáticamente deberían existir veinticuatro opciones.

especie de Virgilio guiando a Dante en el infierno, de lazarllo siempre ayudando aunque de manera interesada, explicando las trampas al caminante para evitarle los peligros innecesarios durante el recorrido, que finalmente solo logran retardar el desenlace final.

En esta suerte de danza macabra al atardecer, la clave la constituyen la música y el baile; estos deben embrujar al contrincante hasta hacerlo distraerse para poder vencerlo, como ocurre en la *Historia del soldado* de Igor Stravinski, en *Florentino, el que cantó con el diablo*, tan anclado en el folclor llanero venezolano, o incluso en los conocidos vallenatos de Escalona. Semeja igualmente un ajedrez, donde dependiendo de cada movimiento se puede anticipar la jugada del contrario. Puede constituir una manera de evocar el paso fútil de la historia, como lo evoca el Hombre de la Mano de Sangre: “Usted lo ha dicho, solo eso, una huella de lo que fue, una señal del pasado, solo huellas como usted, como yo. Mire a su alrededor, todo dejó de existir” (55). Fuera de estos elementos evidentes, en necesario, como en la obra del Teatro La Candelaria, un estudio más delicado para señalar la contribución de la mitología a la dramaturgia, tal como la propone Araque.

Ya no queremos sus espejitos³³

Es evidente que los nuevos medios de comunicación masiva han terminado por imponerse y como consecuencia han generado un cambio en los gustos del público por los espectáculos. El teatro ha sufrido frontalmente este cambio de actitud y se ve empujado a implementar una revalorización. Ello puede explicar los originales intentos de la dramaturgia colombiana por volver a garantizar una audiencia verdadera, un amplio rango de espectadores, recurriendo a un teatro de carácter más popular. Sería interesante destacar y estudiar más detenidamente la semejanza que notamos entre este tipo de representaciones teatrales actuales y el llamado “circo criollo” rioplatense de finales del xix e inicios del xx. El uruguayo Rafael Mandressi destaca la coexistencia de dos tendencias o partes en el “circo criollo”: primero, una circense, con acróbatas, payasos, palafreneros, trapecistas y malabaristas; una segunda, exclusivamente teatral, en general con obras de temática gauchesca, que con el tiempo terminó por absorber completamente la primera (Mandressi, 2008). Circo criollo que trataba temas populares y nostálgicos, por cierto. Varias de las obras estudiadas incorporan las denominadas técnicas ‘circenses’ en la dramaturgia.

El repertorio considerado aquí conforma un verdadero teatro popular, tal y como lo concebía Roland Barthes. Vale la pena recordar que el crítico francés ponía como condición de tal calificación la fusión de una tríada de características concurrentes, a saber: “un público de masa, un repertorio culto, una dramaturgia

33 *Enigma* (Camargo, 2004).

de avanzada”, para luego afirmar que “el teatro popular es el teatro que confía en el hombre” (Barthes, 2002: 99-100). Quizá por ello es frecuente la utilización de fábricas, zonas de invasión, cárceles, plazas, mercados y otros espacios públicos citadinos, certamente escogidos como lugar de confrontación democrática y de debate político. Representan lugares no elitistas y heterogéneos, donde se garantiza un acceso más libre y gratuito a todo ciudadano interesado. “La cultura establecida se commociona si el público se convierte en actuante y se violan los recintos sagrados culturales para trasladar la cultura a la calle o a las cloacas”, sostiene Manuel Vásquez Montalbán (2003: 64). Son pues lugares donde se puede reavivar un debate y el espíritu crítico que va con él. El teatro obtiene también así su particularidad de lo irrepetible: cada representación es única y no reiterable, dependiendo de las circunstancias personales y particulares tanto del actor como del público, de la capacidad de establecer una comunicación no verbal pero directa y de cierta manera inexplicable.

Constituye un intento por reintegrar el rito, tan descontextualizado por la modernidad en nuestras sociedades occidentales, en medio del cotidiano de la urbe; interrelacionan entre sí creadores, actores y público. La fusión del rito y del teatro en estos ambientes comunitarios permite situarse en un escenario del presente permanente, en una a-temporalidad sin rupturas de comunicación, en el que se reencuentra el ritmo de la existencia. En nuestras sociedades actuales, donde los puntos de referencia se desdibujan como en la bruma espesa, donde las expectativas sociales no encuentran salida, este teatro popular festivo con su carácter ritual podría acercarse a la ceremonia religiosa. Émile Durkheim, en su ensayo *Las formas elementales de la vida religiosa*, consideraba esta cercanía:

Toda fiesta, aunque sea puramente laica por sus orígenes, tiene ciertos caracteres de ceremonia religiosa porque, en todos los casos, tiene por efecto acercar a los individuos, poner en movimiento las masas y suscitar por ello un estado de efervescencia, incluso a veces de delirio, que no deja de tener parentesco con el estado religioso (Durkheim, 2005: 547).

El hombre se olvida de sus angustias existenciales, y al finalizar se siente con energías renovadas para enfrentar el porvenir.³⁴ Esta catarsis comunal la vemos bien en nuestros días en el fútbol, en la lucha libre o en la plaza de toros, donde la multitud, temporalmente, estrecha sus lazos olvidando las clases sociales. La solidaridad social incrementa así en solidez. Este acercamiento, esta efervescencia, es facilitada

34 Algo semejante pretendía con sus gritos, en medio de sus conciertos multitudinarios, el desesperado Jim Morrison: “Have you been borne yet & are you alive? Let’s reinvent the gods, all the myths of the ages, celebrate symbols from deep forests”, para luego recurrir al ruego: “O great creator of being, grant us one more hour to perform our art & perfect our lives”. Jim Morrison, ‘An American Prayer’ (1978). [“¿Ya ha nacido y está vivo? Vamos a reinventar a los dioses, todos los mitos de los tiempos, celebrar los símbolos de los bosques profundos”, y “Oh gran creador del ser, concédenos una hora más para ejecutar nuestro arte y perfeccionar nuestras vidas”, ‘Una plegaria americana’].

y aceptada por la presencia relajante del humor, del desenfado irreverente, de la burla ante la adversidad y la historia de los manuales, como en las obras de Olaciregui, Parada y Díaz Vargas, por ejemplo.

El aspecto popular del teatro actual nos permite subrayar e insistir en el carácter lúdico, dionisíaco, de las piezas dramáticas, varias de las cuales han sido concebidas para un público infantil, como hemos visto. A ello coadyuva la presencia abundante de zancos, máscaras, luces, antorchas, mímica, fuegos pirotécnicos, grandes banderas y música estridente. El aspecto estético y de distracción es altamente significativo en estas obras: máscaras, plumas, vestuario, música y escenografía han sido cuidadosamente detallados en algunos de los textos. Pero lo popular de este tipo de teatro tiene su lado negativo, puesto que la parafernalia mencionada requiere esfuerzos de inversión importantes para complacer a un público siempre ávido de novedades, de ‘efectos especiales’, de rápidos cambios escenográficos. Como condena estos grupos conocen fuertes dificultades de orden económico, debido a la inexistente o escasa financiación acordada a los espectáculos no oficiales. Los actores se ven en la necesidad de ejercer todos los oficios relacionados con el montaje de la obra, a oficiar como ‘toderos’, e incluso los afortunados grupos con sede propia se han visto obligados a alquilar sus teatros para otro tipo de actividades. Tal vez ello coadyuve a comprender la sorprendente vitalidad y necesidad de la creación colectiva y multicultural. No obstante, podemos afirmar que el teatro funciona entonces como un reflejo de las degradadas condiciones laborales de la ciudad, en un país signado de manera creciente por la escasa ayuda estatal para el desempleado.

Destacamos igualmente la utilización de un lenguaje menos rebuscado que el utilizado hasta ahora en el discurso de los personajes indios. Se han abandonado el habla acartonada e impostada y el tono retórico: ya no juran por Marte antes de rasgarse las vestiduras si han sido traicionados, sino que usan un lenguaje más cercano a la cotidianeidad. Nos acercamos al lenguaje poético y grácil de las crónicas de los vencidos y de los poemas indígenas que han sobrevivido hasta nuestros días. Esta búsqueda puede explicar igualmente la introducción, a veces in extenso, de diálogos en lenguas indígenas, y así mismo se puede constatar simultáneamente la aparición de actores indios para interpretar sus propios roles, como ocurre en la Corporación Cultural Jayeechi. El indígena aparece ahora más estrechamente ligado a la realidad que en obras del pasado. Ya no es un decorado de fondo que permite presentar un idilio preludio del mestizaje, ya no es otro explotado más en una confrontación imperialista por el control de las materias primas ni un compañero de lucha contra los terratenientes, es apenas, al fin, otro ser humano que busca y plantea una nueva mitificación de sus angustias vitales. Debemos realzar la importancia de estos intentos para romper con la utilización de los estereotipos, sea de los indígenas sea de su pensamiento (siempre considerado por Occidente como ‘primitivo’) o de la sabiduría de sus mayores, en la construcción de una identidad social más veraz en su complejidad. Es válido acotar que se observa una desaparición del personaje

central, heroico (tal Sagipa, Tundama, Aquimín o cualesquiera otro imaginario), en beneficio de un personaje más anónimo, sin nombre propio, a veces llamado cual su oficio (campesino, indio, chamán, etc.).

En un ensayo anterior habíamos destacado la escasa publicación de obras de teatro en Colombia, lo que dificulta la investigación, la crítica y el trabajo historiográfico (Mächler, 2005). Esta característica, desafortunadamente, sigue presentándose hoy en las piezas consideradas, a pesar de sus múltiples representaciones. El panorama que ofrecemos aquí habría sido imposible de elaborar sin la generosa y desprendida ayuda, tanto de parte de varios de los autores estudiados como de otros investigadores del teatro, interesados en estudiar, ampliar y difundir la dramaturgia colombiana, para establecer al final una crítica de calidad que abra nuevos horizontes y posibilidades.³⁵ Curiosamente notamos que la mayoría de estos nuevos dramaturgos efectúa igualmente un importante trabajo crítico y de ensayo sobre el teatro, lo que no era frecuente en las generaciones anteriores, con destacadas excepciones como las de Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes Posada, Fernando González Cajiao y Santiago García, por ejemplo.

¿Qué influencias generales podemos elucidar en esta nueva propuesta teatral? Es evidente el interés de algunos de los autores por la dramaturgia no occidental, en especial por el teatro Nô japonés, el teatro de Balí o de la India, la danza Butoh, e incluso el teatro de sombras y de marionetas. Por otro lado, del teatro llamado antropológico (algunos utilizan la expresión inglesa *Cultural performance*), que gracias a actos rituales plantea e indaga las relaciones entre por un lado la cultura, y la naturaleza y el hombre del otro; esta tendencia sigue las propuestas de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, principalmente. No lejos están las bases de la etnoescenología, que busca enriquecer el teatro de concepto occidental con las prácticas del espectáculo que practican otras culturas. Estas nuevas formas que contribuyen a la prosperidad del teatro llevan a cuestionarse si no llega este a un punto de anomia donde la apertura rompe los límites preestablecidos para inventar otros y exigir una redefinición del concepto. Nuestro objetivo aquí no es analizar qué permite clasificar un rito como espectáculo, o como efímero performance, como teatro, sencillamente; dejamos esa discusión para un estudio posterior, pero aconsejo la lectura de las reflexiones de Patrice Pavis (2002 y 2007). Constatamos más frecuentemente una búsqueda de recursos en la mitología, los panteones y las teogonías de nuestra y otras culturas americanas, como en las obras de Camargo y Monsalve, o al cuestionar las posibilidades de aculturación, como es el caso de la obra de Peña Tovar.

Beatriz Camargo, Juan Monsalve y Carlos Araque, por ejemplo, son feraces seguidores de Barba y del teatro antropológico. Monsalve sostiene que: “El verdadero arte escénico está en las fuentes originales de representación. Él proviene de

35 Para todos ellos nuestros más sinceros agradecimientos por su valiosa colaboración.

los ritos y mitos de origen y se conserva en las grandes tradiciones. Los textos son apenas un vestigio de ese antiguo arte" (Monsalve, 2001: 10). En este tipo de obras, el actor debe ser simplemente un 'médium', es decir, debe entrar en una especie de trance, debe devenir un recipiente en el cual se pueda verter el saber de los ancestros para que pueda brotar la sabiduría eterna, ser un instrumento de comunicación. Algo similar plantean Gutiérrez y Torres, insistiendo en la importancia del *lenguaje del mito*, generando una aleación particular que se manifiesta a través del actor: "En efecto, el actor recibe del mito arcaico signos imaginarios de un 'pensamiento cósmico' inmanente a la experimentación de nuevas estéticas y poéticas" (2007: 71). Cada vez hay que reinventarlo todo, se "recomienza desde su primitiva existencia dionisiaca" (112). El éxtasis tiene mayores posibilidades de presentarse "entre grupos marginales de una sociedad, más que entre aquellos que ocupan una posición central", sostiene Peter Berger (2006: 178). Y si es entre grupos cuya posición social está mal garantizada, aún más. Las diferentes etnias colombianas no solo pueden considerarse marginales, sino con un futuro no asegurado; extrapolando, podemos afirmar lo mismo para los grupos de teatro popular.

Verónica Córdova, en su estudio sobre el cine indigenista en Bolivia, afirma que esta temática "se debe a problemas de identidad irresueltos a lo largo de la conformación nacional y que han encontrado un reflejo en las representaciones culturales de la pantalla cinematográfica" (2007: 130). Si bien en el caso boliviano el porcentaje de población indígena es del 65% y en el colombiano de apenas 1,8%, constatamos una vez más que las enormes diferencias de porcentaje no conllevan políticas divergentes en los respectivos países. Lo autóctono, como temática, sigue captando el interés de una pequeña cúpula de artistas, comprometidos o no, pero interesados en una comprensión vasta de la construcción de la nación, lo que genera una esperanza, o al menos su utópica vislumbre. No obstante, el recurso indiscriminado a obras afirmadamente de tesis, como es el caso en la obra de Cajamarca y Valderrama, es riesgoso y puede confrontar limitantes, en especial cuando prima el aspecto tesis sobre el aspecto dramaturgia, cuando prevalece el mensaje y no el arte. Curiosamente, la llegada de este renovado interés es simultánea al arribo, en política, del concepto 'neo-indigenismo', con su característica multilateral, y tal como sostiene Françoise Martinat, ya no existe más "una relación estricta del Estado hacia las comunidades indígenas, sino más bien un conjunto interactivo y pluridireccional de relaciones" (2005: 43), en el que nuevos interventores deben participar.

Hace unos años, una primera aproximación a la historia del teatro con temática indígena en Colombia nos permitía constatar la "invisibilidad del indio", es decir, concluir que como personaje sólido, estructurado, inolvidable, no existía aún (Mächler, 2005). A pesar de los avances evidentes e ilusionadores, la constatación continúa siendo válida; vemos pequeñas luces de cambio, en especial al constatar que varias de las obras presentadas aquí han sido galardonadas con premios de

dramaturgia, como para Díaz Vargas, Camargo y Peña Tovar.³⁶ Sin embargo, este *Acéphale*, para utilizar la bella expresión de Alain Gheerbrant (1995: 211), este otro que ha conocido más de quinientos años de negación, muerte y expoliación continua, comienza a manifestarse de manera cada vez más real, abierta y profunda, reivindicándose también, por medio de sus reclamos identitarios, en la aceptación de su diferencia.

Bibliografía

Obras de teatro

- Araque Osorio, Carlos (2005). *El destino del caminante*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. existen dos versiones.
- Berbeo García, Bernardo Enrique (1994). *Waleker*, inédito, copia gentilmente facilitada por el autor.
- _____ (1998). *Wakuipa*, inédito, copia gentilmente facilitada por el autor.
- _____ (2002). *Los malos consejos de Sekurut*, inédito, copia gentilmente facilitada por el autor.
- _____ (2003). *Jepira*, inédito, copia gentilmente facilitada por el autor.
- _____ (2004). *Amaygua*, inédito, copia gentilmente facilitada por el autor.
- _____ (2006). *Sumaiwa*, inédito, copia gentilmente facilitada por el autor.
- Cajamarca Castro, Orlando y Valderrama, Alfredo (2006). “La fabulosa historia del reino a veces mojado, a veces seco”. En: *Tras la escena. Claves de un teatro de acción social*, Cali: Teatro Esquina Latina, pp. 32-66.
- Camargo Estrada, Beatriz (Teatro Itinerante del Sol) (2003). *Muysua*, inédito, copia gentilmente facilitada por la autora.
- _____ (2004). *Enigma*, inédito, copia gentilmente facilitada por la autora.
- _____ (2008). *Solo como de un sueño de pronto nos levantamos*. Fundación Festival de Teatro de Cali, Cali.
- Díaz Vargas, Henry (1994). *Euma de Illaga, Balam y Jaibaná*, in *Dramaturgia*. Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, Medellín.
- _____ (1995). *Colón perdido y desconocido por encantamientos de Balam Quitzé*, in *Concurso de obras dramáticas “Ciro Mendía”*. Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Medellín.
- García, Santiago (Dir.) y Teatro La Candelaria (2008). “Nayra”. En: *4 obras del Teatro La Candelaria*. Teatro La Candelaria, Bogotá, pp. 163-213.
- Gutiérrez, Luz Myriam y Torres, Manuel Alberto (2007). “Sei-Nake Hába Sintu (Tierra Negra Madre Universal)”. En: *De lo sagrado en el arte y el pensamiento mítico. El arte de interpretar la antigua tradición del rito al teatro*. Viento Ediciones, Bogotá, pp. 153-173.
- Monsalve Pino, Juan (2001a). *En busca de la mujer perfecta*, in *Teatro Mundi. Antología del Teatro Universal*. Servicios Educativos del Magisterio, Bogotá.

36 Otros de los escritores mencionados han sido premiados igualmente, pero no con las obras que se analizan aquí.

- Monsalve Pino, Juan (2001b). "Fechorías de Felipillo el pillo, con la Princesa Pataladesa". En: *Teatro Mundi. Antología del Teatro Universal*, pp. 21-34.
- _____. (2001). "Flor de Sangre". En: *Teatro Mundi. Antología del Teatro Universal*, pp. 35-37.
- _____. (2003). *Utí, la tortuguita del Amazonas*. [En línea:] www.teatrodelamemoria.es.tl
- _____. (2008). *Un viaje a la fuente original*. [En línea:] www.teatrodelamemoria.es.tl
- Montaña Cuéllar, Rosario. *Las aves parlantes*, inédito, copia gentilmente facilitada por la autora.
- Montaña Cuéllar, Rosario. *La conquista de la miel*, inédito, copia gentilmente facilitada por la autora.
- Moyano Ortiz, Juan Carlos (2004). *Contrahuella. La senda de los ancestros*, inédito, copia gentilmente facilitada por el autor.
- Olaciregui, Julio (1994). *Las novias de Barranca*, inédito, copia gentilmente facilitada por el autor.
- Parada, Carlos (2009). "El Dorado Colonizado". En: *Comedia Colombiana, Teatrova Siglo XXI*. Casa Teatrova, Bogotá, pp. 81-141.
- Peña Tovar, Luz (2005). *Yajicuení [Hijos del Tigre de Espesura]*. Ministerio de Cultura, Bogotá.

Obras de referencia

- Barthes, Roland (2002). *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris: Seuil.
- Berger, Peter L. (2006). *Invitation à la sociologie*. La Découverte, Paris.
- Brook, Peter (2003). *Oublier le temps*. Seuil, Paris.
- Buenaventura, Enrique (2004). *Obra completa*, Tomo 1, *Poemas y cantares*. Editorial Universidad de Antioquia / Universidad del Valle, Medellín.
- Córdova S., Verónica (2007). "Cine Boliviano: del indigenismo a la globalización". En: *Revista Nuestra América*, N.º 3, enero-julio 2007, pp. 129-145.
- Durkheim, Émile (2005). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Presses Universitaires Françaises, Paris.
- Fals Borda, Orlando (1984). *Resistencia en el San Jorge. Historia doble de la Costa*, 3, Carlos Valencia Editores, Bogotá.
- Ferrer, Gabriel Alberto y Rodríguez Cadena, Yolanda (1998). *Etanoliteratura Wayúu: estudios críticos y selección de textos*. Universidad del Atlántico, Barranquilla.
- Fiori, Lavinia y Monsalve P, Juan (1995). *El Baile del Muñeco*. Editorial Magisterio, Bogotá.
- Gheerbrant, Alain (1995). *La Transversale*. Actes Sud, Arles.
- Jaramillo, María Mercedes (1992). *Nuevo Teatro colombiano: arte y política*. Universidad de Antioquia, Medellín.
- Lamus Obregón, Marina (1998). *Teatro en Colombia: 1831-1886. Práctica teatral y sociedad*. Ariel Historia, Bogotá.
- Mächler Tobar, Ernesto (2005). "Conserve su puesto ¡Este no es su escenario! Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano". En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol. 19 N.º 36, Medellín, pp. 299-336.
- _____. (2010). "Atahuallpan vu depuis la Nouvelle-Grenade. Présence de la thématique péruvienne dans le théâtre indigéniste colombien". En: *Revue América, Cahiers du CRICCAL*, N.º 39. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 207-216.

- Mandressi, Rafael (1996). “La nación en escena: Notas sobre el nacionalismo teatral en la historiografía uruguaya del teatro”. En: *Latin American Theatre Review*, Vol 29, N.º 2, pp. 147-164.
- _____ (2008). “Du mélange de genres. Le cirque ‘criollo’ et le théâtre dans les pays du Río de la Plata”. En: *Communications*, N.º 83, École des Hautes Études en Sciences Sociales & Seuil, Paris, pp. 211-228.
- Martinat, Françoise (2005), *La reconnaissance des peuples indigènes entre droit et politique*. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Asq.
- Monsalve Pino, Juan (1985). “El teatro colombiano: la muerte de un mito”. En: Vargas Bustamante, Misael (comp.), *El teatro colombiano*. Ediciones del Alba, Bogotá, pp. 113-119.
- Morrison, Jim y The Doors (1978). *An American Prayer*. Elektra Entertainment Group Time Warner Company CD, New York.
- Patiño Mejía, Ana Mercedes (2005). “Las cuentistas de hoy en La Guajira, San Andrés y Providencia y El Chocó”. En: *Estudios de Literatura Colombiana*, N.º 21, julio-diciembre, Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 149-165.
- Pavis, Patrice (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin, édition revue et corrigée, Paris.
- _____ (2007), *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Presses Universitaires du Septentrion, 4^e édition Revue et Augmentée, Villeneuve d’Ascq.
- Remedi, Gustavo (2005). “La escena ubicua: Hacia un nuevo modelo del ‘sistema teatral nacional’”. En: *Latin American Theatre Review*, Vol. 38, N.º 2, pp. 51-73.
- Reyes Posada, Carlos José (2001). “El teatro: las últimas décadas en la producción teatral colombiana”. En: Melo González, Jorge Orlando (ed.), *Colombia hoy*. Banco de la Repùblica; Biblioteca Virtual, Banco de la Repùblica, www.lablaa.org/blaavirtual/historia.colhoy/colo11.htm.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2003), *La palabra libre en la ciudad libre*. Debolsillo, Barcelona.