

## Aproximaciones al Teatro indigenista en la escena contemporánea

William Fernando Quiroz Sánchez.  
[colectivointiamaru@gmail.com](mailto:colectivointiamaru@gmail.com)

Licenciado en Artes escénicas, Universidad Pedagógica Nacional.  
 Director de la Fundación Artística y Cultural Inti Amaru.

### Resumen

La pregunta de si existió o no el teatro precolombino es muy importante para la actualidad del teatro y la sociedad colombiana. Si bien no existió en nuestros territorios un teatro similar al occidental que conocemos nacido de las fiestas dionisiacas o sus formas romanas o medievales, si debemos reconocer que gracias a los estudios de Fernando González Cajiao, Rosario Jaramillo, Carlos José Reyes y Marina Lemus, Liliana Alzate, Carlos Araque, Zapata Olivella, Floresmiro Masabel, entre otros, junto a las múltiples crónicas de indias, descubrimientos arqueológicos, antropológicos, lingüísticos y culturales así como a la relación con las comunidades indígenas y su oralidad, que sí existieron en tiempos precolombinos múltiples comunidades indígenas que realizaban fiestas, celebraciones, sacrificios, ofrendas, procesiones y actos

rituales cuyos elementos e intencionalidad se asemejan tanto al origen como al desarrollo de lo que conocemos hoy como teatro. Las similitudes y paralelismos encontrados entre los rituales al dios Dionisos y las danzas, cantos y sacrificios del Dios Muisca Fu, Fo o Nemcatocoa son una evidencia de ello. El carácter festivo, sagrado y comunitario del teatro se avivo de diferentes formas en ambos territorios.

Las manifestaciones escénicas precolombinas y su cercanía con la ritualidad, la magia, la medicina, la oralidad, el mito, lo antropomorfo y actualmente con una serie de reivindicaciones políticas, sociales en pro de la inclusión, la igualdad y la identidad hacen que la relación Teatro – comunidades indígenas – educación cobre fundamental importancia en el teatro moderno y nuestro presente escénico.

Más allá de hacer un estudio exhaustivo sobre los citados autores y sus obras que son de consulta pública, nuestro interés es reconocer la importancia de sus trabajos revelando algunas resonancias que para la escena teatral contemporánea, a partir de difundir parte de la exploración escénica de la Fundación Artística y Cultural Inti Amaru, preguntándonos ¿Cuál podría ser el papel de los profesionales en artes escénicas frente a la actualidad de las comunidades étnicas?

Indagación que desde el 2019 nos llevó a contemplar la creación del concepto de Teatro Indigenista y con el cual iniciamos un movimiento teatral con acciones como conversatorios virtuales, laboratorios de formación, temporadas de circulación, publicaciones y la creación del Festival de teatro indígena y afrocolombiano que cumple este año IV versiones y al cual están cordialmente invitados en Bogotá.

### **Abstract**

The question of whether or not pre-Columbian theater existed is very important for today's theater and Colombian society. Although there was no theater similar to the Western one that we know, born from the Dionysian

festivals or their Roman or medieval forms, in our territories, we must recognize that thanks to the studies of Fernando González Cajiao, Rosario Jaramillo, Carlos José Reyes and Marina Lemus, Liliana Alzate, Carlos Araque, Zapata Olivella, Floresmiro Masabel, among others, along with the multiple chronicles of Indian women, archaeological, anthropological, linguistic and cultural discoveries as well as the relationship with indigenous communities and their orality, which did exist in multiple pre-Columbian times. Indigenous communities held festivals, celebrations, sacrifices, offerings, processions, and ritual acts whose elements and intentionality resemble both the origin and development of what we know today as theater.

The similarities and parallels found between the rituals of the god Dionysos and the dances, songs, and sacrifices of the Muisca God Fu, Fo, or Nemcatocoa are evidence of this. The festive, sacred, and community character of the theater was revived in different ways in both territories. The pre-Columbian scenic manifestations and their closeness with

rituality, magic, medicine, orality, myth, the anthropomorphic, and currently with a series of political and social demands in favor of inclusion, equality, and identity make the relationship between Theater – indigenous communities – education takes on fundamental importance in modern theater and our stage present.

Beyond making an exhaustive study of the aforementioned authors and their works that are for public consultation, our interest is to recognize the importance of their works, revealing some resonances for the contemporary theater scene, by disseminating part of the scenic exploration of the Inti Amaru Artistic and Cultural Foundation, asking ourselves: What could be the role of performing arts professionals in the face of current ethnic communities? An investigation that since 2019 led us to contemplate the creation of the concept of Indigenous Theater and with which we started a strong theater movement with actions such as virtual conversations, training laboratories, circulation seasons, publications, and the creation of the Indigenous and Afro-Colombian Theater Festivals which

celebrates its IV versions this year in Bogotá.

### **Palabras clave**

Teatro – Indigenismo y educación – Ritual - dramaturgia

### **Keywords**

Theatre – Indigenism and education – Ritual – Dramaturgy

### **Introducción**

Existe aún en el mundo una retórica de la redención que insiste en dibujar a las comunidades indígenas desde los tópicos de la degradación y la bestialización permeando el pensamiento colectivo. Para vencer esta actitud colectiva Perú por ejemplo, desarrollo sus modelos educativos armonizándolos entre español, el Quechua y el Aymara, revitalizando los relatos legendarios de sus comunidades y su identidad aceptando, comprendiendo y apropiando este espíritu indigenista como parte de su ser, tal como sucede en algunas ciudades de México, Ecuador y Bolivia.

En Colombia en el siglo XVI y XVII al indígena se le exterminó, demonizó y evangelizó como si fuese otro, ajeno en

sangre, rasgos, fé, cultura o costumbres, en el siglo XVIII y XIX se le educo, cedula, y debido a las políticas de persecución y desigualdad se le nombro campesino, obligándolo a negar su sangre, esconder su nombre y lugar de origen por temor al desprecio, la esclavitud, la cárcel o la muerte. En el siglo XX se le considero analfabeta, indio, salvaje, y desde 1950 se le asocio a los términos guerrillero, comunero, revolucionario, cocalero, borracho, brujo, y como al campesino, se le desplaza con su familia a los principales centros urbanos o ciudades.

El campesino es el resultado de un proceso de migración y territorialización con relaciones muy profundas en torno al componente indígena. La prohibición que hizo el estado al pueblo en 1770 de prohibir el uso de las lenguas indígenas so pena de encarcelamiento, y la prohibición en 1948 del comercio de chicha en los campos y las ciudades de Colombia, demuestran como esas acciones afectaron toda una red de significancias culturales, mitológicas, territoriales y simbólicas de los pueblos indígenas, y revive como una inquietud en el presente.

Desde hace V Siglos los sistemas culturales dominantes exterminan los pueblos indígenas de América por medio de la subvaloración de las identidades multiétnicas, la negación del aprendizaje de las lenguas ancestrales en entornos educativos, la preferencia al capital por encima del ambiente, el espíritu o la vida, la demonización de las creencias y la expulsión de sus territorios: condiciones que obligan las comunidades etnicas a desplazarse a los contextos urbanos de las grandes ciudades para hacer parte de la sociedad masificada, tecno industrializada y vulnerable.

Esta actitud violenta de nuestras sociedades medievales, ilustradas, modernas, capitalistas y postmodernistas ha generado un “gestus” de avergonzamiento histórico que aún hoy condiciona inconscientemente nuestras relaciones sociales con las comunidades indígenas, llevándonos a despreciar cultural y espiritualmente la riqueza de sus prácticas, saberes y formas de entender el mundo. Desde la conquista e independencia hasta la constitución del 91, la condición histórica del indígena se ha manipulado en beneficio político y

económico del estado: Colombia es hija de indigenismos, revoluciones, reivindicaciones, movimientos y luchas de pueblos ancestrales que aun después de 532 años buscan el derecho a la tierra, el reconocimiento de sus territorios, la justicia social y la reivindicación de sus saberes. Oscar Montero de la ONIC nos cuenta frente a esto:

“Antes de la constitución, los pueblos étnicos, especialmente, los pueblos indígenas eran considerados menores de edad, pero además, 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 representan los 115 pueblos indígenas que habitan el país, el pueblo palenquero en San Basilio de Palenque en Cartagena de Indias, el pueblo raizal de San Andrés, Providencia y Santa Catalina y el pueblo romaní. Debido al conflicto armado interno la Corte Constitucional ha llamado al Estado colombiano a proteger la diversidad étnica y cultural de la nación. 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 país.” (Montero, 2020)

Las estructuras de poder forjan nuestra representación de identidad desde los escenarios educativos, entornos sociales y acción cotidiana, también diseñan, evalúan y validan los modelos de desarrollo humano desde una mirada globalizante donde otras formas de asumir la vida u otros modelos de desarrollo humano o concepciones diferentes de interpretación del mundo quedan relegadas al acallamiento.

Hijos de un éxodo empujado por el ideal del progreso ciudadano - laboral, o huyendo de la violencia en las comunidades y la pobreza del campo, muchos de nuestros padres o abuelos llegaron a Bogotá formando lo que llamamos estratos medios y bajos; desarrollamos nuestra identidad accediendo a un menú occidentalizado de saberes cuya acción social dio continuidad al establecimiento, y eternizando la idea de progreso vemos como se destruye ahora el ambiente, la libertad y la dignidad humana. Muchos de

nosotros no conocemos nuestra historia o no poseemos información sobre el lugar donde pertenecieron nuestros tatarabuelos, familia, sus apellidos, relatos, costumbres. Muchas veces el Bogotano en los territorios indígenas no es aceptado como indígena y en Europa tampoco es considerado occidental: ante esa ambivalencia debemos desarrollar nuestra identidad y vida.

Más de 269.000 mil indígenas pertenecientes a las etnias Misak, Nasa, Pijao, Embera, Kankuamo, Arhuaco, Zenú, Pasto, Inga, Kamëntsá, Uitoto, Wayuu, Kofán y Muisca transitan a diario por las calles de Bogotá creando en su interacción con entidades, instituciones y organizaciones el tejido social que caracteriza la ciudad. Algunos logran ser reconocidos como indígenas e integrarse a los cabildos ya existentes pero otros deben habitar la ciudad negando su condición de indígena altamente vulnerable que sumada al desplazamiento, la pobreza y la discriminación étnico-racial puede llevarle a la mendicidad y la muerte. La ciudad acalla ferozmente las prácticas, sabidurías e identidades indígenas originarias llamándolas “en

contexto de ciudad” desprestigiando y manteniendo de esta manera un “*gestus de avergonzamiento*” sobre ellas y los cuerpos de quienes las ejercen. Ante esto dice Rodolfo Kusch (1999) en América Profunda:

“La ciudad actúa bajo el sueño de la pulcritud. Si el hedor de América es el niño lobo, el borracho de chicha, el indio rezador o el mendigo hediondo, será cosa de internarlos, limpiar la calle e instalar baños públicos. La primera solución a los problemas de América apunta siempre a remediar la suciedad e implementar la pulcritud.”

Y así ha sido, ese “hedor” hacia el indígena nos ha negado históricamente la posibilidad de enriquecer nuestra identidad, de crecer a partir de la sana conciencia ambiental, la comprensión espiritual, la aceptación del otro y el aprendizaje de sus cosmogonías, sabidurías y lenguas, que irónicamente son también nuestras. En la capital enfrentamos desde hace cuarenta años una manipulación educativa frente a la interpretación, enseñanza de los saberes ancestrales sobre los cuales se diseña

nuestra identidad. Preguntémosnos ¿Por qué razón en las instituciones capitalinas de educación básica, media, técnica o profesional las lenguas y saberes indígenas no se enseñan, ni hacen parte de los curriculum, y prima la enseñanza de la lengua extranjera?

Invisibilizamos y subestimamos desde los primeros momentos de nuestra educación las sabidurías indígenas validando nuestra formación bajo el aprendizaje, uso y enseñanza de aquellos contenidos, modelos y sistemas que nos imponen culturas dominantes. Gran parte de los habitantes de Bogotá (ciudadanos, familia, grupos sociales e instituciones) condicionamos nuestro accionar social con las comunidades indígenas manteniendo actitudes irónicamente similares a las que históricamente han alimentado su desprestigio.

Este “gestus social” que hemos normalizado de manera inconsciente llevándonos a ridiculizar los rasgos indígenas en los entornos sociales, educativos y hasta artísticos nos lleva a aceptar como herencia frases como: “mucho indio”, “indio flojo”, “pobre

como indio”, “indio pendejo” e incluso a llamar “brujería”, “superstición” o “hechicería” a las prácticas medicinales, rituales mortuorios y artes mágicas de las comunidades etnicas, cercena epistémica, pragmática y espiritualmente los múltiples y diversos saberes ancestrales que nos conforman e identifican; incluso cuando descalificamos el uso de lenguas indígenas, aspectos, costumbres, expresiones, cultura o creencias ocultándolas de los tableros, los pasillos de las instituciones, las cartillas y hasta los programas de enseñanza artística, alimentamos ese “gestus social”.

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.

### **Marco Teórico**

Resulta fundamental fortalecer los espacios donde se transforma el

imaginario colectivo en que radica ese histórico “gestus de avergonzamiento” apoyando las iniciativas en las que a través del arte y la educación incluyente se generan encuentros interétnicos e interculturales entre colombianos, bogotanos, comunidades étnicas, organizaciones, territorios indígenas, estudiantes, escenarios y academias. Un mecanismo que ha venido consolidándose para visibilizar las luchas históricas de resistencia, inconformismo y cambio, es la creación artística teatral: un grito estético y político que escucha, repara y reivindica desde la práctica las sabidurías étnicas.

El teatro en Colombia ha validado gran parte de sus aprendizajes, enseñanzas, métodos, técnicas y contenidos de las culturas occidentales: Estos saberes determinan la formación oficial de artistas, actores, teatreros y licenciados en artes escénicas en academias e instituciones. Una dinámica que se rompe con algunos procesos de creación de grupos de teatro experimental, comunitario, las investigaciones, y las propuestas nacidas desde la academia en espacios de formación especializada.

Según Machler Tovar el teatro en el país se desarrolla de acuerdo con la concepción occidentalizada de representación:

“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 social.” (Tobar, 2019)

Machler Tovar plantea una invisibilización del indígena en la escena teatral colombiana, incluyendo dramaturgias, escenarios, puestas en escena; invisibilización ya que 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 lo indebido. Con sus investigaciones nos revela además que existen un número de cincuenta y dos títulos sobre teatro

indígena, que no son nombrados, montados, presentados o investigados en academias, escuelas, colegios o centros de creación. A este fenómeno le llamo la Invisibilización del indígena en la escena:

*“«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 II. 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 no se comprende”.*

Múltiples formas de teatro se hacen presentes en Bogotá en entornos sociales, comerciales, escenarios o aulas de clase de escuelas y universidades: allí se construyen procesos alrededor de la democratización del saber, la investigación, la dramaturgia, la improvisación, la gestión, la circulación y la composición escenográfica, musical o 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 un personaje afro, un Mamo de la sierra, un palabrero Wayuu, un guerrero Kayapo o al Inca Atau Walpan.

### **Planteamiento**

¿Qué significa entonces un teatro indigenista? ¿Cómo acercarse a esa posibilidad de crearlo, describirlo o establecerlo? ¿Dónde nacen sus saberes?

Estas preguntas se resuelven desde la creación teatral arraigada a lo ancestral identificando dos maneras que se entretengan la cosmovisión y la cosmogonía de la cultura étnica propia o elegida según el territorio. Es decir, se indaga desde la investigación – identificación – creación, la posición del hombre o de la comunidad, sus referentes, realidades o mundo: determinando percepciones y valoraciones que nos permitan interpretar su propia naturaleza,

la de todo lo existente y su espíritu. Cosmovisión y cosmogonía rigen las relaciones sociales, económicas, éticas, políticas y religiosas representando los universos míticos y simbólicos de las comunidades. Según la maestra y artista musical Inti Yuray Gómez, las prácticas artísticas de las comunidades étnicas están presentes en los rituales, mingas, manifestaciones, nacimientos y cosechas:

“... 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 tiempo. 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 tiempo.” (Gómez, 2020)

Las expresiones culturales indígenas nacen de las necesidades sociales y colectivas propias que se asumen en estos territorios como una vivencia, una interpretación, una conexión con la cosmovisión y la cosmogonía, que muchas veces no se puede separar de la vida y de otras expresiones artísticas que están presentes en la cotidianidad de los pueblos indígenas o del posterior ser campesino. Para abordar estos lenguajes y formas de interpretación no solamente debemos hablar de un teatro indígena sino de una ritualidad y reconocer la relación que tiene con las prácticas humanas, la movilización del mundo y la naturaleza.

En el IV ciclo de conversatorios virtuales sobre teatro indígena el maestro Juan Carlos Nova nos invitó a analizar la interpretación y el estudio de los usos o costumbres de las comunidades étnicas al lograr la transposición artística, 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 planimetrías de cómo se puede orientar un proceso de creación coreográfica... hablar por ejemplo, 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 indígena.” (Nova, 2020)

El indigenismo se presenta entonces como una corriente artística con gran impacto social, político y espiritual que viene originalmente de la literatura peruana con José María Arguedas y de las artes plásticas con el ecuatoriano Oswaldo Guayasamin. Uno de los primeros antecesores del movimiento indigenista en las artes colombianas lo encontramos en el movimiento “Bachue” al cual diferentes artistas como Rómulo Rozo, Luis Alberto Acuña, Pedro Gómez, Gonzalo Ariza, entre otros se van uniendo en diferentes épocas en la Bogotá del siglo XX para mostrar la importancia de nombrar con mayor fuerza y entrar a crear en el imaginario del arte el concepto de indigenismo y aquellas fuentes que pudiesen desarrollarlo desde una composición plástica, una dramaturgia o una puesta en escena con fuertes implicaciones de reivindicación social.

Desde Fernando Gonzalez Cajiao, Eugenio Barba, Santiago García, Gonzalo Uscategui, Rodolfo Kusch y Ernesto Machler Tovar se han interesado en la relación Teatro e Indigenismo, y en los últimos 70 años artistas, maestros, grupos capitalinos y nacionales han evidenciado

esta relación escénico – étnica en sus trabajos y búsquedas como el Teatro Tierra, Teatro Itinerante del Sol, Teatro Jayeechi, Teatro de la Memoria, La guagua Teatro, Fundación Pyãj yu', Inti Amaru, entre otros, así como diferentes investigadores, dramaturgos y docentes de entidades universitarias como Carlos Araque, Rosario Montaña, Gerardo Rosero, Walter Nilson Atehortúa que han llevado a escena creaciones teatrales bajo este enfoque donde más que ser una tendencia busca del teatro, un sentido.

Gracias al listado de obras aportado por Machler Tovar en sus estudios, a las IV versiones del festival de teatro indígena y afrocolombiano, los VI ciclos de conversatorios virtuales realizados en los últimos años sobre este tema y los laboratorios de formación con comunidades indígenas, artistas, estudiantes, profesionales de Colombia, podemos citar como dramaturgias propias de un teatro indigenista las obras: “Corre, corre Carigüeta” de Santiago García, “Ollantay”, “Los pasos del Indio” de Manuel zapata Ollivella. “El Ocaso de Tisquesusa” de Henry Diaz, “El suicidio y ejecución de Atahualpa” de Danilo

Tenorio, “Chohi” de Fray Franscico de Igualada, “El viento y la Ceniza” de Patricia Ariza, “Toma tu Lanza Indiana” de Luis Alberto Garcia, “Zulma” de Jose Joaquin Ortiz, “Guaytipan o La Gaitana” de Oswaldo Diaz Diaz, “Atabi o La Ultima Profecia De Los Chibchas” y “Popon o Los Sueños De Tisquesusa” de Fernando Gonzales Cajiao, “Atala” de Jose fernandez, “Uyumbe” de Nelly Rodriguez, “El Abrazo De Alvaro Ulcue”, “Rosa Cuchillo”, “Ueepajee: Alegria Teatral de Juglaría Vallenata y Sabidura Wayuu”, “La Casa Del Molino” de Camilo Ramirez, “Ekobias y Ekobias en la Tierra del Exillo” de Walter Nilson Atheortua, El dorado Colonizado de Carlos Parada, “Lo Pariente” de Hector Murillo, “Suyapacha La Tierra De La Esperanza” de Isacc Roa, “La Triste Historia De La Candida Erendida y Su Abuela Desalmada” de Sintoma Creativo, “Kory y Kynu: Dos Pequeños Valientes” de Jorgue Quesada, “Mujer De Piedra” de Noemi Kumbes, “Yage” de Angela Chapal “Fernandito Qhapaq Inca o El Retorno Del Amaru” de Adalid Rodriguez, “Tomsa, Volver Al Centro” de Sandra cortes, “Las Horas del Minuto” de Ubisiu Rotalbaria “Camino Al Sol” de

Mauricio Corredor y “Am Yu Kiwe” de Camilo Colmenares y Everest Dixon.

Podríamos entonces definir el Teatro indigenista como todo aquel cuyas prácticas escénicas de creación, relacionan, hablan o escenifican en su contenido, exploración, investigación, integrantes o puesta en escena al indígena, las comunidades étnicas ancestrales u originarias, sus sabidurías, cosmogonías, historias, lenguas, prácticas culturales, artes mágicas o actualidad. Un teatro cercano a la oralidad, al folclor, al ritual, la sabiduría musical, dancística, étnica, cosmogónica, lingüística y antropológica que visibiliza los pueblos étnicos u originarios, sus relatos mitológicos, fantásticos y simbólicos enriqueciendo la escena teatral y nuestra identidad. A partir de mi experiencia y las referencias de estudio citadas resalto algunos elementos que lo caracterizan:

- Incursión del indígena como personaje o protagonista principal quien es el que realiza vive o ejecuta la acción dramática.
- Representación de los entornos, contextos, procesos, sucesos,

situaciones, relatos o fenómenos de las comunidades indígenas.

- El uso de lenguas indígenas en la dramaturgia, la interpretación o puesta en escena.
- El pensamiento y cosmogonía de las comunidades indígenas evocado en la recreación de espacios físicos y escenográficos de carácter simbólico, ritual o realista.
- Inclusión de cantos, danzas, palabras, rezos, cerámicas, instrumentos y elementos correspondientes a la etnia, comunidad o cultura a representar
- Presenta una relación marcada entre la música para la puesta en escena y las diferentes sonoridades presentes características de cada uno de los pueblos indígenas.
- Creación de un discurso en pro de las reivindicaciones sociales, el reconocimiento de la historia, a defensa de lo étnico, lo metafísica y ancestral.
- Acercamiento a la ritualidad o lo sacro desde lo simbólico, la cosmogonía, el más allá, la

mitología y el uso de la medicina en cada comunidad indígena.

- Reconociendo las formas de organización, toma de decisiones, gobernabilidad y resolución de conflictos.
- 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.
- El uso de objetos sonoros, recipientes, semillas etc. que construyen atmósferas y permiten situar lugares físicos, mentales y espirituales.
- Acompañamiento de las comunidades indígenas en los procesos de creación.
- Uso de escenarios de carácter étnico en los procesos de circulación teatral.

Una pequeña referencia a la producción entre lo instrumental - musical y lo sonoro desde la exploración del teatro indigenista nos la entrega la Maestra Inti Yuray Gómez:

“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.” (Gómez, 2020)

## Conclusiones

El teatro indigenista reúne el espíritu de una América olvidada, explotada y cercenada por las prácticas del consumo y del exterminio, es parte de una gigantesca resonancia a temporal que se mantiene en resistencia, una metafísica que corrobora el fortalecimiento de un espíritu indigenista profetizado por sabios y chamanes para quienes nuestra existencia gira en torno a un dinámico espiral intemporal en el que nada es fijo o eterno salvo nuestro espíritu.

Este pensamiento indigenista nos habla ahora otorgándonos elementos, saberes y estímulos para explorar desde el teatro ese retorno mítico fortaleciendo la reflexión sobre la existencia humana, el develar de la conciencia, la dignidad, la vida y el medio ambiente. Un teatro indigenista amplía la visión artística, étnica y social de las comunidades étnicas, disminuyendo las brechas de desigualdad en pro de una sociedad más equitativa y en paz con los pueblos indígenas que la integran.

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 municipios y resguardos hay una inmensa riqueza cultural, tradicional y mágica que puede potenciar con mayor impacto la creación artística y la identidad.

Se hace necesaria la necesidad de difundir y poner en escena el amplio número de obras de teatro ya existente, cuyo contenido, personaje, espacio, conflicto, territorio, mensaje, o apuesta escénica reivindican el papel del indígena en la sociedad colombiana para que al ser difundidas, montadas, leídas y comprendidas se reduzca la invisibilización del indígena en escena tanto en academias, dramaturgias, grupos y escenarios de la capital.

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 político, campos abiertos a las necesidades educativas tanto de los artistas y pedagogos en formación, como del acto educativo en general.

Buscamos con este documento acercar el teatro y el indigenismo a nuestras instituciones, grupos y hogares 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 ancestrales que fundaron nuestros territorios; los cuales, contrario a la podredumbre o al analfabetismo al que les hemos eternizado desde las instituciones, el establecimiento, la sociedad y la historia en general, poseen sabidurías y relatos que fortalecen nuestra identidad personal y espiritual, reivindicando nuestra construcción como sociedad y gran parte de nuestro oficio dentro de la educación y el teatro Colombiano.

El arte apoyado en las concepciones indígenas es una alternativa de diálogo intercultural que nos permite re - existir en nuestra ancestralidad. Fortalecer su reflexión y acción en torno a la relación Teatro - Indigenismo y Educación nos ayuda a reducir ese gestus histórico de avergonzamiento con el que de manera inconsciente nos relacionamos con las

comunidades étnicas en la capital, y a enriquecer el Teatro colombiano reivindicando aquellas sabidurías y cosmogonías que constituyen nuestra olvidada identidad.

### Referentes

Constitución Política. República de Colombia (1991)

Conversatorios virtuales sobre teatro indígena y afrocolombiano. (2022) Fundación Artística y Cultural Inti Amaru. Bogotá.

González Cajiao, F. (1986) Historia del teatro en Colombia. Editorial Planeta

Hernández M, A. (2021) Dramaturgias de Inti Amaru V años de teatro indígena y afro colombiano. Ed Stilo. Bogotá. Idartes.

Kusch, R. (1999) América Profunda. Argentina. Ed. Biblos.

Machler Tovar, E. (2018) Conserve su puesto. ¡Este no es su escenario!" Medellín. Conferencia U. Antioquia.

(2012) Algunos aspectos del teatro de tema indígena en Colombia. Medellín. Conferencia U. Antioquia.

Reyes, C. (2013) Teatro y Violencia Tomo I. Colombia. Ed Imprenta Nal de Colombia.

