

República de Colombia
Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Facultad de Artes ASAB.
Proyecto Curricular de Artes Escénicas.
Danza Contemporánea Énfasis en Dirección Coreográfica

Estaciones del Alma
Tradición Ancestral, la Mujer y la Tierra

Nazly Mayerly Puentes Medina.

Tutor: Jhon Edwin Vargas Robalino

Bogotá D.C
Agosto 2019

Dedicatoria

ii

Este trabajo está dedicado a mi hijo Gabriel Baraka, quien danza con cada latido, quien teje el amor en el amor.

B.

Yo soy tan solo la obra de mi creador, mis manos tejen su voluntad. ÉL me ha anudado a todos los seres y todos son ÉL, si los nombrase no terminaría. Desde mi corazón agradezco esta oportunidad de tejer-me.

El hilo mi camino

El telar mi familia de sangre

La urdimbre mi familia espiritual

La trama mis amigos y amigas

Las herramientas mis maestros y maestras

El diseño la voz de los ancestros y de las gentes tejedoras

La espiral el aprendizaje

El alma el Amor

Ajó Metakuyasei -con todas y para todas mis relaciones-

HUUUUUUUUUUUUUUUUUU.....

Se presenta un informe detallado del proceso de realización de la obra de danza Estaciones del Alma, configurando el panorama general sobre sus tres fases principales: investigación en campo, laboratorio de creación y puesta en escena. De esta manera se expone la metodología y herramientas usadas desde la dirección en todos los campos requeridos para llevar a cabo dicho proyecto. La obra Estaciones del Alma es una creación escénica que ensambla la danza, la música, las artes plásticas y visuales, sobre la investigación realizada en cuanto al estado del tejido como labor ancestral en cuatro lugares de Colombia: Resguardo indígena Misak en el Cauca, comunidad campesina de la vereda Santa Ana en Duitama Boyacá, comunidad afrodescendiente de San Basilio de Palenque en Bolívar, diversos tejedores y tejedoras en Bogotá. Esta obra se fundamenta en la oralidad como método de investigación, configurando en el tejido una suerte de ruta de encuentro humanizador, creador y diversificador. Partiendo desde la observación de la acción concreta en el tejer de los tejedores y tejedoras para transformarse luego en proceso de vinculación para los y las artistas, hasta reconfigurarse como proceso creativo generando nuevos tejidos al compartirse en la puesta en escena.

It presents a detailed inform of the realization process for the "Estaciones del Alma" dance performance, showing up the outlook about its three phases: field research, creation laboratory, and staging. This document reveals the methodology and used tools by the direction in each aspect required to achieve this project. "Estaciones del Alma" is a scenic creation that assembles dance, music, plastic arts and visual arts, it's about the realized research of knitted state as an ancestral practice in four Colombian regions: indigenous Misak reservation in Cauca, rural community in "Santa Ana" Duitama Boyacá, afro descendant community in "San Basilio de Palenque" Bolívar, and knitters in Bogotá. It has founded in orality as research method, as a creator and diversifier. It starts on observing concrete actions in knitters activity to becoming in a joining process for the artists, until transforming in a creative process that realizes new knittes when they share it on scene.

Introducción	1
Contexto del planteamiento y desarrollo de la obra.....	9
Justificación	9
Investigación de campo: el viaje y sus gentes.	11
Laboratorio de experimentación-creación hacia la puesta en escena.	14
Marco teórico	18
Tablas comparativas sobre cada comunidad para la elaboración de los cuadros de la pieza ...	19
Diseño de la puesta en escena	62
Diseño sonoro	62
Los músicos	63
Instrumentos e influencias para su uso	63
Diseño escenográfico	69
Objetos, materiales, uso de elementos y su influencia.....	69
Diseño de vestuario.....	74
Vestuario por personajes y su influencia	74
Diseño de iluminación	77
Conclusiones	79
Bibliografía	81
Anexos	- 1 -
Anexo 1: Apoyo fotográfico	- 2 -
Fotografía investigación de campo	- 2 -
Fotografía laboratorio de investigación creación.....	- 21 -
Fotografía puesta en escena	- 25 -
Anexo 2. Apoyo audiovisual.....	- 37 -
Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo	- 37 -
Lista 2. Registro audiovisual laboratorio de experimentación creación	- 37 -
Lista 3. Video de la puesta en escena	- 37 -
Anexo 3. Afiche promocional de la obra - programa de mano.....	- 38 -
Anexo 4. Guión general de la puesta en escena minuto a minuto	- 40 -
7:10 pm: Primer cuadro “DAR A LUZ”	- 40 -
7:43 pm: Segundo cuadro “SEMILLA DE LIBERTAD”	- 42 -
8: 00 pm: Tercer cuadro “MANOS EN LA TIERRA”	- 43 -
8:15 pm: Cuarto cuadro “OCASO DE CEMENTO”	- 46 -

Lista de tablas

vii

Tabla 1. Comunidad indígena Misak-Cauca-Colombia.	20
Tabla 2. Comunidad Afrodescendiente San Basilio de Palenque-Bolívar-Colombia.	46
Tabla 3. Comunidad campesina Santa Ana Duitama-Boyacá-Colombia	58

Figura 1.Plano de Iluminación	78
Figura 2.Plano de Iluminación	79
Figura 3. Tejido del Chumbe en telar.	- 2 -
Figura 4. Casa del agua. Tejido en telar.....	- 3 -
Figura 5. Vestuario tradicional Mujer Misak.....	- 3 -
Figura 6. Mujer Misak tejiendo mochila junto a los pingos.	- 4 -
Figura 7. Abuela Misak teje ruana en el telar.	- 4 -
Figura 8. Abuela Misak enseña a su hija a tejer en el telar.....	- 5 -
Figura 9. Mujer Misak hilando en su chagra.	- 5 -
Figura 10. Mujeres Misak. Plaza central Guambia.....	- 6 -
Figura 11. Mujer Misak junto a telar en su casa.	- 6 -
Figura 12. Telar en casa de medicina tradicional Payan.....	- 7 -
Figura 13.Exposición diversos diseños de pianos.....	- 7 -
Figura 14.Afiche promocional festival de pianos de Palenque.....	- 8 -
Figura 15.La Reina delKongo Organizadora Oficial del Festival de Pianos de San Basilio de Palenque.....	- 8 -
Figura 16. Mujeres Palenqueras peinándose.....	- 9 -
Figura 17. Diseño de peinado de los tronquitos.....	- 10 -
Figura 18. Diseño de peinado para ocasión social especial.	- 11 -
Figura 19. Apoyo investigación de campo.	- 12 -
Figura 20. Mujer Palenquera peinando niña en la calle.....	- 13 -
Figura 21. Niñas y Tambores.....	- 13 -
Figura 22. Benks Biohó Plaza Central San Basilio de Palenque.	- 14 -
Figura 23. Herramientas de tejido.....	- 14 -
Figura 24. Mujer Boyacense enseña a su hija el tejido de canasta.	- 15 -
Figura 25. Trasmisión generacional del tejido.....	- 15 -
Figura 26. Comienzo tejido de canasto circular.....	- 16 -
Figura 27. Mujer Boyacense teje canasto circular.	- 16 -
Figura 28.Proceso de tejido de canasto circular.....	- 17 -
Figura 29. Finalización de tejido de canasto circular.	- 17 -
Figura 30. Apoyo a investigación de campo.....	- 18 -
Figura 31. Canasto y tejedora.	- 18 -
Figura 32. Mujeres Boyacenses caminando a la venta de sus canastas.....	- 19 -
Figura 33. Tejedora Embera en la ciudad.	- 19 -
Figura 34. Cestería en la ciudad.....	- 20 -
Figura 35. Ejercicio para iluminación.....	- 21 -
Figura 36. Ejercicio para iluminación y maquillaje.....	- 21 -
Figura 37. Bailarín y canasto.	- 22 -
Figura 38. Bailarines y canasto.....	- 22 -
Figura 39. Bailarina y canasto.	- 23 -
Figura 40. Huesera araña bailarina tercer cuadro.	- 23 -

Figura 41. Bailarines segundo cuadro.....	- 24ix
Figura 42. Primer cuadro. Dar a luz. Primavera.	- 25 -
Figura 43. La herencia primer cuadro. Dar a luz. Primavera.....	- 25 -
Figura 44. Trenzas, conector con el segundo cuadro.....	- 26 -
Figura 45. Mujer Árbol. Segundo cuadro. Semilla de Libertad. Verano.....	- 26 -
Figura 46. Escena tropa cimarrona. Segundo cuadro.	- 27 -
Figura 47. Escena Trompa Cimarrona. Segundo cuadro.	- 27 -
Figura 48. Escena Tropa Cimarrona. Segundo cuadro. Semilla de libertad. Verano.	- 28 -
Figura 49. Escena semilla. Segundo cuadro.	- 28 -
Figura 50. Escena el amanecer de Benkos. Semilla de Libertad. Verano	- 29 -
Figura 51. La Huesera Ananse. Tercer cuadro Manos a la Tierra. Otoño.	- 29 -
Figura 52. La Huesera Ananse. Tercer cuadro. Manos de la Tierra. Otoño.	- 30 -
Figura 53. Escena de transición la Huesera a la escena nacimiento de fuego. Tercer cuadro.	- 30 -
Figura 54. Escena la Huesera Ananse. Tercer cuadro.	- 31 -
Figura 55. Escena Nacimiento de fuego. Tercer cuadro.	- 31 -
Figura 56. Nacimiento de fuego. Tercer cuadro. Manos a la Tierra. Otoño.....	- 32 -
Figura 57. Escena de transición nacimiento de fuego a ñudos. Tercer cuadro Manosa a la Tierra. Otoño.....	- 32 -
Figura 58. Escena Transmutación. Tercer cuadro transición cuarto cuadro.....	- 33 -
Figura 59. Espíritu de Transmutación. Cuarto Cuadro. Ocaso de Cemento Invierno.	- 33 -
Figura 60. Escena el Destierro. Cuarto cuadro Ocaso de Cemento. Invierno.	- 34 -
Figura 61. Escena Muerte y Duelo. Cuarto cuadro. Ocaso de Cemento. Invierno.....	- 34 -
Figura 62. Escena final Muerte y Duelo. Cuarto cuadro. Ocas de Cemento. Invierno.....	- 35 -
Figura 63. Dibujo performance en vivo.....	- 35 -
Figura 64. La muerte/Vida/Muerte. Representación del equilibrio natural.	- 36 -
Figura 65. Afiche promocional de la obra.	- 38 -
Figura 66 Afiche promocional de la obra.	- 39 -

Introducción

Este escrito da cuenta de la manifestación de una búsqueda interna hacia una propuesta escénica trascendental, que no solo permanezca en la visualización de un proyecto artístico, sino que además sea un encuentro humano, sensible, posibilitado a través de la danza, uno de los lenguajes alquímicos, que como seres universales hemos recibido con el fin de sentir y comprender nuestro “ser y “estar” en este plano terrestre.

Reconozco este hecho como trascendental, en la medida de mi propia experiencia como creadora de esta obra y caminante de la historia que la conforma.

Imposible sería compartir con los lectores de este escrito una mera sustentación académica basada en palabras ajenas a la realidad de los pueblos colombianos o a referentes literarios lejanos a dicha realidad, puesto que la historia que pretendo compartir mediante este trabajo escrito de grado, no se limita a un proceso académico.

Estaciones del Alma evidencia la apuesta de una búsqueda intuitiva del saber ancestral que contienen las comunidades visitadas, las personas, vivencias y experiencias, aún sin barruntar la transformación alquímica que procuro en mi vida, ya que en el desarrollo de este encuentro también fui hilada y maravillosamente entretejida para llegar hasta quien ahora asumiendo estas letras, viajará a medida que el relato le seduzca por este “territorio Macondiano”, como lo llamase Gabriel García Márquez.

En cada rincón de Colombia se teje, en todos los departamentos del país existen variedad de comunidades que actualmente y a pesar del ingreso de productos extranjeros de bajo costo o nacionales de producción industrial, mantienen la labor del tejido como

una de las tradiciones ancestrales vivas y cambiantes. Hoy, varios de los productos de estas comunidades son reconocidos a lo largo y ancho del comercio nacional e incluso internacional. Sin embargo, lo que no es reconocido es la esencia en el saber de estos pueblos, las vivencias de la gente que teje, ni sus fundamentos. Básicamente lo que llega a manos de quien lo obtiene es el resultado material de un pensamiento y una organización comunitaria viviente en ese artículo. Pero absolutamente lejos de quienes fabricaron una mochila, un sombrero, una hamaca, una canasta, un collar, un chumbe, una faldilla, un rebozo, una ruana, una cobija, un tapete, un friso o hasta un peinado. En la mayoría de los casos el objeto contiene en sí mismo una historia personal o colectiva, que se manifiesta en colores, formas, símbolos, dimensiones entre otros, pero que, al no contar con la sabiduría para interpretarlos se desvanecen en la sola apariencia, esto no quiere decir que el objeto pierda su calidad o su contenido esencial ya que es allí donde *deviene su existencia* trascendental. En palabras de Saint-Exupéry (1943), “*lo esencial es invisible a los ojos, solo se ve bien con el corazón*” (p. 24) o en afirmaciones de Kant (1928) “*pensamientos sin contenidos son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas*” (p.51) en otras palabras sin sensibilidad nada nos sería dado y sin entendimiento, nada sería pensado.

Para comprender honestamente la historia que encierra el tejido sea cual fuere su manifestación física no es suficiente acudir a un libro, un vídeo o un objeto. Los conocimientos que podemos hallar en estas herramientas son apenas un primer acercamiento al entendimiento de un “todo” que compone el vivir de cada contexto

donde se teje. Es allí, en el territorio, con la gente, en su día a día donde la pregunta brota y la respuesta vibra. Mediante esta alquimia se gestó, parió y vivió esta búsqueda, fue así como al sembrarse en mí la necesidad de conocer, fue creciendo lo que se convirtió en un viaje, en un encuentro, en una obra, en el tejido vivo de las “Estaciones del Alma”.

El impulso, esa semilla de la que germinó este acontecer, se recrea como muchos de los actos de la conciencia humana -de la cual una manifestación es el arte- la curiosidad, seguida del interés de encontrar el ¿por qué? de mi falta de conocimiento sobre el tejido dentro de una familia de tejedoras. Mis abuelas, tías y madre todas tejen desde que eran niñas, pero yo no, en algún punto de mi historia personal esta herencia se había perdido y yo no me había percatado de esto, hasta que el semestre académico anterior al planteamiento del tema sobre el cual se realizaría este montaje de grado, tiempo en el cual debía crear un vídeo-danza con niños y niñas para el que solicite apoyo con el vestuario a las mujeres de mi familia materna, quienes son diseñadoras artesanas de toda una vida y el equipo de producción incondicional para el desarrollo de mis proyectos artísticos en esta área. La solicitud expresa fue fabricar para cada bailarín(a) un gorro tejido con ciertas particularidades según el personaje que se interpretaría en el vídeo- danza. Días previos a la grabación, mi Abuela comandaba a la cuadrilla de tejedoras inagotables -sus hijas- a las que el tiempo se les venía encima y yo solo podía observar sus manos acompasadas por la velocidad de la premura, nada más que eso y hacer el café. Pero mientras tejían y yo observaba, lo que mantenía la calma a pesar de la adversidad del tiempo y las diversas condiciones de todas, era la palabra, que traía

consigo la complicidad de la sonrisa, la mirada o la lágrima, que invitando al relato formaba un historia dentro de otras sobre la familia, las anécdotas, el recuerdo, las vivencias actuales o las ilusiones futuras, los hijos, los nietos, los amores, las ideologías, los enfrentamientos, cada sentir iba quedando tejido en esas piezas únicas como sucede en cada tejido existente sobre la tierra. Cabe anotar que varios de los gorros allí fabricados los portarían algunos de sus hijos, es decir, mis primos, los más pequeños de la casa. Y mi pregunta al final de la proeza fue “¿por qué no sé tejer?” -mi acusación- “¿ustedes por qué no me enseñaron a tejer?” a lo que el silencio respondió. Tiempo después, mucho después, incluso luego de un par de años de que se presentará el montaje de “Estaciones del Alma” mi Abuela dijo: “yo no pensé que a sumercé le gustara eso, porque tejer es de la gente de antes, ahora a los jóvenes les gusta lo que ya está hecho en los almacenes y que tiene nombres...pero como a usted si le gusta todo esto y las cosas del campo cuando quiera yo le enseño hija” (el regalo de grado que me dio mi Abuela Alicia al terminar la última función de la obra fue un gorro tejido, que había comenzado algún día su hermana Amparo otra tejedora de la familia, que ya había fallecido).

En vista de las escasas explicaciones familiares, emprendí para mí, lo que fue desde el comienzo un viaje guiado por el instinto, el único lugar que había visitado antes era San Basilio de Palenque. En febrero del 2011 había acompañado a un amigo cercano - abogado de profesión, artista plástico de vocación, por aquel tiempo estudiante de maestría en Ciencias Políticas de la Universidad de Quebec- a realizar su investigación de tesis sobre Cimarronaje, asistiendo a ese trabajo de campo me enteré de las tropas o rutas

de libertad que utilizaban en sus peinados tejidos los ancestros afro para comunicarse entre tribus de diferentes etnias africanas, cuidando así sus trayectos y posibilitando que la diáspora se reintegrará en un territorio sin esclavitud. Los otros dos puntos los conocí gracias a la colaboración de mi amigo Carlos Sáenz, biólogo de la Universidad Nacional, quién amablemente me guio a las comunidades tejedoras en Santa Ana- Duitama y donde él había desarrollado su tesis de grado sobre cestería, igualmente al Resguardo Indígena Misak en el Cauca donde había estado tiempo atrás acompañando una movilización de los pueblos indígenas de ese sector del país. En principio mi propuesta era acceder a las familias Arhuaca y Kogui de la Sierra Nevada, para luego visitar a los Ticunas del Amazonas.

Pero mi corazón trazó la trayectoria llevando mis pasos hasta mi tierra natal como punto de partida, Tundama como era llamada la morada de los guerreros del Cacique Tundama y guardia del Imperio Muisca, fue de donde partió el hilo que habría de diseñar la mayor experiencia de reconocimiento sobre mi propia historia en un tejido oculto y agonizante. En Duitama a pocos minutos de la casa de mis abuelos, la cestería en la vereda Santa Ana ha sido la tradición ancestral más representativa. Frente a una montaña inmensa las tejedoras y tejedores siguen realizando la labor en medio del sonido de los pájaros y los animales de corral, las vacas y el viento que sopla frío. La gente de este territorio es reservada y silenciosa, lo que me generó la impresión de que al tejer estaban en medio de una meditación constante sosteniendo en el ritmo de sus manos el latir de la Madre Tierra.

Aún luego de recorrer estos territorios, alimentándome de cada relato y con el permiso de tejer un poquito para experimentar lo que se siente ajeno e incluso luego de finalizar este proyecto de montaje de grado, seguí buscando y encontrando a otras tejedoras, ya sin preguntas convenientes para el arte, pero con muchas para mi ser, por esto viví un tiempo con una familia Wiwa en la Sierra Nevada. Cada noche a la luz de una sola vela mientras la Abu María le enseñaba a su hija a tejer el pensamiento en la mochila para cargar las cosas del bebé que estaba pronto a parir, volví a pensar en mi abuela y curiosamente en el tiempo que llegaría a ser yo también madre y quizá abuela, ¿qué enseñaría yo a mi descendencia? ¿cuál sería mi legado? Cuando Abu hablaba en español me decía: “-tu va a parir un día, tiene que dejar el miedo y encontrar marido-” ... y se reía, luego le hablaba a su hija en su lengua y terminaba todo a carcajadas. Eso pasaba mientras no estaban cerca los hombres y ella me daba masajes para ajustar el útero, luego de escuchar las historias dramatizadas de los partos en el río o los sembrados. Abu María sola, parió a sus dos hijos, uno nació muerto y la otra estaba allí cocinando la yuca en el fogón de leña.

Durante ese deambular pase unos días con un Jate Kogui a quién le llevaba un pago con aguas de las Lagunas del interior para la Java Sierra, al entregarlas me dijo: -“aguas de Javas traídas por una Javita”-, en silencio una gran sonrisa seguida de una pregunta ¿eres madre? a lo que respondí: no abuelo, no creo que pueda tener hijos, y él con sus ojos abiertos en bondad respondió: -“entonces la laguna que haz de sanar primero es la tuya”-. Luego de esto vinieron algunos rituales y ciertas tareas, confesiones

que solo entienden los abuelos, que son quienes no juzgan porque para ellos es igual un mal de amor que de dinero, todo lo sanan con cariño, sin expectativas, saben que en uno está el trabajo y el camino para cada cual es diferente. Entregados los hilos después de guiar las primeras puntadas el resto es camino propio. El Jate Sucazá se despidió con una frase que me acompaña a diario - “el lugar que buscas es el corazón”-... meses antes una frase similar en palabras del amor, habría de impulsar mi vuelo: “todos los lugares son de paso, solo en el corazón se habita para siempre”.

Escuchando el mar supe que debía regresar, terminar de tejer lo que años atrás había comenzado, que la tarea no había culminado y que estas personas del norte eran también mi familia, como las del Cauca o Boyacá, que en Palenque Edwin Valdez me había dicho: “no te olvides que aquí tienes tú familia negra” y en Bogotá -aunque no me agrade la ciudad-, me esperaban mis amigos Quechuas que llaman seguido para saber por dónde ando y si ando bien. Y con más urgencia una familia a la que no había retornado, ni dado la oportunidad de descubrir por desinterés o mi soberbia. En Taganga -la que considero mi casa-, junto a Angelita -la que considero mi Abuela- y con todo el dolor que se puede sentir en la partida de un no saber si volveré algún día, enfrenté que lo que me tenía lejos del corazón, era el miedo al amor y a asumir con humildad las tareas que disponen los caminos de búsqueda hacia ese amor.

Lo que llego con mi aterrizaje en la ciudad caos -como le llamo a la Capital- fue un nuevo comienzo, limpiar, soltar, quedarme sin nada para poder ver más allá de mi deseo. Aprender a desaprender y retornar al principio, desanudar, hilar y re-tejer. En

tareas de sanación de mi clan femenino mi terapeuta me entero de la tarea: tejer para curarme de un dolor intenso en la articulación maxilar y para desenredar lo que estaba oculto en mi interior. Todas las mujeres de mi casa acudieron a mi llamado y me enseñaron con paciencia y cuidado las puntadas que mejor le quedarían a mi tarea y a diario buscaban la forma de constatar mi avance, al término de mi diseño que “pretendía” ser una bufanda, el dolor desapareció y en su lugar dos meses después una semilla comenzó a crecer en mi laguna.

La primera cobija de mi hijo sería ese tejido y su cuna la canasta hecha por Susana la última Abuela que la puede tejer aún en Santa Ana Boyacá. Con esa abuelita fui al monte a cortar el chusque y vi tejer cada liana desde la montaña hasta llevarla al escenario. Todas las abuelas que en esta historia aparecieron para dar vida a la danza serán sus propias abuelas, todos los hombres sabios que acompañaron este camino serán sus abuelos, todos los territorios que visitó su madre serán su propio territorio y esta historia, este tejido, esta danza le será suya.

Contexto del planteamiento y desarrollo de la obra

Justificación

La Universidad Distrital Francisco José de Caldas en su Facultad de Artes A.S.A.B contiene la carrera de Danza Contemporánea con Énfasis en Dirección Coreográfica. Para la culminación de esta, los estudiantes inscritos deben presentar un montaje de grado bajo su tutela y llevarla a cabo durante su último semestre académico. Dentro de este amparo institucional se desarrolló la investigación-creación y puesta en escena de Estaciones del Alma. Siendo a la vez el trabajo escrito de grado de su directora. (Trabajo escrito de grado y montaje de grado son dos áreas diferentes que se tejen como decisión personal para sostenerse la una de la otra)

La decisión del estudiante de dirección coreográfica sobre el tema de su composición es propia y libre de llevar a cabo en cualquiera formato ya sea para escenario de sala o espacio no convencional, video danza o propuesta adicional como residencia con una compañía establecida en el país o fuera de él. Dicha propuesta debe argumentarse y sustentarse dentro de los parámetros académicos establecidos dentro de la asignatura de montaje de grado antes del estreno de la obra. Utilizando a su vez las herramientas brindadas en el pensum de dirección coreográfica como lo son: escenotecnia, música para la escena, metodología de la investigación, composición entre otras.

Partiendo de la posibilidad brindada por la Universidad y agradeciendo a la Facultad de Artes A.S.A.B por generar y gestionar este espacio de creación para realizar el ejercicio propio a la labor para la cual he desarrollado mi carrera profesional, asumo con total libertad la temática de este proyecto de pieza coreográfica y a su vez los mecanismos metodológicos para llevarla a cabo en cumplimiento con mis deberes no solo como estudiante sino como agente activa de la transformación de un país mediante el canal que brinda el arte para tal propósito.

Dentro los aprendizajes en la carrera de danza no solo cuento con los conocimientos técnicos que me brindaron mis maestros y maestras sino también con la transmisión de un compromiso ético y honesto de lo que significa el ser artista. En consecuencia, me permito realizar este montaje de grado con la convicción de visibilizar parte del contexto histórico y humano de nuestro territorio colombiano. Aunque no soy tejedora, ni pertenezco a una comunidad establecida de tejedores, puedo responsabilizarme de mi sentir como ciudadana de un país diverso y pluriétnico, valorando la voz y la labor de quienes sostienen las tradiciones ancestrales en Colombia, por lo cual, y con el permiso de todos quienes participaron en este encuentro, justifico la necesidad de llevar a la escena estos relatos que nos conciernen a todos y a todas como lo son tanto el tejido humano como el social.

Investigación de campo: el viaje y sus gentes.

En el año 2014, realicé un recorrido por cuatro lugares con comunidades particulares que desarrollan la labor del tejido en Colombia. Estos fueron escogidos según la pertinencia de acuerdo con la línea dramática que deseaba concretar para mi investigación de grado en la carrera de artes escénicas con énfasis en dirección coreográfica, montaje de danza que llevó por título “ESTACIONES DEL ALMA, tradición ancestral, la mujer y la tierra”. Esta búsqueda, posterior creación escénica que se estrenó en diciembre del mismo año, se centró en la labor del tejido como lugar común de reconocimiento y resistencia de cuatro poblaciones en la geografía colombiana, estos fueron: el pueblo indígena Misak en el Cauca, la comunidad Afro de San Basilio de Palenque, los pobladores de la vereda campesina Santa Ana en Duitama Boyacá y varias comunidades de tejedores y tejedoras en la ciudad de Bogotá. La investigación cuenta con registro audiovisual, fotográfico y teórico en todas las fases del proceso, este material fue la base para consolidar la pieza.

La idea general se enfocó en visualizar el estado de la labor del tejido manteniendo la escucha comparativa en los cuatro lugares mencionados y que a partir de los hallazgos encontrados en la investigación de campo y los resultados obtenidos del laboratorio de creación colectiva, se concretara una línea narrativa que permitiera reconocer en el contexto actual, el arraigo o distancia con la tradición ancestral de la que deriva el hacer de algunas poblaciones de tejedoras y tejedores en Colombia, y de esta manera crear el tejido de esta pieza.

Durante el recorrido, el implícito compartir con las personas en su cotidianidad y territorio, dejaron distintas percepciones en cada lugar configurándose en una suerte de experiencia sensorial desde el paisaje, la cultura, los lenguajes tanto verbales como corporales, los climas, la comida, las narraciones y la misma estructura en relación con el tejido, es decir; desde la forma: colores, técnicas, objetos, texturas, materiales y desde la esencia: historia del tejido, relación con la ancestralidad, relación con la vida, el territorio, la familia, la connotación de ser hombre o ser mujer y su relación con el tejido y la comunidad, la ritualidad o no, que esto sugiera, el tejido como parte fundamental del desarrollo personal y social, la simbología y su trascendencia, el lugar compartido y el lugar íntimo del tejido, el desarraigo frente a la labor, el tejido como artículo comercial o como objeto personalizado e intransferible, el identificarse o no con la labor, el tejer como acción social, el tejido y la palabra, tejer y alimentarse, reconocimiento del territorio a través de lo que se teje, el tejido lugar de resistencia, el tejido transfigurado y el transformado, cambios generacionales en la labor, cambios de uso, cambios de interés a partir de la necesidad, los ritmos corporales de los tejedores y tejedoras, la actualidad de los procesos en torno al tejido, cosmovisión y mitos fundacionales mantenidos o desaparecidos en torno al tejido, alusiones a la danza con relación al tejido, entre otros.

En la travesía, pude reconocer similitudes de la acción del tejido y sus diversas formas de existir en los ciclos de la naturaleza donde habita y se desarrolla. Un aspecto fundamental se manifiesta en el hecho de ser heredado de generación a generación que nace y muere para retornar dejando un legado, este aspecto es un punto en común hallado

en los cuatro territorios, aunque cada comunidad lo vive y lo asume de manera diferente. Otra apreciación común es la participación activa, casi exclusiva de la mujer como agente precursor y que atesora el conocimiento, el desarrollo y la trascendencia de la labor. Desde el análisis de estas vivencias y de mi percepción personal, decidí instaurar el proceso creativo en la comparación con los ciclos de las estaciones climáticas: primavera, verano, otoño, invierno; para diseñar en un lenguaje poético las sensaciones, estéticas y símbolos en la pieza con el fin de acercar emotivamente al espectador a la vivencia recolectada en la investigación y el compartir con estas cuatro poblaciones. De esta manera al llevar a escena las interpretaciones de estas vivencias, el relato de las personas en sus comunidades, podría de alguna manera trascender de la oralidad a la acción y re-escucharse, re-leerse, retroalimentarse en infinito, o como Miguel Rocha Vivas (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, p. 33) lo afirma:

El cuerpo se lee, la naturaleza se lee, el cosmos se lee. Otra cosa es por supuesto, la fijación fonética, que en términos de las grandes sociedades se impone como una forma de asegurar la permanencia y circulación a gran escala de la palabra. En realidad, la “tradición oral” es solo preeminentemente oral; la oralidad se escribe en los seres los objetos y los espacios. La oralidad es territorio, el territorio memoria y la memoria palabra. La oralidad toma forma en el cuerpo, y se la respira, se la mueve, se la detiene, se la deja ir y se la regresa. La oralidad se complementa...o se redondea, como dicen los Misak o Guambianos.

En Estaciones del Alma, el tejido se transforma de acción a personaje, a creador, a intérprete, a maestro, a contador de historias y narra la vida que nace, se transforma, decae y muere para volver a comenzar. Por ello el título nombra las estaciones en el estado del “alma” pretendiendo ubicar allí la trascendencia de la labor que describe la pieza y manifestando una realidad diversa en un paradigma común a todos los seres, la vida que nace para existir, morir y retornar. Representando el argumento de Pinkola (2010, p. 31):

Poseer la semilla significa tener la clave de la vida. Estar con los ciclos de la semilla significa bailar con la vida, bailar con la muerte y volver a bailar con la vida. Es la encarnación de la Madre de la Vida y la Muerte en su forma más antigua y original. Y, dado que siempre gira en estos constantes ciclos, yo la llamo la Madre de la Vida/ Muerte/ Vida.

Así pues, ya que Colombia se encuentra en la región ecuatorial de la tierra y por lo tanto es un país que no cuenta con estas cuatro estaciones, la situación de estación temporal se encuentra en el tejido como un protagonista cambiante, figurativo, diverso.

Laboratorio de experimentación-creación hacia la puesta en escena.

Estaciones del Alma se desarrolló mediante la metodología de trabajo colectivo, sugiriendo la articulación de diversos conocimientos mediante la colaboración de diferentes artistas, quienes participaron activamente en la construcción del proceso y

creación del producto, a partir de mi propuesta y dirección, es decir que la idea y el hilo conductor fueron proporcionados por mí y se mantuvieron hasta el final, pero se consolidó con la participación activa del colectivo invitado, al que no quiero dejar de lado, al contrario, es mi deseo agradecer y exaltar su gran aporte

La convocatoria se dirigió específicamente, de acuerdo con las necesidades de cada cuadro. En cuanto al cuerpo de baile, de la siguiente manera: para el primer cuadro bailarinas o mujeres artistas escénicas madres o en estado de gestación. Para el segundo cuadro bailarinas y bailarines con conocimientos en danza afro contemporánea. Para el tercer cuadro: una pareja de niños que habían trabajado anteriormente en mis proyectos; una pareja de bailarines especializados en danza contemporánea y una bailarina de danza contemporánea con conocimientos en teatro físico. Para el cuarto cuadro: un bailarín de danza contemporánea, danza moderna, amplio recorrido y experiencia; diversos bailarines o artistas escénicos de diferentes especialidades con conocimientos en improvisación; una artista con conocimientos místicos espirituales.

El resto del colectivo se formó así: para el primer y tercer cuadro músicos especialistas en ritmos tradicionales andinos. Segundo cuadro percusionistas especialistas en ritmos africanos, preferiblemente con conocimientos en ritmos palenqueros. Ensamble de instrumentos para la primera escena del cuarto cuadro. Un artista plástico, dos realizadores audiovisuales, dos músicos empíricos, un fotógrafo, un actor, una diseñadora de modas.

Una vez consolidado este equipo de trabajo, se realizó un cronograma de actividades por etapas para la elaboración de cada cuadro.

Primera Fase: Trabajo de mesa, revisión del material audiovisual de la investigación. Proyección de ensayos, reuniones y actividades. Exposición general del proyecto. En esta fase se conformaron dos equipos de trabajo, el staff de preproducción y logística, que junto con la dirección permanecieron en labores constantes hasta la sexta fase y el cuerpo de baile.

Segunda Fase: Encontrarse con los artistas cuadro por cuadro por separado, investigar a partir de metodologías corporales, improvisar y dar paso a la interpretación escénica. Asistir a eventos relacionados con el tejido. En esta fase con cada grupo se realizó por una temporada de dos meses talleres a partir de conceptos de danza y teatro, de acuerdo con la necesidad particular de los cuadros que la pieza requería para su interpretación.

Se indagaron para el primer cuadro: fundamentos de la danza tradicional hindú, mudras significación mística y contexto, pasos básicos del torbellino, improvisaciones desde la sensación de la gestación (ver Anexo 4. Guión general de la puesta en escena minuto a minuto / 7:10 pm: Primer cuadro “DAR A LUZ”).

Se indagaron para el segundo cuadro: improvisaciones rítmicas con base en la danza afro-contemporánea, improvisaciones coreográficas con fundamentos de las danzas tradicionales palenqueras, investigación corporal a partir del contact improvisation, desarrollo de pautas de interpretación corporal y teatral con elementos de las técnicas

Susuki, y DanceAbility. Este entrenamiento estuvo dirigido a la creación de personajes específicos creados a partir de la historia del cimarronaje y establecimiento del pueblo palenquero (ver Anexo 4. Guión general de la puesta en escena minuto a minuto/ 7:43 pm: Segundo cuadro “SEMILLA DE LIBERTAD”)

Se indagaron para el tercer cuadro: herramientas propias de la danza contemporánea y su desarrollo, uso de elementos del contact improvisation, la acrobacia y la interpretación escénica basada en la dramaturgia requerida para el desarrollo del cuadro (ver Anexo 4. Guión general de la puesta en escena minuto a minuto/8: 00 pm: Tercer cuadro “MANOS EN LA TIERRA”)

Se indagaron para el cuarto cuadro: pautas de improvisación usando herramientas de la danza contemporánea y la danza butoh (ver Anexo 4. Guión general de la puesta en escena minuto a minuto/8:15 pm: Cuarto cuadro “OCASO DE CEMENTO”)

Tercera Fase: para este momento el entrenamiento realizado generó la posibilidad de construir los personajes y concretar las escenas. Varios de estos personajes estuvieron apoyados en referentes literarios o en las narraciones obtenidas a partir de la investigación de campo.

Cuarta Fase: este momento se llevó a cabo en dos líneas de acción, una enfocada a elaborar los diseños escenográficos a la vez que se realizaban ensayos de articulación: primero y segundo cuadro; tercer y cuarto cuadro. La otra en asistir a diversos eventos con tejedores y tejedoras aprovechando la posibilidad de encuentro que para la fecha

permitió coincidir con Expo-artesanías, algunos de ellos (as) hicieron parte de la investigación de campo.

Quinta Fase: Ensayos generales para articular todos los cuadros, con la presencia de todo el equipo de trabajo y con los materiales escenográficos requeridos. En esta fase previa a las funciones participamos voluntariamente de una ceremonia propia de los indígenas Lakotas llamada INIPI, con el propósito de agradecer, ofrecer y disponer el trabajo realizado.

Sexta Fase: Presentar en tres funciones la obra. (ver Anexo 3. Afiche promocional de la obra - programa de mano)

Séptima Fase: Realizar y entregar el trabajo escrito a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, al cabildo Quechua en Bogotá, a la Biblioteca Pública de San Basilio de Palenque, a la Universidad Misak del resguardo indígena de Guambia y la Biblioteca Municipal de Duitama Boyacá.

Marco teórico

El siguiente es un ejercicio de recopilación y comparación sobre las fuentes investigadas a partir de entrevistas realizadas en cada territorio a diversas personas de las comunidades, paralelamente a la consulta de material teórico, con el fin de brindar los fundamentos necesarios de diferentes aspectos en el desarrollo y puesta en escena de la obra Estaciones del Alma. Dada la naturaleza de la investigación y la información obtenida a partir de la misma, cabe anotar que no se encontró para algunas referencias literarias sustento en las narraciones de las personas y viceversa, sin embargo, todas las

decisiones desde la dirección para la creación de la pieza, si están orientadas con base a estos hallazgos. La intención de presentar un cuadro comparativo es visualizar claramente las diferencias, similitudes o falencias en cuanto a las narraciones orales y las existencias narrativas escritas por autores nativos, que en conjunto brindaron una estructura coherente a la creación de un tercer agente comunicativo como lo fue para este caso la puesta en escena de Estaciones del Alma.

Tablas comparativas sobre cada comunidad para la elaboración de los cuadros de la pieza

Tabla 1. Comunidad indígena Misak-Cauca-Colombia.

Investigación teórica	Investigación en campo	Puesta en escena
“...esa luz era un sombrero propio, con el color del Kesrempete, que se posó en la laguna y la tapó, mientras el arcoíris estaba con un pie en cada lado de ella. Este sombrero era el mundo, que flotaba sobre el agua” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, p. 191).	Este Tambalguari hace miles y miles de años que nació allá en la laguna de Nimbe que es la laguna hembra y la laguna de Piendamó que es la laguna macho. Entonces allá primero nació el Pishimisak o Kayí. (Taita Esteban. Universidad Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca, Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 3. min 0:00:45 a 0:01:12)	Sombrero o Tambalguari, elemento de vestuario, llevado a la escena dado su carácter especial como objeto representativo de las tradiciones y cosmogonía Misak.
“De las estrellas cayó un rayo, una luz que pegaba en el sombrero” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, p. 191).		Sombrero o Tambalguari, elemento de vestuario. En el primer cuadro las mujeres que tejen llevan este sombrero, que simboliza la historia del pueblo Misak y la

		historia personal. Cada Tambalguari es único como cada historia de vida.
“Venía en una canasta de material delgadito. Era una canasta en forma de caja. El borde no estaba rematado sino derecho, largo” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, p. 192).	Nació el agua y nació el Pishimisak y vino un derrumbe en el que vinieron los dos niños de allá; de la laguna hembra vino un niño hembra y de la laguna macho vino un niño macho. Entonces ellos los dos sabios, él y ella, cogieron a los dos y los crearon, desde allá es que surgimos nosotros. Los mayores cuentan que somos hijos del agua. (Taita Esteban. Universidad Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca, Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Video 3. min 0:01:17 a 0:01:51)	Este es un elemento plástico tomado para el tercer cuadro MANOS A LA TIERRA, en el que dos niños nacen de un canasto tejido, representando la fertilidad vinculada a la recolección de las cosechas, para lo que se usaba inicialmente dicho objeto.

“La mujer se acercó y se preguntó: -¿Quién habrá botado esta flauta tan bonita? – la recogió del suelo y la amarró al chumbe en su cintura” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, p. 209).	En todas las casas de los Misak está el telar para el Anaco, está el telar para la ruana y tenemos el telar para el Chumbe, donde se teje esto que para nosotros significa la naturaleza, aquí representamos los animales y las plantas de la naturaleza, eso significa para nosotros el Chumbe. (Mayora Tienda artesanal Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca, Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Video 4. min 0:04:09 a 0:04:40)	El chumbe como elemento de vestuario.
---	---	--

“De ahí bien que la mujer se guarde cuatro días al mes, bañarse cuatro días después del parto, la restricción de no comer sal cuatro días, bañarse cuatro días en el río, hacer cuatro tambores, bailar cuatro veces la primera vez, tomar los remedios durante cuatro días, sembrar cuatro granos de maíz, estar cuatro en el momento del matrimonio, dar la vuelta en cuatro esquinas en el baile negro, y lanzar el agua cuatro veces. Y de no hacer todo esto en el espíritu de nuestra naturaleza ni la gente que vendrá podrán estar en paz” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, p. 213).	...Ah pues que a las niñas entonces nos bañan con plantas, una serie de plantas que la abuela nos decía que eran para que no nos bajara mucho la menstruación, para que no tuviera mal olor, para que nuestro cuerpo no sudara y oliera feo, era para que nosotras fuéramos buenas trabajadoras, para que nos rindieran los tejidos, para que nos rindiera en el trabajo. Nos bañaban el cuerpo con esas plantas durante los cuatro días que duraba la primera menstruación. Y el último día...antes nos daban disque eran ollas de barro, ahora ya tenemos este tipo de ollas y nos daban ollas, las más pequeñas y a mí por ejemplo me pusieron a hacer mazamorra y me hicieron repartir a toda la familia, y tenía que de a	A partir de este relato se plantea el espacio escénico del primer cuadro utilizando cuatro frentes con la imagen de la herencia de las mujeres tejedoras.
--	---	--

	poquito, de a poquito repartirles a todos, ese es el último día. Ese es el ritual que nos hacen. Dicen las mayores que antes a la mujer nos apartaban, en la misma casa nos buscaban un sitio, donde nosotras nos sentamos y estuviéramos todos los cuatro días ahí encerradas, bañándonos en plantas, con todas las ritualidades, haciendo los tejidos que durante los cuatro días no nos podían faltar, nosotras tenemos que estar haciendo tejidos y como que eso es un ritual que ha servido, porque hasta ahorita durante los cuatro día que nos da la menstruación son los cuatro días en que más nos dan ganas de tejer. Precisamente para eso nos hacían los remedios, como que los tejidos a uno durante esos cuatro días les	
--	--	--

	rinden más. (Mayora Elvia Morales Tombè. Tienda artesanal. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca, Colombia. Misak. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Video 1. min 0:00:00 a 0:02:23)	
--	--	--

“Para cuando llegaran los hijos paridos por el agua, alistaron cuatro mudas de ropa recién tejida, unas ollitas nuevas y sombreros guambianos para tapar las ollas, además del <i>wañuktsi</i> o planta rendidora y el rejo para enlazar y sacar a los niños del agua. Como Pishimisak era tan sabia, sabía a qué horas vendrían los niños y se fueron a esperarlos a la orilla del río” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, p. 213).		Este imaginario del agua que pare y la tejida de la ropa nueva para recibir a los recién nacidos, se utiliza como elemento motivador del movimiento danzado para las intérpretes que son madres bailarinas. Ellas son dirigidas a crear en su movimiento el tejer de una manta para el hijo o hija que viene del agua interior del cuerpo y del agua exterior de la montaña, los hilos son a su vez ríos que fluyen de dentro hacia afuera y viceversa, en un gran tejido circular; imaginando que están en el territorio de donde viene el relato.
“Ese mismo domingo, ya casi de día, esperaban atentos cuando de pronto, bien envuelto en un hermoso chumbe de	Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 7. Mama	Elementos para diseño de vestuario y ambientación sonora.

colores, venía un niño llorando sobre bejucos que simulaban una balsa flotando con el <i>pishau</i> , la basura del agua cristalina que corría rápidamente con la presión del derrumbe” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, p. 213).	Jacinta Cuchillo. Tejiendo chumbe. Casa del Agua. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca, Colombia.	
“Por eso, algún día volverá a parir el agua, para que los dos puedan volver. Regresarán a juzgar lo que han hecho sus descendientes en su ausencia” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, p. 217).		De aquí toma nombre y toda la línea dramática para la creación del primer cuadro: DAR A LUZ.
“En el anaco de las mujeres, las listas gruesas son <i>usri</i> (mamá) y las delgadas <i>urek</i> (hijos)” (Dagua Hurtado, Aranda, & Vasco, 1998, p. 55).	En todas las casas de los Misak está el telar para el Anaco (...) el anaco nos representa la Madre Tierra, por eso es negro, y estos listados que están por aquí eso es para nosotros la familia, cada familia, por ejemplo,	El anaco es una prenda de vestir de las mujeres Misak que hace referencia a la falda la cual porta franjas que describen la procedencia de la familia. En la obra es usado como elemento de vestuario, pero en

	esta lista es de mi familia la que nos enseña nuestras mamás, es como una forma de identificarnos los Misak, cada familia tiene su propio listado. Los mayores nos dicen que estas hebritas que son más anchas son los abuelos, los padres, luego estos punticos son nuestros hijos(...) Y el azul que es el rebozo para nosotros representa que somos hijos del agua, entonces utilizamos el azul con el borde fucsia y el fucsia que es este rebozo representa el matrimonio, la armonía que se vive acá, entonces para el matrimonio nosotras utilizamos solamente el rosado y el anaco blanco. (Mayora Elvia Morales Tombè.	su versión blanca, que hace referencia al matrimonio, al igual que el rebozo fucsia. El matrimonio es la celebración desde la cual oficialmente se pueden concebir los hijos en la comunidad.
--	--	--

	Tienda artesanal Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 4. min 0:04:09 a 0:06:10)	
“Estos niños vienen llorando, envueltos, chumbados con los colores del Kosrempoto, el arcoíris, amarillo, rojo, verde y morado, cada uno en claro y oscuro, que dan los ocho colores, y que significan todo lo que van a hacer después” (Dagua Hurtado et al., 1998, p. 21).	Cuando apareció por primera vez el arcoíris, aparecieron dos arcoíris. Arcoíris hembra y arcoíris macho. La hembra está por debajo del macho, ese arcoíris es más grande, está por encima y la hembra está más abajo y por un lado o el otro, tiene otro arcoíris abrazado. (Taita Esteban. Universidad Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual	Colores utilizados para el diseño de iluminación del primer cuadro.

	de la investigación de campo, Vídeo 3. min 0:03:48 a 0:04:25) Esto es el color rojo, color rojito, significa que cuando nacemos nuestra mamá riega sangre, avisa esto, uno, lo otro, la luna de las mujeres, la menstruación de las mujeres y también el genocidio (...) (Taita Esteban. Universidad Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca, Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 3. min 0:06:15 a 0:06:40) Si va a poner una mujer, siempre tiene que iniciar el color rojo, porque de eso nosotros empezamos (...) El color verde lo que	
--	--	--

	avisa es todo, en nuestra lengua es Piyí, cuando uno sube al cerro siempre va a ver color verde, los mayores le dicen Piyí, todas las plantas: papa, cebolla, maíz, plantas medicinales (...) y el color morado para los atardeceres; todo eso es el color pequeño. Este es otro color, el color caminos, esto es el espiral de los mayores, de ir y venir. (Taita Esteban. Universidad Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 3. min 0:16:19 a 0:02:49)	
“Nuestra cosmovisión comprende una concepción muy amplia y compleja	Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la	Elemento esencial para la construcción de los personajes del primer

sobre el agua, elemento dinámico por excelencia, no solo a causa de sus movimientos, de sus recorridos, sino sobre todo por sus transformaciones. En ella está presente una muy variada gama de personajes que, al mismo tiempo que son diferentes, se identifican sobre la base de que todos son agua, formas del agua en movimiento” (Dagua Hurtado et al., 1998, p. 19).	investigación de campo, Vídeo 11. Mama Jacinta Cuchillo tejiendo mochila en la Casa del Agua. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia.	cuadro y su motivador interpretativo. El agua como agente de transformación y vida que se va tejiendo en el hacer del movimiento. Atmósfera sonora de agua.
“Cuando hay grandes inviernos, caen derrumbes y bajan inundaciones, pero en ellas vienen los niños y niñas que nacen del agua. Es un mal por que arrastran tierras, piedras, árboles, puentes, animales, sembrados, casas, gente. Pero es un bien		Esta connotación del agua que parece gente es el detonante de la interpretación de las bailarinas en su condición de madres, abogando a la evocación de su tránsito por la gestación y la espera de un ser transformador, agente de cambio.

porque en ellas vienen los jefes de nosotros. Se los saca del agua, se los cría y tienen historias grandes; de ellos nacen los valores culturales. Las inundaciones y derrumbes, no son solamente inundaciones y derrumbes, sino que tienen historias” (Dagua Hurtado et al., 1998, p. 21).		
“Maya pi ip arrup tapi kaik: el agua es buena y es mala y lleva una vida de los sueños” (Dagua Hurtado et al., 1998, p. 20).	Pichimisac o Kayí, no enseña como yo estoy hablando o enseñando a los muchachos, él no enseña, él siempre es con los sueños. Hay tres clases, primero es el sueño, después las visiones, después uno tiene amor a través de eso. (Taita Esteban. Universidad Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo	Atmósfera plástica, el sueño como elemento estético del primer cuadro.

	audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 3. min 0:02:23 a 0:02:49)	
“Como el agua va y viene alrededor de un centro: la gran sabana, así también la historia de nuestra sociedad y la de cada uno de nosotros va y viene unida al centro por un hilo, con él y por medio de sus movimientos, de su recorrer, se teje la vida. Es el centro a partir del cual se desenrolla todo nuestro territorio” (Dagua Hurtado et al., 1998, p. 51).	El Tambalguari es el espiral de aprender nuestra cosmovisión Misak. Para nosotros los Misak hay un momento en el que nacemos y es el centro de nuestro Tambalguarí, ahí nos vamos desenrollando como una espiral, después del nacimiento nos vamos desenrollando en nuestro crecimiento y pasamos por todas las etapas de la vida hasta llegar a un centro, que es cuando estamos delante de la comunidad, prestando servicio a la comunidad, cuando somos padres, cuando estamos en una edad adulta. Después empezamos a enrollarnos otra vez del lado	La propuesta dramática del primer cuadro se desarrolla como el primer tejido que da el nacimiento a la obra. Las mujeres madres bailarinas tejen el nacimiento y dan la pauta para la continuidad y enlace del segundo cuadro, dejando un elemento conector que es el motivador de entrada del segundo cuadro. Referencia del sombrero Tambalguarí como elemento de información de la historia personal y del territorio. Encierra toda la cosmovisión

	contrario, empezamos a enrollar, enrollar, enrollar, hasta la hora de nuestra muerte y termina nuestro ciclo de vida. Por eso es tan importante el Tambalguarí y le tenemos tanto respeto porque está representando el ciclo de vida del ser Misak. ((Mayora Elvia Morales Tombè. Tienda artesanal Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Video 2.min 0:00:00 a 0:01:31)	Misak en su diseño y tejido. De esta manera no solo es un elemento de vestuario sino un dispositivo significativo para la dramaturgia de la pieza.
“La dinámica de nuestro territorio, la vida entera de nuestra sociedad, la existencia de cada guambiano, van dando un tejido con el hilo que une con el centro	Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Video 6. Mama en casa de medicina Payán, teje la ruana de su	Tejer del centro hacia afuera para sostener toda la estructura vital, este diseño se plantea en la escena con la tejida de las mujeres madres bailarinas que interpretan a

de todo. Los mayores decían que el hilo de lana o de merino con que las mujeres tejen los anacos y las ruanas eran un sostén para que los caciques llevaran una gran organización firme, sostenía el organismo para que no cayera. De ahí la importancia que el tejido tiene para nosotros. Con él, las mujeres van tejiendo la vida de la sociedad guambiana y acompañando su reproducción. Esto se ve claro cuando pensamos en el telar que las mujeres usan para hacer sus tejidos” (Dagua Hurtado et al., 1998, pp. 53-54).	nieto en el telar. De fondo la emisora transmite propagandas sobre la comunidad, la Universidad y la EPS indígenas. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia. (Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 12. Mama Jacinta Cuchillo teje el principio de una Jigra junto al río. Casa del Agua. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca, Colombia.) (Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 13. Mama tejiendo en telar la ruana para su nieto. Casa de Medicina Payán. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca, Colombia.)	su vez a las mujeres Misak y su labor, tejiendo entre todas unas lianas que van atadas en su conjunto desde el centro de la escena y que son el inicio del siguiente cuadro, al dejarlas puestas sobre el suelo simulando caminos para andar desde y hacia el centro.
---	--	--

“El tiempo es como una rueda, que da una vuelta; es como un pote, un aro, que vuelve siempre sobre sí mismo; así es el camino que marca el sol sobre la tierra, así es la forma como camina <i>Kosrompoto</i>, el arcoíris, cuando al voltear da un redondeo. Pero también es como el caracol o como el arcoíris, que tienen <i>tom</i>, una articulación que relaciona todo y marca la época o el período” (Dagua Hurtado et al., 1998, p. 54).	Nuestras mamás siempre nos hacían tejer Jigras, mi abuela nos ponía a tejer Jigras y las jigras que nosotras las niñas tejíamos o cuando éramos señoritas, las que hacíamos, eran para ofrendarlas el día de las ofrendas, ese día nos mandaban hacer Jigras pequeñas y las llenaban de alimentos para ofrendarlas a nuestros antepasados a nuestros abuelos ya muertos. El primero de noviembre es un día especial donde los Misak ofrendamos alimentos y productos a los mayores. que ya han fallecido y que ese día llegan a visitarnos (...) las abuelas siempre nos decían el día que nosotros fallezcamos ustedes no se olviden que nosotros regresamos el primero de noviembre y si ustedes tienen hijas, tienen que	El tiempo como una rueda, como un ciclo, es el hilo de la dramaturgia, desde este punto se plantean factores transversales a toda la puesta en escena. La idea de una situación estacionaria (primavera, verano, otoño, invierno), que muestra un cambio no solo en la temporalidad climática, sino particularmente en la forma de impermanencia de la vida en sí misma, el tiempo desde el nacimiento a la explosión de la vida, el cansancio y el caos, hasta una posible muerte, que no significa el término sino el cambio de las circunstancias que nos afectan pero que siguen perteneciendo a la historia.
---	--	--

	hacer tejer Jigras a sus hijas porque ese día venimos a cargar y llevar esas Jigras. Entonces ese tejido de la Jigra es muy especial porque es para ofrendarla. (Mayora Elvia Morales Tombè. Tienda artesanal Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Video 4. min 0:08:55 a 0:10:40)	
“El tiempo va y vuelve, pasa y vuelve, pasa y vuelve. Y, en medio de todo, todo crece. La medida del tiempo de los antiguos es muy clara, cuando ellos dicen que va a venir el verano, se sabe que está en camino y ahí llega” (Dagua Hurtado		Desde la propuesta de la dirección hacia la narrativa de la escena, el primer cuadro representa la primavera de la labor, el nacimiento y florecimiento del tejido que deja un camino dibujado para el comienzo del verano.

et al., 1998, p. 54).		
“El mundo no se acaba, es como una cosa que al moverse no se mueve. Los mayores han vivido y trabajado para que nosotros estemos y haya una estabilidad. Todo lo que los sabios tradicionales hacen es para calmar, para volver a la tranquilidad, y no para quitar o acabar nada. Así es Pishimisak, todo tranquilo, en calma, todo frescura” (Dagua Hurtado et al., 1998, p. 55).		El primer cuadro: DAR A LUZ, se plantea desde el concepto de la dramaturgia como una primavera en la que todo está naciendo, floreciendo para dar paso a otras situaciones en la escena. Es un punto de partida tranquilo, suave, casi como un sueño sostenido.
“Ubicar el lugar donde ocurrieron los orígenes o en donde pasó cada suceso, es fijar un centro y atar al tiempo, es desarrollar una cronología, que significa moverse por ese espacio, recorrerlo; el	... este es otro que se llama color caminos, esto es el espiral de los mayores de ir y venir, por ejemplo, ustedes vinieron de Bogotá desde su casa por la carretera por el alto de la Línea y ustedes llegan aquí y	Tejer del centro hacia afuera para sostener toda la estructura vital, este diseño se plantea en la escena con la tejida de las mujeres madres bailarinas que interpretan a su vez a las mujeres Misak y su labor,

tiempo fluye, se desenrolla a partir de ese centro, ahí está amarrado al extremo del hilo. Pero ese tiempo se repite y confluye con el presente en la medida en que sigue estando ahí y es escenario de la vida de nuestra gente, como el territorio, la gran casa. En el camino, may, de la vida, los mayores, los anteriores, aquellos que ya pasaron, van adelante; ellos nos abrieron el camino e indicaron por donde tenemos que andar, los guambianos de hoy vamos caminando tras las huellas de los primeros Tatas, cuya obra aún no se ha acabado. Así debe ser con los que vendrán, aquellos que vienen andando atrás y, por lo tanto, no han	mañana u otro día ustedes van por este camino, primero vinieron por acá, que es devenir, luego regresan por acá, que es de ir (...). Por ejemplo, aquí está mi casa, este es mi lote y por la mañana tengo que ir a trabajar, tengo que ir por los caminos pasando ríos y en el día trabajo y entonces cuando ya anoche, por ahí a las cinco o si está cerca yo trabajo hasta las seis y otra vez tengo que venir a mi casa; por eso se llama ir y venir. Eso es una cosa, otra cosa es los Mayores, antes los Tatas iban a Ecuador a Panamá comunicando (...) Eso significa ir y venir, el color camino. (Taita Esteban. Universidad Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca -	tejiendo entre todas unas lianas que van atadas en su conjunto desde el centro de la escena y que son el inicio del siguiente cuadro, al dejarlas puestas sobre el suelo simulando caminos para andar desde y hacia el centro del escenario. El planteamiento de seguir a los mayores se representa en la escena con la imagen inicial de la obra. La primera escena del primer cuadro recibe el nombre de LA HERENCIA, donde una mujer más adulta sostiene sobre sus hombros a una más joven y le va pasando el tejido de la liana que después de recibida la dejara en el suelo para caminar sobre ella detrás de la mujer más adulta hasta salir del escenario,
--	---	--

llegado todavía, aquellos que llegarán después, en el futuro, detrás de nosotros” (Dagua Hurtado et al., 1998, pp. 55-56).	Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Video 3 min 0:17:32 a 0:19:59)	cargando el telar al hombro.
“Es la mujer la teje los hilos de la comunidad, en sus manos el huso es un elemento casi primordial que le da un estatus de trabajadora al tener siempre las manos ocupadas. Precisamente, el tejido es otra de las características de la feminidad Misak. Desde la infancia se les inicia en el tejido, generando una especie de graduación al elaborar ella su mismo anaco. Al terminarlo, está lista para contraer matrimonio ya que igualmente podrá elaborar la ruana de su futuro	Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Video 5. Las mujeres de una misma familia se reúnen a tejer e hilar, la abuela (Chulla) les enseña a las mujeres jóvenes como tejer en el telar la ruana para el nieto. Casa de Medicina Payán. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia.	La decisión de que la obra comienza con el cuadro de mujeres madres reinterpretando la labor de las mujeres Misak, se fundamenta en esta relación de la labor ancestral con la vida y el sostenimiento de esta en sociedad. Es por ello por lo que el primer cuadro de la obra evoca la primavera, la fertilidad y la feminidad que dan vida. Las mujeres Misak siempre están realizando alguna labor concerniente al tejido, por esto sus productos son variados, como los frutos de

esposo” (Dagua Hurtado et al., 1998, p. 53).		la tierra.
“En el tejido hay una expresión del sentir, del arte, que involucra creatividad e ingenio. Todo lo anterior está plasmado y geométricamente delineado, incluso desde las mochilas se pueden generar herramientas pedagógicas vinculadas a la enseñanza de la geometría desde otras instancias” (Dagua Hurtado et al., 1998, p. 52).	Esta es la laguna. Este es Lacu, es decir el fogón, está la vasija y a este le decimos Pangos o banquitos que están alrededor del fogón que es donde inicia todo, el conocimiento se comparte con Papá, la mamá, los abuelos, los hijos, los nietos. Este es el Tambalguari que también inicia en espiral y lleva los colores: negro, fucsia, azul, verde. Estas otras son las montañas, las cordilleras (...). Este otro es la doble espiral. Este ellos dicen que es Tasigureta, Sigure son como los dedos de la mano (...) PorSi U es chumbe, U es la flor, este diseño es la flor que va plasmada en el chumbe. Chulla Malo es	La decisión de proponer el espacio escénico en forma de círculo y adaptar el escenario a esta condición, tiene su base en la necesidad de vincular al público en esta ritualidad que genera esta figura tanto espacial, como simbólica. Para este caso desde la dirección se propicia el centro del escenario como el fogón donde se cocinan los alimentos, los sucesos, donde se dispone la palabra y el corazón de la comunidad para transmitir el conocimiento.

	abuela, Chulla quiere decir Abuela, en español nos dicen que Abuela es una palabra muy fea, que abuela es una cosa que ya no nos sirve, pero ellos son los que más nos sirven y nos orientan, por eso es mejor decir Chulla o Chull, que Abuela. Chulla es en nuestro idioma. Esos son los diseños Misak y a continuación los Nasas(...) (Mama Jacinta Cuchillo, significado de los diseños de tejido. Casa del Agua. Asociación Enredarte. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Video 9. min 00:00:00 a 00:02:13) (Mama Ana Nelfida Calambás habla	
--	--	--

	sobre diseños y simbología para Mochilas, Chumbes, Cinchas, Anaco y Collares. Dulceria Misak. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca - Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 10)	
“Las mujeres miraban la hora en la sombra de las goteras de la casa, que el sol proyectaba sobre las paredes o sobre los telares en que trabajaban los tejidos. Para ellas, la luna era como una luz de acompañamiento de estar hilando lana de oveja para nuestros vestidos. Las abuelas dejaban a las nietas afuera de la casa, en la noche, hilando lana, para que	Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 8. Mayora hilando en el patio de su casa. Resguardo Indígena Misak, Guambia, Cauca- Colombia.	La labor del tejido está intrínseca en la cotidianidad de las mujeres Misak. De día o de noche esta labor ancestral hace parte de la actividad diaria de cualquier mujer de la comunidad a cualquier edad. Las Abuelas o Chullas son apreciadas por su conocimiento y las encargadas de heredar las tradiciones ancestrales. Por esta razón y en homenaje a

fueran activas y aprendieran a controlar el sueño” (Dagua Hurtado et al., 1998, p. 54).		nuestras antepasadas, la obra abre con la imagen de la HERENCIA, que muestra a una mujer que teje mientras otra hace lo mismo, sentada apoyando sus pies sobre sus hombros y la de abajo pasa el tejido a la de arriba, evocando la sabiduría que es transmitida por aquella que sostiene a la siguiente.
--	--	--

Tabla 2. Comunidad Afrodescendiente San Basilio de Palenque-Bolívar-Colombia.

<i>Investigación teórica</i>	<i>Investigación en campo</i>	<i>Puesta en escena</i>
“En el Congo y Angola según los investigadores Nina de Freedman, Armin Zegler y otros connotados antropólogos, está la génesis del pueblo que sembraría las semillas de la libertad para las Américas” (Pérez Miranda, 2012, p. 12).	...que casualidad que aquí lo tengo elaborado en mi cabeza. Estos son como especie de bodegas, por decirlo así, pero acá se llaman los undiditos y dentro de ellos se pueden guardar diferentes elementos, ya sean semillas o pedazos de oro o partes para armar una lanza, cosas así, como herramientas, pero más que todo semillas; por eso algunos les llamaban bodegas y por eso este fue uno de los más fundamentales. A parte de que no significaba ningún camino, pero si, llevaba algo en específico para cuando	De aquí toma nombre y toda la línea dramática para la creación del segundo cuadro: SEMILLA DE LIBERTAD

	fuera a utilizar esa tropa. (Élida Cañate Díaz. Salón de belleza Reina del Congo. San Basilio de Palenque sector Chopacho, Bolívar, Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 1. min 0:01:25 a 0:02:12)	
“San Basilio es un palenque en las tierras bajas entre Cartagena de Indias y las Sierras de María, entre el mar Caribe y las últimas estribaciones de la cordillera occidental de los Andes. Región volcánica y movediza, aparecida del fondo del mar. Allí fueron los	Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 18. Taller con niños y niñas palenqueros aplicando conocimientos de los ritmos tradicionales a la introducción de herramientas corporales de la danza contemporánea.	Base para la composición musical del cuadro, partiendo de bases rítmicas de toques africanos en consonancia con estructuras de la música tradicional palenquera. La historia de los cimarrones que huían de la esclavitud es el hilo

cimarrones que huían de la colonia cruel, del corralito construido con piedras de Turbaco y con sangre, y levantaron empalizadas en la jungla, cercas de resistencia. Eran hombres libres otra vez, desobedientes y rebeldes. De herencia le dejaron un tambor, un tambor <i>hembra</i>, el principal, el que repica y canta, el que contesta al tambor <i>llamador o macho</i>, que sólo sabe marcar el ritmo” (Pérez Miranda, 2012, p. 25).	Ejercicio de investigación en campo. Casa de la Cultura. San Basilio de Palenque. Bolívar- Colombia/2014	conductor en la construcción de la interpretación y acción de los bailarines del segundo cuadro SEMILLA DE LIBERTAD.
“-Batata viene de la tierra como la raíz. Tener <i>batata</i> en el Caribe significa tener fuerza, potencia, vigor en		Esta es la base de la tercera escena del cuadro, donde los cimarrones han sembrado la semilla en la tierra y

los brazos. Son capaces de arrancarle al vientre de la madre los frutos escondidos: la yuca, el ñame, la batata” (Burgos Cantor, 2010, p. 47). “ -Entendí el discurso de García Márquez que hablaba de una segunda oportunidad para nuestros pueblos sobre la tierra” (Burgos Cantor, 2010, p. 47).		realizan danzas y ritos a la labor, para recibir los frutos en su nuevo carácter de seres libres.
“-El destino de la negritud está ligado a la rebeldía y a la búsqueda de la libertad y a señalar caminos al resto del continente” (Burgos Cantor, 2010, p. 66). “ -Las anónimas y robustas mujeres que todos los días se adelantan		Los caminos y el trenzado es el elemento primordial del segundo cuadro como eje dramático y estético.

al sol para ofrecer dulces y provocaciones en portales y playas de Cartagena de Indas, cuando no están cambiando de peinado a las mujeres blancas que se queman al sol” (Pérez Miranda, 2012, p. 31).		
“EN LA TIERRA se encuentran las raíces. A cada paso, entre la exuberante naturaleza del Pacífico, es posible hallar los lazos que unen a los hombres y a las mujeres con la tierra, con su tierra, con sus raíces. Los afrodescendientes han demostrado a lo largo de su historia que el vínculo con la tierra es un signo de libertad. Bien sea	...recopilaciones de los peinados, una ruta de tropas que se hizo entre caribe y pacífico, están contando las historias de los peinados, están contando cómo llegaron, cómo fue su evolución, cómo fue su proceso dentro de la esclavización y todo eso. El aporte que la mujer negra le dio a la historia afro, en cuanto al trenzado y las labores del campo.	Este argumento es el soporte dramático del segundo cuadro, desde la huida de los seres míticos que van abriéndose paso por los caminos, hasta llegar a la mujer árbol negra que da la semilla inicial que soporta la libertad en el territorio nuevo, ahora conocido como San Basilio de Palenque. Se hace una referencia amplia a

en los meandros del Congo o en el caudaloso Atrato, a la sombra de los baobabs o del tangaré, persiguiendo al leopardo o al jaguar, bebiendo el vino de palma o viche, el pueblo afro ha logrado descifrar, con acierto y respeto. Los misterios que guarda la naturaleza, y ha sido libre (a pesar de las cadenas que pesaron por siglos) para descubrir en ella sus múltiples tesoros” (Pérez Miranda, 2012, p. 37).	(Élida Cañate Díaz. Salón de belleza Reina del Congo. San Basilio de Palenque sector Chopacho, Bolívar, Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 1. min 0:00:24 al 0:0:55)	la zona costera pacífica, puesto que en esta costa también se generó el proceso de cimarronaje, utilizando igualmente el trenzado como plataforma de comunicación y estrategia de libertad. Actualmente se desarrollan proyectos en conjunto que unen los relatos de diferentes comunidades Afrocolombianas visibilizando similitudes en las labores ancestrales tanto del Atlántico como en el Pacífico.
“-Requiero impaciente el olor, la voz en el tiempo en el que solo mi cuerpo sabía que lo que buscaba era mi universo” (Pérez Miranda, 2012, p. 39).		-Inspiración para el personaje principal del segundo cuadro, “la mujer árbol” dadora de la semilla de libertad. -La comunidad palenquera se

“-Yeya tomaba y veneraba la tierra como un todo esencial en la vida del aire salado costanero. Yeya, sabiéndose dueña de su patria, responsable de su raza, de su cuerpo imponía límites a los que presumen ser más que los negros al sonreír libres y soltando carcajadas alegres” (Pérez Miranda, 2012, p. 40). “-Se convirtió en partera de movimientos corporales nuevos, y, sin pretensión alguna, mostró que se le podía poner música al libreto de la vida, la soledad y la muerte. Como una breve introducción a esas jornadas, decía: “El		apropia del territorio, cual si fuese su lugar natal, reconociendo a la tierra como una sola. Así su nuevo hogar-territorio sugiere ser una extensión de África aún en la actualidad, es por esto por lo que a final del segundo cuadro se representa esta consecución del nuevo hogar mediante un festejo, usando coreográficamente transiciones entre diversas danzas palenqueras como lo son: la pava, el mapalé y la puya. -El tercer cuadro se cierra con un Bullerengue protagonizado por la mujer árbol ahora fundadora de un nuevo pueblo en libertad, ella ha tomado del
--	--	---

bullerengue es una cosa sagrada. Sí, el bullerengue es del cielo” (Pérez Miranda, 2012, p. 35).		cielo las semillas y las ha repartido entre sus hijos e hijas cimarrones, quienes luego de la celebración, danzan detrás de ella acompañados por este ritmo tradicional.
“Rutas de Libertad es un bello título para una obra colectiva como esta. Desde diferentes perspectivas temáticas y metodológicas se descubre aquí la manera como se ha ido tejiendo la participación de la población afrodescendiente en la vida nacional. Rutas que pasan por la ignominia de la esclavitud, pero que no se detienen ahí; rutas que continúan siendo construidas y	-Los caminos representaban las diferentes rutas que se podían tomar para cuando se fuera a dar la fuga; este (refiriéndose a la fotografía del peinado) era el punto de encuentro y todas estas son particiones, para que todos los que empezaran a caminar llegaran acá, para poder escapar colectivamente. (Élida Cañate Díaz. Salón de belleza Reina del Congo. San Basilio de	Este concepto del encuentro es uno de los factores que atraviesan toda la puesta en escena. La pieza busca darle sentido al tejido social, desde la estructura de un país amplio y diverso con diferentes miradas hacia un mismo punto de reconocimiento.

conquistadas, rutas que convocan y reclaman, que cantan, bailando, la libertad. Rutas ambiciosas de reconocimiento, rutas en las que todos nos podemos encontrar” (Burgos Cantor, 2010, p. 14).	Palenque sector Chopacho, Bolívar, Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo, Vídeo 1. min 0:02:58 a 0:03:29) -Este se llama África insólita, aquí se ven todos esos caminos y al final tiene un laberinto con un punto, allí se encontraban todos, salieran de donde salieran sabían que se iban a encontrar ahí en el centro, eso tiene mucho el significado de nuestros peinados, puntos de encuentro. D: ese peinado tiene que ver con	
--	--	--

que ellos cuando estaban en Cartagena, ellos pensaban que por agua ellos podían llegar a África como los habían traído, entonces ellos iban por toda la orilla del agua, pero siempre los españoles los encontraban, así decidieron que iban a coger por las montañas, por eso se ven los círculos, que es un anillo montañoso que rodea a Palenque.

(Élida Cañate Diaz. Delia Cañate. Salón de belleza Reina del Congo. San Basilio de Palenque sector Chopacho, Bolívar, Colombia. Ver Anexo 2. Apoyo audiovisual, Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo,

	Vídeo 1. min 0:06:48 a 0:07:40)	
“Ya crecida en su juventud, esas correrías por los bosques y por los montes se convirtieron en ocasiones propicias donde se juntaban negros, zambos, mestizos y mulatos, esclavos y libres, para ejecutar ciertos bailes y danzas que en todo el reino recibían el nombre de fandangos y bundes. Estas diversiones le ayudaron a sobrellevar la pesada carga de la esclavitud y a experimentar la sensación de la libertad, así fuera por tiempos cortos” (Burgos Cantor, 2010, p. 22).		El segundo cuadro se desarrolla en la propuesta de un recorrido por medio de la selva que va llevando a los personajes a un centro de encuentro, ayudados por lianas trenzadas a manera de caminos que marcan su recorrido espacial. Al llegar al centro se despliegan utilizando estructuras coreográficas que transitan por los ritmos palenqueros, las formas y los juegos propios de esta comunidad.
“Desde que era muy niña le		Personajes del segundo cuadro,

contaban leyendas e historias de esclavos que huían solos o en gavilla, denominados cimarrones, arrochelados o apalencados, formando sitios que se hicieron famosos y que eran conocidos como palenques o rochelas” (Burgos Cantor, 2010, p. 23).		seres de la naturaleza animal y humana que siguen caminos de huida.
“...finalmente la república independiente les daría a los esclavos esa libertad que, curiosamente, ya era parte de la memoria recorrida a través de los caminos donde se cruzaban la esclavitud y la libertad, desde los tiempos sin fin” (Burgos Cantor, 2010, p. 24).		El segundo cuadro finaliza con los intérpretes danzando tranquilamente a ritmo de Bullerengue mientras entran la canasta del tercer cuadro, en la que van las semillas ahora representadas por una niña y un niño, símbolo de una libertad fértil que se teje de un territorio al otro.

Tabla 3. Comunidad campesina Santa Ana Duitama-Boyacá-Colombia

“El sistema de significación y valorización muisca concedió gran importancia a todos los elementos naturales. Hecho que nos manifiesta el grado de humanización al que llegaron. Sabemos que el hombre se encuentra dentro de la naturaleza, donde realiza su actividad. Por tanto, la necesita para subsistir. En la medida en la que valore y proteja la naturaleza está garantizando el bienestar, desarrollo y prolongación de la sociedad. La aniquilación o deterioro de los recursos naturales pone en inminente peligro la vida humana. El agua constituyó particular elemento para los Muisca dentro de su vida. La importancia asignada al agua no solamente se la		El tercer cuadro titulado “Manos a la tierra” comienza con la aparición de un canasto grande tejido en chusque por una tejedora de la vereda Santa Ana de Duitama Boyacá, dentro de él, van una niña y un niño que aparecen luego de la intervención del personaje de la Huesera araña (personaje mítico). El canasto tejido hace referencia a esta consideración de valor sobre los elementos naturales con que los Muisca subsistían. Por esto en la escena el canasto es el elemento que trae la vida, de él nacen los niños y con ellos la representación de la comunidad hacia el futuro. A su vez la
--	--	--

dieron por ser vital sino, además, por la abundancia de ella en su territorio. las lagunas tenían gran trascendencia, eran los santuarios naturales. La laguna de Iguaque era el “paraíso terrenal” líquido del que surgió la vida humana. La de Guatavita , el sitio predilecto de los príncipes para sus baños rituales en la ceremonia de El Dorado” (Beltrán Peña, 1980, p. 51).		misma forma redonda del canasto representa la redondez de las lagunas, que son parte fundamental de la cosmogonía Muisca, pues son consideradas las madres de la humanidad.
“En lo relacionado con el trabajo artesanal, el encarecimiento de la materia prima, la dependencia del intermediario y el despojo de sus propios medios de producción y de mercadeo, incapaces de competir con la economía de mercado del país, han llevado a la proletarización a aquellos que no han dejado su	Esto no es tan fácil, pa ganar lo de la comida no crea. Y ahora no sirve mayoría por lo que esto es tan recostoso. Por eso mismo, porque al mejor, lo que pensamos, todo tiene costo y todo vale muchísimo, entonces la gente que corta ya la gaita ya	La situación actual de rechazo dentro y fuera de la comunidad, por las pocas utilidades económicas que se presentan para la elaboración y venta de los enseres tejidos, ha generado una resistencia a la continuidad de la labor, por esta razón y en vista del considerable desplazamiento

terruño. Esta situación muestra cómo la artesanía atraviesa por una etapa crítica, afectada, aún más, por carecer de una definición política que la sitúe en el marco de los programas de desarrollo socio-económico del Gobierno Nacional” (Beltrán Peña, 1980, p. 60).	la corta más cara, vale todo, vale el transporte... y el mismo artículo sigue valiendo lo mismo que hace años.	del tejido en la vereda, este cuadro simboliza el otoño, previa anunciación de la muerte - desaparición de la labor y sus características de saber ancestral. Este aspecto es el protagonista dramático de la escena y esa decadencia es representada por el personaje del espíritu de la transformación, quien con su aparición desplaza sin resistencia a los bailarines del cuadro.
“Los cesteros han soportado constantemente experimentos que, si fueron bien intencionados, no contaron con bases sólidas en materia de su proyección económica, ni con el conocimiento de sus valores telúricos y mágicos		A partir de esta afirmación se representa el declive de la danza circular en el tercer cuadro. Esta invisibilidad de la labor en cuanto no se considera su valor inmaterial, ni material; se interpreta como

ancestrales y sólo han contribuido a ocasionarle mayor confusión” (Beltrán Peña, 1980, p. 58).		un agotamiento físico producto de un “loop” en la danza, que finalmente culmina con una carga emotiva pesada y frustrante con la cual se retiran los bailarines de la escena.
---	--	--

Diseño de la puesta en escena

Diseño sonoro

Es preciso anotar que el diseño sonoro de esta pieza tiene un enfoque dramático basado en la investigación de campo realizada y en la experiencia sensorial vivida en el recorrido por los territorios (Indígenas Misak del Cauca, comunidad campesina Boyacense de Santa Ana Duitama, Afrodescendientes de San Basilio de Palenque en el Bolívar, colonias indígenas en Bogotá).

En primer lugar, la utilización del recurso sonoro sea utilizando una estructura musical o una atmósfera propuesta por la respiración, el silencio u otros sonidos como ruidos de ambientes; tiene la intención de generar estados tanto en los intérpretes como en el público. Esta es una de las características de algunas corrientes de Vanguardia, impulsadas por el Impresionismo pasando por las composiciones de acompañamiento para el teatro y la danza especialmente moderna y contemporánea del siglo XX y seguido de las creaciones en la música cinematográfica. También hace parte de los fundamentos de la danza ritual y la Biodanza.

La decisión de conectar emocionalmente en este proyecto se apoya en la necesidad de transmitir los conocimientos encontrados en la investigación y vivencia personal en los actos rituales de diferentes comunidades indígenas y afrodescendientes. Generar atmósferas sonoras para la interpretación en el cuerpo de baile y en los espectadores es uno de los canales utilizados para transmitir una muestra de aquellos espacios dedicados a la búsqueda de experiencias dentro de las tradiciones ancestrales del

Continente Americano y que se han resguardado en el antes y el después de la colonización europea.

Los músicos

Ivan Zapata: especializado en música afro contemporánea y ritmos Hindúes. Compositor para obras de danza y teatro, Codirector del colectivo artístico Arte sin Pausa. Sanador alternativo.

Edwin José Valdez: sucesor de la familia Valdez de tradición de músicos y percusionistas de San Basilio de Palenque. Su Abuelo y Padre cultores de la región hacen parte del Sexteto Tabalá y fabrican tambores tradicionales.

Carlos Eduardo Rocha: canta autor y percusionista de la tradición indígena Lakota del norte de Estados Unidos y Canadá.

Durante el proceso de montaje se contó con la participación de varios músicos del Cabildo Indígena Quechua especialmente del grupo Kapary. Nelson Tutanquimba y William Albancando. Finalmente, no hicieron parte de la muestra, pero sus aportes en tejido y música se reflejan en la obra.

Instrumentos e influencias para su uso

Udu: este instrumento de origen Africano significa en lengua de los pueblos Igbo y Hausa “paz” o “vasija”. Está hecho de arcilla y piedra, es aerófono e idiófono; es decir un instrumento de viento que produce sonido por sí mismo usando su cuerpo como estructura resonadora. Es utilizado especialmente por las mujeres en rituales y simboliza

la fuerza femenina y el vientre en conexión con el agua y la tierra. Actualmente se usa en diversas propuestas musicales alrededor del mundo.

En la obra el Udu es el primer sonido que se escucha, está ubicado en la entrada del público y cubierto por una manta que también recubre a su intérprete. Es a la vez un instrumento y un objeto sagrado que reaparece para darle la entrada al personaje de la Huesera Araña quién teje el nacimiento de los niños cesteros. Reconociendo su connotación ritual y el mito fundacional que lo describe, este instrumento en la pieza llama a la vida, es un conector entre el agua y la tierra, simboliza la fecundidad y se transforma de sonido atmosférico a protagonista en la escena.

Llamador, Macho o Yamaró: tambor de ascendencia africana membranófono de percusión utilizado en la Costa Caribe, especialmente utilizado en las composiciones musicales de San Basilio de Palenque, reconocido como una de las cunas de la percusión en Colombia, donde se realiza anualmente el festival de tambores.

Tambora o Bombo: este instrumento de percusión produce su sonido por la vibración de dos membranas en tensión (fibras de cuero de animal). También de origen africano y utilizado en la costa pacífica colombiana y diversas versiones de sí mismo en toda Latinoamérica.

Estos instrumentos son utilizados en la obra en el segundo cuadro, con el propósito de conectar la danza y la música mediante la improvisación sobre ritmos de tradición ritual como la base de los tambores Nyahbinghi y Burru - kete en Jamaica, al igual que las bases rítmicas de los rituales Orichas cubanos de Santo y de Palo,

especialmente a las deidades Yemayá y Olofi de la fertilidad, el agua y los caminos. De esta manera se ensambla a partir de la improvisación, bases de la música ritual con los ritmos de Puya, Tambora (la pava), Mapalé y Bullerengue (Lumbalú) tradicionales de San Basilio de Palenque. La dinámica compositiva del cuadro a nivel coreográfico lo determinan los músicos quienes juegan con estas pautas sonoras para guiar las acciones de los bailarines, quienes por el entrenamiento en el proceso creativo reconocen los cambios sonoros y se articulan en base a ellos.

Para el tercer cuadro el Bombo entra en una improvisación cercana a las bases rítmicas de los ritmos andinos tales como el San Juanito, en busca de la imitación de marchas de caballería de la conquista y la colonia. Con acentuaciones marcadas y utilizando las diferentes texturas y cadencias del instrumento el músico improvisa dando las pautas para los cambios coreográficos de los intérpretes.

Djembe: Instrumento de percusión de la familia de los membranófonos, utilizado en las festividades, muy popular en África Occidental en países como Senegal, Costa de Marfil, Guinea, Malí o Burkina. Construido en madera y parche de cuero de cabra, utiliza un sistema de tensión con sogas y anillos de metal.

Por su carácter festivo se utiliza al final del segundo cuadro para enmarcar la celebración de la cosecha del pueblo Palenquero, quienes festejan con esto su Libertad.

Tambor Lakota: circular con soporte de madera recubierto con una membrana de piel animal, tocado con una baqueta gruesa generalmente también en una de sus puntas

un atado de piel. Este instrumento de percusión es utilizado por los nativos norteamericanos en todos sus rituales y celebraciones.

La circularidad de este instrumento simboliza el eterno retorno entre la vida y la muerte, el pasado el presente y el futuro la conexión espiritual del hombre con la naturaleza, sirve como puente y canalizador en los rituales y para los chamanes cuenta con voz propia, ya que su toque se refiere al latido del corazón que nos conecta con la creación del Universo. En la obra participa solo o acompañado por la voz de su intérprete dependiendo de la intención requerida, en el tercer cuadro presenta y da el cierre a la Chamana Araña quién es la tejedora entre la vida y la muerte, para los lakotas la araña o Ictome es la tejedora de las historias del destino humano, habla entre sueños y guía a la comunidad en relación con los aprendizajes del pasado en el presente y hacia el futuro.

Flauta: la flauta de pan instrumento de viento utilizado en la zona andina latinoamericana.

Marimba de chonta: instrumento idiófono de percusión hecho en madera, fabricado en las riberas del río Guapí en el pacífico colombiano.

Palo de agua: llamado también palo de lluvia, sus orígenes se otorgan a las comunidades de la Amazonía sudamericana y a las culturas preincaicas de los andes centrales.

Estos tres instrumentos se utilizan en la obra como expresiones atmosféricas, dibujando ambientes sonoros que recrean el agua, el nacimiento, el juego. Para la cultura Misak la vida llegó del agua trayendo consigo los primeros habitantes del mundo. Para

los cesteros Boyacenses y las peinadoras Palenqueras el juego es la forma de encuentro de los niños con las labores ancestrales. De esta manera los sonidos dulces con timbres en ocasiones agudos generan esta metáfora de la creación y el encuentro con la vida en sus comienzos. Los intérpretes y los músicos se correlacionan en la escena sintiendo la melodía ofrecida por estos instrumentos.

N'goni: Arpa tradicional de Africa Occidental, usado especialmente en Burkina Faso, Malí Guinea y Senegal. En algunas regiones es el instrumento tradicional de los palabreros. Narran sus historias en pasajes cantados mientras tocan el instrumento. En otras regiones es el instrumento de los cazadores, cantan y bailan con sus armas antes de ir de cacería. Y el ámbito más reconocido del instrumento es el de los feticheros, personas que se comunican con las entidades de nuestra naturaleza o de otra naturaleza.

Este es el único instrumento de cuerda usado en la obra y se utiliza para generar el corte entre el espacio ritual que se corta con la aparición del espíritu de transmutación y seguir con la representación de la muerte. Su sonido es usado como canalizador entre portales dimensionales de luz y sombra. El músico en la escena lo utiliza improvisando esta transición de estados. En este caso se puede hacer referencia a las composiciones de vanguardia sobre la música mística.

La canción: Tonada de Luna llena es una composición del músico Venezolano Simón Díaz que habla del amor y la luna.

Esta canción es interpretada por la Chamana que llama a la vida, al despertar de los niños traídos por el río en la canasta. Es parte de una leyenda Sudamericana que habla

de un espíritu que retorna de la muerte a las mujeres, cantando mientras une sus huesos en torno del fuego para recordarles su conexión con la luna y su sabiduría salvaje.

Las grabaciones:

- 1- canto de niña palenquera versión de la canción infantil “la serpiente de tierra caliente”

Esta canción hace parte de la recolección sonora de la investigación en campo.

Un día normal una niña palenquera juega con sus primos, vecinos y compañeros del jardín y entre todos entonan canciones infantiles o tradicionales. Esta en especial es la serpiente que va a la “zapatería” para hacerse un peinado y está cantada a ritmo de bullerengue. Por la relación musical y dramática abre el tercer cuadro de la obra.

- 2- Uso de un canto de lumbalú mezclado en edición con sonidos de un funeral y ruidos ambiente de la ciudad. Esta composición sonora también hace parte de la información recolectada en el trabajo de campo y se usa en el final del último cuadro para generar una atmósfera de caos, motivando a la comprensión desde la emoción de la desolación producida por la indiferencia de los espacios urbanos frente a las tradiciones, el desplazamiento de las comunidades y la desaparición y muerte de las labores ancestrales. Esta composición termina con un canto de muerto mientras el espíritu blanco sanador de las guerras pasa por el escenario fumando tabaco, la intérprete del

personaje es una Santera Cubana que da cierre a la obra con este llanto de fondo.

Diseño escenográfico

Este aspecto se asume desde la intención de crear diferentes ambientes en un mismo espacio (el escenario) visible al espectador, de esta manera el recurso de la escenografía se plantea como un agente dinámico y articulador que se desplaza dependiendo de la acción de los intérpretes como una herramienta narrativa en cuanto a su uso in situ y como affordance establecido para el enlace de los cuadros de la pieza.

El aforo del teatro se requiere en lo posible de manera circular. En el particular del teatro Varasanta donde se presentó la obra, se dispuso en un diseño rectangular así: dos graderías de aproximadamente 5 metros de alto por 12 metros de largo una frente a la otra en los costados oriente y occidente respectivamente, en los costados norte y sur silletería y cojinería. Sin tras-escena.

Al costado nor-oriental ubicados los músicos, al costado nor-occidental el staff de producción iluminación y arte plástico.

Objetos, materiales, uso de elementos y su influencia

Bastón de chusque, mollos de barro, café, tierra, agua, tabaco sin prensar, piedras:

Estos materiales son usados por el personaje de la vida/muerte/vida (mujer vestida de

negro) quien hace un constante dibujo en un espacio reservado en la parte sur occidental del escenario.

Tabaco: es usado por el espíritu blanco, la mujer que ha estado observando toda la obra desde el costado sur occidental lleva consigo un tabaco encendido y un abanico con los cuales en su recorrido va humeando el escenario como símbolo ritual de limpieza. Esta misma acción la realiza desplazándose en diagonal de un extremo al otro del escenario, al terminar su recorrido finaliza la obra. El tabaco para la mayoría de las comunidades indígenas de toda América es un elemento ritual, canalizador energético y transmutador, la decisión de usarlo como cierre de la obra tiene la intención de transmutar toda la energía que se ha dispuesto en la escena y provocar una sensación atmosférica que permanezca en el espectador a través del olfato aún luego de salir del teatro.

Los elementos usados por estos dos personajes representan simbólicamente el agua, el fuego, el viento y la tierra. Los cuatro elementos de la naturaleza y son utilizados como canalizadores en diversos rituales de las comunidades afro, indígena y campesinos de Colombia.

Al costado sur-oriental del escenario se ubican dos personajes que realizan parte de la música y la interpretación danzada.

Udu o tambor de agua: La huesera tiene consigo un instrumento que a su vez es un elemento escénico que usa en su intervención en la escena. Este tambor representa el vientre de la tierra de donde ella emerge y a donde retorna luego de danzar alrededor del

canasto de donde nacen los niños en el segundo cuadro. El Chamán a su vez lleva con él otros instrumentos que va utilizando a medida que se desarrolla la obra.

Sillas - telar: Este diseño de sillas plegables se utilizan en el primer cuadro dándole dos usos; en principio como una silla para generar la imagen de la herencia, una mujer está sentada en el suelo y la otra sentada detrás y arriba de ella, sostiene sus pies sobre los hombros de esta mientras las dos realizan una coreografía del tronco superior con énfasis en la realización de figuras con sus brazos evocando el tejido del telar junto con acciones que parten de su vientre como motor de movimiento. Luego la mujer que está sentada en el suelo pasa a la que está encima una trenza larga y grande a la otra, que se baja y dibuja un camino con este elemento. La que ha quedado sentada toma la silla que quedo a sus espaldas y la coloca enfrente, prosigue con su coreografía evocando el tejido en el telar con este objeto, tal como lo hacen a diario las mujeres Misak.

Trenzas o lianas: este objeto que ha quedado dispuesto sobre el suelo es la representación de los caminos que recorrieron los cimarrones negros para escapar de la esclavitud, una punta de las trenzas las deja atadas a la mujer árbol las mujeres del primer cuadro y la otra a un punto debajo de las graderías donde están esperando para entrar los bailarines y las bailarinas del segundo cuadro. En total son cuatro lianas (una por cada punto cardinal), de color rojo y negro, simbolizando la sangre y el color de la piel de la comunidad afro y su lucha, igualmente estas lianas son un elemento de conexión con la mujer del centro que como la semilla de un árbol va creciendo y transformando estos caminos en raíces, afianzando la idea del surgimiento del pueblo palenquero en el

desarrollo de la escena, hasta convertirse al final en un tocado gigante en la cabeza de esta mujer central. Así representa los peinados que en principio fueron los mapas de las rutas de huida y encuentro de los fundadores de San Basilio de Palenque, hasta la reinterpretación de este tejido por su descendencia a los peinados actuales.

El canasto de chusque: al final del segundo cuadro los bailarines realizan un recorrido danzado en el que toman de un costado de las graderías un canasto grande, prosiguen su marcha representando con él un recorrido por el río como si fuese una balsa, lo ubican en el centro del escenario y bailan en torno al canasto donde con sus acciones van ofrendando lo que recolectan de la danza simbólica de la siembra.

Los bailarines terminan el cuadro dejando el canasto en el centro del escenario, dentro de este se encuentran los dos bailarines niños del tercer cuadro, quienes utilizan el canasto en su coreografía como un símil de carro, casa, vientre en el que están jugando. En la tercera escena de este cuadro entran un bailarín y una bailarina como dobles físicos de los niños con lo que se quiere representar el paso del tiempo, los niños salen de escena y los mayores ubican el canasto sobre sus cabezas quedando tapados hasta la mitad del cuerpo, entrando y saliendo uno seguido del otro en una coreografía repetitiva hasta el agotamiento.

El uso del canasto con los niños pretende simbolizar ese primer lugar de los tejidos en la comunidad campesina de Santa Ana donde (según investigación de campo), el canasto era requerido para diferentes labores en el hogar y las labores cotidianas del campo. Luego este objeto se convierte en una fuente de ingresos para las familias quienes

por algún tiempo sostenían la economía familiar con la venta de estos objetos en las plazas de los pueblos aledaños, hasta que en la actualidad y con la competencia del plástico ha desaparecido en las casas y los mercados. Por ende, la labor ha sido desplazada por otras actividades, mujeres y hombres de la zona han decidido no transmitir este conocimiento hasta el punto de rechazar el tejido o prohibir a los niños y niñas esta práctica

El canasto que parece en la obra fue tejido por Doña Susana, una de las últimas mujeres que quedan en la vereda con el conocimiento de este tejido en su totalidad. Este canasto en particular tiene unas dimensiones específicas para usarlo en escena; en su confección participe activamente acompañando a la tejedora a buscar el material necesario en la montaña, adecuarlo y tejerlo, proceso que toma alrededor de un mes.

Vara de Chusque: es usada por el Espíritu de transmutación, personaje que cierra el tercer cuadro y comienza el cuarto, este elemento es fundamental para la realización de su solo, utilizándolo para sacar a los personajes del tercer cuadro y hacer un barrido del espacio dejándolo libre para la entrada de los bailarines de la penúltima escena. Las varas o bastones son usados comúnmente para simbolizar poder y autoridad, son asociados a los magos, jefes y en algunas comunidades indígenas los llevan consigo los mayores en rango social o edad. En ocasiones a este elemento se le otorgan poderes mágicos solo usados por seres místicos. Se recurre a su uso para generar un punto de quiebre en el que el mismo material con que se teje es el que termina desplazando y cortando la última escena del tercer cuadro, este personaje representa la ruptura de la labor, el

ensombrecimiento que sufre con la industrialización y el desarraigo al trasladarla a las ciudades.

Proyección de video: en el lobby del teatro se dispuso a manera de exposición antes, durante y después de la obra una estación donde junto a algunos artículos artesanales tejidos se proyectaba un corto documental con imágenes de la investigación en campo en los diferentes lugares a los que se refiere la obra, en ella se puede observar a los tejedores y tejedoras en sus comunidades, hogares y actividades cotidianas.

Diseño de vestuario

Las decisiones para el diseño del vestuario fueron tomadas a partir de las referencias en los vestuarios tradicionales de las comunidades, los colores de los tejidos o el sentido de algunos elementos en cuanto a la naturaleza o el cotidiano vivir de cada pueblo apreciado en la investigación. Fundamentalmente la descripción de la simbología de los tejidos, así como la participación - acción en sus prácticas rituales y de tejido.

Vestuario por personajes y su influencia

Mujeres del primer cuadro: las piezas de vestuario están inspiradas en el traje ritual de las mujeres Misak para el matrimonio, el anaco es blanco, el rebozo rosado, chumbe y tambalguari, collares de piedrecillas blancas, camisilla blanca interior. El vestuario que llevan estas mujeres del inicio representa el agua, que es el elemento predominante en la cosmovisión indígena Misak, a su vez la referencia del matrimonio

evoca la conformación de la familia, la posibilidad de convertirse la mujer en madre y el comienzo de una nueva vida o historia, la apertura de un ciclo vital.

Mujeres y hombre del segundo cuadro: estos cinco personajes están cubiertos de pies a cuello por una trusa de diferente color en la gama de colores tierra y con accesorios adheridos generando texturas simulando follaje natural de árboles y plantas, todos (as) llevan el cabello trenzado. La intención de este diseño es la versatilidad para facilitar a los intérpretes la multiplicidad de sus personajes que pasan de ser seres elementales de la naturaleza a zoomorfos, luego animales, hasta la representación de los cimarrones y por consiguiente a los palenqueros que se establecen en su nueva tierra. Este diseño se realizó con el fin de permitirles la mayor movilidad, sin perder la justificación dramática de las diversas escenas y sin la necesidad de realizar cambios durante la interpretación del cuadro.

Bailarines del tercer cuadro:

La huesera araña: lleva un pantalón ceñido con dibujos alusivos a la naturaleza (plantas y animales) una faldilla sobrepuesta de fique, un corpiño negro con diseño de telaraña, dibujo corporal en brazos, rostro y torso, cabello trenzado a la mitad. Esta propuesta de vestuario está inspirada en la representación del personaje mítico de la Huesera realizando una adaptación con la leyenda de Ananse, y de esta manera adecuar en un solo personaje las características necesarias de estos dos relatos para la escena.

El Chamán: falda ceremonial, collar de danza ritual y máscara, de la tribu Ticuna de la Amazonía colombiana. Los Chamanes son las personas designadas dentro de las

comunidades para sostener los procesos rituales, son sabedores en su mayoría por legado familiar y conocen profundamente las dinámicas de la conexión con los espacios sagrados. Este personaje hace mención de todos estos maestros y maestras místicos de los territorios ancestrales americanos, por ello todo su vestuario es real, sin intervención de diseño.

Bailarines del tercer cuadro: su vestuario es un diseño inspirado en la geografía boyacense usando diversos tonos de verde y adaptando piezas simbólicas de los trajes típicos como la ruana y la falda con cintas de las danzas folclóricas. este diseño es igual tanto para los niños como para los bailarines mayores usando el vestuario como convención visual del paso del tiempo, recreando el antes y después de los mismos personajes.

Espíritu de transmutación: camiseta y jean negro, este personaje simboliza la ruptura del cambio, con él comienza el final y es quien se encarga de hacer visible la decadencia de la labor ubicando este hecho en la urbe, por ello su vestuario hace referencia a la informalidad urbana y el color es asociado a la muerte, aun así, mantiene rasgos de la tradición con el maquillaje y la vara de chusque a manera de conexión con los cuadros anteriores.

Bailarines del cuarto cuadro: seres de ciudad vestidos con ropas actuales urbanas, jeans, chaquetas de materiales sintéticos, zapatillas. Algunos con los rostros cubiertos describen la impersonalidad de las gentes de la ciudad, el caos de los ritmos que se viven

en ella y la ceguera ante las labores ancestrales. Simbolizan una humanidad un poco en decadencia, a la deriva, viviendo una suerte ceguera e insensibilidad compartida.

Espíritu Blanco: al igual que el chamán, este personaje lleva vestimenta real toda de blanco. La mujer que realiza esta acción es una Santera nombrada en Cuba, su vestimenta blanca la cubre de la cabeza a los pies y es de esta manera como sirve en sus rituales. Sin embargo, este personaje es inspirado en el mito del espíritu blanco que limpia los territorios donde se realizan guerras o derramamientos masivos de sangre, hace referencia a un ser de luz que sana después de la muerte, dejando el espacio limpio para recomenzar, creando la conexión visual y emocional con el invierno.

Los músicos: vestuario blanco, pantalón y camisa. Neutral equilibrando la gama de colores usados por el reparto. Los músicos permanecen visibles durante el desarrollo de la obra y en conexión directa con los bailarines y el público, por esta razón su vestuario es de color blanco reflejando ampliamente la luz y a su vez la neutralidad. En los rituales indígenas especialmente la música se usa como transmutador de la energía, ayudando a conectar emotivamente a quienes participan de estos.

Diseño de iluminación

El rider de luces de este plano consta de:

- 4 Pares filtro verde
- 4 Pares filtro ámbar/NC
- 2 Pares NC
- 2 Fresnell NC a piso
- 1 Fresnell NC

PLANO DE ILUMINACIÓN

Obra: ESTACIONES DEL ALMA

Dirección: Nazly Puentes

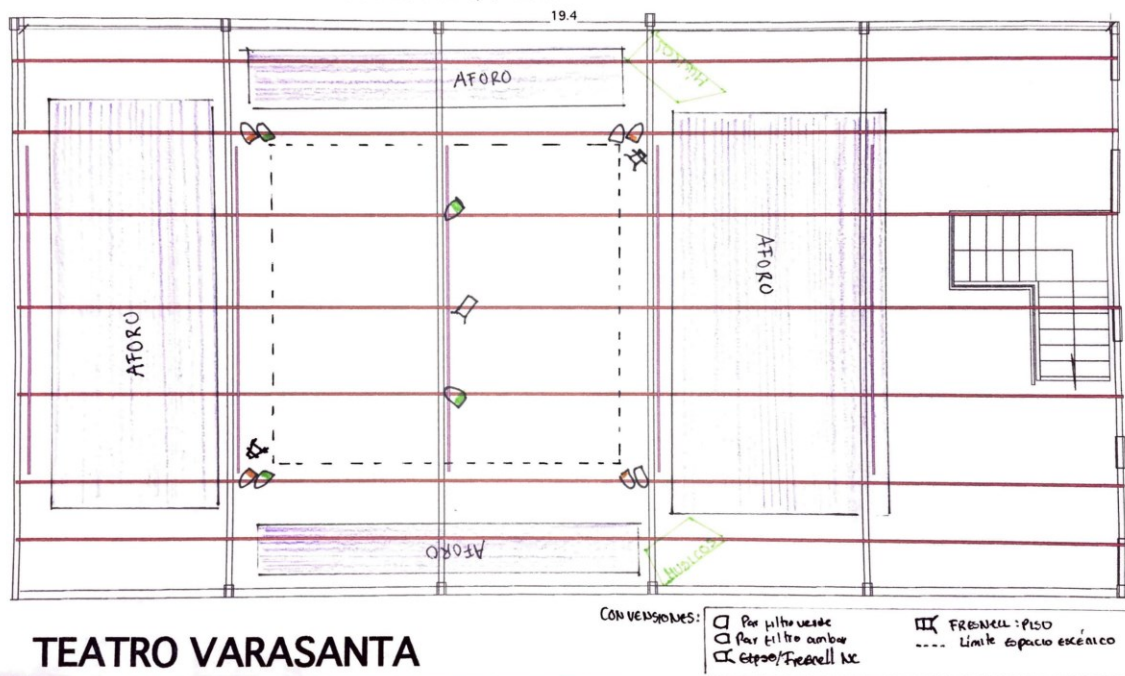


Figura 1. Plano de Iluminación

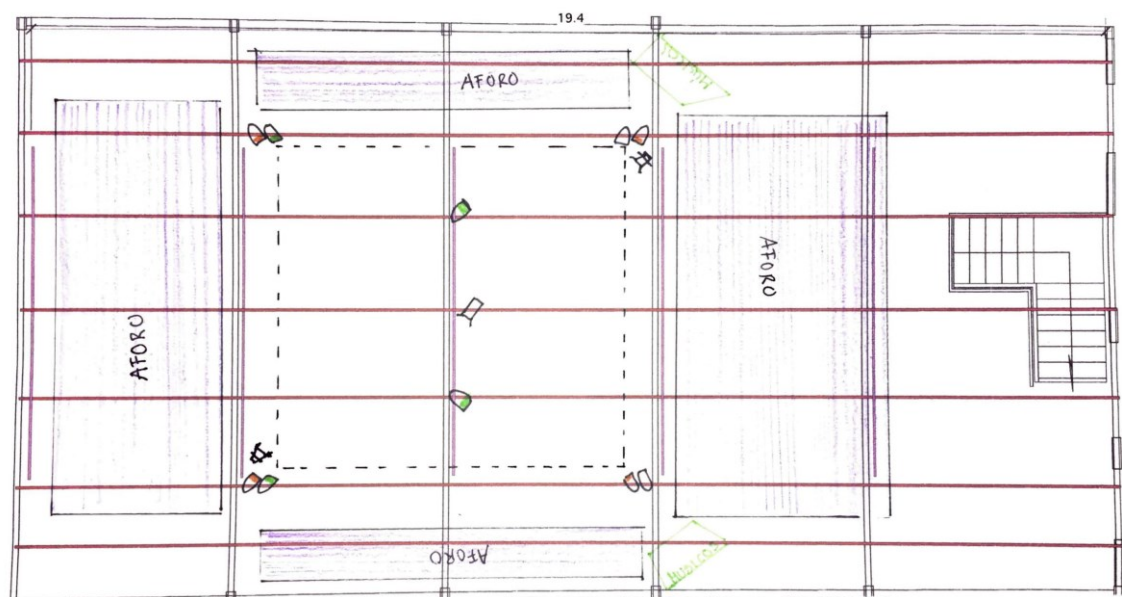


Figura 2. Plano de Iluminación

Conclusiones

- Esta obra pretende dar cuenta de la diversidad de conocimientos que el mestizaje ha provocado en todo el territorio Americano, no está diseñada dentro de una línea conservadurista, ni busca anquilosarse en conceptos, formas o pensamientos exclusivos de lo que pueda interpretarse como tradición ancestral; por el contrario, es una apuesta inclusiva para que cualquier persona sin importar edad, ideología, procedencia o conocimiento se acerque y permee de una esencia que va más allá de la pretensión artística.
- En esta propuesta se manifiesta la posibilidad de la improvisación como un recurso activo y posibilitador en todos los campos, la danza, la

interpretación, la música, el dibujo.

- Estaciones del alma, es una invitación a un viaje sensorial que motiva emociones diversas en todos los que hacemos parte del círculo, una metáfora sobre la vida y sobre el acontecer de aquellos que mantienen la historia y la cuenta a través de sus labores con las que van caminando mientras cantan, danza, luchan, enseñan, viven y mueren.

- Este montaje es igualmente un ejercicio de visibilización social en cuanto expresa realidades del contexto histórico de Colombia y el trasegar de varias comunidades de tejedores que aún habitan este territorio ancestral. Y es a su vez una apuesta por generar interés desde la práctica artística, especialmente en la danza contemporánea colombiana, por temas del acontecer del país y sus diversas realidades.
- Este proyecto parte y se desarrolla desde el interés de ubicar el conocimiento en la experiencia personal con relación al encuentro de quienes viven el tejido actualmente en estas poblaciones. Por ello el compartir con las gentes es el fundamento de la creación.
- La participación de las personas, tanto de las comunidades en todo el desarrollo de la investigación y del equipo de trabajo en el posterior montaje son el sustento de esta creación.
- La metodología de laboratorio de experimentación creación en colectivo, da cuenta del ejercicio del tejido como elemento de construcción efectivo

en las relaciones de vinculación social hacia la sostenibilidad de un hecho real. Es decir, esta obra representa el tejido como una labor que sustenta historia, a la vez que su metodología de creación recrea este mecanismo para volverse cierta, retroalimentándose a sí mismo el tejido dentro su paradigma simbólico y estructural.

Bibliografía

Beltrán Peña, F. (1980). *Los Muiscas: Pensamientos y Realizaciones*. Nueva América.

Burgos Cantor, R. (2010). *Rutas de Libertad: 500 Años de Travesía*. Pontificia Universidad Javeriana.

Dagua Hurtado, A., Aranda, M., & Vasco, L. G. (1998). *Guambianos, Hijos del Arcoíris y del Agua*. Bogotá.

de Saint-Exupéry, A. (1943). *Le Petit Prince*. Éditions Gallimard.

Kant, M. (1928). *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

Ministerio de Cultura de Colombia. (2010). *Antes el Amanecer: Antología de las Literaturas Indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Pérez Miranda, B. (2012). *Libertad / Kaddume*. Ministerio de Cultura.

Pinkola Estés, C. (2010). *Mujeres que Corren con los Lobos*. Ediciones B.

Anexos

Anexo 1: Apoyo fotográfico

Fotografía investigación de campo

Resguardo Indígena Misak-Guambia-Cauca-Colombia



Figura 3. Tejido del Chumbe en telar.



Figura 4. Casa del agua. Tejido en telar.



Figura 5. Vestuario tradicional Mujer Misak.



IMAGEN # 4 Mujer Misak tejiendo mochila junto a los pingos

Figura 6. Mujer Misak tejiendo mochila junto a los pingos.



IMAGEN # 5 Abuela Misak teje ruana en el telar

Figura 7. Abuela Misak teje ruana en el telar.



IMAGEN #6 Abuela Misak enseña a su hija a tejer en el telar

Figura 8. Abuela Misak enseña a su hija a tejer en el telar.



IMAGEN #7 Mujer Misak hilando en su chagra

Figura 9. Mujer Misak hilando en su chagra.



IMAGEN #8 Mujeres Misak. Plaza central Guambia

Figura 10. Mujeres Misak. Plaza central Guambia.



IMAGEN #9 Mujer Misak junto a telar en su casa

Figura 11. Mujer Misak junto a telar en su casa.



IMAGEN #10 Telar en casa de medicina tradicional Payan

Figura 12. Telar en casa de medicina tradicional Payan.

San Basilio de Palenque - Bolívar – Colombia



IMAGEN #11 Exposición diversos diseños de peinados

Figura 13. Exposición diversos diseños de pianos



IMAGEN # 12 Afiche promocional festival de peinados de Palenque

Figura 14. Afiche promocional festival de pianos de Palenque.



IMAGEN #13 La Reina del Kongo Organizadora Oficial del Festival de Peinados de San Basilio de Palenque

Figura 15. La Reina del Kongo Organizadora Oficial del Festival de Pianos de San Basilio de Palenque.



Figura 16. Mujeres Palenqueras peinándose.



Figura 17. Diseño de peinado de los tronquitos.



Figura 18. Diseño de peinado para ocasión social especial.



Figura 19. Apoyo investigación de campo.



IMAGEN #18 Mujer palenquera peinando niña en la calle

Figura 20. Mujer Palenquera peinando niña en la calle.

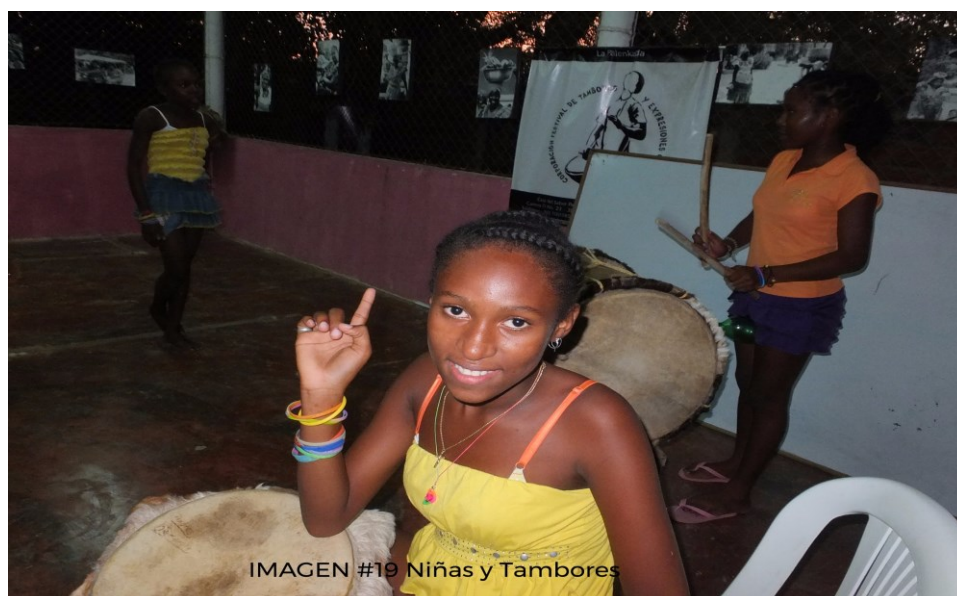


IMAGEN #19 Niñas y Tambores

Figura 21. Niñas y Tambores



Figura 22. Benks Biohó Plaza Central San Basilio de Palenque.

Vereda Santa Ana- Duitama- Boyacá



Figura 23. Herramientas de tejido.



Figura 24. Mujer Boyacense enseña a su hija el tejido de canasta.



Figura 25. Trasmisión generacional del tejido.



IMAGEN #24 Comienzo tejido de canasto circular

Figura 26. Comienzo tejido de canasto circular.



IMAGEN #25 Mujer Boyacense teje canasto circular

Figura 27. Mujer Boyacense teje canasto circular.



IMAGEN #26 Proceso de tejido de canasto circular

Figura 28. Proceso de tejido de canasto circular.



IMAGEN #27 Finalización de tejido de canasto circular

Figura 29. Finalización de tejido de canasto circular.



Figura 30. Apoyo a investigación de campo.



Figura 31. Canasto y tejedora.



IMAGEN #30 Mujeres Boyacenses camino a la venta de sus canastas

Figura 32. Mujeres Boyacenses caminando a la venta de sus canastas.

Bogotá – Colombia

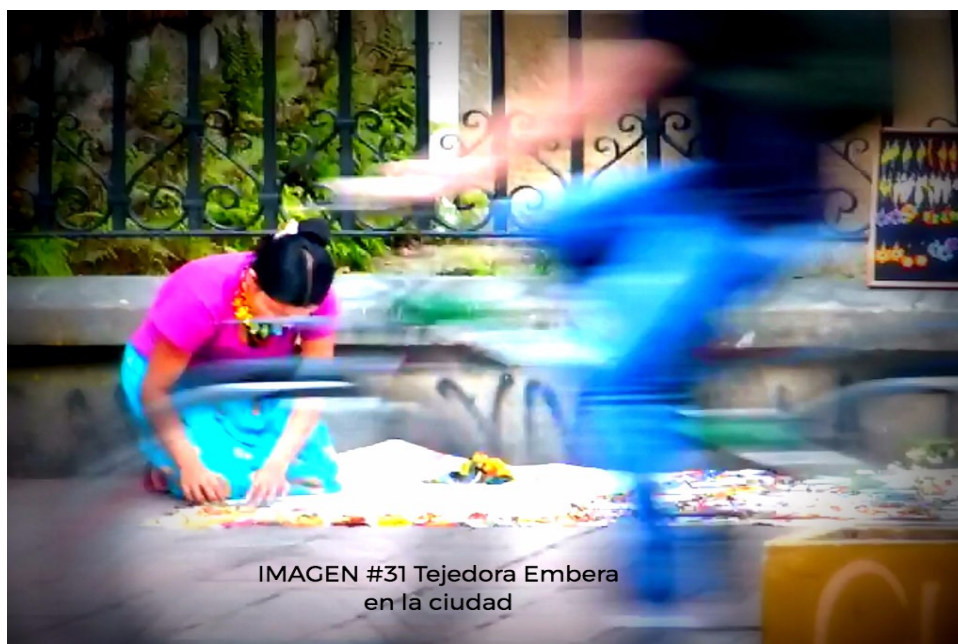


IMAGEN #31 Tejedora Embera en la ciudad

Figura 33. Tejedora Embera en la ciudad.



IMAGEN #32 cestería en la ciudad

Figura 34. Cestería en la ciudad.

Fotografía laboratorio de investigación creación



Figura 35. Ejercicio para iluminación.



Figura 36. Ejercicio para iluminación y maquillaje.



Figura 37. Bailarín y canasto.



Figura 38. Bailarines y canasto.



IMAGEN #38 bailarina y canasto

Figura 39. Bailarina y canasto.



IMAGEN # 39 huesera araña bailarina tercer cuadro

Figura 40. Huesera araña bailarina tercer cuadro.



Figura 41. Bailarines segundo cuadro.

Fotografía puesta en escena



IMAGEN # 43 primer cuadro. Dar a Luz. Primavera

Figura 42. Primer cuadro. Dar a luz. Primavera.



IMAGEN # 44 La herencia. primer cuadro. Dar a luz.
Primavera

Figura 43. La herencia primer cuadro. Dar a luz. Primavera.



IMAGEN # 45 Trenzas, conector con el segundo cuadro

Figura 44. Trenzas, conector con el segundo cuadro.



IIIMAGEN #46 Mujer Árbol. segundo cuadro. Semilla de Libertad. Verano

Figura 45. Mujer Árbol. Segundo cuadro. Semilla de Libertad. Verano



Figura 46. Escena tropa cimarrona. Segundo cuadro.



Figura 47. Escena Trompa Cimarrona. Segundo cuadro.



Figura 48. Escena Tropa Cimarrona. Segundo cuadro. Semilla de libertad. Verano.



Figura 49. Escena semilla. Segundo cuadro.



IMAGEN # 51 escena el amanecer de Benkos. Semilla de Libertad. Verano

Figura 50. Escena el amanecer de Benkos. Semilla de Libertad. Verano



IMAGEN #52 La Huesera Ananse. Tercer cuadro Manos a la Tierra. Otoño

Figura 51. La Huesera Ananse. Tercer cuadro Manos a la Tierra. Otoño.



Figura 52. La Huesera Ananse. Tercer cuadro. Manos de la Tierra. Otoño.



Figura 53. Escena de transición la Huesera a la escena nacimiento de fuego. Tercer cuadro.



IMAGEN #55 escena la Huesera Ananse. Tercer Cuadro

Figura 54. Escena la Huesera Ananse. Tercer cuadro.



IMAGEN #56 escena Nacimiento de Fuego.
Tercer Cuadro

Figura 55. Escena Nacimiento de fuego. Tercer cuadro.



Figura 56. Nacimiento de fuego. Tercer cuadro. Manos a la Tierra. Otoño.



Figura 57. Escena de transición nacimiento de fuego a ñudos. Tercer cuadro Manos a la Tierra. Otoño



Figura 58. Escena Transmutación. Tercer cuadro transición cuarto cuadro.



Figura 59. Espíritu de Transmutación. Cuarto Cuadro. Ocaso de Cemento Invierno.



Figura 60. Escena el Destierro. Cuarto cuadro Ocaso de Cemento. Invierno.



Figura 61. Escena Muerte y Duelo. Cuarto cuadro. Ocaso de Cemento. Invierno.



Figura 62. Escena final Muerte y Duelo. Cuarto cuadro. Ocas de Cemento. Invierno.



Figura 63. Dibujo performance en vivo.



Figura 64. La muerte/Vida/Muerte. Representación del equilibrio natural.

Anexo 2. Apoyo audiovisual

Lista 1. Registro audiovisual de la investigación de campo

Ver el siguiente link:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLRFtsJN0U4vNMvDqYb0YC_a1DKhsyeqIC

Lista 2. Registro audiovisual laboratorio de experimentación creación

Ver el siguiente link:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLRFtsJN0U4vOhBQhe26-VFB4vS7YaTmJg>

Lista 3. Video de la puesta en escena

Ver el siguiente link:

<https://www.youtube.com/watch?v=Pouk9EK1nc0&list=PLRFtsJN0U4vMzIEw3FLPMdhVY6tsIisOL>

Anexo 3. Afiche promocional de la obra - programa de mano



Figura 65. Afiche promocional de la obra.



Estaciones del Alma

Tradición ancestral, la mujer y la tierra

Nazhy Puentes Medina

Volver a la raíz para encontrarnos desde la diversidad en un solo cuerpo y danzar la vida, así las voces de la tierra construyen un tronco firme para caminar, recordándonos la esencia espiralada del universo que canta en unísono, celebrando el nacimiento y la muerte de todo lo que es y será. Saludamos como hojas al viento, al agua, al fuego para crecer y madurar buscando de nuevo la tierra. Ancestros, espíritus, abuelos y abuelas, mayores y mayores, los antiguos, nos acunan en un abrazo medicinal para sanar la historia y el olvido. Danzamos, cantamos, sonreímos, hablamos desde el amor que nos permite crecer en la unidad de un solo fruto, de un solo tejido.

Nazhy Puentes Medina

AGRADECIMIENTOS

Al universo, a la madre tierra, al amor, a la vida!!!

Este trabajo está dedicado a mi madre Omaira y al botón de amapola, quienes sostienen mis pasos de guerrera.

A mis abuelas Alicia y Margot, a mi abuelo Marco.

A mi padre Edgar quien me brindó un paraíso llamado Colombia. A mis ángeles guerreros Edgar y Andrés.

A mi familia de sangre: María, Manna, Betty, Jorge, Abimael, Daniel, Juan José, Julián, Estefany, Lorena, Santiago y Emanuel.

A mi familia de vida, las guerreras: Deisy Martínez, Alejandra Ballesteros, Natalia Munel, Yuraany Vargas, Sandra Alcalá, Toya, Ángela Pérez, Lynda Pérez, Ana María Sánchez, Lihanne Abadía, Natalia Moreno, Victoria Rodríguez.

A mi familia de vida, los guerreros: Alejandro Naranjo, Yuri Moreno, Carlos Sáenz, Amir Fetanant, Nicolás Becerra, Jonathan Mayorga, Alexander Cruz, Ilan, Iván y Tiba, Carlos Rocha, Carlos Jordán, Abuelo Alfonso, Gustavo Pascagaza, Carlos Aguilar, Edwin Valdés, Bernardo Caro.

A mis maestros: Eduardo Medina, Ernesto Martínez, Leonardo Lozano, Carlos Araque, Camilo Ramírez, Carlos Latorre, Jairo Cuero, Maico Mira, Daniel Tovar, María Teresa García, Martha Ospina, Patricia Borbón, Martha Ruiz, Doris Ojuela, Paulina Avellaneda, Alito Alessi, Emilsen Rincón, Olga Cruz, Natalia Reyes, Eduardo Oramas, Edwin Vargas, Juliana Atuesta, Carlos Martínez, Fabián Franco, Yudy Morales, Alex Rubio, Mario Cárdenas, Juana Salgado, Yovany Martínez, Raúl Parra (por el antagonismo necesario).

A los caminantes de este tejido: Iván Zapata, Andrés Ocampo, Giancarlo Pirilli, David Bojacá, Alejandro Galeano, Astergio Pinto, Daniel Quimbayo, Frank Cuellar, Rubén (conductor elegido), Familia Avela Forero, Familia Sáenz Suancha, La Redada Miscelánea Cultural, La Casona de la danza, Cabildo Indígena Quechua.

A los mayores y mayores, a los antiguos: Comunidad Indígena Misak, Taita Jesús Tunubala, Jacinta Cuchillo, Universidad Misak, Casa del Agua, Casa de medicina tradicional Payan, Familia Ullume Valanda, Elvia Morales Tombé, Ana Nelfida Calambas, Familias Valenqueras, Alena, Paito, Maybe, Edwin, Yelitza, Elida y Yadelis, Vereda Santa Ana –mi raíz– Susana, Esteban, María, Daniela, Martha.

A la Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Artes Escénicas opción danza, por ser barco de una larga travesía, por posibilitar espacios de convivencia en el arte y para la vida.

HILAZA DEL TEJIDO / ARTISTAS CREADORES

Dar a Luz: Gladys Infante, María Carolina Canchila, María Martínez, Daniela Diusaba, Mónica Bueno, Natalia Muriel Semilla de Libertad, Maury Valencia, Fernanda Varón, Vivian Ladino, Yaimy Ruiz, Augusto Castellanos, Mauricio Cárdenas. // **Manos en la Tierra:** Alejandra Ballesteros, Emanuel Toro, Daniela Gomez, Fredy Bernal, Carlos Latorre, Nazhy Puentes. // **Ocaso de Cemento:** artistas invitados: Jenny Pescador, Giovanna Yate, Santiago Mariño, Juana del Mar Jiménez, Mateo Salazar, Jorge Bernal, Yara Cantillo, Paulina Avellaneda. // **Músicos en vivo:** Iván Zapata, Edwin José Valdés, Carlos Rocha, Nelson Tutanguimba, William Albancando, Nazhy Martínez (composición música original de autoría para la obra). // **Composición Musical digital:** Alejandro Galeano // **Dibujo en Vivo:** Susana Gomez // **Dirección de arte:** Jonathan Mayorga // **Diseño de Vestuario:** María Eugenia Medina // **Diseño de Iluminación:** Andrés Ocampo // **Edición de video:** Nicolás Becerra // **Selección de video:** Yuraany Vargas // **Realización audiovisual documental:** Nazhy Puentes, Carlos Sáenz // **Asistente de investigación:** Carlos Sáenz // **Diseño de impresos:** Giancarlo Pirilli // **Apoyo Logístico:** Deisy Martínez, Jonathan Lara, Alejandro Lozano, David Bojacá // **Productor General:** Alexander Cruz

f /FacultadArtesAsab **@**arteasab **www.udistrital.edu.co/asab**
artes-escenicas@udistrital.edu.co

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS **Facultad de Artes ASAB**

Figura 66 Afiche promocional de la obra.

Anexo 4. Guión general de la puesta en escena minuto a minuto

7:00 pm: Entrada a público

Descripción: Los espectadores entran y se acomodan en las graderías que están dispuestas en rectángulo unas frente a otras, el espacio escénico frente a ellos.

Luz: Tenue.

Música: Toque del Udu o tambor de agua en el acceso a público, escaleras de entrada al escenario.

Acción: Performance de dibujo, el personaje del espíritu de transformación recorre el espacio. Las mujeres de la primera escena están en una imagen congelada. Los músicos y sus instrumentos están ubicados en los espacios entre las graderías.

7:10 pm: Primer cuadro “DAR A LUZ”

Descripción: En esta escena participan 6 mujeres bailarinas madres, su estado corporal está cargado por la emoción y sensación del recuerdo de la gestación, el vínculo con una nueva vida que crece dentro de ellas a la vez que proyectan su propia gestación, la protección de la vida y la espera que es acompañada del tejido de una historia-manta que recibirá a su fruto ya fuera del vientre. Esta investigación desde el entrenamiento corporal, busca un tono muscular específicamente ubicado en el torso, brazos y manos, tomando como referente la técnica de entrenamiento de la danza hindú, la improvisación

y la repetición y ritmo particular de las tejedoras de telar, estos movimientos nacen del centro del cuerpo, desde la matriz de cada mujer y va creciendo a su alrededor, recreando en la coreografía un dibujo espacial específico, que luego va a desplazarse en el espacio con movimientos lentos y pasos cortos.

Luz: Focos sobre los duetos, fuera de ellas luces en tonalidades azul y verde suaves con ámbar.

Música: Toque de marimba para comenzar la acción de la primera escena, a esta se le suman sonidos de palos de agua en canon

Acción: Este cuadro se divide en tres escenas; 1- La herencia: 4 duetos, cada uno frente a una gradería, la secuencia coreográfica se basa en el ritmo, posturas y movimientos del tejido en telar, las mujeres base están sentadas sobre el suelo y tras ellas otras sentadas y arriba a las que les pasan una madeja de trenza gruesa, al terminar de pasarla, la que está encima la pone en su espalda enchumbada como lo hacen algunas mujeres especialmente en la cultura Misak con los bebés. 2- Recorrido del sol: las mujeres base se quedan en sus lugares, las otras, bajan de sus asientos, llevando el trenzado hecho en sus espaldas, y lo van soltando a medida que avanzan en forma lineal concéntrica en torno a un personaje que ha estado ubicado desde el principio en el centro del escenario. Habiendo formado los rayos en el suelo termina la acción, las mujeres base las siguen, llevando las sillas-telar con ellas y yendo por los caminos que las otras acaban de diseñar. Se ubican todas juntas en uno de los espacios entre las graderías.

Duración aproximada: 8 min// 5 min de escena//

7:43 pm: Segundo cuadro “SEMILLA DE LIBERTAD”

Descripción: En esta escena participan seis bailarines, 5 mujeres y 1 hombre. Entrenados en danza afro y afines, su búsqueda particular es el estado de cuerpo alerta, cada uno sugiere en su interpretación un espíritu de la naturaleza que fluctúa entre el animal y los elementos, sus cuerpos trazan dibujos circulares, que al juntarse ubican su sensación en el contacto con el otro logrando de esta forma arquitecturas corporales compartidas y complementarias. En consonancia con la música se encuentran en coros coreográficos utilizando pasos de mapalé, puya y lumbalú. La escena sugiere la transición entre la noche y el día, representa el mito fundacional de San Basilio de Palenque a partir de la huida de los esclavos convirtiéndose en cimarrones y luego en seres libres, que fundaron su propio territorio y una de sus herramientas fundamentales fueron sus peinados. Se revive la huida, la transformación, instalación en la tierra y la fiesta al recibir un nuevo día.

Luz: Calles marcando los caminos de cada bailarín de la periferia al centro, cenital difuminada sobre el personaje central, transición de color que simboliza el paso de la noche hasta el alba, usar tonos rojizos, naranjas, azules.

Música: Para dar comienzo a la escena se utiliza una grabación de niña palenquera interpretando una canción infantil sobre el peinado, termina la canción. En vivo 2 tambores percuten en un ritmo repetitivo constante con la base del toque ritual

Nyahbinghi que se va transformando en repique de mapalé, puya y tambora, seguidos de silencios y regreso al leitmotiv inicial. Para el cierre los músicos tocan un Bullerengue.

Acción: este cuadro se divide en tres escenas; 1- Tropa cimarrona: La entrada de estos seres está dispuesta por los caminos que permanecen en el escenario (las lianas tejidas por las mujeres del anterior cuadro) las puntas contrarias a cada intérprete están sujetas a una mujer que está en el centro del escenario y que representa al espíritu del árbol y a las cimarronas palenqueras. 2- Semilla: Al llegar a la mujer central, toman de su cabeza semillas que darán paso a una coreografía de laboreo agrícola (siembra, cultivo y cosecha) en esta parte cada uno realiza un pequeño solo y cortos coros referentes a las danzas tradicionales de palenque. 3- El amanecer de Benkos: terminada la labor, se reúnen para componer una imagen de preparación de fuego y recibimiento del nuevo día-vida. Entran un canasto que simboliza la olla para la preparación del alimento, en esta representación de preparativos para comer, van saliendo en canon a ritmo de Bullerengue, hasta quedar solo el fuego y el canasto en escena.

Duración aproximada: 17 min

8: 00 pm: Tercer cuadro “MANOS EN LA TIERRA”

Descripción: tres mujeres y dos hombres componen este cuadro que representa el mito y la realidad del campo y del tejido de canastas en chusque. Una planta que, tras un tratamiento especial de recolección y limpieza, pasa por manos de mujeres y hombres hasta convertirse en objeto de uso cotidiano. Los conocedores de esta labor en Santa Ana

vereda de Duitama en Boyacá, hablan de los “antiguos” refiriéndose a sus antepasados que dejaron el conocimiento del tejido que tienen hasta hoy como labor cotidiana y de sustento, dicen que tejer el canasto es “como una danza” y por algo de dificultad, cansancio y poca venta está en riesgo de extinción. Este matiz entre la labor que nace como juego y el cansancio de repetir una y otra vez la misma acción sin encontrar una nueva forma de acercarse a lo conocido es la carga corporal y emocional de los intérpretes. Sus cuerpos en relación directa con el objeto usan coreografías repetitivas, ubicadas la mayor parte del tiempo en el plano bajo y medio, se desplazan dibujando una espiral en movimiento, transitan por la acción del tejer, de ser tejidos, de encuentro y desencuentro entre ellos mismos y el objeto hasta llegar a ser absorbidos por el elemento y finalmente derrotados por su cansancio corporal y mental, en este instante entra a la escena un ser mitológico masculino que interviene en busca de un fin y la transición al siguiente cuadro.

Luz: Sombras, juego de luz y oscuridad, cenital desvanecida sobre el canasto, luz suave y sostenida para generar así mismo la sensación de aletargamiento.

Música: Toque del Udu enlazando el último ritmo del cuadro anterior es interpretado por el personaje de la huesera quién entra a la escena con la pauta del llamado de la flauta y acompañada del toque en vivo de tambor Lakota. El mismo personaje interpreta una canción de cuna y el cierre de su acción lo realiza con un canto Lakota en vivo interpretado por uno de los músicos. Regresa la marimba reconectando la melodía inicial del primer cuadro con la segunda escena de este. A continuación, interviene el toque de

tambora improvisando sobre una base rítmica con derivaciones del folclore de la región andina y con acentuaciones marcadas a manera de marchas.

Acción: Cuatro escenas componen este cuadro; 1- La Huesera Araña: el chusque nace de la tierra y de esta sale la “huesera” un ser mítico que representa la naturaleza salvaje de las mujeres y su don de tejer la vida. Este personaje particular reconstruye ritualmente la vida a partir de la muerte. La Huesera, aparece de un extremo de la escena, recorre el escenario hasta abarcar los cuatro puntos cardinales, su danza establecida entre el paso de diversas representaciones zoomorfas y cualidades de movimiento que van de la contracción a la línea, de la contención a la distensión del cuerpo tienen como foco el canasto ubicado en el centro y puntos fijos entre el público, finalmente su voz entre onomatopeyas y ruidos, convergen en la entonación de una canción entorno al canasto y al fuego. Del canasto salen unos brazos tímidos, unas piernas juguetonas que a manera de títeres juegan hasta advertir que no están solos, en este momento la huesera abandona la escena con una canción en lengua Lakota dedicada a Ictome “la araña”. 2- Nacimiento de fuego: dentro del canasto unos ojos miran a su alrededor, se asoman curiosos y tímidos, la complicidad de sus cuerpos se refleja en el contacto siendo uno y dos a la vez cuando sus corporeidad se encuentra aliándose para descubrir un nuevo universo más allá de su cuna-vientre protector. Estos niños al salir del tejido realizan una coreografía en contacto con el objeto que los lleva resignificar el canasto en dinamizador móvil que los transporta a otro lugar del escenario. 3- Nudos: el canasto móvil se reintegra a la escena con dos personajes, representando el futuro de los niños mediante un juego de suplantación. Su

danza contacto se ve afectada por frases repetitivas en las que sus cuerpos se ven afectados por el cansancio y la desesperanza de no encontrar libertad en su contacto con el canasto. 4 Trasmutación: los bailarines se vencen, el espíritu de la transformación se toma la escena dibujando líneas que rompen la circularidad mantenida durante toda la pieza. Los bailarines se desvanecen de nuevo bajo el canasto que los saca de escena. El personaje oscuro danza en un solo imponiendo su presencia, la misma que llama a nuevos seres a intervenir el espacio de una manera caótica.

Duración: 15 minutos

8:15 pm: Cuarto cuadro “OCASO DE CEMENTO”

Descripción: Diez intérpretes realizan desplazamientos lineales, improvisan fraseos de piso con instrucciones de cambio cada tiempo definido. Solo se desplazan en plano bajo, su estado es de pesadez, desencuentro, caos, hay golpes, equivocaciones de rumbo y de ritmo, unísonos y desaciertos, mucha velocidad, cortes inesperados a partir de la consonancia musical. Estos cuerpos solo recorren el espacio de forma desesperada y agónica, no tienen un rumbo ni una intención fija. Sobre ellos, sus cuerpos y sus desplazamientos una mujer recorre de un costado al otro en diagonal caminando lentamente, al terminar su traslado el cuadro muere todo se paraliza. La improvisación encuentra un final, los cuerpos han salido a su paso.

Luz: Luz y sombra, a manera de estorbe suave.

Música: Distorsiones entre el llanto del lumbalú y sonidos de la ciudad.

Acción: Se compone de una escena; 1-Muerte y Duelo: los intérpretes llamados por el espíritu de la transmutación abarcan el espacio apareciendo desde todas las direcciones del escenario, sus movimientos cortados y veloces, no logran obtener una dirección segura, se sobrepasan, cambian de rumbo inesperadamente, sus cuerpos colapsan en el silencio otros en el ruido, todos en plano bajo sin poderse despegar de la tierra. Una bailarina los atraviesa, camina sobre ellos, dándoles la pauta para terminar su movimiento cansino, al culminar su intervención la escena concluye.

Duración aproximadamente: 8 min//

8:25 pm: Fin de la obra