



**Universidad Pedagógica Nacional**

**Facultad de Bellas Artes- Licenciatura en Artes Escénicas**

Trabajo de grado

**Adoraciones al Niño Dios**

**Análisis de la Teatralidad de un Ritual Afro en el Norte del Cauca (2020)**

**“Adoraciones al niño Dios”**

**Análisis de la teatralidad de un ritual afro en el norte del Cauca**

Valentina Guzmán Paz

Código: 2013277009

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Escénicas

Docente a cargo: Arlenson Roncancio

Bogotá

2020



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL

### **Agradecimientos y dedicatorias**

*Primero quiero agradecer a la comunidad de la vereda Santa Rosa, que me abrieron las puertas, me acogieron y me mostraron su mundo, su tradición. Especialmente a mi Yadi que no me quería al principio y con quien hicimos una linda amistad, a doña chepe que me brindó toda su confianza, contándome historias sobre la vereda y sobre las adoraciones al niño Dios, con esa expresividad tan imponente que la caracteriza, siempre dispuesta ayudarme, Felipe que siempre me recibió con una sonrisa, a doña Lucha y su especial manera de cantar jugas, a don Faustino por contarme la historia de los afros, Karime y Flor las dos pequeñitas que me acompañaban en mis entrevistas, Santiago, Farid, Yeritza y Erika los niños de la bulla, del sabor, del amor, a zepelin que siempre sonreía, y a todos los participantes y espectadores con los que compartí el ritual, quedará para siempre en mis recuerdos más preciados, gracias.*

*Esta va también por esa energía vibrante y bonita que me acompaña y me guía, por las noches en vela, por las decisiones que he tomado en el camino, esta va por mis sueños que aunque los he perdido de vista, sigo firme creyendo en los pasos que doy para conseguirlos. Esta va por mi mamita Cris que me apoyo, me fregó y me dio todo su amor, hoy le doy la felicidad de ser profesional. Esta va por el hombre de mi vida, mi hijito Adrián que también compartió con los niños de la vereda, el sol de mis días y que llegó cuando recién inicié este camino, se convirtió en mi fortaleza más preciada. A mi papi Juanpa, que me ha enseñado sobre la libertad, la pasión y convicción, me ha enseñado a creer, y a crear caminos diferentes, únicos que dejen huella. Esta va por mi tiuchis Ángela que me inspiro en el mundo de las artes y me regalo mi primer libro. Esta va por mis abuelos, que conocen mejor que yo el Cauca y fueron los que me vincularon con la comunidad, los amo. Esta va por mis compañeros con los que compartí escena, clases, experiencias, sueños, miedos, charlas inconclusas, risas, llantos, etc.*

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

*Por último y no menos importante esta va por mi fantástico tutor Arlenson Roncancio, que supo guiarme y acompañarme, gracias porque sin usted no habría sido posible, su templanza y forma organizada de trabajo, hizo que cada tutoría valiera la pena, además de disfrutar aprendiendo, gracias.*

## Tabla de contenido

<b>Agradecimientos y dedicatorias</b> .....	<b>3</b>
<b>Tabla de contenido</b> .....	<b>5</b>
<b>Resumen</b> .....	<b>1</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>Planteamiento del problema</b> .....	<b>7</b>
<b>Justificación</b> .....	<b>10</b>
<b>Objetivo General</b> .....	<b>12</b>
<b>Objetivos Específicos</b> .....	<b>12</b>
<b>CAPITULO I</b> .....	<b>1</b>
<b>Ritual “Adoraciones del niño Dios”</b> .....	<b>1</b>
<b>Breve recorrido histórico del nacimiento del ritual “Adoraciones al niño Dios”</b> .....	<b>2</b>
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>1</b>
<b>Marco referencial conceptual</b> .....	<b>1</b>
<b>Estado de la cuestión</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPITULO III</b> .....	<b>6</b>
<b>Acontecimiento convivial</b> .....	<b>9</b>

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

<b>Acontecimiento poético .....</b>	<b>10</b>
<b>Acontecimiento de expectación .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPITULO III.....</b>	<b>1</b>
<b>MARCO METODOLÓGICO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPITULO IV .....</b>	<b>1</b>
<b>Análisis y hallazgos .....</b>	<b>1</b>
<b>La formación actoral se da desde la infancia: .....</b>	<b>7</b>
<b>Los intersticios del espacio real y el espacio escénico .....</b>	<b>18</b>
<b>La atmosfera teatral-ritual .....</b>	<b>20</b>
<b>El protagonista, la manifestación de lo sacro .....</b>	<b>23</b>
<b>Gestión de fondos, del patrocinio oficial al rebusque ingenioso .....</b>	<b>30</b>
<b>CAPITULO V .....</b>	<b>1</b>
<b>Discusión.....</b>	<b>1</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>5</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>1</b>

## Resumen

El objetivo principal de esta investigación es analizar los posibles elementos que conforman la teatralidad del ritual “Adoraciones al niño Dios”, los cuales contribuyan a entender una perspectiva teatral contemporánea regional dentro de la licenciatura, a partir del reconocimiento de una representación ritual afrocaucana. El enfoque metodológico que se utilizó fue etnográfico participativo, el cual permitió que de manera inductiva se examinaran las expresiones que componen la estructura del ritual. Uno de los posibles elementos que se encontraron que componen la teatralidad es “la hibridación dramática” puesto que se observaron expresiones con un carácter propio del teatro del siglo de oro español, como lo son las “loas” que hacían parte de las representaciones auto sacramentales y de comedia, o la representación del “mamaron” que tiene carácter satírico, puesto que el personaje principal a través de la ironía, niega el nacimiento del niño Dios, mostrando una condición burlesca. Se concluye a partir del análisis del ritual, que este tipo de representaciones, pueden ayudar a expandir la perspectiva contemporánea teatral regional, la cual puede aportar a la implementación de la cátedra de estudios afrocolombianos dentro de la licenciatura. A pesar de que este estudio arroja conclusiones interesantes sobre la representación afrocaucana, es apenas un acercamiento descriptivo a este tipo de mirada.

## Introducción

Como en el teatro, cada comunidad es una configuración única de partes entrelazadas, las cuales están modeladas por un tema en particular que las articula, un ethos. La historia, la religión, la geografía, la vida familiar y social que hablan de sus creencias, valores, rituales y prácticas relacionadas con sus saberes y vivencias, se acoplan para constituir una configuración

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

única. Como configuraciones, resultan de procesos históricos particulares, que merecen ser advertidos desde nuestro quehacer como docentes de artes escénicas.

La comprensión de otros saberes, conocimientos y prácticas, como es el caso de los rituales de adoración de las comunidades afrocolombianas, forma parte de nuestra responsabilidad por mantener fortalecida la cultura de poblaciones que en diferentes aspectos sufre procesos de debilitamiento y devastación bien sea por la violencia ejercida en sus comunidades o bien porque, a pesar de entenderse la Escuela como un escenario multicultural, los saberes propios de las culturas tienen dificultades para ser salvaguardados por los programas educativos y la implementación de lo etnoeducativo.

Una forma de reconocer las características propias de la afrocolombianidad está en el valor que se puede observar en la fuerza de sus diferentes rituales de adoración. Explorar la experiencia colectiva de la puesta en escena, lo que produce en los participantes y el espectador, ese compromiso afectivo que se despliega diferente de las salas teatrales u otros espacios de representación hacen posible resaltar el vigor de una cultura desde la virtud de lo significativo de la experiencia que tiene que ver menos con la potencia expresiva que con el trasfondo del rito mismo, puesto que “...un rito, más allá de la repetición puntual de la serie de acciones previstas se sostiene plenamente cuando encarna un mito que está vigente en la comunidad que lo lleva a cabo (Hopkins, 2018)”.

La presente investigación analiza los elementos que conforman la teatralidad de un ritual afro en el Norte del Cauca llamado “Adoraciones al niño Dios”. El propósito es fomentar dentro de la Licenciatura un acercamiento a la etnoeducación<sup>1</sup> pensando en la inclusión de la Catedra de

---

<sup>1</sup> El estado Colombiano ordena que se incluya un enfoque etnoeducativo en la educación formal del país, lo que exige un esfuerzo de los maestros por difundir y reconocer la multiculturalidad en la reestructuración de las mallas curriculares. “La etnoeducación ha sido consagrada en la Constitución Política de 1991, en la Ley 70 de 1993, Ley 115 de 1994 y en los Decretos Reglamentarios

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

Estudios Afrocolombianos (CEA) que por obligatoriedad debe ser tenida en cuenta dentro de las mallas curriculares de las instituciones educativas formales del país. A pesar de ser un decreto y de que se ha avanzado en cuanto a la creación de los lineamientos curriculares para la implementación de la CEA desde 1999, estos avances solo se han visto reflejados dentro de las comunidades afro a través de las políticas educativas propuestas por la comisión pedagógica nacional de las comunidades afrocolombianas junto al Ministerio de Educación Nacional (MEN), y poco se han tenido en cuenta en los establecimientos educativos estatales y privados del país<sup>2</sup>, como se describen y registran en algunas investigaciones señaladas a continuación, “La Cátedra de Estudios Afrocolombianos como proceso diaspórico en la escuela”<sup>3</sup> (ortiz, 2011). Y las “Políticas públicas de educación afrocolombiana: el arte de escamotear el derecho de los pueblos”<sup>4</sup> (Rincón, 2019). Como profesores, se vuelve una necesidad abordar y reflexionar acerca de estos contextos afrocolombianos, y aportar material para la articulación del decreto

---

804 de 1995 y 1122 de 1998. Así, el Estado reconoce el carácter multiétnico y pluricultural del país superando el viejo esquema educativo integracionista, homogenizador en relación con los grupos étnicos y la diversidad cultural.” (MEN, s,f)

<sup>2</sup> Todos los establecimientos estatales y privados de educación formal que ofrezcan los niveles de preescolar, básica y media, incluirán en sus respectivos proyectos educativos institucionales la Cátedra de Estudios Afrocolombianos, atendiendo a lo dispuesto en el artículo 39 de la Ley 70 de 1993 y lo establecido en el presente decreto.” (ortiz, 2011, pág. 6)

<sup>3</sup> A continuación se cita uno de los párrafos del texto de investigación para mostrar la falencia institucional del estado frente a la inclusión epistémica de los conocimientos afrocolombianos “La lucha por una educación que respete y desarrolle la identidad cultural y la subjetividad colectiva de las poblaciones afrocolombianas, ha llevado a sus dirigentes, intelectuales, maestros y líderes comunitarios por caminos sinuosos y tortuosos durante todo el siglo XX y hasta la actualidad. La negativa del Estado a reconocer los derechos de estos pueblos en sentido práctico es un proceso que sigue su curso, mientras que las comunidades echan mano, casi que inútilmente, de sus acumulados históricos y de las leyes colombianas de derecho étnico para establecer puentes con la institucionalidad y fortalecerse internamente para mantener el debate.” (ortiz, 2011, pág. 16)

<sup>4</sup> En la siguiente cita se puede observar falencia en la implementación de la CEA en la educación Nacional “Aunque los lineamientos curriculares producidos en 1999 se presentaron como una propuesta flexible y localizada en el área de las Ciencias Sociales, puede decirse que los avances de la CEA en los procesos educativos son lentos, pues prevalece un imaginario pedagógico de hegemonía escolar mestiza. Pese a estas limitaciones, en algunos centros educativos del país la CEA ha tenido impactos positivos, especialmente en el ámbito de las comunidades afrocolombianas donde se ha asumido este proyecto como un punto central en las experiencias de afectación subjetiva de maestros afrocolombianos y en los procesos pedagógicos y curriculares que han transformado relativamente el mundo cotidiano de las escuelas. Lo anterior ha dado como resultado lo que denomino el proceso de afrocolombianización de la escuela.” (ortiz, 2011, pág. 7)

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

1122<sup>5</sup> que formula la implementación de la Catedra de Estudios afrocolombianos CEA para el reconocimiento de los saberes de las poblaciones afro, a nivel de educación nacional.

El estudio que se presenta a continuación plantea un análisis sobre la representación afrocolombiana del ritual de “Adoraciones al Niño Dios”, desde una mirada del campo teatral contemporáneo, más exactamente desde la redefinición del concepto de teatralidad propuesto por (Dubatti, 2003), en donde señala el acontecimiento convival, como base de la matriz del teatro. Por otro lado, se indaga el mismo concepto, visto desde la investigadora Ileana Diéguez, la cual señala que el concepto de teatralidad abarca todas las prácticas escénicas<sup>6</sup> que no son meramente teatro, pero que dentro de su ejecución se manifiestan elementos teatrales que podrían ampliar las poéticas de la representación teatral. Los dos autores proponen superar las definiciones que limitan las distintas manifestaciones teatrales que se encuentran en la esfera de lo social. Dentro de la licenciatura, no existen investigaciones que abran camino a la reflexión de estos rituales afros con carácter liminal<sup>7</sup>. Esta es una perspectiva poco convencional, pero que promueve el valor de lo multicultural desde nuestra área de las artes escénicas, dándole validez y atención a estos saberes que hacen parte de la riqueza y acervo cultural, y que conservan en su estructura

---

<sup>5</sup> (..) “la reglamentación del 1122 puede ser interpretada como un verdadero intento de reforma al sistema educativo colombiano por la vía curricular y pedagógica, y en la perspectiva de la diversidad étnica y cultural, pues el espíritu que contiene el decreto, claramente incide en el conjunto de los lineamientos curriculares de la nación. De igual manera es la primera intervención en política educativa por parte de las comunidades negras del país, que determina en su artículo 1

<sup>6</sup> Prácticas escénicas: (...) El término prácticas escénicas intenta expresar el conjunto de modalidades escénicas incluyendo las no sistematizadas por la taxonomía teatral, como las performances, acciones e intervenciones, además de indicar la inserción de estas modalidades o prácticas en la actividad y tejido social, siempre en proceso de transformación. (Dieguez, 2007)

<sup>7</sup> La investigadora Ileana Dieguéz se refiere a este concepto como (...) lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno -ya sea ritual o artístico- y su entorno social, aspecto que ha comenzado a ser particularmente atendido por la estética relacional. Adelanto mi percepción de lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. (Dieguez, 2007, pág. 17)

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

tradicional un sentido y significado de identidad e hibridación del pensamiento epistémico de las comunidades afrocolombianas hoy día. Para argumentar los elementos de la teatralidad que encontramos en este tipo de ritos, relacionamos tres acontecimientos teatrales que propone (Dubatti, 2003), con algunos conceptos del teatro de occidente, lo cual permitió dilucidar desde un pensamiento teatral también híbrido, la connotación de cada acontecimiento que se da en la estructura del ritual afrocolombiano de las “Adoraciones al Niño Dios”.

El presente documento se organiza en cinco capítulos, los cuales el lector encontrará dispuestos de la siguiente manera. En el primer capítulo el lector encontrará la descripción detallada de la estructura del ritual y un breve recorrido histórico del mismo. En el segundo capítulo encontrará el estado de la cuestión y el marco conceptual en donde se hacen algunas alusiones de varios autores latinoamericanos que son reconocidos en el campo teatral contemporáneo como lo es Dubatti con su teoría, “el convivio teatral, teoría y práctica del teatro comparado” (Dubatti, 2003). Y la investigadora cubana Ileana Diéguez con su teoría sobre espacios y teatralidades liminales. (Dieguez, 2009 ). El tercer capítulo ubica la propuesta metodológica de esta investigación etnográfica, que al tener un carácter inductivo, se vuelve flexible pues se basa en la experiencia y la exploración de primera mano del investigador dentro de la comunidad. Se exponen las fases, las técnicas y herramientas de recolección de información, teniendo en cuenta la relación principalmente con la técnica de observación participante, la cual fue de gran ayuda para esta pesquisa. En el cuarto capítulo el lector encontrará a manera de introducción cómo se construyó el análisis desde la triangulación de datos y posteriormente se exponen algunos hallazgos que dan cuenta de los elementos teatrales que conforman la teatralidad de las adoraciones al niño Dios. En el quinto capítulo se hace una discusión alrededor de los hallazgos encontrados, y se plantea la posibilidad de seguir insistiendo

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

en este tipo de investigaciones sobre representaciones afrocolombianas dentro de la licenciatura que permitan reflexionar desde una mirada teatral, las tradiciones afros que contienen elementos teatrales y que sirvan de ayuda para la implementación de la CEA en la licenciatura.

### **Planteamiento del problema**

La representación cultural de los rituales afrocolombianos no ha sido ampliada ni difundida en el sistema educativo formal del país, pese a que existe un decreto que ampara la CEA, se ha venido ignorando en las mallas curriculares, lo que causa la invisibilización de las prácticas escénicas de nuestros pueblos afros. Como se establece en el siguiente apartado:

Araque, (2017) plantea lo siguiente:

A pesar de que la ley colombiana manifiesta su obligatoriedad, la realidad es que los maestros no encuentran en la academia apoyos para generar aprendizajes significativos en el aula, pues si bien hay mucho escrito, no hay nada concreto en las mallas curriculares ni en los proyectos educativos institucionales. De ahí la necesidad de encontrar modelos y mecanismos que lleven a los educadores al cumplimiento de la ley, así como a desarrollar estrategias que permeen a las diferentes instituciones. Con respecto a la etnoeducación (pág. 2).

La postura que señala Araque se refleja de cierta manera en la malla curricular actual<sup>8</sup> de la Licenciatura en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Puesto que, desde la experiencia propia de la investigadora, en los ciclos de fundamentación, principalmente, se enseñan técnicas teatrales de origen europeo, a pesar de que en la malla curricular dice que en VI semestre se aprende en poéticas de la representación, practicas escénicas, etnografías y rituales, esto es visto desde un pensamiento del teatro de occidente, pero poco se han tomado en cuenta

---

<sup>8</sup> Para ampliar la información revise el siguiente artículo, recuperado de <http://artes.pedagogica.edu.co/vercontenido.php?idp=347&idh=349&idn=12273>

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

otro tipo de perspectivas<sup>9</sup> latinoamericanas de las poéticas teatrales que hablen por ejemplo del lenguaje específico de las teatralidades de los rituales afros en Colombia.

Solo es hasta en el ciclo de profundización en la inmersión de las poéticas teatrales de la historia del teatro colombiano que se enseñan y se estudian otras miradas. Por ejemplo, se ven algunas producciones propias del teatro colombiano de mediados del siglo XX, que lideraron el teatro la Candelaria en Bogotá con Santiago García y el teatro experimental de Cali (TEC) con Enrique Buenaventura. Los cuales posteriormente de la investigación de vanguardias y técnicas teatrales del siglo XX europeas se enfocaron en la producción de obras de teatro con matices propios, de identidad, que contarán la realidad de esa época colombiana. Nace entonces el concepto de creación colectiva, que le dio voz a las narrativas de la violencia en Colombia, y que se centró en la búsqueda de un público popular.

Con lo anterior se evidencia que hay un vacío investigativo en la malla curricular de la Licenciatura en artes escénicas, que hable sobre el lenguaje específico teatral que se ven en este tipo de representaciones rituales afro. La vereda Santa Rosa del municipio de Caloto Cauca, ha venido celebrando el ritual por más de un siglo, pero por lo que ellos mismos cuentan, su tradición no ha sido conocida por fuera de la comunidad, al punto que, sólo los que van hasta el pueblo para aquellas fechas llegan a conocerla. No hay otro modo, pues las investigaciones realizadas hasta el momento tampoco han sido socializadas. La información que se encuentra en

---

<sup>9</sup> Para (Peralta, 2020), en sus conclusiones de trabajo de grado: “Durante ésta búsqueda se llegó al cuestionamiento del por qué el desinterés por parte de miembros de la comunidad teatral en general, hacia los aportes propios de comunidades afrocolombianas para construcción de un lenguaje teatral nacional, por qué no son ellas consideradas como parte creadora y fundamental del mismo. Concluyendo que se ha pasado de generación en generación, que el material de calidad proviene de afuera y que lo que se genera aquí no resulta tan novedoso o contundente como lo extranjero. Tal cual pasa con un par de zapatos o una camisa, en donde el arribismo hace que la gente pague mucho más por la misma camisa, que tienen por diferencia una etiqueta, que miente sobre su origen.” (pág. 36)

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

documentos escritos o audiovisuales, es poca. Lo que genera un vacío en el proceso de difusión y enseñanza de los saberes afrocaucanos.

El presente estudio analiza la festividad de la vereda afro en los años 2018 y 2019 del mes de febrero, identifica cuáles son sus expresiones y qué las está atravesando en relación con la modernidad. Para ello la investigadora entró en confianza con la comunidad, desde de la observación participante, y de este modo fue posible conocer cuál ha sido el desarrollo del ritual de las “Adoraciones al niño Dios”. Esto le permitió por un lado, acercarse a la estructura del ritual desde la experiencia in situ del investigador, acompañando y siendo participe del ritual. La investigadora se aproximó desde su propio sentir a lo que para ellos significa la celebración. Lo segundo fue pensar lo teórico y la posible relación con la teatralidad, pues en dicho encuentro surge la siguiente pregunta problema de investigación. ¿Cuáles son los posibles elementos de la teatralidad que caracterizan al ritual afro adoración al niño Dios en la vereda Santa Rosa del municipio de Caloto Cauca, que amplían la mirada del campo de la representación teatral dentro de la licenciatura?

### **Justificación**

“El teatro está hecho de mundo, y el mundo está hecho de teatro”

Jorge Dubatti

Esta investigación surge de un interés propio por indagar la teatralidad de una festividad étnica realizada dentro la vereda Santa Rosa del municipio de Caloto Cauca. Cada año, durante el mes de febrero, la comunidad celebra el nacimiento del niño Dios. Lo cual llama la atención porque en su estructura se manifiestan elementos de la teatralidad que no han sido divulgados y que vale la pena revisar, pues amplían la mirada contemporánea de la representación teatral en Colombia, el examinar sobre estos rituales afrocolombianos.

Esta celebración se realiza hace más de dos siglos, representa el espíritu y la resistencia de una cultura africana que adoptó costumbres católicas, y que con el pasar del tiempo forjó una memoria colectiva propia que hoy en día sigue viva y acontece cada año.

Con lo anterior, esta investigación es importante porque es una apertura en la Licenciatura que permite darle cabida al decreto de la CEA, ya que es una obligación dentro de los espacios de educación formal del país. Precisamente, son estos procesos de observación etnográfica participativa los que aportan a la distinción de la representación del ritual y de esta manera también aporta a un conocimiento de la representación afrocolombiana no conocido dentro de la Licenciatura.

Así mismo esta investigación amplia la mirada, comprendiendo otras maneras de entender lo teatral en sus formas de representación contemporánea, las cuales alimentan a la formación de los futuros docentes, que cada vez en el país necesitamos comprender y expandir los campos de este conocimiento afrocolombiano, ya que si bien es importante enseñar teatro de

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

occidente, se vuelve fundamental reconstruir distintas maneras de hacer, y enseñar teatro, desde el conocimiento específico de las comunidades afro de nuestro país.

Por otro lado, al desarrollar y examinar este tipo de representación afrocaucana a partir de la interculturalidad, nos proporciona una perspectiva teatral de lo afrocolombiano. La intención es situarlo en el campo de la poética teatral y ayudar a reconstruir materiales de sobre una tradición afrocolombiana, que tiene expresiones las cuales están en el borde de lo teatral.

A nivel nacional esta investigación es importante pues a partir de la memoria colectiva de la comunidad, se reconoce el estado del ritual en los años 2018 y 2019 y esto permite re examinar los cambios y procesos de transformación que ha tenido culturalmente las “Adoraciones al niño Dios” dentro de la vereda Santa Rosa, teniendo en cuenta que estos rituales son considerados como patrimonio inmaterial cultural de Colombia.

Por último reconocer la relación del ritual afro con el concepto teatralidad, con el fin de que nos acerquemos a tradiciones afros, que traen consigo un bagaje cultural, de aprendizaje y entendimiento, y que, desde la participación, examinemos el conocimiento para visibilizar sus expresiones y generar nuevas pesquisas, dentro del campo teatral contemporáneo que atraviesen el umbral de otras culturas.

### **Objetivo General**

Analizar los posibles elementos teatrales (teatralidad) presentes en el ritual étnico “Adoraciones al niño Dios”, celebrado durante el mes de febrero del año 2018 y 2019, en la vereda Santa Rosa del municipio de Caloto, que ayuden a entender la perspectiva teatral contemporánea regional en la licenciatura a partir del reconocimiento de una representación afrocaucana.

### **Objetivos Específicos**

\*A través de la observación participante, recopilar la información de preparación, desarrollo y finalización del ritual de “Adoraciones al niño Dios” acompañando su proceso en los años 2018 y 2019.

\*Organizar la información recogida, a partir del concepto de teatralidad, que permita entender la estructura del ritual a través de sus diversos componentes por medio de la transcripción detallada de los datos de los informantes.

\*Examinar las diferentes categorías encontradas desde el concepto teatralidad, del ritual afro de “Adoración al niño Dios”, que permitan reconocer los sentidos y significados de los elementos estudiados.

## CAPITULO I

### Ritual “Adoraciones del niño Dios”

El ritual se realiza en la tercera semana del mes de febrero, todo un fin de semana, empieza el viernes y termina el lunes. La duración del ritual es de cuatro días. Inicia con los preparativos y la recolección de fondos para hacer posible la celebración. La forma de recolectar fondos para el ritual es en la organización de un bingo, algunas ayudas de la alcaldía de Caloto y el impuesto a las casetas.

Se escogen los colores que va a llevar la cuna del niño Dios, el pabellón y en general los personajes del desfile y adornos del ritual. El primer día es de ensayo, viernes, se arma la tarima y las casetas que están al lado del escenario principal, empiezan a llegar las capitanas y contra capitanas que son las encargadas de llevar el baile de la juga, no están vestidas aún, sólo se reúnen a ensayar , tienen varias formas de bailar juga, por ejemplo en redondilla, de dos en dos, el terará, el toro pinto, la india vieja, al portal vamos, la mila bandera, india vieja, trapiche, la bambara, vamos pastores que es una juga que solo bailan los hombres y vámonos don juan, el arrullo y cantemos todos. La cuna del niño Dios la disponen en la tarima del patio principal del ritual, y lo adoran bailando diferentes tipos de jugas al terminar el ensayo del primer día, se llevan nuevamente la cuna del niño Dios a la casa matriz.

Al día siguiente, sábado vuelven y sacan al patio principal la cuna del niño Dios, donde van a bailar la Juga, es la preparación preliminar para el anuncio o llamamiento a otras veredas del Norte del Cauca, de que van a empezar las adoraciones en la vereda Santa rosa, para esto, se reúne toda la comunidad y se suben en una chiva o planchón, todos van cantando y haciendo bulla, expresión que ellos utilizan para nombrar el alboroto y los chistes. Los músicos tocan la

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

juga, y detrás viene una caravana de motos que ayuda aglomerar el llamamiento, esto dura aproximadamente 4 horas, cuando regresan a la vereda, siguen ensayando la juga junto a los músicos que siempre están en disposición para tocar. A media noche se llevan la cuna del niño Dios menor a la “vuelta de los músicos”, y en la casa matriz se queda el niño dios mayor. Cuando se acaba el ensayo algunas personas se quedan bailando en las casetas de al lado de la tarima principal donde colocan música moderna.

El día domingo a las 5:00 am, es la alborada, lanzan juegos pirotécnicos, que anuncia que está de celebración la vereda. El inicio del desfile de personajes, es tipo 12:00 pm arreglan la tarima y el patio central del ritual, con papeles de colores. Todos se reúnen en el patio de la casa matriz, las primeras que llegan son las síndicas y organizadoras de la fiesta, doña chepe, doña lucha, Ana María y Yadira, que son las encargadas de hacer todos los preparativos del ritual, luego llegan las capitanas lucha, pencho y las contra capitanas, Nori, Felicita y Marciana, llevan puesto unos vestidos de gala con quetis (corona), que representan las aristócratas del siglo XVI, y poco a poco van llegando los personajes del desfile, María, José, los angelitos, las gitanas, los pastores y pastoras, los indios e indias guambianos, los padrinos y madrinan, y salen todos en el desfile desde el patio de la casa matriz, hasta “ la vuelta de los músicos” que es donde se van a encontrar el niño Dios menor con el mayor.

En la vuelta de los músicos se refrescan a los personajes, con chicha y también a los espectadores, el que quiera tomar, lo puede hacer. Empiezan a bailar juga, luego se preparan y en la entrada de “la vuelta de los músicos”, se encuentran los dos niños Dios, que están custodiados por sus padrinos y madrinan y los pabellones que protegen la cuna, cuando se encuentran las capitanas y contra capitanas empiezan a decir Loas al niño Dios que son coplas para adorarlo, y se devuelven en el mismo recorrido del desfile hacia el patio principal.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

**I**

Sonó en la torre la señal los niños  
 Conversan con espíritus al lado  
 Los ojos hacia al cielo levantado  
 Invocan de rodillas al señor  
 Las manos juntas  
 Los pies desnudos  
 En el pecho alegría en el semblante  
 A una misma voz  
 A un mismo instante  
 Al padre universal le piden amor  
 ¡Qué sea para bien!

**II**

Vení pastorcillos  
 Vení adorar  
 Adorar al niño  
 Que ha nacido en el portal.  
 En lecho de rosa  
 Dormidito esta  
 Y quiere arrullarte  
 Con dulce cantar.

**III**

Bautizaron los pastores  
 Con ramillete de paja

El cielo está para la gloria  
 Y los pastores para la gracia  
 ¡Qué sea para bien!!

**IV**

En un lecho de rosa y amapola  
 Dormido estaba nuestro padre Adán  
 Eva se acerca cerca y amorosa  
 Y en su faz le da  
 Levantan una mirada  
 Sobre el espacio azul  
 Y soñó que el cielo se abría  
 Y aparecía el bondadoso Dios.  
 ¡Que sea para bien!

**V**

Ahora un año fui pastora  
 Este año soy capitana  
 En un año me despido  
 De la reina soberana.

**VI**

Adiós mi niño Dios  
 Adiós reyes de José  
 Hasta el año venidero  
 Que nos volvamos a ver  
 Que sea para bien.

Mientras se devuelven ya con los dos niños Dios juntos en la cuna, los músicos tocan un villancico representativo de la navidad de los blancos, como antontiruriru. Se detienen a cantar frente a la casa de doña Hael, la hermana de Síndica II y Síndica III, que falleció y es mamá de Síndica I y Síndica V, ahí le cantan dios bendiga esta casa con sonido de juga, siguen el recorrido hasta llegar al patio central, en la tarima dejan los dos niños Dios.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

Después de esto se empieza a bailar diferentes tipos de jugas, como las que mencionamos al principio y se realizan intervalos en los que las personas hacen silencio y escuchan la loa que le dicen al niño Dios, siguen bailando, esto sucede durante aproximadamente seis horas. En este tiempo empiezan a llegar espectadores de todos lados, algunas personas vienen de Cali, de Caloto, de veredas cercanas, y también del pacífico, pues allá también se celebra las adoraciones, pero tienen otras características. Los arrullos son la ceremonia más importante del ritual, el baile central de la fiesta y se baila con paso pausado mientras se van cantando algunas Loas.

Se dice el verso y luego lo arrullan cantándoselo:

<b>I</b>	Tomesteme: se van hacer una fila bailando de dos en dos, y luego cada una llega hasta la cuna y se arrodilla mientras cantan:
La virgen lavando	
El niño llorando	<b>III</b>
San José tendiendo	Tomesteme adiós niñito
Y el niño llorando	Vamos adorar
Del sol que está haciendo.	Vengan vamos adorar
Luego vienen la juga del Cantemos todas,	Vengan vamos adorar
esa juga se canta frente a la cuna del niño Dios que es de mujeres	En la playa irradia el sol (bis)
<b>II</b>	Vamos adorar
Cantemos todas con alegría	Y en el calvario la Luna (bis)
Bajo el niño tierno	Vamos adorar
Bajo el portal	Donde esta nuestra señora (bis)
Su padre José	Vamos adorar
Lo coge en sus abrazos	No hay oscuridad ninguna (bis)
Le da sus abrazos	Vamos adorar
De amor paternal.	Vengan vamos adorar.

Las capitanas y contra capitanas van bailando de dos en dos, hasta que llegan arrullar al niño y se arrodillan frente al niño Dios, es una fila donde todas van arrullando.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

En el patio central de pronto se empieza a ver una multitud de gente bailando, ya no son solo los roles de personajes, si no el que quiera puede integrarse y bailar juga, en medio del ritual se ve alcohol caucano, mucha comida, la gente toma cerveza y se ven alegre entre la comunidad.

De pronto aparecen disfrazados en medio de la multitud la mula y el buey, y suena la juga característica de éste baile, los espectadores hacen un círculo, y empiezan un juego de no dejarse atrapar por los animales.

Después de esto se presenta el baile del Mamaron, baile representativo de las adoraciones de Santa Rosa, un señor o señora con un recipiente con una cazuela de barro llena de brasas o carbón prendido, con la característica de un viejo gruñón hoy día lo representa Felipe Balanta y Daniel quintero es el preguntón. Antes Brigelio Balanta Brand y Carlos Noriega.

**Preguntón:**

Oiga amigo el mamaron  
Vámonos para el portal  
Vamos a ver a María  
Que feliz de parto está.

**Mamaron:**

Yo no soy partero para ir a partiar.

**Preguntón:**

Oiga amigo el mamaron  
Vámonos para el portal  
Vamos a ver ese perro  
Que ladrando disque está.

**Mamaron:**

Que él no es perrero para irlo a callar

**Preguntón:**

Oiga amigo el mamaron

Vámonos para el portal

Vamos a ver a ese buey

Que bufando disque está.

**Mamaron:**

Yo no soy bueyero para irlo a espantar.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

El preguntón le hace una pregunta al Mamaron que lo enfurece y el empieza a refunfuñar y a echar las brasas calientes a los asistentes, todos se ríen, saltan, gritan y huyen de la situación, cuando se termina, siguen bailando juga, de pronto aparece una persona con una armazón con pólvora cortada como una vaca, se llama la vaca loca y cierra el ritual, empieza a salir pólvora que dispara hacia todos los lugares del patio central, las personas esquivan la pólvora y siguen bailando la juga al rededor, todo es un juego entre toda la comunidad, alrededor de las 11:30 pm, dejan de bailar juga, y entran a los niños Dios y la cuna, los asistentes siguen bailando en las casetas.

El lunes las síndicas y organizadoras de la fiesta a las 2:00pm cuando los niños salen de estudiar, se van casa por casa a recoger el guarapo o chicha que prepara cada familia, no todo la hacen de maíz, también hay de arroz, luego se reúnen todos en el patio central y toman chicha entre todos y bailan juga hasta que se cansen.

### **Breve recorrido histórico del nacimiento del ritual “Adoraciones al niño Dios”**

“La permanencia del pasado vivo en el presente” (Arévalo, s,f)

En América, el proceso de colonización que empezó el 12 de octubre de 1492, marcó un momento determinante para los indígenas, pues muchos tuvieron que adaptarse a las formas de cristianización por parte de los españoles, relegando su cosmogonía a otra cultura. Lo mismo pasó cuando a finales del siglo XVI los colonos trajeron africanos para esclavizarlos y comercializarlos, en el puerto de Cartagena, “ya que los españoles pensaban que los afros eran más fuertes y resistentes para el trabajo que los indígenas” (líder 1, comunicación personal, septiembre 2017). Así fue como los africanos fueron distribuidos a sus amos, hacendados españoles de la época, perdiendo su identidad cultural, la cual fue superpuesta, durante la colonia con en el aprendizaje del catolicismo.

Lo anterior nos remonta a los orígenes del ritual de “Adoraciones al niño Dios” a finales del siglo XVI en el norte del Cauca, época en la que los afros, que eran esclavizados, como un acto de lucha por su libertad decidieron escaparse de los colonos españoles y empezaron hacer sus palenques<sup>10</sup>, que eran territorios conformados y construidos por afrodescendientes, a los cuales les habían transferido una cultura católica. Allí en los palenques, aparecen todas sus expresiones, que nacen de esa liberación de los afros, frente a un régimen esclavista. El espíritu del ritual de la comunidad afro de Santa Rosa, refleja una hibridación en su estructura y representa la tradición e identidad de su herencia africana y su sincretismo.

---

<sup>10</sup> Para ampliar la información revisar el siguiente artículo  
<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/13242/0524130.pdf?sequence=1>

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

Según Arévalo (s,f).

La idea común que se tiene sobre la tradición es la que etimológicamente hace venir el término del latín “tradere”, del que derivaría tradición, es decir lo que viene transmitido del pasado; por extensión, el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente. (pág. 926)

Por consiguiente, para entender la tradición, se debe indagar en el origen y la evolución del hecho social que sigue vivo en el tiempo y que responde a una realidad social que es compartida culturalmente. El conjunto de conocimientos que representa la identidad de una cultura no se mantiene estático, toma un sentido y significado con el paso del tiempo donde emergen situaciones de cambios. Allí los contextos exigen una transitoriedad de pensamiento, en la tradición, en el nexo de continuidad entre el pasado y el presente, existe un aspecto permanente y otro susceptible al cambio. (Arévalo, pág. 927) .Por tanto las estructuras convencionales se rompen y aparecen nuevas expresiones que se incorporan al sentido de la tradición, estas expresiones juegan un papel de suma importancia pues son las que reiventan el ritual y nos permiten revalorar su significado. Un ejemplo en el ritual de “Adoraciones al niño Dios”, es el baile del “mamaron”, ya que surge porque un viejo incrédulo como lo era Brigelio Balanta, abuelo de Sindica I, no creía que María hubiese quedado embarazada sin tener relaciones sexuales, entonces nace un mito dentro de la tradición, que es representado únicamente dentro de la vereda Santa Rosa .

La tradición está en continuo cambio y se va adaptando a las condiciones del presente, por supuesto esto tiene que ver con los cambios sociales, políticos y económicos, en los cuales la tradición dialoga constantemente con su proceder, como lo justifica Portuondo, (2000)

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

La tradición puede cristalizar el pasado en su transparencia y crear al mismo tiempo la expresión de su rigidez. Pero, sobre todo, contribuye a proporcionar a la historia su sustancia; a preservar el secreto del drama universal de una humanidad temporal en lo inefable del ser y a ensayar los desciframientos de sus múltiples simbolismos y significaciones” (Portuondo, 2000).

Un ejemplo de lo anterior es “el cununo” tambor tradicional de este ritual, era parte principal de los instrumentos con los que tocaban la juga (baile afro) que se caracterizaba por ser un instrumento que tenía una elaboración especial pues era hecho de cuero de vaca, y la madera era especial, recogida de un árbol con un determinado tiempo de recolección según la luna, se observa que en el presente es el “redoblante”, de cuero sintético el que resuena en la fiesta.

La tradición hace parte de una cultura viviente que trae de su pasado formas de expresión, que son reinventadas, recreadas, y transformadas según el tiempo en el que se desarrolle, “Lo que del pasado queda en el presente eso es la tradición. La tradición sería, entonces, la permanencia del pasado vivo en el presente”. (Arévalo, s,f, pág. 927). Con lo anterior cabe resaltar que el ritual de adoración al niño Dios, tiene influencias en el siglo de oro español, siglo XVI en el que aparece el término Loa, el cual era parte de los subgéneros del teatro breve, donde los dramaturgos creaban un prólogo o un acto preliminar al auto o a la comedia, y su función era captar la atención y silencio del público, para el anuncio de un nuevo acto o la presentación de personajes.

La segunda etapa del siglo de oro, fue el barroco, época en la que en el teatro español se convierte en un espectáculo total, como lo señala (Lamus citado en Ramirez, 2011)

Nace de allí un nuevo estilo artístico: el barroco. (2010, 74). Estética que enriquece al actor, dice la autora, al permitirle hacer ruptura en la inmovilidad medieval, al destruir la

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

medida de la comedia y tragedia clásicas, incorporando todas las demás artes del espectáculo, recuperando a su vez esencias filosóficas del teatro que abrían puertas a cambios sociales y nuevas formas de hacer arte (2010, 81), porque la estética barroca, afirma Lamus, además del teatro cambia la sociedad y renueva las artes de tal manera que la sociedad y el arte intercambian signos en mutua evolución (2010,81). (pág. 145)

En el teatro medieval no se presenciaba solo una función, si no era una fiesta teatral, que tenía varios momentos de representación, a través de los componentes propios del teatro breve, como lo era la Loa, los entremeses, el baile. Con lo anterior queremos hacer referencia a que la tradición afrocolombiana, recoge una herencia a partir de un sincretismo por parte de las enseñanzas de los españoles a lo africanos en el siglo XVI, y es una herencia europea que sigue presente en el ritual adoración al niño Dios, pues la Loa hace parte de los elementos teatrales del ritual.

## CAPÍTULO II

### Marco referencial conceptual

En este capítulo se presenta el estado de la cuestión de los diferentes estudios relacionados con el problema de investigación. Seguidamente, se definen las nociones de teatralidad en distintos apartados como los son “la teatralidad, el acontecimiento teatral”, “ritual y mito” (un tiempo primordial), “liminalidad en el ritual “Adoraciones al niño Dios”, “la transculturación de la teatralidad del ritual Adoraciones al niño Dios.”

### Estado de la cuestión

La revisión de este estado de la cuestión<sup>11</sup> se realizó a partir de bases de datos tales como google académico, Scribd, Scielo, utilizando las palabras claves como “ritual”, “adoraciones al niño Dios”, “memoria colectiva”, “identidad colectiva”, “afrocaucanos”, se encontraron documentos relacionados con trabajos de participación etnográfica dentro de las adoraciones, proyectos de fortalecimiento a comunidades afro, realizados la mayoría por la Universidad Javeriana y proyectos de grados de Universidades como la Universidad del valle del Cauca los

---

<sup>11</sup> En la siguiente cita se aclara lo que entendemos por estado de la cuestión: “Así también ha sido definido como: “El diseño de un proyecto de investigación supone conocimientos previos sobre el estado de la cuestión (...) Por eso, la adecuada información sobre los avances del quehacer científico, con respecto al análisis e interpretación de un fenómeno o proceso prefijado, es la base del cuestionamiento y planificación del respectivo proceso investigativo” (González,1986 citado en Ender E. Carresquero Carresquero, 2016, p.13)

A esto se contraponen “ A esta búsqueda de lo que otros han producido como conocimiento sobre mi objeto de trabajo o tema problema, y al informe escrito que consuma esta indagación, los consideramos como elementos que configuran la realización del estado de la cuestión”. (Gallardo, 1995 citado en Ender E. Carresquero Carresquero, 2016)

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

cuales ayudaron a realizar una primera aproximación de cómo abordar la investigación siendo participe del ritual dentro de la comunidad.

El Instituto Colombiano de Desarrollo Rural –INCODER junto con el Centro de Estudios Interculturales y la CEI Pontificia Universidad Javeriana en Cali en el 2013, hacen un proyecto llamado procesos de fortalecimiento a consejos comunitarios y capitanías, el cual involucró a la región del norte, del centro, y del oriente del Cauca, también al sur del departamento del Valle del Cauca. El proyecto se realizó a través de lecturas críticas a la historia local de cada una de las comunidades que asistieron al taller. De esa manera, cada líder, que son los encargados de los consejos comunitarios, debía dejar por escrito la investigación que se hacía alrededor de la historia local y la importancia del trabajo de la investigación comunitaria que se hizo acerca del pasado, permitiendo narrar la historia sobre el origen de cada comunidad, el proceso histórico, las formas de producción, la economía y la organización de las comunidades en cada región. El documento se generó con la finalidad de obtener una herramienta fundamental de información, la cual se pudiera forjar para procesos autónomos, fijándose en los cambios en el tiempo y en las necesidades de cada comunidad participante del taller. El documento aporta en el sentido que permite aclarar la importancia de la investigación hacia la comunidad, la cual es visibilizar su ritual, desde su propia memoria colectiva, como ellos lo recuerdan y como se encuentra actualmente.

El segundo documento, es la tesis de maestría de Johnny Alexander Muñoz Aguilera de la universidad de Sao Paulo, en Brasil. Esta tesis se pregunta por una expresión cultural de los afros en el norte del Cauca, La Grima. El interés del investigador es entender qué es el arte de la grima y sus modos de transmisión. La grima es una danza y deporte el cual une a la comunidad, pues es un espectáculo, el cual viene practicándose desde la época de la colonización, donde los

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

hacendados ponían a luchar con machetes a los afros y campesinos, primero como forma de entretenimiento, más tarde fue utilizado para defensa en algunas guerras.

Es un trabajo de etnografía donde el observador toma el rol de alumno hacia el maestro Ananías gran conocedor de la danza. Él manifiesta en su trabajo, que es un ejercicio multifacético, pues es a través de la interacción de un conocedor de la grima, y de involucrarse con su grupo de entrenamiento, como pudo escribir sobre ésta expresión y analizar los modos de enseñanza de La Grima y teorizarlo. Se interesa por entender los modos de transmisión del juego y así mismo se pregunta por sus aspectos técnicos, su historia y cosmología. El trabajo lo expone el autor como la búsqueda de preguntas pedagógicas que tienen la posibilidad de hallar respuestas iniciales sobre la práctica y la importancia de la transmisión de La Grima.

Se genera una metodología para la construcción del documento que tiene que ver con experimentar la escritura de acuerdo a lo que iba surgiendo en la misma práctica, es así como el texto del investigador no se construyó a partir de una sola voz, sino de la relación del Maestro Ananías con sus alumnos, de las narraciones de la comunidad y de la relación del observador con el contexto en general, de este modo se encuentran diferentes rasgos del juego de la grima, uno de ellos son las "cruzas", pequeñas composiciones de baile con el machete, en donde se observa la técnica de la grima. El documento pretende aportar a esta investigación ya que permite evidenciar los modos de interculturalidad que se puede ejecutar dentro de una investigación etnográfica y como desde la observación participante se puede aportar a los documentos de contenido étnico, examinando y teorizando los saberes que la comunidad comparte desde el vínculo que genera con el investigador.

Este último documento y para mí el que más aporta al análisis del ritual adoración al niño Dios, es del investigador chocoano, Atencio Babilonia, el cual hace un bosquejo etnográfico al

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

ritual de la vereda Santa Rosa en 1980, describe como era el ritual en esa época, y los procesos internos de la comunidad, para los preparativos y reunión entre los habitantes, analiza el espíritu y significado del ritual.

Es una investigación de la Universidad del Valle del Cauca del profesor Atencio Babilonia. Este documento recoge un bosquejo etnohistórico de La Fiesta Adoración Al Niño Dios en la vereda de Santa Rosa y la Dominga, el investigador problematiza el concepto de esta fiesta desde la unión social de sujetos que comparten un mismo pasado, una pertenencia étnica y propias manifestaciones culturales, pero que la mayoría del año viven alejados unos de otros en sus veredas, por razones económicas, por lo que la fiesta, según el autor, adquiere un profundo propósito comunicativo. Describe las características del ritual, entre ellos personajes que podemos encontrar dentro del ritual, la forma de organización y participación, creando así un límite de lo sacro y lo profano, según Babilonia, (1980)

De la interacción entre lo sagrado y lo profano surge además otro aspecto ideológico y social, nos referimos a la dualidad sexual. Sabemos que los momentos sagrados se caracterizan por una marcada segregación entre los sexos: hay cantos, danzas y recitaciones femeninas y cantos y danzas y recitaciones masculinas. El espacio sagrado no es el espacio apropiado para el encuentro intersexual, es cierto que en las actividades rituales aparecen elementos de carácter sexual» como coplas referentes a la procreación de la virgen María, pero que se remontan a un nivel mítico. (pág. 96)

Después de que el autor hace una contextualización del recorrido de la fiesta, de las *jugas* y *loas* que allí aparecen, hace una reflexión sobre cómo la fiesta progresa alrededor de unos encuentros en espacios físicos, donde se encuentra lo divino, la fiesta religiosa, y por otro lado casetas donde el alcohol hace parte de encuentro físicos en la fiesta, lo que define el autor es que

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

esta tradición no se trata solo de un encuentro de lo humano con lo divino, sino que lo que la hace tan importante esta fiesta es el encuentro entre los actores de la comunidad, constituyendo un fuerte vínculo social. La anterior investigación resalta la estructura del ritual en el año 1980 y permite hacer un análisis paralelamente con la presente investigación puesto que se examina el mismo ritual, pero en tiempos diferentes.

En esta corta pesquisa de las investigaciones encontradas y señaladas anteriormente, en últimas podemos concluir que, las investigaciones sobre el ritual adoración al niño Dios son escasas puesto que el único documento escrito que encontramos sobre esta vereda en particular es el del antropólogo chocono Atencio Babilonia en 1980. Los fortalecimientos a comunidades étnicas se propician desde la memoria colectiva y el conocimiento de representantes de los consejos comunitarios de cada vereda del norte del Cauca. Existe una persistente presencia e investigaciones de la Universidad Javeriana que pretende visibilizar el territorio a partir de la documentación y estrategias pensadas con la comunidad para resguardar la tradición. Por último, la investigación etnográfica participativa, es una metodología que requiere, compartir con la comunidad, crear vínculos desde lo intercultural, para reconstruir y hablar de las prácticas escénicas que se identifican en cada territorio Caucano.

### CAPITULO III

#### La teatralidad “el acontecimiento teatral”

“La teatralidad es inseparable de lo humano y acompaña al hombre desde sus orígenes.” (Dubatti, 2017)

Dentro de las diferentes interpretaciones que se encuentran del concepto teatralidad, enunciaremos algunas que hacen referencia, para que el lector pueda comprender a mayor profundidad este concepto.

El concepto de teatralidad tiene sus raíces en la antropología, que estudia las manifestaciones sociales y culturales de las comunidades humanas. Varios autores han abordado el concepto para entender qué del teatro está en la esfera de lo social, como lo señala en el siguiente apartado Diéguez, (2009)

Entiendo la teatralidad como instinto de transfiguración capaz de crear un “ambiente” diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida, tal y como lo planteó Nicolás Evreinov cuando estudiaba las disposiciones escénicas de la sociedad, interesado en observar “el espectáculo sin fin” (...)” (s.p).

Con lo anterior la autora plantea que la teatralidad tiene la característica de ser un acto liminal, puesto que suscita dentro de un espacio cotidiano, un ambiente diferente en el entorno, que es transformado a través de expresiones que componen el significado de la representación en este caso ritual. Como lo cita Dieguez (2009)

(...) es decir, como un estado resguardado y extra cotidiano, me ha interesado observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

acercamiento a la esfera cotidiana. Al proponer un alejamiento de las formas convencionales de representación y una proximidad a los estados de vivencia, de implicaciones éticas, de movimientos en la calidad de vida, algunos procesos artísticos comienzan a explorar caminos que parecen acercarlos, una vez más, a experiencias rituales. (s,p).

Más adelante en el apartado de liminalidad ahondaremos en el pensamiento de esta autora por ahora expondremos algunas ideas de la autora Ana Grajales, sobre el concepto teatralidad desde otros autores, remitiéndonos al texto “el concepto teatralidad” Grajales, (2007) donde la autora hace una síntesis y recoge un compendio de diversos pensamientos de autores como, “Barthes”, “Juan Villegas”, “Kleir Elam”, “Anne Ubersfeld”, “Domingo Adame”, “Ana Goutman”, “Joseph Litvak”, “Elizabeth Burns”, “Javier del Prado”, “Gustavo Geirola”. Sobre sus propuestas del concepto teatralidad, Ana Grajales (2007) señala que:

“Entonces: 1. La teatralidad sería una totalidad mimética enunciante, con todas las modalidades de enunciación natural de la realidad, narrativa, discursiva y poética. 2. La teatralidad es de naturaleza artificial mimética, redundante, especular, presencial y ritual. 3. La teatralidad es re-presentación: en un caso, como lo espacial, visual y expresivo, de una escena espectacular e impresionante y en otro caso, la manera específica de la utilización de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor), queda cuenta del contenido latente de un pre-texto. 4. La teatralidad se establece desde el interpretante cuando este considera cualquier modo de conducta como teatral y por lo tanto puede aparecer en cualquier lugar de la vida social o en las manifestaciones o modos de representación de los productos culturales, cine, fotografía, danza, rito,

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

publicidad, etc. 5. La teatralidad es un campo escópico agonal<sup>12</sup> constituido como una estrategia de dominación. 6. La teatralidad se funda en la teatralidad social y su representación por una pluralidad de prácticas escénicas. Desde esta perspectiva, el teatro constituye una práctica cultural cuyos códigos están determinados por el sistema cultural y social en que se lleva a cabo. 7. La teatralidad es política de la mirada, interacción autopoética. O, en palabras de Kleir Elam, producción de significado de la escena” (pág. 85).

Las anteriores definiciones son tenidas en cuenta para que nos ayuden a entender este concepto y problematizar la perspectiva de Jorge Dubatti sobre teatro comparado (Dubatti, 2003). Propone una mirada sobre el teatro como acontecimiento teatral y abarca un estudio sobre la relación del teatro con lo existente en la totalidad del mundo. Para esto el autor dice que hay que hacer una redefinición ontológica que supere las definiciones que hay de teatro en los diccionarios y manuales sobre teatrología. Con lo anterior, Dubatti, (2017) señala que:

“Desde una perspectiva antropológica, así como la especie se define en el Homo Sapiens (el Hombre que sabe), el Homo Faber (el Hombre que hace) y el Homo Ludens (el Hombre que juega), se reconoce un Homo Theatralis, una “Humanidad Teatral”. (pág. 6).

Es decir que desde el acontecer en el mundo, el humano se relaciona con aspectos teatrales en sus formas propias de convivio. La teatralidad aparece después del concepto teatro, y es la capacidad humana de organizar la mirada del otro, nos acompaña desde que nacemos, la forma como miramos el mundo y como las personas que nos rodean modifican nuestra forma de percibirlo y entenderlo (Dubatti, 2017).

---

<sup>12</sup> Significa. lucha visual.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

Dubatti indaga en un ensayo sobre Florence Dupont “La Invención de la literatura”, en el cual Dupont, analiza las practicas literarias en la cultura viviente del mundo Greco Latino, este ensayo suscitó una redefinición de la teatralidad en Dubatti desde el concepto de convivio, ya que para él, en la cultura viviente del mundo antiguo, se encuentra el punto de partida del teatro, ya que desde allí se forja, un encuentro de presencias en un espacio-tiempo únicos e irrepetibles. “El convivio viene del latín *convivium* que significa festín, convite, reunión.” (Dubatti, 2003). Dubatti generó una estructura para entender los acontecimientos del teatro hacia el análisis de una nueva teatrología, examinando las formas de convivio in situ (teatralidad). Lo formuló proponiendo tres acontecimientos de la siguiente manera. “I El acontecimiento convivial, que es condición de posibilidad y antecedente de. II El acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético, frente a cuyo advenimiento se produce, III El acontecimiento de constitución del espacio del espectador.” (Dubatti, 2003, pág. 16).

Nos dispondremos entonces a dar una definición de los tres momentos concatenados que él sugiere, para analizar a que se refiere con cada uno y qué relación tienen con el ritual afro “Adoración al niño Dios”.

### ***Acontecimiento convivial***

El primer aspecto a revisar es el acontecimiento convivial, en los orígenes del teatro se identifica una institución ancestral, un encuentro de presencias de hombres y mujeres, dentro de un punto geográfico de carácter irreproducible. El convivio implica unas características muy propias de lo teatral y en este caso lo que le antecede, el ritual, como una forma de experiencia vital, que pasa en un momento determinado y que no se puede repetir de la misma manera. Dubatti, (2003) lo amplía diciendo:

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

(...) reunión de auras, el convivio teatral *extiende* el concepto benjaminiano. El encuentro de auras no es perdurable, dura lo que el convivio: en consecuencia, es también imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se desvanece y se torna irrecuperable” (Dubatti, 2003, pág. 18).

Con lo anterior se señala, que el convivio es un encuentro de presencias, en un tiempo y espacio que se configuran para la disposición del acontecimiento teatral, esto solo se puede percibir en la participación y en el encuentro de auras que están presentes, ya que lo aurático solo es posible en la vivencia de la experiencia de los cuerpos que habitan el espacio in situ.

En la filosofía del teatro comparado, propuesta por Dubatti (2003), se expone que el teatro es un ente complejo, un acontecimiento ontológico donde se construyen entes que acontecen y trascienden a partir de la esfera de lo humano, de lo histórico, lo social, espacial, temporal. Se desarrolla una propuesta a partir de una pregunta ontológica, que se pregunta por la especificidad del teatro, con el propósito de superar el problema del concepto de representación y presentación, a partir de la base convivial.

Este primer acontecimiento se refiere principalmente al encuentro de presencias de una cultura viviente que a través de la experiencia in situ dialoga y convive con los otros desde la condición de la política de la mirada, es decir, la condición de ser y existir en el mundo, que se presenta desde un lugar cronotópico. “El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial. Efímera” (Dubatti, 2003, pág. 19).

### ***Acontecimiento poético***

El segundo momento es el acontecimiento poético, tiene que ver con la separación del mundo cotidiano, a una nueva dimensión del lenguaje, donde las acciones dentro del ritual en

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

este caso, manifiestan un significado y sentido simbólico. Dubatti (2003) señala que en el segundo momento hay un nuevo orden ontológico, que sucede a través de alguna señal o llamamiento a algo nuevo que va acontecer:

(...) puro acontecimiento de lenguaje, lenguaje sin voluntad de referir a una realidad otra que el mismo lenguaje (en escena, las poéticas más abstractas de la danza, el movimiento como puro lenguaje): los cuerpos en si transformados en lenguaje poético, la physis natural permanece en tanto tal pero simultáneamente se transforma en physis poética.”

(Dubatti, 2003, pág. 20)

En esta dimensión hay un lenguaje propio de los cuerpos, pues no es un cuerpo natural, cotidiano, si no uno que está transitando por un lenguaje extra cotidiano, un lenguaje que no es común, un lenguaje poético que está cargado de significado y símbolos.

### *Acontecimiento de expectación*

De acuerdo con Dubatti (s,f).

“El acontecimiento de la expectación, se relaciona directamente con la consciencia del espectador sobre el acontecimiento poético, pues el espectador debe hacer una distancia ontológica, que tiene que ver con la naturaleza de la poiesis y como esta se desarrolla dentro del acontecer teatral”.

El espectador debe ser participe de la producción poética, entrando en un juego de acomodación de la mirada del otro, en el cual hay una realización total del acontecimiento teatral. Dubatti aclara que para que haya teatro necesariamente tiene que haber un espectador, en el caso del ritual afro, es muy similar. Una asistencia concurrida a las “Adoraciones al niño Dios”, quiere decir, que fueron unas buenas adoraciones, deben venir espectadores de otras veredas y de afuera a ser participe del ritual y acontecer en el acto poético. Dubatti (2003) “El

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

espectador puede salir del espacio de expectación e ingresar en el campo del acontecimiento poético de lenguaje. Veamos algunos casos de esta abducción poética” (pág. 22).

El caso más aproximado de abducción poética dentro del ritual, se relaciona directamente con la entrada del espectador al acontecimiento poético. “Puede ´entrar y salir´ del espacio poético en espectáculos de tipo performáticos el espectador, en el cual se instaura la posibilidad de una entrada permanentemente abierta al orden óptico del acontecimiento de lenguaje (Dubatti, 2003). Tal y como sucede en el ritual, los espectadores pueden ser partícipes del acontecimiento poético, para ello es importante tener en cuenta el primer acontecimiento, el convivial, pues es en la reunión de auras presentes, que el espectador logra conectar con los participantes del convivio y de esta manera logra ser parte de la experiencia del lenguaje específico que conserva el ritual.

Los tres acontecimientos expuestos anteriormente serán la base en esta investigación para entender la estructura de ritual desde el acontecimiento teatral.

### **Ritual-Mito (El Tiempo Primordial)**

El ser humano desde que nace está expuesto a su entorno y su contexto social, de ahí va adoptando comportamientos culturales, a partir de las creencias y formas de vida. Esas creencias proporcionan un modelo de conducta humana, y es a través del mito que el humano le ha dado un sentido y valor a lo que existe a su alrededor, como lo señala (Bourdieu citado en Ramirez, 2011)

“Pierre Bourdieu se referirá a los mitos y los rituales como “Actos de institución” que consisten en una suerte de Fortalecimiento de las instituciones como estrategia de prevención a la trasgresión y abandono de la interacción social. El mito es utilizado en las sociedades para explicar el origen del mundo”. (pág. 27)

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

En la biblia el mito de la creación del universo, el nacimiento del hombre y la mujer, “Adan y Eva”, “el génesis” entre otros, son un claro ejemplo de la construcción católica que da una explicación mítica de cómo Dios un ser sobrenatural crea el universo, “el mito cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos” (Eliade, 1963, pág. 6) . Los rituales de la religión católica siguen reiterando los mitos del testamento, a tal punto de que otras formas de explicación del mundo que estén fuera del testamento como lo dice Eliade (1963) lo atribuyen a una mentira o ilusión.

El mito da sentido de vida ejemplar, pues los valores del hombre y lo que es hoy día, ha sido por el hecho de volver a como lo dijimos arriba un tiempo primordial, un tiempo donde se reitera un acontecimiento mítico, donde se reiteran los valores de una comunidad a través en este caso de ritual de las “Adoraciones al niño Dios”.

En la vereda santa rosa lo mitos que aprendieron los esclavos fue a través del conocimiento y festejo de los esclavistas, los cuales como hemos dicho anteriormente, relegaron la historia de los africanos. El ritual “Adoraciones al niño Dios” es festejado porque anteriormente los hacendados solo dejaban que los esclavos celebraran la navidad en febrero, por lo que ellos, tomaron elementos míticos sobre lo católico, y añadieron elementos propios al festejo, hoy por hoy se ve una hibridación que tiene rasgos sacros porque se adora una divinidad, al niño Dios, a través de un ritual transmitido por la colonia, y decimos que es ritual porque es un dispositivo de repetición, que perdura en el tiempo y crea un producción cultural o creencia social con retóricas persistentes al punto de que los sujetos que participan en el ritual no encuentran sentido espiritual si éste no es realizado. Se evidencia lo sacro a través de algunas Eliade (2001) “hierofanías es decir, las manifestaciones de lo sagrado expresadas en símbolos,

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

mitos, seres sobrenaturales, etc, se entienden como estructuras, y constituyen un lenguaje prerreflexivo que exige una hermenéutica”. (Pag, 9).

### **Liminalidad en el Ritual de “Adoraciones al niño Dios”**

#### **“En los bordes teatrales”**

La liminalidad es un término que reconoce el umbral o límite que existe en el drama social, analizando su significado y sentido político, como lo explica Diéguez, (2009) “El arte y el ritual son generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de mutación, de crisis y de importantes cambios” (pág. 3). Éste concepto expande la posibilidad de análisis para entender las representaciones rituales en la contemporaneidad, las cuales se manifiestan desde las condiciones propias de su contexto y en su concepción de existir en el mundo.

El concepto de liminalidad viene del latín *Limen* que significa “límite” o “frontera”, es el espacio de “umbral” que hay entre lo conocido y lo desconocido. Lo liminal, parafraseando a (Turner citado en texto de Diguez, 2009) se caracteriza por ser una anti estructura social (*communitas*), que rompe con las estructuras jerárquicas y de status, en esa ruptura se encuentran nuevas expresiones que emergen de un espíritu que comparte socialmente una comunidad.

Lo interesante de éste concepto es que nos permite analizar los inicios del hecho social del ritual. El umbral de ésta tradición se da precisamente en la ruptura jerárquica de las negritudes hacia los hacendados, en esa ruptura, las comunidades afros, se separarán de lo establecido por sus amos y exploran un acercamiento a su propio espíritu e identidad a través del baile de “la fuga”, de “las loas” (coplas que declaman al niño Dios), el baile de “la mula y el buey” y “el baile del mamaron”, creando así desde el limite o frontera, una identidad propia que perdura en el tiempo.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

La investigadora Cubana, Ileana Diéguez hace hincapié en el concepto de teatralidad liminal, entendiéndolo desde “los bordes de lo teatral”, para dar una mirada más amplia a lo que ella llama prácticas escénicas. Le interesa mirar los acontecimientos que se desarrollan en un contexto específico y cotidiano, y que están en constante diálogos con otras disciplinas del arte y la vida. Menciona los rituales como una práctica escénica, los cuales dejan percibir en su estructura signos y símbolos, que no son una obra de teatro, pero que tiene en su interior unos modos de acción representativos, como los son sus bailes, loas, mitos, personajes, que hacen parte de la identidad cultural de esta comunidad afro.

La teatralidad liminal se refiere pues a esa necesidad teórica de repensar los fenómenos escénicos en la actualidad a partir de la indagación y el análisis in situ, de prácticas escénicas que son hibridación, que son ruptura, que se separan de lo establecido, al respecto Diéguez (2007) señala que

“Si en todos los casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia alternativa en los límites, en el presente estudio esta condición tiene su representación ideal en las *communitas* metafóricas en las que participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica” (pág. 14).

Las *communitas* se refiere a lo marginal, lo que se establece fuera de los límites, a una antiestructura que contiene su propio sentido y significado político, en el caso del ritual afro, se puede evidenciar que su teatralidad se forjó a partir de un proceso de descolonización por parte de los esclavizados, que le dieron un sentido de apropiación al territorio Norte caucano.

Entendiendo lo anterior nos referiremos al ritual que nos interesa en esta investigación, “Adoraciones al niño dios”, pues la connotación que este conlleva hace parte de nuestra historia, como se explica en el siguiente apartado:

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

“Las comunidades de la diáspora africana adaptaron sus cultos tradicionales a la nueva realidad americana. Como efecto de la violencia sufridas por los esclavos de origen africano y por la presión aculturadora de las instituciones coloniales y de la Iglesia Católica se generó una síntesis cultural y unos cultos sincréticos” (Maurizio Ali, 2014, pág. 56) (p, 56).

Con lo dicho anteriormente, no interesa entender en este capítulo el fenómeno liminal que se dió cuando los esclavos del siglo XVI decidieron separarse de los esclavistas y se apropiaron de su propio territorio en palenques, forjando su teatralidad.

El primer autor que nos aclara el concepto de “umbral”, término que se relaciona directamente con lo liminal es Van Gennep. En su libro “Los ritos de paso” Gennep, (2008) hace un análisis de los ciclos ceremoniales, como lo son el matrimonio, dar a luz, morir, perder la virginidad, entre otros. Él describe el umbral como “...” “Así, «pasar el umbral» significa agregarse a un mundo nuevo”. (pág. 37). Para entender la agregación al nuevo mundo, en el mismo texto propone tres categorías las cuales, serán de suma importancia para darle un lugar a lo liminal dentro del ritual de “Adoraciones al niño Dios”. Gennep, (2008) “Propongo en consecuencia llamar ritos preliminares a los ritos de separación del mundo anterior, ritos liminares a los ritos ejecutados durante el estadio de margen y ritos pos liminares a los ritos de agregación al mundo nuevo”. (pág. 38) .Estos tres momentos fueron una propuesta en la que se analizaron algunos rituales de comunidades ancestrales, que a través de sus ceremonias mágico-religiosas, sacras y profanas, inician al sujeto dentro de un ritual de transición de sus creencias que serán determinantes en el rol del sujeto dentro de su comunidad.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

En el siguiente apartado, explicaremos el “umbral” o “liminalidad” de la fiesta a partir de las tres categorías que define Van Gennep (2008).

**PRE-LIMINALES:** Este primer punto hace referencia a la iniciación de una ceremonia, en éste caso describiremos la iniciación de los afros que escapan de sus amos y hacen su propio ritual, se desarrolla la primera fase del ritual que es la separación de un mundo anterior, a uno nuevo, uno creado por ellos, haciendo un baile propio al que llamaron “fuga” porque se fugaron de los amos.

**LIMINALES:** La frontera entre el nuevo mundo en el que aparece la teatralidad del ritual, que serían pues, sus propias expresiones, una ruptura jerárquica, una antiestructura, en el cual los afros le dieron un nuevo significado a la navidad que celebraban los hacendados en diciembre. Allí podemos identificar un tránsito de hibridación, traducido en la estructura propia de su ritual en espacio, tiempo, bailes, representaciones y la organización de la familia Balanta para celebrar la fiesta año tras año.

**POS-LIMINALES:** Los afros construyen una estructura de su propia tradición, desarrollan una identidad colectiva a partir de su unión como comunidad étnica y sus propias formas de ser, hacer y estar en el mundo.

Dicho lo anterior cabe resaltar que varias veredas comparten el festejo de adoraciones al niño dios, pero cada una transita el ritual de manera distinta. Por ejemplo, en la vereda Santa Rosa, celebra un baile propio llamado “el mamaron”, el mito del baile aparece con el papá de Síndica II, entrevistada en el video que hace parte de los anexos de la presente investigación.

El papel de la investigadora también tuvo un desarrollo liminal, primero una preparación preliminar, separarse de su mundo para percibir un mundo desconocido, un mundo nuevo para ella. Una etapa de tránsito donde compartió con la comunidad, y desarrolló vínculos de amistad,

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

transitó por el ritual de “Adoraciones al niño Dios”, y se dejó permear por las expresiones de la comunidad, y, por último, la agregación al nuevo mundo percibiendo la cultura afrocaucana de una manera distinta.

Por otro lado, entenderemos el concepto de teatralidad desde el autor Jorge Dubatti, para identificar y analizar los posibles elementos teatrales, a partir de la estructura del ritual y los acontecimientos que se manifiestan. Dubatti trabaja desde una disciplina que se llama teatro comparado (Dubatti, 2003), la cual busca analizar fenómenos teatrales para entender qué, cómo y dónde surge la especificidad del lenguaje teatral.

### **La transculturación de la teatralidad del ritual “Adoraciones al niño Dios”**

El término transculturación aparece con el investigador José Ortiz, como un neologismo que pudiera sustituir la palabra aculturación que se refiere al proceso de tránsito de una cultura a otra, es decir adoptar los rasgos de otra cultura, perdiendo la identidad propia.

La transculturación tiene que ver con el choque de dos culturas. Una que predomina, en este caso los españoles que trajeron a lo negros de África, y otra que pierde gran parte de su identidad, adoptando rasgos de la cultura que predomina.

Los negros trajeron con sus cuerpos sus espíritus, pero no sus instituciones, ni su instrumental. Vinieron negros con multitud de procedencias, razas, lenguajes, culturas, clases, sexos y edades, confundidos en los barcos y barracones de la trata y socialmente igualados en un mismo régimen de esclavitud.” (Ortiz citado en Jesús Guanche Pérez, 2017)

Sin embargo, la cultura afro, ha sido capaz de enfrentar y asumir ese choque cultural, transmutando la imposición de los colonizadores a nuevas formas de expresión e identidad

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

propias, que tiene su origen en la defensa de sus derechos y en el anhelo de liberar su espíritu del régimen esclavista.

Es importante reconocer que hay un punto convergente entre la imposición por parte de los blancos de su identidad y su cultura y la transmutación en el presente de los negros, que es adaptativa dinámica y cambiante.

A continuación, señalaremos algunas expresiones, que hacen parte de las estrategias teatrales que han tenido un cambio:

**LA JUGA O LA FUGA:** En el pasado los hacendados no permitían que en diciembre "los esclavos" celebrarán la navidad, así que les daban dos meses después a los negros para que ellos hicieran su propia fiesta. Algunos afros se empezaron a cansar de las prohibiciones, se escapaban de los amos para divertirse a través de sus propios bailes, cantos, y expresiones. Allí aparece el baile de la fuga, porque se fugaban de sus amos, ahora en el presente ha cambiado su significado adaptándose a lo que representa hoy por hoy su tradición, ya no le dicen fuga, que era de fugarse, término que se usó al inicio, si no juga, que quiere decir, el juego, la ronda, del niño, la comunión.

**RECOLECTA FONDOS RITUAL:** Antes se llamaban a los músicos del ritual para que fueran casa por casa tocando la juga y de esta manera recolectaban fondos entre toda la comunidad. "Las Adoraciones se sostienen económicamente con "limosnas" o donativos, también con los "impuestos" que los Síndicos (o "dueños de las fiestas") cobran a todos aquellos que instalan toldas o casetas comerciales". (Babilonia, 1980, pág. 88)

**ENSAYO DEL RITUAL:** Cuentan que antes era un mes de ensayo, porque los músicos hacían parte de la misma comunidad, y era más fácil convocarlos, ahora algunos son de la comunidad y a otros se les paga para que vayan a tocar.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

LA LOA: Como lo mencionamos antes la loa en el siglo de oro, es un prólogo que anuncia o explica el argumento de una comedia o un drama, en el ritual de adoración al niño Dios, las Loas aparecen en toda la estructura de la celebración, y cuando se van a decir, todo el público hace silencio, cuando finalizan la Loa todos dicen “que sea para bien” y sigue el baile y los músicos.

Los arrullos son la ceremonia más importante del ritual, el baile central de la fiesta y se baila con paso pausado mientras se van cantando algunas Loas, todas cantan “Cantemos todas”.

Para el siglo XVI la loa significaba, "En definitiva la Loa es “el prólogo de un texto variado y multiforme: la fiesta teatral.” (Induráin, 2006) Es así como podemos hacer un paralelo entre una tradición afrocolombiana, que todavía existe en la modernidad y una manera de hacer teatro en el siglo XVI, que influyó directamente la tradición de las culturas, como un modo de acontecer en el mundo.

### CAPITULO III

#### MARCO METODOLÓGICO

Este trabajo acude a los métodos descriptivos de investigación entre los que se encuentran la investigación exploratoria, la investigación descriptiva, la etnografía, la investigación documental y el estudio de caso.

El enfoque metodológico que se utilizó para esta investigación fue etnográfico, un método cualitativo que se centra en describir detalladamente las interacciones y situaciones que se dan dentro de contextos sociales específicos. Además de esto el investigador define el fenómeno que quiere observar y debe gestionar los vínculos con los integrantes de la comunidad, que le permitan tener una información de confiabilidad, para que el informe de investigación tenga una validez de fuentes de primera mano que permitan justificar y hacer relaciones mucho más precisas sobre el fenómeno del que se está hablando.

Lo que el investigador quiere conseguir es establecer relaciones abiertas con los miembros del grupo que se encargarán de ser los informantes. Para ello, el etnógrafo tiene que conseguir el “rapport” (crear una relación de confianza y de afinidad) y conseguir así, unas descripciones y unas impresiones sobre su propia realidad y la de los demás. (Cristina Barbolla Diaz, 2010, pág. 12) .

El alcance de la descripción e interpretación del fenómeno social aquí estudiado solo permitió una aproximación exploratoria debido a la complejidad del rito y debido a las condiciones de participación del mismo para profundizar en los eventos y acciones particulares y generales durante un periodo de tiempo mayor de comunión. Teniendo en cuenta lo anterior y siguiendo a Ortiz (2015; p. 51) y a Martínez (2000; p.79-80) según el caso, en los estudios

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

etnográficos se puede o no preconcebir un diseño de investigación, lo cual no significa desorden ni caos a lo largo de todo el proceso de investigación, sino que supone partir de un plan de acción suficientemente abierto y flexible para acercarse al fenómeno a estudiar. Y cuando la información fue recogida ya en su totalidad y no se dispone de nuevos contactos con las fuentes, el procedimiento más adecuado para la categorización es el que se describe en el apartado de fases de la investigación en técnicas y herramientas y tareas de análisis e interpretación de la información.

Además del proceso de observación y participación de ciertas actividades, se realizaron encuentros con la comunidad, que posibilitó que, a través de reuniones y entrevistas, la comunidad narrara y reflexionara sobre su tradición y permitió al investigador participar del ritual y de este modo examinar y describir el comportamiento social y aproximarse a un análisis sobre los elementos teatrales que hacen parte de la teatralidad del ritual.

Primero se conoció la comunidad y los procesos culturales que se están desarrollando dentro de ella, se recogió un diario de campo que cuenta la experiencia y los intereses del consejo comunitario, que es el que se ocupa de los proyectos culturales dentro de la vereda, según este primer diagnóstico se hizo un plan de acción para trabajar con colectivo con la comunidad, cada plan de la propuesta tuvo un tiempo de disposición, de desarrollo y reflexión. Segundo se puso en marcha el plan de acción y se modificó según las situaciones que se fueron dando en conjunto con la comunidad, se recogió diario de campo de los encuentros, entrevistas, talleres, conversaciones. La investigadora se hizo partícipe del ritual y se involucró de una manera más directa con el sentido de apropiación del encuentro. Por último, se decantó la información recogida, y se hicieron relaciones directas con los referentes conceptuales, evidenciando los elementos teatrales que conforman la teatralidad del ritual.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

**Fases de la investigación**

A continuación mencionaremos, y haremos referencia a cada fase de la investigación, para que el lector pueda entender la organización y en efecto conocer los pasos que se efectuaron a partir del método etnográfico participativo y poder responder a la pregunta problema ¿Cuáles son los elementos de la teatralidad que caracterizan al ritual afro adoración al niño Dios, en la vereda Santa Rosa del municipio de Caloto Cauca que amplían la mirada del campo de la representación teatral dentro de la licenciatura?.

**Tabla 1***Fases de la Investigación Detallada*

**Fuente:** Elaboración propia

<b>Fases</b>	<b>Actividades</b>	<b>Procedimiento</b>
<b>Fase I: Vinculación con la comunidad.</b>	- Buscar una persona que haga de puente para la vinculación.	- Gestionar con la persona la posibilidad de un encuentro con un sujeto dentro de la comunidad. De ahí nace el primer contacto, con líder I del consejo comunitario de Yarumito, el cual acobia la vereda Santa Rosa.
<b>Fase II: Diagnostico</b>	- Gestión con líder I para ir a conocer el territorio y las necesidades del mismo.	- El investigador tiene su primer encuentro en septiembre de 2017 con tres representantes del consejo Yarumito, ellos le presentan el contacto directo de síndica I (organizadora del ritual y de apellido Balanta), para conocer de primera mano las adoraciones al niño Dios.
<b>Fase III: Encuentro con algunos integrantes de la comunidad en 2018.</b>	- Ir a la vereda Santa Rosa y generar reuniones con los integrantes de la comunidad.	- Desarrollar un taller con los integrantes de la comunidad, donde ellos me muestren los aspectos generales de las adoraciones al niño Dios.  - Hacer un árbol genealógico con los niños de la comunidad sobre sus apellidos de origen africano.  - Acompañar a las síndicas en los preparativos del ritual. Realizar entrevistas a las síndicas y organizadoras del ritual.
<b>Fase IV: Asistencia y participación en el ritual 2018 y 2019</b>	- Contratar una persona que sepa manejar “drone” para hacer el registro del ritual.  -Gestionar recursos de la alcaldía de Caloto para pagarle a la persona del drone.	- Participación dentro del ritual en los dos años, bailando, jugando y observando los elementos teatrales que construyen la teatralidad de las adoraciones al niño Dios.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

<b>Fase V</b> <b>Recolección de información.</b>	- Generar encuentros con la comunidad y participar de las actividades cotidianas de convivio.  -Asistir al ritual, tanto a su preparación como ser participe dentro de él.	- Organizar las entrevistas y transcribirlas.  -Organizar la información audiovisual y crear un documento audiovisual, que me sirva de base para el análisis.
<b>Fase VI</b> <b>Análisis de la información.</b>	-Organizar todo el material audiovisual.	- Apoyo de entrevistas y lo audiovisual para encontrar y categorizar los elementos teatrales que conforman la teatralidad de ritual adoración al niño Dios.
<b>Fase VII</b> <b>-Redacción del informe final.</b>	-Hacer una matriz trádica, examinando los datos empíricos, teóricos, entrevistas y convivio con la comunidad.	- Consignar los hallazgos relevantes encontrados en la información analizada y dar respuesta a la pregunta de investigación.

### Técnicas y herramientas para la recolección de información

Para la identificación de los elementos teatrales que conforman la teatralidad del ritual afro, se utilizaron varias técnicas desde el enfoque de investigación cualitativa, las cuales implicaron la interpretación a partir de la observación participante, es decir en la interacción con la comunidad y de esta manera generar vínculos de confianza con los participantes para entender los valores de su tradición. A continuación, expondré las técnicas que se utilizaron y hablaré brevemente de cada una de ellas.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

Tabla 2

*Técnicas y Herramientas de Recolección*

Fuente: Elaboración propia

Técnicas/ herramientas	Características	Fuentes de la información
<b>Observación participante</b>	<p>- “El objetivo de la observación participante es obtener información directamente de los contextos en que se producen las interacciones sociales y los intercambios simbólicos. Esta información le permite conocer al investigador cómo actúan y cómo interpretan, cuáles son los valores, las creencias y el sentido que le otorgan a sus acciones los actores.” (Yuni, 2005, pág. 185).</p> <p>-No solo se observa sino que además se realizaron encuentros con la comunidad, que posibilitó que a través de reuniones y entrevistas, la comunidad narrará y reflexionará sobre su tradición y permitió al investigador participar del ritual y de este modo analizar y describir el comportamiento social y aproximarse a un análisis sobre los elementos teatrales que hacen parte de la teatralidad del ritual.</p>	<p>- Síndicas y organizadoras del ritual. (Fuentes de primera mano durante la observación participante pues son las personas que realizan el ritual.)</p> <p>-Participantes de la adoración al niño Dios, aproximadamente 5 niños, 4 jóvenes, 7 adultos</p>
<b>Entrevistas a profundidad</b>	<p>Entrevista a profundidad: La entrevista en profundidad es un proceso que podríamos dividir en dos fases; la primera denominada de correspondencia, donde el encuentro con el entrevistado, la recopilación de datos y el registro, son la base para obtener la información de cada entrevista. La segunda, considerada de análisis, donde se estudiará con detenimiento cada entrevista y se asignarán temas por categorías, con esto, podremos codificar de manera eficiente toda nuestra información para su futuro análisis. (Robles, 2011).</p> <p>La entrevista en profundidad se basa en el seguimiento de un guión de entrevista, en él se plasman todos los tópicos que se desean abordar a lo largo de los encuentros, por lo que previo a la sesión se deben preparar los temas que se discutirán, con el fin de controlar los tiempos, distinguir los temas por importancia y evitar extravíos y dispersiones por parte del entrevistado. (Robles, 2011).</p>	<p>-Síndicas y organizadoras del ritual. (Se realiza esta entrevista a los miembros de la familia Balanta, tres mujeres, dos capitanas, adultos mayores, y una organizadora adulta, por último, a un músico adulto mayor con apellido Brahm.</p> <p>-Participantes del ritual, exactamente una adulta mayor contra capitana, 3 niños de la familia Balanta.</p>

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

<b>Diarios de campo</b>	-Los diarios de campo recogen la información de la experiencia de la investigadora con la comunidad y especifica ciertas acciones y situaciones que ayudan a comprender los valores de la tradición.	-Síndicas y organizadoras del ritual. - Participantes de la adoración al niño Dios, aproximadamente 5 niños, 4 jóvenes, 7 adultos
-------------------------	--	--

**Tareas y procedimientos para el análisis de la información (Proceso reflexivo)**

Para el análisis de la investigación se realizaron varios procedimientos dentro de la comunidad que permitieron el acopio de la información a través de las herramientas mencionadas anteriormente y posteriormente se utilizó el método de análisis inductivo el cual parte de premisas particulares para generar conclusiones generales. En el siguiente cuadro mostraremos las tareas y procedimientos más relevantes para responder a nuestra pregunta problema.

**Tabla 3***Tareas y Procesos para el Análisis de la Información***Fuente:** Elaboración propia

<b>Tarea</b>	<b>Procedimiento</b>	<b>Descripción</b>
<b>Simplificación de la información</b>	Sistematizar la información	-Se organiza la información de tal manera que se pueda identificar los elementos que están conectados entre sí y se priorizan según convenga para lograr responder al objetivo general.
<b>Disposición y representación de la información</b>	Documental	Es un archivo audiovisual con una narrativa de imágenes y sonidos organizados que comunica al espectador sobre hechos concretos de la realidad.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

	-Matriz de análisis	-La matriz de análisis es una tabla, en este caso de carácter triádico, donde se hacen relaciones entre el aspecto teórico, el aspecto de observación participante y las entrevistas proporcionadas, en este caso se tienen en cuenta diarios de campo y el documental para mayor veracidad en la información.
	-Ilustraciones	Las ilustraciones permiten mostrar desde la imagen algunos eventos importantes a resaltar de la investigación.
<b>Redacción del informe de análisis</b>	Categorización de la información	-El investigador se orienta con la matriz y las relaciones que encontró en ella, posteriormente redacta un informe donde detalla con precisión cada conexión encontrada.

## CAPITULO IV

### Análisis y hallazgos

El análisis que presento a continuación se da primero a través de la triangulación de datos, y se sustenta a partir de los acontecimientos teatrales propuestos por Dubatti, los cuales sirvieron de puente para la organización de la información, teniendo en cuenta las entrevistas, los datos teóricos y la observación -participante de la investigadora dentro del ritual. Con lo anterior se hallaron algunos elementos teatrales que componen la teatralidad del ritual, informando sobre nuestra pregunta problema al lector ¿Cuáles son los elementos teatrales que caracterizan la teatralidad del ritual afro de adoración al niño Dios, en la vereda Santa Rosa del municipio de Caloto Cauca y que amplían la mirada del campo de la representación teatral dentro de la licenciatura?

A continuación se expondrán algunos elementos de la teatralidad del ritual encontrados, a los cuales hemos categorizado para que el lector los pueda descifrar de una manera más precisa.

#### **La hibridación dramática: "de la fuga a la juga"**

Para entender la hibridación dramática, hablaremos del concepto conflicto<sup>13</sup>, el cual se desarrolla en el nacimiento del ritual, cuando los afros quieren huir de los españoles, y ese conflicto los afros lo transforman como comunidad en una “situación dramática”, expresada a partir del baile de la fuga y de otros elementos del ritual, que exponaremos a continuación. El fenómeno de la hibridación dramática en el caso del ritual, como lo dijimos anteriormente, tiene

---

<sup>13</sup> Según Pavis, (2008) “El conflicto dramático resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma situación.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

sus comienzos en la intersección de la creencia católica impuesta por los colonos y las expresiones propias que los afros caucanos forjaron desde su liberación en los palenques, a pesar de conformar sus propios territorios, los afro caucanos, conservaron las enseñanzas católicas de los hacendados, obteniendo como resultado por ejemplo las diferentes jugas, que tienen su ritmo propio, y que son para adorar al niño Dios. Los instrumentos que se utilizan para tocar juga son, la papayera, dos trompetas, un trombón, un saxo, un redoblante una bombardina. En un inicio se usaron instrumentos de sonidos africanos como el conuno, y actualmente se utiliza el saxo, por ejemplo, de origen europeo. El primer elemento que podemos observar de hibridación, es el uso de instrumentos con sonidos africanos y europeos que se mezclan y conforman el sonido de la fuga o juga. Como lo señala Síndico I, (2008) en la siguiente entrevista "(...) de los africanos viene toda la percusión, antes estos instrumentos eran hechos con materiales de la naturaleza, por ejemplo, el cuero era de chivo y los apretados eran con guasca, como una especie de cununo".

*Ver anexos.*

### **Foto 1**

*Los músicos del ritual con sus respectivos instrumentos para tocar juga*



**Fuente:** Elaboración propia.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

Esta situación dramática se fue mezclando con varios elementos españoles pero también indígenas, como por ejemplo, el hecho de hacer y tomar chicha dentro del convivio. El origen de la chicha es indígena, los muiscas lo tomaban para celebrar eventos importantes, luego en la colonización la prohibieron por la religión, entonces se conseguía bajo cuerda, lo que supone que los afros a pesar de que no los dejaban compartir con los indígenas, adquirieron como bebida tradicional la chicha.

“Después de la conquista tanto los indígenas como los españoles, continuaron consumiendo la chicha algunas veces en reemplazo del agua, ya que, para este momento, no se consideraba sana para beber, y otras mientras llegaba el vino de la metrópoli a tierras americanas, sin embargo años después, en la época colonial, fue rechazada por los españoles, sobre todo por los misioneros, quienes inculcaban a los nativos el rechazo por este líquido por el perjuicio de consumo e inducirlos a continuas borracheras.”

(Manrique, 2012)

En la vereda Santa Rosa hoy por hoy, no solo toman chicha, bebida tradicional indígena, si no que les hacen homenaje a los indígenas de Silvia Cauca como se muestra en la foto 2, donde aparecen los personajes de las indias guambianas del ritual. Síndica I nos cuenta que antes venían los indios del cabildo de Silvia a ser partícipes del ritual. Este es el segundo rasgo de hibridación dramática, pues los afros se acercaron a la cultura indígena, y de esta manera adquirieron aspectos culturales como el uso tradicional de la chicha dentro del ritual. Al respecto Síndico 1, (2018)

(...) “aquí en Santa Rosa se mantiene la tradición de la chicha, eso es muy autóctono de aquí, la chicha la hacen de maíz, aquí se siembra el maíz uno va y prepara el terreno, y eso lo ponen a fermentar y lo pelan, le echan panela y hojas de naranjo, y bueno ya uno

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

va a las casas donde sabe que hay chicha y la recoge y luego se le reparte a todos los de la fiesta". **Ver anexos.**

### Foto 2

*Representación de las indias guambianas*

**Fuente:** Elaboración propia.



Al respecto de la cita anterior Síndica 1, (2018) señala que

“pues desde hace mucho tiempo cuando lo celebraban mis abuelos, los indios eran parte de la celebración también, venían de un resguardo de Caloto, de los cabildos, no te sabría decir de que cabildo eran, pero de un tiempo para acá no volvieron, pero ellos eran fijos en la fiesta, desde el viernes hasta el lunes ellos mantenían acá”. **Ver anexos.**

En razón de lo anterior, en términos de la investigadora cubana Ileana Diéguez, la cual le interesa conocer las teatralidades dentro de las esferas cotidianas de convivio, nombraremos a “las communitas”, que se refiere a esas esferas de convivio y de interacción social que se establecen fuera de los límites, se refiere a lo marginal, a lo liminal, a ir en contra de una

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

jerarquía impuesta, una antiestructura que contiene en este caso una hibridación dramática con su propio sentido y significado político, como señala síndico I, (2018) a continuación:

No mire cuando los hacendados trajeron negros de África, los esclavos eran comprados, eran como un mercado, cuentan que a ellos los compraban y los ponían a trabajar, luego los hacendados hacían sus fiestas, y los esclavos empezaron a escaparse para hacer su propia fiesta, ellos a veces les daban permiso para divertirse, de ahí es el término de fuga por escaparse y hacían sus fiestas, pero las jugas de lo que se trata es el baile, la música.

**Ver anexos.**

Dentro de la antiestructura formada por “*las communitas*” como lo llama Diéguez, se identifican algunas rupturas tradicionales, que rompen los sistemas estructurales dentro de las esferas cotidianas de convivio, como los son las prácticas escénicas, (...)” la frase 'prácticas escénicas' intentan romper la sistematización tradicional y busca expresar el conjunto de modalidades escénicas incluyendo las no sistematizadas por la taxonomía teatral como las performances, intervenciones, acciones ciudadanas y rituales”. (Dieguez, 2009 ). En este caso la ritual afro “Adoraciones al niño Dios” se crea un espacio y tiempo de representación fuera de los límites, a esto nos referimos a los distintos elementos teatrales que se despliegan dentro del ritual, los cuales generan nuevas formas de interacción social, como lo señala a continuación Diéguez, (2007):

“Si en todos los casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia alternativa en los límites, en el presente estudio esta condición tiene su representación ideal en las communitas metafóricas en las que participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica” (pág. 14).

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

El lenguaje poético y la dimensión simbólica de la práctica escénica de las adoraciones, están expuestas a constantes cambios en el tiempo, que también hacen parte de la hibridación del ritual el tiempo y permite a la comunidad pasar por un estado de tránsito, que crea otro tipo de imaginarios, que dejan que la tradición se vaya adaptando en los cambios del tiempo. Como en la transculturación de la fuga porque se fugaban de los hacendados y hoy en día juga porque significa juego o ronda. También podemos exponer el ejemplo la loa que en el siglo de oro español era una pieza breve de un prólogo que anunciaba o explicaba el argumento de un auto o una comedia, en el ritual adoración al niño Dios, las Loas aparecen en toda la estructura de la celebración, son coplas que están escritas en verso y son cantadas, cuando se van a decir, todo el público hace silencio, cuando finalizan la loa todos dicen “que sea para bien” y siguen los músicos tocando juga.

Sin embargo, podemos notar en el siguiente apartado de la entrevista que aún se mantienen formas tradicionales de bailar juga, las cuales varían y están conectadas con la hibridación dramática de la tradición histórica de los afrodescendientes y los ritos católicos que incorporaron los colonos.

Síndica 2, (2018)

¿Cómo se baila la juga?, "así sacando el pie adelante, mire cuando es en redondilla es así, cuando es de dos en dos es así, acá cada juga se baila diferente, hay una de hombres que van al trote y otra juga que es una principal que se baila despacito con el mismo paso, pero despacito y la de las madrinas que es así, una juga especial para ellas. (...) las loas son las coplas que uno le dice al niño dios (...) " niñito dios de belén hoy te vengo a visitar con una corona de oro y un cetro de pavo real, que sea para bien, que siga la música. **Ver anexos.**

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

El teatro pos dramático intenta ampliar los fenómenos teatrales analizando estas prácticas escénicas que no son teatro, pero que, dentro de su contenido y forma, existen unos elementos teatrales que configuran su significado y aportan a conocer los acontecimientos teatrales dentro de las expresiones étnicas colombianas, en este caso afro caucanas que suceden por el conflicto de oponerse a una jerarquía y de este modo nacen algunas expresiones con carácter de hibridación dramática.

A continuación, describiremos algunas acciones que existen dentro de este ritual o práctica escénica de las “Adoraciones al niño Dios” teniendo en cuenta el acontecimiento teatral propuesto por Dubatti, (2003) para identificar varias expresiones que también hacen parte de la hibridación dramática, profundizaremos en cada una de ellas.

### **La formación actoral se da desde la infancia:**

Existe un proceso de educación en la comunidad afro que no es formal, pero que está presente en la enseñanza de las bases del ritual de las “Adoraciones al niño Dios”, a este proceso lo llamaremos la formación actoral. El acontecimiento convivial permite el encuentro de presencias auráticas en el espacio de la "casa matriz", desde la infancia la comunidad se reúne y es partícipe del ritual, allí es posible identificar el elemento teatral de la *mimesis*, concepto expuesto en el diccionario de Pavis como:

“La mimesis es la imitación o la representación de alguna cosa. En el origen, la mimesis era la imitación de una persona>> a través de medios físicos y lingüísticos, pero esta persona>> también podía ser una cosa, una idea, un héroe o un dios” (Pavis, 2008).

De acuerdo a los participantes del ritual, desde pequeños ellos asisten al convivio, allí aprenden a bailar, a jugar, a decir loas y a representar las acciones, en primera fase a través de la imitación, como lo dice Súdica II, (2018)

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

(...) "no pues uno ya aprende desde pequeño solo, porque como mi mamá era la encargada de esa fiesta, pues uno mismo aprende solo, viendo, porque nacimos todas con ese espíritu, porque para hacer todo lo que nos toca nosotros hay que tener el espíritu de la colaboración, hay que tener también el espíritu de la tradición"(...).**ver anexos.**

El espíritu de colaboración nace en la “casa matriz”, casa de síndicas y organizadoras del ritual afro que son de apellido Balanta, esta familia es la portadora de la tradición. En este espacio se genera un encuentro entre la comunidad infantes, niños, jóvenes, adultos y adultos mayores participan del ritual de adoraciones al niño Dios y viven un acontecimiento convivial cada año durante toda su vida.

En la primera etapa de la formación actoral los participantes aprenden a través de la *mimesis*, como se puede distinguir, en la entrevista anterior, puesto que “Síndica II” manifiesta que aprenden viendo, a través de la imitación. La segunda etapa de la formación de los participantes, se da en una etapa de adultez, ya que se puede evidenciar que hay una *anti mimesis*, puesto que "la anti mimesis" se utiliza en el teatro pos dramático para señalar que los actores no están imitando otro cuerpo, o una personalidad falsa, sino que es desde su propia naturaleza que el actor encuentra en la acción escénica una presencia que no es imitada si no auténtica, propia<sup>14</sup>. En la siguiente entrevista se les pregunta a dos adultos y un joven de la vereda lo siguiente, *¿Por qué creen ustedes que es importante su tradición?*, a lo que contesta el primer adulto: *"porque hace parte de cómo somos nosotros"*. Otro joven dice: *"porque nos identifica como Afros"*, y por último un adulto dice: *"porque así podemos mostrar toda nuestra*

---

<sup>14</sup> La preparación de los actores del ritual, se da como lo dice (Grotowski citado en Ramirez, 2011)“Desde la representación que nos lleva a “explorar, habitar y expresar dimensiones desconocidas de lo que somos y de lo que es”, en una búsqueda del actor en relación con todos los elementos del mundo escénico, incluyendo su público, al que le presenta este “pre-estado” que puede quedarse en algo meramente evocativo, ficticio, o en una experiencia viva que lo traspasa, sino en iguales alcances que el ritual, sí en su analogía.



## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

formación actoral de los participantes del ritual?, Dubatti (2003) El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial.

Efímera (...) (pág. 19). Se evidencia que solo los que nacen en este territorio pueden apropiarse la esencia del acontecimiento convivial, pues es desde la infancia que empiezan los preparativos de la teatralidad, y cada año que acontece es momentáneo, pasajero, solo quien asiste al encuentro puede sentir las presencias auráticas y vibrar al son de la juga. Zuluaga, (2013), señala que (...) "De alguna manera, el teatro pos dramático recupera esa concepción ritualista, que hace mimesis de potencias invisibles, contenidas en lo humano, pero quizás con lo enigmático de lo divino, lo misterioso e inexplicable." (pág. 96).

Esta concepción ritualista del teatro pos dramático, es la que se produce dentro del ritual y trasciende en la acción de cada participante al realizar cada año durante toda su vida la misma estructura que contiene el ritual, transitando por varios roles, y recibiendo diferentes tipos de espectadores lo que para ellos significa en gran parte su acervo cultural y espiritual como lo observamos en la siguiente cita de Síndica II, (2018)

"niños de santa rosa a ustedes que les gusta tanto su tambora, les invito y les pido que por favor, no olviden el baile de adoración, que esto es una tradición, imagínese, eso viene de hace mucho, así y cuando de pronto nosotros ya no estemos, haya quien siga la fiesta, niños no les de pena, a mí no me da pena, yo toda la vida he bailado, a mí no me

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

da pena de nada, yo le bailo donde sea , eso no da pena, tan bueno es que lo vean a uno bailando". **Ver anexos.**

**Foto 4**

*Las personas mayores piden a los más pequeños que conserven la tradición*

**Fuente:** Elaboración propia.



**Nota.** El entorno de los niños está dispuesto con figuras religiosas y otros elementos del ritual, lo que hace que desde pequeños forjen un espíritu de pertenencia que los hace sentirse orgullosos de sus expresiones.

En conclusión la formación actoral está presente durante toda la vida de los participantes de la comunidad, lo cual es un hallazgo importante puesto que permite evidenciar la iniciación de la representación afro y examina desde el acontecimiento teatral dos momentos específicos, uno que se da desde la infancia imitando las expresiones de los demás integrantes de la comunidad, y dos en la adultez donde se apropian las expresiones a través de la repetición de los encuentros de

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

convivio que se desarrollan particularmente en el acontecimiento de la poiesis y de la expectación como se explica en el marco conceptual.

### **El Ensayo<sup>15</sup> durante y para toda la vida**

¿Cómo ensayan el acontecimiento teatral del ritual “Adoraciones al niño Dios”? el segundo elemento teatral es el "ensayo", a pesar de que en el primer día del ritual hay un ensayo, la comunidad realiza ensayos permanentemente dentro de los espacios cotidianos que son transformados frecuentemente en espacios de convivio. El primer día del ritual que es el día viernes se arma la tarima en el patio central, se instala el sonido y se ensayan las jugas que van a bailar el día domingo. Síndica II, (2018). Se refiere a lo anterior de la siguiente manera:

pues mire, anteriormente sí se ensayaba, se tocaba tambor el día sábado pa ensayar, pero pues ya todo el mundo sabe cómo se baila, de pronto ya bailamos es el día viernes, a la fiesta , entonces se baila pues como pa no perder la tradición, porque es que los músicos ellos no pueden pues perder tiempo, porque la gente llega muy tarde y pues ellos necesitan, no cierto, entonces ya llegan los músicos el día viernes, y se hace también "la caravana" con los músicos y todo. **Ver anexos.**

---

<sup>15</sup> En el diccionario de Pavis, (2008) se define el ensayo como: “trabajo de aprendizaje del texto y de la interpretación realizado por los actores bajo la dirección del director de escena. Esta actividad de preparación del espectáculo concentra todas las energías de la compañía” (pág. 160)

**Foto 5**

*Se observa a la investigadora participando del primer día de ensayo que es el viernes. Asisten solo las personas de la vereda.*

**Fuente:** Elaboración propia



Se podría decir que el ensayo se da a modo de un ensayo a la italiana, en el cual los actores solo repasan la letra del guion sin movimientos o desplazamientos, en el caso del ritual estos ensayos se propician durante toda la vida de los actores de la comunidad y en estos ensayos sí se repasan las acciones del ritual.

Los ensayos de teatro con carácter convencional, son dirigidos por un director, en el caso del ritual son dirigidos por las síndicas y organizadoras de las “Adoraciones al niño Dios”. El primer día de ensayo empiezan a llegar los espectadores y actores, solo asisten las personas de la vereda, se instalan en el patio central “el espacio teatral”, todos los elementos de la escena (escenología), entre ellos, la tarima, las luces, las cabinas de sonido, las carpas y sacan la cuna del niño Dios mayor al patio. Particularmente en el ensayo del año 2018 síndica II recordó a los integrantes de la vereda las diferentes maneras de bailar juga, formas que han sido olvidadas

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

sobre todo por los más jóvenes. No se ensayan loas, solo jugas. Lo anterior se da a través de la memoria y el recuerdo de las acciones y expresiones del ritual y se hace a modo de conservar su tradición, por ejemplo también van al río y bailan juga entre todos a modo de juego, lo que fortalece el significado de su ritual, como se puede leer en la siguiente cita:

(...) La tradición puede cristalizar el pasado en su transparencia y crear al mismo tiempo la expresión de su rigidez. Pero, sobre todo, contribuye a proporcionar a la historia su sustancia; a preservar el secreto del drama universal de una humanidad temporal en lo inefable del ser y a ensayar los desciframientos de sus múltiples simbolismos y significaciones". (Portuondo, 2000)

Por último, a pesar de que el ensayo ha tenido variaciones en el tiempo se sigue realizando hoy dentro de los espacios de convivio cotidianos los cuales se vuelven la forma de preservar la memoria histórica de sus ancestros a través del significado de la juga y las expresiones que surgieron junto a ella.

### Entre el tránsito de la no representación y la presentación del ritual

#### Foto 6

*Estos son los personajes de las “Adoraciones al niño Dios”, podemos observar la representación de José, María, los angelitos, las gitanas, las indias guambianas, las capitanas, contra capitanas y músicos del ritual.*

**Fuente:** Elaboración propia



El tercer elemento teatral es el de los personajes y la presencia de los actores de la comunidad, según Pavis:

“<<tener presencia>> significa en el argot teatral saber cautivar al público e imponerse; también es estar dotado de un <<no sé qué>> que provoca inmediatamente la *identificación* del espectador, creando en él la sensación de vivir en otro lugar y en un eterno presente”. (Pavis, 2008).

Siguiendo con lo anterior, en el tercer día, el encuentro de presencias en la casa matriz es diferente, pues ya hay unos personajes definidos para cada actor, como podemos observar estos

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

personajes son alegóricos, es decir están en función del ritual, a pesar de que se puede identificar una caracterización del personaje en el vestuario, no hay una relación más profunda de construcción con el personaje, hay un cuerpo que no está haciendo como si fuera José o María, hay una representación en función de las acciones del ritual, como lo señala Sídica II, (2018) en la siguiente entrevista

(...) las capitanas son vestidas elegantes como las señoras aristócratas del siglo XVI, y también es como si fueran las abuelas del niño dios, ahí ya vienen los padrinos que es como todo niño que tiene su padrino, la virgen y san José que son sus papás, (...) ¿ósea se le hace la adoración a lo divino?(...) si, pero también está lo tradicional humano, lo humano, lo vivido, todo, porque mire que ahí están también los indios, están los pastores, las gitanas también que es otro grupo aparte, a todo. **Ver anexos**

A pesar de que no hay una construcción directa con el personaje, cada participante lo hace con ímpetu y un espíritu de entrega a la tradición, lo cual hace que las acciones<sup>16</sup> tengan características teatrales, dentro de un entorno ritual. En la foto 7, podemos ver una adulta mayor, bailando juega en el momento del acontecimiento de la poiesis, en esa ilustración ella ha bailado durante más de 5 horas juega, lo cual señala que la mujer entra en un lenguaje poético o un momento extra cotidiano que se podría explicar de la siguiente manera, Dubatti, (2003)

(...) puro acontecimiento de lenguaje, lenguaje sin voluntad de referir a una realidad otra que el mismo lenguaje (en escena, las poéticas más abstractas de la danza, el movimiento

---

<sup>16</sup> Según Ramírez, (2011) "Circulamos en acciones que se vuelven prácticas, prácticas que se vuelven costumbres, costumbres que se vuelven rituales, rituales que se vuelven rutinas y vuelve y empieza un ciclo" (pág. 44)

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

como puro lenguaje): los cuerpos en si transformados en lenguaje poético, la physis natural permanece en tanto tal pero simultáneamente se transforma en physis poética” (pág. 20).

De manera que el tercer día, el acontecimiento de la poiesis se da naturalmente, pues como decíamos anteriormente, el hecho de que los participantes se formen desde la infancia en torno a las expresiones del ritual, desarrolla en ellos un lenguaje poético que se instaura en la acción que cumplen y de este modo, la forma de bailar juga, o de decir una loa entra en una physis poética, pues son acciones que están determinadas por la intención y presencia que los participantes generan en el transcurso del acontecimiento poético. A continuación, un ejemplo.

**Foto 7**

*Adulta mayor bailando juga por más de 5 horas.*

**Fuente:** Elaboración propia.



Capitana I, (2018)

Estamos preparando la juga para ir al encuentro del niño dios en "la vuelta de los músicos" (significa lugar donde se encuentran los dos niños Dios y se toma el guarapo en comunidad).

(...) "desde que estaba pequeña vengo bailando juga" (...), (...) "a mí me gusta mucho bailar juga porque la llevo en el corazón y si yo no bailo esta juga, jum mejor dicho, lo mismo mi hermana, ha estado enferma con los pies hinchados y ella dice: 'hoy me voy a bailar esta juga', ella era la que se vestía hoy, entonces me tocó a mí" "estoy vestida de contra capitana". **Ver anexos.**

Con lo anterior, identificamos que el hecho de la presencia escénica y la physis poética se va adaptando en el tiempo a través de los roles que cumplen los participantes. La comunidad desde la infancia empieza a interiorizar el ritual espiritualmente hasta el punto que este trasciende no solo durante el ritual, si no en sus vidas cotidianas.

### **Los intersticios del espacio real y el espacio escénico**

Existe una difuminación de los espacios de representación del ritual y los espacios cotidianos. Puesto que los espacios cotidianos durante el año son llamados de la misma manera que durante el ritual, pero cumplen otra función. Por ejemplo, en la foto 8 está la cuna del niño Dios en "la vuelta de los músicos", esto sucede durante el acontecimiento poético, pero en la cotidianidad el nombre lo refieren para llegar hasta la comunidad ya que es una de las entradas de la vereda. El patio central, funciona como lugar donde los niños juegan y se realizan otro tipo de celebraciones cotidianamente, durante el ritual en este espacio ocurren las representaciones

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

más importantes del ritual, como el baile del “Mamaron” y el de “la mula y el buey”. Por último la casa matriz que en la cotidianidad es donde vive la familia Balanta, durante el ritual funciona para el encuentro de los roles del ritual para salir al desfile de “la vuelta de los músicos”. Es decir cada espacio en el tiempo del acontecimiento teatral, contiene objetos y roles específicos, los cuales llenan de significado y sentido la tradición del espacio donde se adora al niño Dios.

**Foto 8**

*El encuentro de los dos niños Dios en la vuelta de los músicos*

**Fuente:** Elaboración propia



El espacio cotidiano de la vereda se transforma durante el ritual en un espacio escénico, según Pavis, (2008) el espacio escénico es, “Es el espacio real del escenario donde se mueven los actores, tanto si lo hacen en el escenario propiamente dicho como entre el público” (Pavis, 2008). El espacio escénico es donde ocurre la poiesis, en el caso del ritual estos espacios están definidos para que en cada uno sucedan acontecimientos de representación, como “el encuentro” de los niños Dios en “la vuelta de los músicos”, la toma tradicional del guarapo, “las loas” cantadas en la vuelta de los músicos, el desfile desde “la vuelta de los músicos” hasta “el patio central” donde

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

los músicos están tocando jugas y villancicos y esta la comunidad vestidos de los roles del ritual, y ya en el “patio central” se hacen los arrullos, el cantemos todas, la mula y el buey, el mamaron y la vaca loca.

En conclusión el espacio cotidiano de la comunidad es transformado cada año en un espacio escénico, donde los participantes celebran dentro de la vereda su ritual afro. Ritual que nació en los palenques, espacio que integró tanto la cotidianidad de los afro caucanos como el espacio escénico de representación de sus expresiones, que apuntaba a la apropiación de su identidad y cultura.

### **La atmosfera teatral-ritual**

La atmosfera en el ritual afro se moviliza en dos momentos, lo *sacro* y lo *profano*, cada momento se manifiesta a través de las acciones y representaciones de los participantes del ritual, estos dos momentos se mezclan para convertirse en uno solo, en una gran atmosfera. Para entender lo que significa el concepto atmosfera, citaremos a la revista “ATEATRO” donde varios participantes del teatro Matacandelas de Medellín hacen reflexiones alrededor de lo que significa la atmosfera teatral: “Instalar una atmósfera en el teatro tiene que ver con la globalidad del signo en todas sus posibilidades” (González, 1997). Es decir, cada objeto y signo dispuesto en situación de representación durante toda la estructura del ritual adoración al niño Dios, hace parte de lo que engloba el significado de los acontecimientos concatenados de convivio, poiesis y expectación.

**Foto 9***Atmosfera del ritual***Fuente:** Elaboración propia

Lo interesante aquí es ver que el ritual a pesar de que lleva una misma estructura, su atmosfera es particular desde la forma en la que nace, hasta los diferentes cambios que ha tenido en el tiempo. Por ejemplo en las obras de teatro clásico, los objetos están dispuestos de la misma manera en todas las funciones y el público no interviene en la obra. Mientras que en la ruptura del teatro tradicional encontramos nuevas formas de jugar con el espacio, los objetos, el vestuario. En el ritual de adoración la atmosfera es cambiante pues hay una intervención de los espectadores, lo que hace que haya improvisaciones de loas y jugas. Los vestuarios y colores que escogen para cada año son diferentes, los participantes de la comunidad cambian de personaje cada año, el espacio de hoy día no es el mismo de hace diez años, antes no existía un patio central pavimentado, con cabinas de sonido, luces, e instrumentos europeos. Antes las atmosferas del ritual eran diferentes pues no había luz, los instrumentos eran distintos y el escenario principal era “la casa matriz”.

**Foto 10***Pavimentación del patio central***Fuente:** Elaboración propia

En la foto 10 podemos observar la pavimentación que se le hace al patio central para embellecer el espacio del ritual y que sea más cómodo para los actores y los espectadores<sup>17</sup> que participan de él. Antes la mayor parte de las representaciones<sup>18</sup> ocurrían en la casa matriz no había luz, no había pavimentación. Esto hacía que la atmosfera de la vereda fuera diferente. Los espacios se han ido adecuando a tal modo de llegar a la modernidad sin perder su tradición.

---

<sup>17</sup>En la crítica sobre el teatro, Eugenio Barba habla de dos visiones: la de los espectadores y la de los actores (Barba, 1990, 342-354). La de los espectadores son para él los “significados que a sus ojos asume éste de lo que presencia tanto a grandes rasgos como en detalles”; las visiones de los actores son más “el significado a sus ojos de lo que hacen, “la finalidad por la que lo hacen y la lógica que los lleva a hacerlo”. Así, dice Barba, que en el paso de los actores a la comprensión de los espectadores, se desarrolla una peripecia de las intenciones y los sentidos, que hacen que el teatro sea un organismo vivo y no reproducción de la realidad externa, ni siquiera rito según un consenso sino un laboratorio dónde a partir de una clave de lo conocido se desarrolle “un itinerario mental no predeterminado” (1990, 232). (Barba citado en Ramírez, 2011)

<sup>18</sup> Brook, P. El espacio Vacío. “Una representación es el periodo de tiempo en el que algo se representa, en que algo del pasado se muestra de nuevo, en que es ahora algo que fue. La representación no es imitación o descripción de un acontecimiento pasado. La representación niega el tiempo, anula esa diferencia entre el ayer y el hoy. Toma la acción de ayer y la revive en cada uno de sus aspectos, incluyendo su inmediatez. En otras palabras, la representación es lo que alega ser. Hacedora del presente. *Ibidem*. P. 98. (P. Brook citado en Ramírez, 2011)

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

A continuación, mencionaremos los dos momentos que conforman la atmosfera del ritual, lo sacro y lo profano, mencionando las características en cada uno de ellos.

### **El protagonista, la manifestación de lo sacro**

El concepto que propone Mircea Eliade "las hierofanías", nos señala las manifestaciones de lo sagrado al rededor del ritual, las cuales están dispuestas a través de objetos que transmiten y simbolizan el sentido de pertenencia que los actores de la comunidad le otorgan al ritual a través de lo religioso y de este modo trasciende en su propia vida y en la de los espectadores que participan.

El protagonista del ritual es el “niño Dios”, todos los objetos y acciones giran en torno a la creencia de su nacimiento, según Pavice “hoy hablamos de los protagonistas en tanto personajes principales de una obra, aquellos que están en el núcleo de la “acción” y de los “conflictos”. (Pavis, 2008) Como lo dijimos en la hibridación dramática, el nacimiento que conforma al ritual, nos revela en sus orígenes conflictos y situaciones, que se dan al rededor a la creencia y religión impuesta por los españoles, en este caso entorno al nacimiento del niño Dios.

Las cunas de los dos niños Dios y los pabellones que lo protegen, toman un profundo significado sagrado, pues a través de la representación de roles de personajes, se evidencia una presencia escénica que denota el cuidado para estos objetos. Como se puede evidenciar en la ilustración 10, en ese momento están llegando a dejar a los dos niños Dios en la cuna.

Las loas (coplas que adoran al niño Dios) donde también se reconocen algunos versículos de la biblia, y cada actor y espectador tiene distinta forma de expresarlas y cantarlas, las fugas o jugas las cuales tienen distintas formas de bailarse, es interesante por ejemplo ver la presencia escénica de los cuerpos que han bailado durante 6 o 7 horas juga, es una corporalidad

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

viva, presente, fugaz, una presencia que revitaliza<sup>19</sup> la atmosfera de vereda, más si las adoraciones se llenan. El baile de la Mula y el Buey un baile que cuenta la historia de cómo estos dos animales acompañaron al niño Dios en el nacimiento, un baile de un juego de roles de animales, donde todos los participantes se divierten y por último la representación de los personajes de la biblia como lo son José, María, los padrinos, madrinas, personajes míticos de la biblia, que se les relacionan con personajes sobrenaturales, por ejemplo María queda embarazada sin tener relaciones sexuales, por una misión que le da Dios, que se aparece a través de un sueño.

### Foto 11

*La llegada al patio central con los dos niños Dios*

**Nota** Elaboración propia




---

<sup>19</sup> Esta energía permite que el actor a través de un comportamiento artificial, extra cotidiano (Barba, 1990. 90), dilate su presencia y por consecuencia, la de la mente del espectador. Tal dilatación se da por una doble energía: visiblemente es el cuerpo y la voz la que trabaja pero invisiblemente es la energía que es una fuerza retenida que fluye en el tiempo, sin difundirse en el espacio, es decir, una energía que proyecta espacialmente y otra que retiene y hace de la “inmovilidad” un continuo de movimientos dinámicos, dando señales de “prontitud” y precisión”. (Ramírez, 2011, pág. 105)

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

"Se evidencia lo sacro a través de algunas "hierofanías es decir, las manifestaciones de lo sagrado expresadas en símbolos, mitos, seres sobrenaturales, etc., se entienden como estructuras, y constituyen un lenguaje prerreflexivo que exige una hermenéutica". (Eliade, 1963)

En el patio central hay una aglomeración de asistentes a las adoraciones, se ven las jugas que solo bailan las mujeres y las jugas que solo bailan los hombres después de decirle loas a las cunas de los dos niños Dios, hay una agitación en el ambiente, pues los cuerpos no dejan de danzar, además el patio con sus adornos objetos y representaciones de bailes propicia un ambiente particular, un ambiente que trasciende en el espacio.

### **El antagonista, la manifestación de lo profano**

En toda obra de teatro clásico, existe un antagonista, según Pavice "las personas *antagonistas* son los personajes de la obra que están en oposición o en *conflicto*. El carácter antagonista del universo teatral es uno de los principios esenciales de la forma *dramática*" (Pavis, 2008). En este caso es el baile del "Mamaron", baile propio de la vereda Santa Rosa, como nos lo explica Síndico I, (2018)

Únicamente aquí es que se habla del mamaron eso lo hacía un señor que se llamaba Brigelio Balanta y Carlos noriega, es una presentación donde alguien lleva un plato metálico con brasas, y canta oiga amigo mamaron vámonos para el portal a ver a Jesús y la virgen, y bueno así entonces las brasas es carbón prendido. **Ver anexos**

Esta representación desmiente todo el ritual, y entra en oposición ya que el personaje tiene la característica de no creer que María hubiese quedado embarazada de niño Dios sin tener alguna relación sexual. Este baile se podría relacionar con el teatro profano y auto sacramental medieval, ya que el ritual tiene características sacras muy marcadas de lo religioso, pero que en esta representación se anulan, como en los famosos "juegos de escarnio" que ocurrían en las

representaciones profanas populares. Algunas personas que asisten al ritual lo acusan de ser una representación meramente profana. Por lo que Síndico I nos cuenta que:

es una tradición que uno se la hace al niño dios, dicen que es una fiesta pagana, pero no es pagana es una fiesta religiosa, que viene de nuestros ancestros, es la forma en la que se adora al niño dios acá entre nosotros, le hacemos veneración. **Ver anexos.**

Además de esto podemos observar rasgos profanos alrededor del escenario principal, donde hay elementos cotidianos, que también tienen una carga simbólica cultural como las cassetas donde las personas dentro del ritual acceden a bailar música moderna, también toman aguardiente y cerveza. Con lo anterior queremos señalar que el ritual es una reafirmación de un acto mítico, donde se genera un espacio atemporal, que conjuga símbolos de un tiempo sagrado y profano, y que las personas que lo realizan, hacen presente su significado a través del acto que offician.

De manera que la atmosfera del ritual se desarrolla a partir de los acontecimientos de convivio, poiesis y expectación, que tienen momentos sacros y profanos de representación, los cuales varían y desencadenan diferentes percepciones en los asistentes que participan del ritual.

### **La dramaturgia: conjunciones del juego, la improvisación y lo determinado**

El ritual adoración al niño Dios tiene unos momentos específicos donde sucede cada acción, Resulta interesante examinar cómo los espectadores que asisten al ritual, dicen loas que no tienen una preparación anterior si no a modo de improvisación son dichas en medio del público, algunas son más largas o cortas y los versos son repeticiones que varían dependiendo la persona que los diga. En una obra de teatro los actores tienen la posibilidad de improvisar basándose en la estructura específica de la obra. Hay un acontecimiento poético en el que los espectadores empiezan a participar.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

Dentro del convivio y a partir de una necesaria división del trabajo, se producen los otros dos sub-acontecimientos, correlativamente: un sector de los asistentes al convivio comienza a producir poiesis con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etc., y otro sector comienza a esperar esa producción de poiesis. Se trata respectivamente del acontecimiento poiético y del acontecimiento de expectación. (Dubatti, 2003, pag.10)

Con lo anterior queremos señalar que durante el acontecimiento de la poiesis y la expectación de pronto aparecen disfrazados en medio de la multitud la mula y el buey, y suena la juga característica de éste baile, los espectadores hacen un círculo, y empiezan un juego de no dejarse atrapar por los animales.

Síndica II, (2018)

Arman la mula como una campana así así, entonces el bailaror se mete allí y le pone unas tirantas y hace una cara de vaca y una de toro, es un baile muy pinchado, es un baile suave, es elegante y con pausa , ósea que llega la mula llega donde está el pesebre del niño dios, entonces le dice la mula y después por acá está el buey , entonces le dice la mula ¿qué le has traído al niño dios?, entonces el buey contesta " una panochita y un tarro de miel" entonces ahora si se acercan los dos y comienzan a cantar, " la mula y el buey se fue pa belén a ver a María y al niño también" entonces ella le baila como haciéndole la venia al niño dios. **Ver anexos.**

Dentro del ritual encontramos las representaciones de la "mula y el buey" y "el mamaron" las cuales tienen una dramaturgia definida. Pavis define “dramaturgia” como el “arte de la composición de obras de teatro”. (Pavis, 2008). En estos acontecimientos poéticos hay una composición de diálogos, partitura corporal y objetos entre unos personajes que cumplen unos

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

roles específicos dentro del ritual, estas representaciones son propias de la vereda Santa Rosa, ya que en otras veredas se hacen las adoraciones, pero cada una tiene expresiones propias que las representan. En las loas también encontramos una dramaturgia la cual es alterada según quien cante la copla o verso y en general existe una composición dramática dentro de la estructura del ritual, puesto que tiene un inicio y un final que están determinados por ciertas acciones y objetos, que permiten darle un orden que se desarrolla progresivamente en cada acontecimiento convivial.

Con lo anterior podemos concluir que el ritual tiene una estructura tradicional que perdura en el tiempo y que se da a través de la organización de la dramaturgia que han construido en comunidad, en la cual se pueden hacer juegos e improvisaciones, respetando el orden de las representaciones que van sucediendo.

### **La producción artística, larga trenza de símbolos.**

Cada objeto y colores escogidos para el vestuario y la composición del material en el acontecimiento teatral, son elegidos por las síndicas y organizadoras del ritual, días antes a que empiece el ritual se reúnen para definir los colores de los vestuarios de los roles de cada actor y los materiales con los que se adornarán las cunas del niño Dios, el patio central, la vuelta de los músicos, los pabellones y en la acomodación de los objetos en general. Lo que es muy importante pues de esto depende que los objetos cumplan la función e intención de cada acto poético que se lleve a cabo dentro de la ritual adoración al niño Dios, en palabras de Dubatti, (2003) señala que:

(...) La poiesis teatral se caracteriza por su naturaleza temporal efímera, pero por su duración fugaz no posee menos entidad ontológica. La función primaria de la poiesis no

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

es la comunicación sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo. La poiesis es objeto de estudio de la Poética". (Dubatti, 2003)

Nos referimos a la producción artística para señalar que cada objeto dispuesto dentro del espacio del ritual tiene una intención la cual durante los acontecimientos es expuesta por los actores de la comunidad, a través de las acciones que se ejecutan con los objetos y las intenciones con los que están dispuestos en la esfera de convivio. La siguiente cita es un ejemplo de la producción que se da en la casa matriz.

Síndica II, (2018)

Las capitanas, las contra capitanas, la virgen, san José, las madrinan, los padrinos, las madrinan se visten con su vestido que hacen la primera comunión, como acá los hacen todos esponjados, esos vestidos parecen unos pavos, y los niños con su pantalón turquí, camisa blanca, y su chaleco azul turquí, esos son los padrinos que llevan al niño dios, después de los padrinos los ángeles que no pueden faltar, ayyy!! Los angelitos ellos van detrás de la virgen, atrasito de los padrinos que cuidan al niño dios, acá son pequeñitos, tiernos, con colores pastelitos, no son colores bravos, son rosadito, verdecito agua marina, azulito colores pasteles, que reflejen a un niño, que los colores no sean disque zapote que rojo que negro, no esos colores así bravos no si no colores pastelitos", después van las capitanas, después van la gitanas, las indias se les hace el homenaje a todo ese conglomerado, después las pastoras, las indias se lo hacemos en homenaje a los indios de Silvia Cauca, ya los trajes están hecho y todo, cuando estaba mi mamá nos lo prestaban de la casa de la cultura en caloto de Caucaquira, cuando era en ese entonces Mijana María Bejarano de Gamboa, era alcaldesa de Caloto ella nos prestaba todos esos vestidos pa las pastoras , los indios, una vestimenta muy linda, y si usted quiere también se visten

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

indios particulares con pantalón verde, camisa blanca , un bolso, un muñeco atrás, unas trenzas, los indios de antes, los que eran indios, los indios nativos, los que mascaban coca, y hablaban con su wachimachu, pero ya no hay de esos, de los de la trenza larga y unos vestidos largos que usaban la indias, de esos ya no se ven. **Ver anexos.**

La estética visual se genera a través de la producción artística, de la escogencia de los colores de los adornos del ritual, estos otorgan a la celebración los matices y conforma la atmósfera de la que hacen parte también los roles de los personajes ya que son los que le dan vida a los objetos que están dispuestos para la representación con la escogencia del vestuario, luces, sonido, etc.

### **Gestión de fondos, del patrocinio oficial al rebusque ingenioso**

Para la realización del ritual se requiere un grupo de producción y gestión, que en este caso son las sindicas y organizadoras del ritual, las cuales se reúnen y gestionan los recursos en la alcaldía de Caloto, con la tradicional limosna y mini bingos. En la ilustración 11 se observa una familia ganadora del bingo del año 2018. Todos los aportes recogidos se destinan para la preparación y producción del ritual. Así como una obra de teatro necesita recursos y gestiones para darse a conocer lo mismo pasa con el ritual.

Síndica II, (2018)

Este año se hizo el mini bingo, porque íbamos a recoger del otro domingo, si la limosna esa no se puede perder, se va a cada casa con los niños dios, se les toca una juga, y ellos echan la limosna después uno sale, y va a la otra casa y así recorreremos toda la vereda, si no que en esta vez hay muchas casas, antes no habían tantas pero uyyy ahora hay muchas, entonces no alcanzamos a recorrer toda la vereda".

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

Dicho lo anterior el último elemento que encontramos es la “gestión de fondos” para realizar el ritual en la vereda Santa Rosa, esta tradición la celebran en varias veredas del norte del Cauca y el Pacífico, por lo que se han vuelto entre ellos muy reconocidas, tanto así que se invitan entre veredas a sus adoraciones. La alcaldía de Caloto, está presente y como modo de turismo y generar empleo colabora como un patrocinador de las adoraciones al niño Dios.

## CAPITULO V

### Discusión

Esta monografía busca dar una apertura dentro de la licenciatura al conocimiento de los saberes afrocaucanos a través del análisis de la representación ritual, adoración al niño Dios, teniendo en cuenta que su composición está directamente relacionada con algunos elementos del teatro. Los hallazgos encontrados comprueban que vale la pena seguir indagando acerca de rituales étnicos, puesto que existen pocos documentos teóricos y audiovisuales que visibilicen lo afrocaucano en nuestro país y es una invitación a pensar como poder vincular estos materiales étnicos con lo teatral y lo pedagógico en la licenciatura.

Uno de los elementos que llama la atención es *el ensayo teatral durante y para toda la vida*, puesto que los actores de la comunidad repiten a modo de ensayo permanentemente las acciones del ritual, formando los valores de su tradición y cultura desde pequeños, esto genera en ellos un gran sentido de pertenencia por su tradición. Sería interesante que se ejercieran nuevas formas del desarrollo de aprendizaje en la educación formal del país, adaptando este tipo de modelos formativos como lo es el ensayo permanente, para preparar a los estudiantes en algún saber específico durante toda la vida.

Otro de los hallazgos es *la formación actoral que se da desde la infancia*, casi desde el vientre materno los actores de la comunidad se acercan al sentido y significado de su tradición. En “la casa matriz”, casa de síndicas y organizadoras de la tradición, se generan *producciones artísticas que se trenzan desde símbolos*, dónde se yuxtaponen varios elementos que permiten observar una dualidad del ritual con rasgos conservadores, pero que están abiertos a los cambios en el tiempo. Un ritual que nos muestra la mezcla entre varias culturas que se entretajan,

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

proporcionando una riqueza cultural y educativa muy amplia que a veces se minimiza y no se ha tenido en cuenta desde el análisis de la representación teatral, pero que este tipo de investigaciones tratan de volver a repensarlo.

Esta indagación nos señala desde una mirada teatral esos símbolos que son una decisión y escogencia de la familia Balanta que se prepara cada año para llevar la tradición, como un director cuando va a tomar decisiones frente a una obra de teatro. El hallazgo del elemento *la hibridación dramática de la fuga a la juga*, desentraña el aspecto liminal del conflicto dramático de cuando los afros escapan de los colonos, lo que desemboca en varias expresiones como la fuga, porque se escapaban, huían. Así mismo ocurre con la chicha, de esta manera se fueron añadiendo elementos indígenas a la estructura del ritual. La identificación de estas prácticas escénicas como las llama Diéguez contienen una gama amplia de saber cultural que se evidencia por ejemplo en otro aspecto como *la dramaturgia que conjuga la idea del juego la improvisación y lo determinado*, con lo que podemos identificar la manera en la que se ha venido estructurando el ritual, puesto que hay un inicio y un final determinado y los participantes de la comunidad a través de la improvisación de las loas y el juego de la juga, producen su tradición con una dramaturgia consistente. A modo de propuesta, se podría enseñar este tipo de estructura de la representación afro, vista desde lo teatral, para aprender a transitar un conocimiento en específico, determinando ciertos aspectos que ayuden a través del juego y la improvisación a conservar, determinar el desarrollo y la apropiación de los saberes que se quieran interiorizar.

El método de observación participante, permitió a la investigadora dejarse llevar por las enseñanzas de la comunidad sobre su tradición. Una reflexión pedagógica que surge es que efectivamente, podemos utilizar la alternancia de enseñanza-aprendizaje sobre todo en estos territorios que conservan sus propios saberes, el investigador pasa a ser un aprendiz, que recoge

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

toda una experiencia y examina la información en este caso desde una mirada teatral, para luego poder hacer planteamientos acerca de cómo este análisis sobre la representación afro puede aportar en el teatro y a la divulgación de estas expresiones étnicas en la educación formal en Colombia.

Es importante examinar la representación de manera teórica, pero para ahondar con más detalle sobre el ritual, el hecho de vivirlo y de estar dentro del acontecimiento convivial, produce que el investigador, en el rol de espectador participante, que entre en una atmósfera que sucede en la conjunción de lo sacro y lo profano, puesto que lo sacro vendría siendo el protagonista del ritual, el niño Dios y todas los elementos de representación que están en función de adorarlo y lo profano que es el antagonista, es decir, todos los elementos que están en oposición a la adoración como el baile del Mamaron.

Resultaría interesante enseñar algunos conceptos de teatro a partir del análisis de la representación afro aprendiendo sobre rituales étnicos que hacen parte de nuestra cultura. Las acciones de representación que se generan, se crean en la *“intersección del espacio real al espacio escénico”* dónde aparecen múltiples simbolismos en interferencia, puesto que los espacios del ritual de representación, cotidianamente son espacios reales, lo que produce difuminaciones entre un espacio real (cotidiano) y uno ficticio (de representación).

Este tipo de rituales han venido haciendo resistencia a la mercantilización industrial, pero al estar abiertos a los cambios actualmente, se obligan a entrar en la modernización cultural, entrando en una lógica capitalista. Al hablar de *“la gestión de fondos, del patrocinio oficial, al rebusque ingenioso”*, se incentiva el turismo dentro de la vereda, institucionalmente la alcaldía de Caloto aporta con una parte de la producción artística del ritual, y durante este la misma comunidad genera ingresos en la casetas que se instalan, vendiendo comidas y bebidas. A pesar

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

de entrar en este tipo de lógicas, se podría pensar más, en salvaguardar las expresiones tradicionales de la vereda, revisando la memoria colectiva de la comunidad, ya que esta tradición debería ser el centro del desarrollo, teniendo en cuenta que hace parte del patrimonio inmaterial del Norte del Cauca, lo que nos permite conocer la memoria étnica y cultural en nuestro país.

Finalizando nos encontramos el hallazgo “*entre el tránsito de la no representación y la presentación del ritual*”, en donde pudimos observar una *physis* poética, la comunidad en la representación de roles y en las acciones que hacen en cada espacio, denota en sus gestos, bailes, cantos, versos unas formas muy peculiares que tienen que ver con la construcción de la teatralidad de cada participante, así como cada año a pesar de celebrar la misma estructura la experiencia varía. Una forma de reconocer este tipo de experiencias fue la que la misma investigadora estuvo haciendo dentro del ritual, la cual tomó una presencia de expectación conjugándose también con energía o presencia escénica que está en el lugar.

Este tipo de indagaciones nos puede aportar en varias direcciones, en este caso nombraremos algunas que nos parecen relevantes para dejar abiertas las posibilidades de la discusión acerca de cómo vincular los conocimientos étnicos con lo teatral y lo pedagógico en la licenciatura. Como profesores pensarnos por ejemplo en la vinculación de estos materiales étnicos de representación para expandir las miradas del teatro en la licenciatura y aprovechar estos materiales para enseñar conceptos del teatro. Como artistas escénicos apropiando algunos elementos de la teatralidad del ritual a nuestro training personal como en “la antropología teatral” de Eugenio Barba. Otra posibilidad es la creación audiovisual con registros recopilados de la comunidad, el cual se hizo en esta investigación, para dar una visibilización mucho más amplia de lo que pasa dentro del acontecimiento convivial. Finalmente como investigador participante a dejarse deslumbrar, hacer vínculos, a recopilar, organizar, examinar y difundir este tipo de

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

actuaciones rituales que son tan ricas en expresiones de hibridación dramática y que se encuentran dentro de la esfera de lo social.

### Conclusiones

Una vez después de haber revisado todo el trabajo, de haber participado dentro del ritual, de examinar y encontrar algunos elementos que componen la teatralidad del ritual y darle respuesta a la pregunta de investigación, encontramos algunas conclusiones, teniendo en cuenta que se pueden hallar otras nuevas y expandir en futuros trabajos las que proponemos a continuación:

- Este trabajo nos permitió entender una riqueza amplia y fundamental sobre la manifestación de elementos teatrales, de la representación étnica de las adoraciones al niño Dios. Lo que fue posible gracias al acompañamiento de la investigadora involucrándose participativamente en la preparación, el desarrollo y la finalización del ritual en los años 2018 y 2019.
- Es importante que el investigador tenga un plan de preparación para acercarse a la comunidad el cual se debe volver flexible de acuerdo a las condiciones que se vayan dando en el tránsito de la experiencia.
- En cuanto el método de observación participante etnográfico este trabajo nos ayuda a potencializar los registros de este tipo de investigaciones, con herramientas como cámaras, drone, y documentos de información como bitácoras, entrevistas formales e informales, que permitan el desarrollo de la pregunta problema.
- Fue un ejercicio importante vincular el concepto de teatralidad con la estructura y las expresiones del ritual, ya que al pertenecer al teatro pos dramático, este concepto nos permite ampliar las miradas del campo teatral dentro de la licenciatura, analizando cualquier tipo de

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

expresión escénica que no sea teatro, pero que incluya elementos teatrales dentro de su representación.

- Se evidencia una totalidad del acontecimiento teatral, ya que se concatenan los acontecimientos de convivio, poiesis y expectación, y supera las formas teatrales desde el ímpetu de ritual, ya que el acontecimiento teatral dura más de 6 horas seguidas, un acontecer que lo podríamos llamar como sublime.
- El presente trabajo puede ayudar a enriquecer la formación en alternancia de las prácticas pedagógicas, puesto que cuestiona la idea del profesor que no solo enseña, si no también está dispuesto aprender, generando vínculos de confianza, dentro de comunidades que contengan en su representación, elementos del lenguaje teatral .
- Se evidencia que la hibridación dramática ayuda a modificar estructuras del pensamiento y constituye nuevos imaginarios que amplían la mirada del campo de la representación teatral, en la identificación del conflicto afrocaucano, el cual originó las expresiones dramáticas que dieron vida a la atmósfera del ritual.
- El ritual muestra un ejemplo en cuanto a la formación actoral, que podría implementarse en la escuela, para aportar desde la infancia al campo de conocimiento teatral u otro que al estudiante le interese.
- La formación actoral debe darse desde la infancia para construir nuevos valores, competencias y capacidades en los estudiantes.
- A través del ensayo y el convivio permanente se preservan la memoria histórica y las enseñanzas de nuestros ancestros.
- Identificamos que el hecho de la presencia escénica y la physis poética es fundamental para el actor, pues permite una reflexión a partir de su propia teatralidad.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

- Este trabajo se convierte en un insumo en cuanto a una posible reestructuración de la malla curricular de la licenciatura que implemente la CEA. Cabe resaltar que tiene un alcance descriptivo y analítico de la estructura del ritual y de los elementos teatrales que conforman su teatralidad, lo cual permite ampliar las perspectivas de análisis, desde teorías como la del teatro comparado de Dubatti dentro de la licenciatura.
- Finalmente, desde una mirada pedagógica, este documento es un aporte a la licenciatura puesto que sirve como posible material étnoeducativo que permite pensar en los aportes que puede hacer el teatro para el reconocimiento de rituales colombianos que no han sido visibilizados en la malla curricular a nivel educativo nacional.

### Bibliografía

- Araque, F. A. (2017). La etnoeducación como elemento fundamental en las comunidades afrocolombianas. *Diálogos sobre educación. Temas actuales en investigación educativa*, 2.
- Arévalo, J. M. (s,f). La tradición el patrimonio y la identidad. *Sin editorial*.
- Babilonia, J. A. (1980). *Bosquejo etnohistorico y cultural de una fiesta sacro profana*.
- Copete, Y. A. (diciembre 2016). *Rev. hist.edu.latinoam - Vol. 18 No. 27*.
- Cristina Barbolla Diaz, N. B. (2010). INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA, Métodos de investigación educativa en ed especial, Javier Murillo y Chyntia Martínez. *3 ed especial*, 12.
- Dieguez, I. (2007). *Escenarios liminales teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: ATUEL.
- Dieguez, I. (2009 ). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. ARTEA investigación y creación escénica* .
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral, teoría y practica del teatro comparado* . Argentina: QATUEL.
- Dubatti, J. (2017). *TEATRO MATRIZ, TEATRO LIMINAL NUEVAS PERSPECTIVAS EN FILOSOFIA DEL TEATRO*. México: Paso de gato.
- Dubatti, J. (sin fecha). *Physis natural y physis poética en el acontecimiento teatral. Los Rbdomantes*.
- Eliade, M. (1963). *MITO Y REALIDAD* . lectulandia.
- Ender E. Carresquero Carresquero, J. A. (2016). *¿El estado del Arte o el estado de la Cuestion? Tras la huella de Prometeo*.
- Gennep, V. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza editorial .
- González, C. P. (1997). *UN ASUNTO:LA ATMOSFERA* . ATEATRO.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

Grajales, T. A. (2007). El concepto de teatralidad . *Artes, La Revista, N° 13 Volumen 7*, 85.

GRAMMATIKOPOULOU, C. (2017). Ritual, realidad y representación: Desde el teatro antiguo hasta la performance postmoderna. *INTERARTIVE*.

Guzmán, E. C. (Diciembre 2008). Etnoeducación y políticas educativas en Colombia: la fragmentación de los derechos . *Revista Educación y Pedagogía*, vol. XX, núm. 52.

Jesus Guanche Perez, J. A. (2017). *Fernando Ortiz, Contra la raza y los racismos*. Cuba: Nuevo Milenio .  
(1998). *Ley 70 1993 por la cual se desarrolla el articulo transitorio 55 de la Constitución Política*.  
Bogotá D.C.

Manrique, C. R. (2012). Historia de la chicha la cerveza Andina. *historiadores de la cocina GRUPO GASTRONAUTA*.

Maurizio Alì, D. F. (2014). Resiliencia, inculturación y sincretismo religioso.

MEN. (s,f). *MEN*. From serie lineamientos curriculares CATEDRA DE ESTUDIOS AFOROCOLOMBIANOS: [https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-339975\\_recurso\\_2.pdf](https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-339975_recurso_2.pdf)

ortiz, J. A. (2011). La Cátedra de Estudios Afrocolombianos como proceso diaspórico en la escuela. *Pedagogía y Saberes*.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro*. Mexico, Buenos Aires: Paidós.

Peralta, J. V. (2020). *¿Cómo gestar una reivindicación frente a los conceptos errados que emergen en la teatralidad afrocolombiana?* Bogotá.

Portuondo, G. (2000). La transculturación en Fernando Ortiz: imagen, concepto, contexto . *Letralia*.  
Edición No. 86.

Ramírez, J. V. (2011). *ENTRE LA RITUALIDAD TEATRAL Y LA TEATRALIDAD RITUAL*. SANTIAGO DE CALI.

## ADORACIONES AL NIÑO DIOS, TEATRALIDAD LIMINAL

Rincón, J. E. (2019). From Políticas públicas de educación afrocolombiana: el arte de escamotear el derecho de los pueblos: <https://doi.org/10.18593/r.v44i1.17645>

Robles, B. (2011). Metodos cualitativos de investigación La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropofísico. *Cuiculco*.

Velásquez, S. N. (Diciembre,2015). Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba. . *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 212.

Yuni, J. A. (2005). *Mapas y herramientas para conocer la escuela, investigación-etnografica, investigación-acción* . Argentina: Brujas.

Zuluaga, R. D. (2013). La mimesis en el teatro clásico. *Revista Colombiana de las artes escénicas*, 96.