

EL AFROTEATRO COMO EXPRESIÓN DE PAISAJES CULTURALES ACUÁTICOS EN EL PACIFICO COLOMBIANO

Jesica Wendy Beltrán Chasqui¹

Universidad del Cauca
Popayán, Cauca, Colombia



Christian Dennys Monteiro de Oliveira²

Universidad Federal de Ceará
Fortaleza, CE, Brasil



Enviado em 14 jun. 2023 | Aceito em 31 out. 2023

Resumen: El presente artículo pretende explorar una Geografía teatral o *Geograficidade* teatral de las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano, a partir de las puestas en escena de la festividad religiosa de 'San Pacho' en Quibdó, festividad artística del 'Carnaval del Fuego' en Tumaco y el afroteatro de la Corporación Calipso de Tumaco. Para el análisis de las puestas en escena se parte de los enfoques de teatro de Jorge Dubatti, de sus conceptos de *convívio*, cartografía teatral, pensamiento teatral, entre otros, así como de los conceptos de Paisaje Cultural Acuático (PCA) y *Geograficidade*, los cuales fueron elementos claves para el estudio de las particularidades escénicas presentes en dichas festividades.

Palabras clave: Afroteatro, pacífico, afrodescendiente, Geografía, PCA.

O AFROTEATRO COMO EXPRESSÃO DE PAISAGENS CULTURAIS AQUÁTICAS NO PACÍFICO COLOMBIANO

Resumo: Este artigo tem como objetivo explorar uma Geografia teatral ou *Geograficidade* teatral das comunidades afrodescendentes do Pacífico colombiano, com base na encenação da festividade religiosa de "San Pacho" em Quibdó, do festival artístico do "Carnaval del Fuego" em Tumaco e do afroteatro da Corporação Calipso de Tumaco. A análise das encenações baseia-se nas abordagens teatrais de Jorge Dubatti, em seus conceitos de *convívio* cartografia teatral, pensamento teatral, entre outros, bem como nos conceitos de Paisagem Cultural Aquática (PCA) e *Geograficidade*, que foram elementos chave para o estudo das particularidades cênicas presentes nessas festividades.

Palavras-chave: Afroteatro, Pacífico, Afrodescendente, Geografia, PCA.

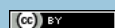
THE AFROTEATRO AS AN EXPRESSION OF AQUATIC CULTURAL LANDSCAPES IN THE COLOMBIAN PACIFIC.

Abstract: This article aims to explore a theatrical Geography or theatrical *Geograficity* of the Afro-descendant communities of the Colombian Pacific, based on the stagings of the religious festival of 'San Pacho' in Quibdó, the artistic festival of the 'Carnival of Fire' in Tumaco and the Afro-theater of the Calipso Corporation of Tumaco. The analysis of the stagings is based on Jorge Dubatti's approaches to theater, his concepts of conviviality, theatrical cartography, theatrical thought, among others, as well as the concepts of Aquatic Cultural Landscape (ALC) and *Geograficity*, which were key elements for the study of the scenic particularities present in these festivities.

Keywords: Afro-theater, pacific, afrodescendant, Geography, ACL.

1. Doctora en Geografía. Docente en el departamento de Geografía. Universidad del Cauca. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1658-842X>. E-mail: jessi120bel@gmail.com

2. Doctor en Geografía Humana. Docente Titular en el departamento de Geografía. Universidad Federal de Ceará. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8025-2045>. E-mail: cdennys@gmail.com



Introducción

Este artículo parte de la tesis doctoral titulada *“Paisajes Culturales Acuáticos del Pacífico colombiano: memoria, patrimonio y arte de las comunidades afrodescendientes”*, el cual pretende mostrar una Geografía teatral y *Geograficidade* teatral, a partir de dos festividades del Pacífico colombiano, siendo estas: la Fiesta de ‘San Pacho’ en Quibdó, el “Carnaval del Fuego” en Tumaco y el afroteatro de la Corporación Calipso de Tumaco.

Dichas festividades de índole religiosa y carnavalesca en su componente escénico fueron estudiadas durante el tiempo ritual o artístico que las componen, y son consideradas desde la mirada teatral de Jorge Dubatti (2007, 2010, 2014), quien desde sus diferentes obras de la colección: Filosofía del teatro I, II y III realiza aportes valiosos para el análisis de las puestas en escena. Por otra parte, el estudio del afroteatro tumaqueño proveniente de la Corporación Calipso se apoyó en los conceptos de pensamiento y cartografía teatral de Dubatti.

Ambos movimientos escénicos, festivo y del teatro, tienen como base física y simbólica el agua, siendo considerados como una expresión de los Paisajes Culturales Acuáticos (PCA), los cuales expresan la experiencia de hombres y mujeres en un proceso adaptativo sobre la selva húmeda tropical que cubre gran parte del Pacífico, una inmensa red de drenajes que los rodea, grandes precipitaciones y la presencia del mar. Por tanto, el agua en forma de río o de mar son los escenarios físicos y simbólicos por excelencia de las puestas en escena, son fuente de inspiración de sus subjetividades, historias locales, mitos, leyendas, así como de sus anhelos, los cuales se yuxtaponen con un origen étnico racial, el de afrodescendientes.

Para esta investigación, se aplicó una metodología que parte del análisis del PCA expresado a través de la puesta en escena y de dos enfoques: el anfibia-*sentipensante* (BELTRÁN, 2022) y los vectores simbólicos (OLIVEIRA, 2012). El primero se refiere a las relaciones de aproximación entre varias disciplinas del conocimiento, en este caso el Teatro, las artes y diferentes formas del lenguaje, así como las relaciones de aproximación entre las culturas anfibias o acuáticas consideradas desde el pensamiento y sentimiento. El segundo, se fundamenta en la trialectica de los vectores simbólicos: *político-turístico*, *mítico-religioso* y *comunicacional-científico*, fuerzas que se articulan y tensionan buscando un equilibrio.

El afroteatro como expresión del Paisaje Cultural Acuático

El Paisaje Cultural Acuático-PCA parte del entendimiento del contexto geográfico y cultural de las comunidades afrodescendientes habitantes del Pacífico colombiano, un territorio con características físico ambientales ligadas principalmente al agua; considerada la selva más lluviosa de las Américas, rodeada por una interminable red de ríos y drenajes; y reconocida como la segunda reserva natural más importante en el mundo después del Amazonas.

Ello, acompañado de sus habitantes, en su mayoría afrodescendientes que trabajan desde unas lógicas acuáticas, llamadas por diferentes autores como sistemas culturales acuáticos, culturas anfibias, epistemes acuáticas, *sentipensantes* etc, para describir las diferentes formas en que los afrodescendientes se han adaptado a la selva húmeda tropical, vinculando a su cultura pensamientos, sentimientos y la presencia constante del agua, la cual está traducida en la presencia de los ríos, mar, grandes precipitaciones, cascadas, mangles etc. elementos que componen los paisajes selváticos, que son al mismo tiempo los “escenarios formales e informales de las relaciones sociales que las comunidades negras han construido con el tiempo en sus respuestas adaptativas con el medio acuático, y la manera como han tomado forma en el espacio, según una lógica acuática” (OSLENDER, 2008, p. 133).

El PCA como una interpretación del mundo permite el entendimiento y funcionamiento de mundos incomprendidos por la razón y la objetividad; donde las representaciones de sus realidades se relacionan con el agua en todas sus formas, dando lugar a una influencia acuática sobre su cultura. Esta se puede apreciar por medio de la religión, las artes, (pinturas, música, teatro) la tradición oral (mitos, cuentos, poemas) o códigos de comportamiento atados a sus imaginarios. El campo del paisaje y la forma en que codifica formas y dimensiones de la experiencia humana con el entorno acuático y sus gentes, permite a su vez su entendimiento a través de las artes, en este caso el Teatro.

En el plano teatral, el PCA se configura como una de las formas de interpretar la realidad del Pacífico colombiano, siendo la escena festiva en Tumaco durante el Carnaval del Fuego, la escena ritual en Quibdó durante las Fiestas de San Pacho y del afroteatro de la Escuela Calipso en Tumaco, un reflejo de las culturas del pacífico, donde el agua en forma física como simbólica ha influenciado en gran medida sus modos de vida, el imaginario y construcciones culturales.

La escena festiva y ritual como una forma de expresar el PCA, debe ser entendido en esta investigación como una puesta en escena teatral, que manifiesta una existencia alterna que en el tiempo de fiesta-ritual puede ser vislumbrada a través de símbolos y significados, del lenguaje y la expresión corporal. El afroteatro, de este modo, también invita a pensar la escena ritual y festiva desde el teatro contemporáneo, el cual se abre a las posibilidades artísticas que les puede ofrecer el espacio (GENOVEZ, SOUZA, 2019); potencializado el diálogo entre las Artes y la Geografía, una vieja relación que desde un enfoque artístico-cultural actual se preocupa por los símbolos, significados y experiencias del hombre sobre la tierra.

El "teatro, como manifestación constituyente de la cultura, tiene la posibilidad de proponer interpretaciones de la realidad, sea social, política o ideológica, en relación al medio en que el ser humano está insertado" (GENOVEZ, SOUZA, 2019, p. 105) y el espacio donde las puestas en escena se asientan cobran sentido, significado y valor, asumiéndose en el tiempo como lugares, paisajes, territorios o micro territorios, tanto en su aspecto material como inmaterial. Siendo el vínculo afectivo, de memoria individual o colectiva, y de significados, mediadores de la transformación del espacio, dada por la intervención de un lenguaje artístico.

Conviene resaltar, que este diálogo entre el Teatro y la Geografía, "vincula más el espacio de pertenencia y representación, que, a espacios de control" (GENOVEZ, SOUZA, 2019, p. 111), o como lo menciona Dubatti (2010) *sentación*, ya que supera la presentación y representación para asentarse en un lugar. Ello necesariamente implica el *convivio*, es decir, la reunión en cuerpo presente tanto de artistas, técnicos y espectadores, en una encrucijada territorial y temporal (DUBATTI, 2007), que llama Bajtin (2003) 'cronotopo', una interacción espacial y temporal indisoluble.

Dicha cronotopia del acontecimiento o Geografía y Teatro, es el punto de partida para pensar una Geografía teatral para el Pacífico, a partir de la escenificación que ofrece el Carnaval del Fuego, La fiesta de San Pacho y el afroteatro de la Corporación Calipso.

Escena ritual y festiva: El Carnaval del Fuego en Tumaco y San Pacho en Quibdó

La fiesta popular de 'San Pacho' en el municipio de Quibdó en homenaje a San Francisco de Asís, es una festividad que consta de dos momentos, uno artístico considerado como profano, el cual inicia en la madrugada del 20 de septiembre. Al son de música de chirimía y voladores (pólvora) se anuncian que la fiesta de 'San Pacho' da su inicio y durante los próximos 15 días hasta el 3 de octubre Quibdó se viste de fiesta y fe. Su inicio oficial se da con el desfile de las banderas barriales, símbolo franciscano de cada barrio, con la lectura del bando y la entrega del bastón del mando, símbolo de la fiesta Franciscana. Este símbolo representa la obligatoriedad de asumir el mando de los ancestros,

así como la trilogía racial de asumir la devoción a un santo blanco impuesto, que después se asume como compañero de historia (AYALA, 2014).

Este bastón es entregado a cada líder barrial, significa que cada barrio de los doce barrios tradicionales franciscanos (barrios que tradicionalmente organizan la fiesta), por día y durante 24 horas tiene el permiso y porta la autoridad para poner el pueblo de fiesta, y el líder barrial que porte el bastón con alegría desbordada invita a todos a participar del 'San Pacho'. De esta forma, el espacio festivo se instituye durante los doce días que el bastón de mando recorre cada barrio, los cuales asumen como una celebración carnavalesca, donde todo tipo de conductas son permitidas y las normas y regulaciones se flexibilizan, de forma que se le da paso a las danzas, comparsas, carrozas o disfraz, que proporciona el éxtasis y le permite a la población liberarse de la cotidianidad y problemas de violencia por los que pasa continuamente (VILLA, 2015).

El segundo momento es considerado como sagrado, en el cual tiene lugar las procesiones por el río Atrato y la procesión por tierra. El momento más importante de la festividad se realiza el día 4 de octubre, día del santo patrono, consta de una romería o procesión por los doce barrios franciscanos con la imagen del santo que sale de la catedral de San Francisco de Asís y el teatro religioso, que se da a través de lo que los feligreses llaman arcos Franciscanos. Este rito festivo recrea la leyenda sobre cómo San Francisco de Asís navegando el río Atrato llegó a Quibdó. Según la historia local, Fray Matías Abad fue quien le da origen a la primera fiesta en honor a San Francisco el 4 de octubre de 1648, realizando una procesión en canoas por el río Atrato.

De este modo, el 'San Pacho' como es conocido popularmente, es una festividad religiosa que rompen los patrones rígidos de la religión cristiana, siendo considerada como una festividad sacro-profana. Esta cuenta con más de 363 años de tradición y fue declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2012.

En contraste a la festividad anterior, se encuentra el 'Carnaval de Fuego' realizada en el municipio de Tumaco- departamento de Nariño, tiene como característica el desfile en tierra y mar, que cuentan con murgas, teatro, música, reinado popular y cantos tradicionales. Los elementos agua y fuego son los símbolos del carnaval, a pesar de que el segundo, el fuego, no tenga una expresión tan significativa como el agua.

El Carnaval del Fuego da su inicio en el mes de febrero o marzo (cuarenta días antes de la cuaresma) con Don Cucurucho un tipo de rey momo, personaje propio de los carnavales en el mundo, el cual tiene la función de invitar a todos a la fiesta. Este personaje nace en la zona rural, se caracterizaba por vestir con hojas de plátano, con elementos del campo y de la naturaleza, pero al llegar a la ciudad se transforma en el Cucurucho, cambiando su atuendo por telas de colores y un vestuario más elaborado. Este carnaval según Ramón Nogales (director de la casa de la cultura en Tumaco) nace en el siglo XVIII con la abolición de la esclavitud, en la cual los ex-esclavos mineros comienza a descender por los ríos y a asentarse en la ensenada de Tumaco, en este lugar y con más libertad recrean su música y su cultura, la cual es resultado de hibridaciones culturales resultantes del proceso de mestizaje entre negros, indígenas y blancos.

Con el tiempo la fiesta se adhiere a las fechas del carnaval a nivel mundial y cambia su nombre por el de 'Carnaval del fuego', ello debido a los continuos incendios de las casas que algunos habitantes relatan se debía a la maldición de un cura sobre Tumaco y otros afirman, se debía a las condiciones físicas de las casas, pues estas eran generalmente hechas de paja y guadua, y al no tener alumbrado eléctrico el alumbramiento se realizaba con querosén, petróleo o velas, lo cual ocasionaba incendios por la mala manipulación de estos elementos que producían que el fuego que se extendería rápidamente. Otro suceso que hizo que el carnaval cambiará su nombre, fue el incendio que se presentó en el coliseo en 1976, donde se elegiría la reina del carnaval, en el que murieron dos personas, la tragedia hizo con que tiempo después al retomar el carnaval y ante la urgente necesidad

de una maquina extintora para el cuerpo de bomberos, el alcalde declarara que la candidata al reinado que recolectara más dinero para dicha maquina extintora seria coronada como la 'Reina del Fuego' y el segundo lugar seria para la 'Reina del Carnaval' (Radio Nacional de Colombia, 2017), instituyendo de esta forma el 'Carnaval del Fuego'. De manera que, se le otorga la responsabilidad al cuerpo de bomberos realizar parte de la fiesta, en la cual, el carro de bomberos se convierte en el símbolo del carnaval, por representar la fuente que apaga el fuego.

Durante el carnaval en Tumaco que dura cinco días, se asume un tiempo de fiesta que se toma toda la ciudad y propone un mundo invertido, en que la carnavalización como un movimiento desestabilizador y de ruptura del mundo oficial, le permite a la población liberarse de su cotidiano, tornando las calles y las bocanas de los ríos que se encuentran con el océano Pacífico los escenarios por excelencia para las puestas en escena de las comparsas (grupos de danzas), desfiles de carrozas, desfile náutico y conciertos de música afropacífica.

La puesta en escena.

Las puestas en escena que se observan durante el 'Carnaval del Fuego' en Tumaco, así como en el teatro religioso, desfiles y murgas en el 'San Pacho' en Quibdó; que narran sus historias locales y memorias colectivas, las cuales fueron posibles comprender a través de la vivencia, los símbolos e imágenes observadas, son formas de teatro que serán comprendidas desde acontecimiento.

Según Dubatti (2010), el teatro del acontecimiento plantea superar la presentación y representación, para un teatro de la *sentación*, ya que el teatro no solo se trata de una forma de lenguaje, sino de ratificar un acontecimiento de la existencia, en este sentido *sentar* es lo que "genera el acontecimiento: construye un espacio-tiempo de habitabilidad, sienta un hito en nuestro devenir en la historia (...) sino además y principalmente [cumple la función de] establecerse o asentarse en un lugar" (idem, 2010, p.33). Por tanto, el teatro es un acontecimiento territorial³ que "resiste en la ancestral forma de asociación e interacción humana que anula las mediaciones que permiten sustraer los cuerpos y desterritorializarlos" (idem, 2010, p. 127).

Por otra parte, el teatro como un fenómeno territorial, situado, que reconoce la cultura socio-territorial sea para este caso el 'Carnaval del Fuego' en Tumaco o 'San Pacho' en Quibdó precisa considera tres elementos que lo sustentan; el *convivio*, la *poésis* y la *expectación*. "El *convivio* Teatral corresponde a un vínculo situado/territorial y preserva la cultura de la oralidad en una sociedad letrada y regida por el auge de lo socio comunicacional sobre lo socioespacial (...). Exige la proximidad encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal" (DUBATTI, 2007, p. 65). La festividad como acontecimiento en Tumaco y Quibdó, territorios donde se hace teatro y se *senta* teatro, en el que el tiempo de fiesta exige la reunión de cuerpo presente y viviente, y en el que los "actores" o artistas interactúan con los espectadores por medio de la *poésis* teatral.

La *poésis* teatral "involucra tanto la acción de crear -la fabricación- como el objeto creado-lo fabricado" (DUBATTI, 2010, p. 36) o 'producción' como prefiere Dubatti (2010) por encerrar el hacer y lo hecho. La *poésis* traducida en el 'Carnaval del Fuego' y 'San Pacho' van desde las historias locales que son teatralizadas hasta los objetos que componen las comparsas, coreografías, carrozas, disfraz, trajes como el caché, entre otros, los cuales cumplen un papel signico, simbólico y de representación que serán descritos a continuación. Ahora bien, la *expetación*, elemento que compone esta triada, se entiende como la dinámica en la que espectadores participan, modifican y son hacedores del

³ "llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográficos-históricos-culturales singulares" (DUBATTI, 2010 p.92)

acontecimiento, en un movimiento de *convivio* con los actores, como acontece con el carnaval o con las festividades religiosas.

En esta línea de ideas el 'Carnaval del Fuego' y fiesta de 'San Pacho' como teatro del acontecimiento, se definen como las experiencias territoriales, de naturaleza efímera, que para el caso del Pacífico vincula las diferentes formas en que el agua se manifiesta, pues se escenifican los ríos, mangles, biodiversidad, mitos y leyendas, actividades cotidianas como la pesca y colecta de moluscos, configurándola como un símbolo de las culturas anfíbias. Como se puede apreciar en la figura 1 izquierda, en la que representan las zonas de manglar presentes en las bocananas de los ríos, lugares donde las mujeres trabajan colectando moluscos y cangrejos; así como también es común observar escenas en las que se representan los pescadores navegando los ríos, paisajes cotidianos que se pueden encontrar al recorrer el Pacífico.

Otra de las escenas que vinculan el agua, son las que reflejan el imaginario de la gente del Pacífico, en la que se escenifica con frecuencia las entidades sobrenaturales que viven en la selva y los ríos, como la ninfa de agua o la madre agua (ver figura 1, derecha), una criatura sobrenatural que vive entre los esteros y mangles con un aspecto de niña o joven, que atrae los niños y pescadores con su canto hasta conseguir ahogarlos.

Figura 1 - Voces del Manglar y Ninfa del Mangla.



Fuente: Colección de la autora, 2019.

Del mismo modo, el teatro religioso que se realiza durante la procesión más importante a San Francisco en Quibdó, con frecuencia trae en su puesta en escena elementos de la biodiversidad del Pacífico como aves, árboles, mangles y los ríos, asociados a las características del santo, quien era conocido como el amo de los animales y protector de la naturaleza. Como se muestra en la siguiente figura (figura 2 izquierda), los arcos o santuarios barriales donde se realiza el teatro religioso que muestra la vida de San Francisco, está rodeado de imágenes de los PCA del Chocó, se muestra el río Atrato, las casas de palafito a las orillas de los ríos, los drenajes que serpentean el verdor de la selva, los pescadores etc.

Esta imagen se complementa con elementos de denuncia hacia el deterioro de los recursos naturales y violencia, los mensajes e imágenes dan cuenta de la situación social y ambiental que se viven en el Pacífico, los cuales van de la mano, ya que el deterioro del medio ambiente acuático es causado principalmente por la minería ilegal y legal, generando impactos negativos sobre el recurso

hídrico, la vida acuática y la principal actividad económica del Pacífico: la pesca. Puesto que, químicos como el mercurio que se generan durante la actividad minera, contaminan los ríos y la vida acuática, poniendo en riesgo la vida de sus habitantes. Estas actividades son realizadas tanto por grandes empresas mineras como por grupos armados y ha propiciado conflictos por el territorio, en que la violencia armada y desplazamientos forzados han sido las formas más comunes de violación de los derechos humanos de estas comunidades ribereñas.

Figura 2 - Arco a San Francisco 2019 (izquierda); Devotos con las mantas franciscanas (derecha)



Fuente: Fundación Fiestas de San Pacho y Colección de la autora, 2022.

Las escenas descritas anteriormente son muestra de la experiencia de hombres y mujeres del Pacífico con el mundo acuático que los rodea, experiencia que Dardel (2015) considera como *Geograficidad*, que describe como “la frontera entre el mundo material, donde se inserta la actividad humana, y el mundo imaginario abre su contenido simbólico a la libertad del espíritu” (DARDEL, 2015, p. 5), esta, se traduce en paisaje y permite darle una singularidad en su aspecto, sea este visible o invisible, sea este permanente o efímera.

Al respecto Dardel (2015) apunta:

El paisaje se unifica en torno de una tonalidad afectiva dominante, perfectamente válida, aunque refractaria a toda reducción puramente científica. Ella pone en cuestión la totalidad del ser humano, sus ligaciones existenciales con la tierra, o si lo preferimos su *geograficidad* original: la tierra como lugar, base y medio de su realización (DARDEL, 2015, p. 31).

Como apunta el autor, en esta relación del ser humano y el espacio, en el cual se reconocen sus múltiples dimensiones, dimensiones con las que el hombre convive y que se yuxtaponen armónicamente, permitiendo dimensionar elementos físicos, imaginados y simbólicos del paisaje, que para el caso del Pacífico, permiten la coexistencia de seres míticos con santos católicos, paisajes exuberantes con escenas que simbolizan dichos paisajes y ritos religiosos con celebraciones carnavalescas.

Por otra parte, es importante destacar que, durante el teatro religioso y la puesta en escena en las calles, la imagen de San Francisco cobra particular importancia, debido a que el día de la procesión mayor el santo sale en romería adornado con joyas de oro, a lo que Villa (2015) apunta como la inversión de la lógica franciscana:

Como si la lógica de la fiesta impusiera una inversión total de la predica con la cual nace la orden franciscana, esta vez San Francisco se adorna con sus joyas, con el oro que le han regalado aquellos que han sido receptores de sus milagros, y el santo que había enseñado la pobreza en su pueblo Asís, se transforma y sale radiante con sus mejores joyas. El oro del cordón franciscano, que viste la imagen, actualiza un santo que de alguna manera se olvida de Asís, que en contacto con el cuerpo del afro chochoano se ve moldeado por sus formas religiosas, musicales, teatrales e institucionales; de tal forma que su liturgia fundada en la noción de la pobreza se enriquece con la danza, el gesto y el teatro negro; sus oraciones nacidas en la soledad del asceta de tornan en canto y golpe de tambor” (VILLA, 2015, p. 100).

La actualización del santo como lo menciona Villa (2015), revela como San Francisco se transforma en ‘San Pacho’, no de Asís y sí de Quibdó, una renovación divina, que se adapta a la cosmovisión religiosa ancestral de los afrodescendientes y al espacio geográfico en el que se vive, rico en recursos naturales y biodiverso.

Otra forma de teatrar, en este caso de manera inconscientemente es la que se evidencia en la dramaticidad de los devotos, sacerdotes, frailes franciscanos y otros personajes que hacen parte de la institucionalidad religiosa, presentes durante la procesión más importante (llevada a cabo el 5 de octubre). Los personajes más significativos son los y las devotos (as) que usan el hábito franciscano y las mujeres que alumbran el santo durante la procesión, quienes son los que organizan los altares y se ocupan de arreglar las imágenes de San Francisco durante el novenario (siendo 12 imágenes, una por barrio); ritual que se inscribe en una lógica tradicional alrededor de la imagen del santo.

Durante la procesión final, son muchos los feligreses que salen cada año con el hábito franciscano (ver figura 2 derecha), para pagar una promesa por los favores recibidos o para pedir un favor al santo, siendo el hábito franciscano un símbolo del franciscanismo, que en escena representa la devoción que le tiene los feligreses a San Francisco de Asís (VILLA, 2015). Usar la mortaja o el hábito, durante la procesión también muestra como los devotos de alguna manera personifican a Asís, de tal modo que algunos devotos además de usar el hábito caminan descalzos y en oración durante la procesión, personificando así, la humildad y el desapego a lo terrenal que caracterizó a San Francisco.

Según Pereira (2014), los personajes representados por imágenes o personas vivas durante la fiesta religiosa, condensan el drama cristiano con el drama social, en un movimiento que les permite a los feligreses vivir el personaje que representa San Francisco de Asís, de modo que este recompone sus propias historias de vida, caracterizados por la pobreza y violencia que identifica al Chocó. Así mismo, el hábito franciscano considerado como artefacto ritual y medio transformador, se configura en una piel que le da vida al mismo San Francisco, lo cual permite sentirlo, adorarlo y pedirle favores como si estuviera dentro de cada uno de sus devotos.

Esta forma de teatro religioso, además de representar una historia local de como los quibdoseños acogen el santo en un vínculo de fe, también expresa una forma de pensamiento y ratifica su forma de existencia (DUBATTI, 2010), como lo afirma el fraile quibdoseño ‘Padre Pancho’ (conocido así por la comunidad) al referirse a la fiesta de ‘San Pacho’:

Esta es la expresión de un pensamiento de una forma de ser, donde la pobreza, miseria, el riesgo acompañan mucho a las comunidades, pero tener una esperanza en Dios muy fuerte, una esperanza de que Dios nunca los deja solos. Entonces en un pueblo como estos en medio de sus límites tiene la certeza de que Dios siempre los acompaña y nunca los deja solos, la fiesta es la expresión de la seguridad, la certeza de que a pesar de todo no estamos tan solos,

de que Dios está con nosotros, y por eso, si tus miras que son los disfraces, ósea toda la explosión, lo que muestra es eso, lo que muestra es que el pueblo saca a partir de la fe y de la cultura su pensamiento, hacen ahí su crítica al gobierno, sus denuncias que nunca las pueden hacer en el año. Ósea, San Francisco es el tiempo esperado, es la navidad del pueblo chocoano, es el tiempo de luz, de alegría, de esperanza, de expresión de confrontación, de decir la verdad, de denunciar, de reclamar los derechos humanos, ósea, es un todo que a la gente le permite ser, ser y expresarse. (Fraile Pancho, entrevista realizada 2 de octubre de 2021).

Como quedó evidenciado en las palabras del fraile, el teatro religioso en Quibdó en honor a 'San Pacho' no solo es la representación de la vida del santo, sino de la vida misma de todos los quibdoseños, en el que ellos ratifican un acontecimiento de existencia.

En cuanto al 'Carnaval del Fuego', con frecuencia se escenifican la ancestralidad, la cual se remonta a sus orígenes en África y una historia en común que comparten toda las comunidades afrodescendientes del país, en el que imágenes como las que se muestran en la figura 3, tituladas diáspora Africana (izquierda) y Familia palenque (derecha), representa por un lado, una de las muchas etnias africanas nómadas, personificando su orígenes africanos y por el otro lado, la escena de los palenqueros que cuenta las historias de rebelión de los esclavos durante la época colonial y como ellos pudieron vivir libres en sus territorios o palenques; a esta referencia el Maestro Edison Cuero quien coordinó este desfile explica:

Estamos representando la familia palenque, toda esa familia que fue traída de África y que hoy estamos en el Pacífico, con nuestra potencia, como Tumaco lo fue hace un tiempo: ¡atunero! y hoy pretendemos como Tumaco como distrito especial nos convirtamos nuevamente en una potencia de industrialización del atún. (Cultor y presidente de la fundación artística Paquecelele, entrevista realizada 4 de marzo de 2019).

Estas escenas son reflejo de la urgente necesidad de comunicar una memoria oculta o subterránea (POLLAK, 1989), que se opone a la memoria oficial, la cual no da cuenta de las historias de las minorías, excluidos y marginados, quienes remontan sus orígenes a África, provenientes de una diversidad étnica que viajó a las Américas para constituir las sociedades subalternas del nuevo mundo, memorias subterráneas que cuenta de las sublevaciones y rebeliones de las familias palenqueras en la costa Atlántica y Pacífica, representadas en las escenografías de la fiesta que invaden el espacio público, disputando la memoria y reivindicando su historia ancestral.

Por otra parte, el entrevistado también hace referencia a otra parte del desfile, en el que se teatraliza la familia palenque con un pez que representa el atún y pescadores con atarrayas listos para atraparlo, recordando los tiempos de bonanzas de los atunes en Tumaco, significando también los deseos y anhelos de volver a una época de prosperidad, visando al puerto de Tumaco como una potencia económica. En este sentido el carnaval no solo recrea historias y memorias del pasado, realidades sociales actuales, sino también anhelos que hablan de un futuro mejor, siendo con frecuencia parte del tema del carnaval, así lo expresa Ramón Nogales:

Debido a lo que se vive, la situación social, económica y ambiental, se quiere rescatar el perdón, el respeto, por eso el tema del carnaval de este año, titulado la era de la reconciliación, el del año pasado fue por la paz. Y este año se les ha pedido que hagan alusión al tema de riquezas marinas, eco-turismo, biodiversidad e industria portuaria, como visión del futuro (director casa de la cultura de Tumaco, entrevista realizada 26 febrero de 2019).

De esta manera, se visualiza este municipio como territorio de paz que alcance la categoría de distrito especial, que implicaría según el entrevistado una modernización de la ciudad, la rehabilitación del puerto y el aprovechamiento de sus recursos naturales como las principales fuentes para alcanzar el desarrollo económico.

Figura 3 - Diáspora Africana(izquierda) y Familia Palenque (derecha)



Fuente: Colección de la autora, 2019.

Otro de los temas frecuentes en la puesta en escena son los problemas de violencia armada, al ser Tumaco uno de los municipios del Pacífico donde la violencia se ha agudizado; aquí el teatro festivo-artístico denuncia una realidad social cruel y violenta. Como se muestra en la figura 4 (izquierda) llamada comparsa por la paz, que teatraliza la guerra en Colombia, mostrando un grupo de jóvenes con armas, botas de caucho y vestidos de negro que representan los grupos armados presentes en Tumaco, considerado como una de las zonas rojas o más violentas de Colombia, en la cual el reclutamiento forzado de jóvenes y niños, masacres, desplazamientos forzados y hostigamientos es una realidad social.

En la escena estos jóvenes gritan su deseo de paz y los carteles que acompañan la comparsa contiene frases como “no más armas, por la paz de Tumaco sí!”, “No más guerra, sí a la paz”, escenas y frases que muestran el deseo de la población de Tumaco por la paz, que a veces parece inalcanzable, pues Tumaco por ser el segundo puerto más importante del Pacífico, se ha convertido en una zona de tráfico de armas y droga, de conflictos armados entre la guerrillas del ELN, BRACRIM (Bandas Criminales), narcotraficantes y ejército Nacional – Estado, convirtiendo este lugar en una zona donde se superponen los intereses de estos grupos que cumplen un papel antagónico frente a la población civil que viene sufriendo desde hace décadas el conflicto armado.

Estos espacios y tiempo festivo en ambas localidades (Tumaco-Quibdó), ignora toda distinción entre actores y espectadores, pues es un tiempo de *convivio* en el que todos viven el carnaval, lo cual admite que las distinciones entre clases sociales y étnicas se diluyan (BAJTIN, 2003), permitiendo una construcción de afrocolombianidad diferente a la construida e institucionalizada por la ley 70 de 1993. El carnaval permite una construcción de afrodescendiente que toma elementos de la ancestralidad, de compartir un pasado común y de integración étnica, pues es común escuchar entre la gente que “el carnaval no es solo de los negros, sino de todos los que viven en Tumaco”; como también y durante el ‘San Pacho’, los símbolos como el bastón de mando representa un bricolaje étnico que se funde en el Pacífico que refleja una construcción de afrodescendencia que vincula todos los grupos étnicos.

Esta integración también se puede observar en escenas como la de la figura 4 (derecha) en la que los colores del vestuario y la imagen de tres mujeres representando lo indígena, negro y blanco reafirman esta diversidad étnica que conforman estos territorios, creando así, una imagen de

integración que en el cotidiano de estas comunidades se disuelve en las luchas separadas de la *comunidades negras*, indígenas y campesinas; y en el etnocentrismo histórico usado como base para la construcción de un país que re-afirma estas distinciones por fuera del tiempo festivo.

Figura 4 - Comparsa por la paz (izquierda); Trilogía racial (derecha)



Fuente: Colección de la autora, 2019; Fundación Fiesta de San Francisco.

Ambos movimientos, carnavalesco y religioso se proponen de forma consciente o inconsciente representar sus realidades a través de la fiesta, expresando su cultura, exponiendo sus experiencias y problemas, reivindicando su historia y memorias; siendo el teatro festivo, las imágenes y símbolos de la fiesta popular:

Un arma poderosa para el dominio artístico de la realidad que ha servido como base para un realismo verdaderamente amplio y profundo, que ha ayudado a captar la realidad no en forma naturalista, instantánea, hueca, desprovista de sentido, sino de un proceso evolutivo cargado del mismo. (BAJTIN, 2003, p. 170).

En este sentido, el teatro carnavalesco y religioso del Pacífico están llenos de acontecimientos políticos e históricos (BAJTIN, 2003), que exalta la falta de presencia de Gobierno en términos de dominio territorial y desarrollo, que a su vez se tensionan con las cosmovisiones de sociedades acuáticas que a través de la fiesta disputan el poder, la memoria y el espacio a través de la pose simbólica del espacio festivo (FERREIRA, 2003, p. 6) como se pudo evidenciar a través del teatro e imágenes artísticas y religiosas.

Cartografías teatrales: Corporación Calipso y la etnización de las artes escénicas.

El teatro de la corporación Calipso de Tumaco, en una dimensión política, vinculado al movimiento del PCN (Proceso de Comunidades Negras) y en el marco de un proceso de creación de la Ley 70 del 1993 (conocido como ley de comunidades negras) y su posterior comprensión dentro de las comunidades del litoral Pacífico, durante los años 80's y 90's, se fundamentó en una herramienta clave para la lucha por el territorio y un proceso de etnización del teatro del Pacífico.

De esta forma, y en medio de lo que fue el auge del movimiento social y la sanción de la ley 70 de 1993, la creación de los consejos comunitarios, entre otros derechos adquiridos por las *comunidades negras*, la Corporación Calipso empieza a repensar la forma en la que venían haciendo

teatro, realizando la transición de un teatro occidental a un afroteatro. De igual forma, otras escuelas de arte, teatro, música y danza de Tumaco comenzaron ese mismo proceso de etnización de las artes escénicas:

Calipso y sus líderes hacen parte del proceso social de comunidades negras, con la constituyente del 91, cuando se deja abierta la puerta del artículo transitorio 55 que da pie a la ley 70, Calipso entra a todo ese proceso y a partir de eso Calipso empieza a repensar su modo de hacer teatro, y se mete en una línea ya propia, como la teatralización del folclor. Yo podría decir que Calipso no fue el único, la otras organización artísticas y culturales no lo comentaron, pero el movimiento artístico y cultural de Tumaco que venía hablando y trabajando el tema de etnoeducación, venía haciendo etnoeducación a partir de las artes escénicas y las artes de la danza tradicional y la música tradicional, y se venía haciendo un proceso de investigación frente al que hacer propio del hombre negro del pacífico, de la manglería, entonces representado sus mitos, representando sus leyendas, representando sus ritos, desde el rito fúnebre, desde el rito religioso, era lo que poníamos en escena, y no solamente lo hacía Calipso, también lo hizo en su momento Ecos del Pacífico, lo hizo la Fundación Tumac, lo hizo Manglería y la otras. Digamos que parte del ejercicio político, de la construcción política del Proceso de Comunidades Negras (PCN), del artículo transitorio y de la ley 70, hay uno de los capítulos que hablan de todo el tema de etnoeducación fue inspirado por los líderes del mismo movimiento artístico y cultural, como Hernán Cortez que fue constituyente e hizo parte de Calipso y él estuvo al frente de la política y de negociaciones y del PCN. (Gustavo Antonio Cabezas Tenorio, director Corporación Calipso, entrevista realizada 13 de mayo de 2021).

En esta línea de pensamiento los grupos artísticos de Tumaco además de repensar su quehacer artístico desde una línea propia, ya como *comunidades negras* iniciaron un proceso etnoeducativo que implicaba enseñarles desde el arte a la población del litoral nariñense que significaba la Ley 70, los nuevos derechos adquiridos y la adjudicación de una identidad étnica. Así, desde el teatro, la Corporación Calipso realizó varios ejercicios y talleres que rescataban la memoria ancestral tumaqueña para dar a conocer a las comunidades rurales todo lo que envolvía ser *comunidades negras* y la importancia de la Ley de las negritudes:

Digamos que de alguna manera estábamos inmersos, con los contenidos temáticos y la creación profunda del que hacer que sustenta la ley 70 tiene que ver con todo el movimiento artístico y cultural, y Tumaco fue muy fuerte en eso, nosotros aportamos, porque a partir de la línea teatral hicimos un ejercicio de sensibilización con las comunidades rurales, para todo el tema por ejemplo de la titulación colectiva de tierras de las comunidades negras. Nosotros llegábamos a las comunidades y representábamos como las vivencias para que la comunidad se sensibilizara frente a la importancia de defender el territorio, de defender el derecho, de defender la biodiversidad.

Hicimos varios montajes, por ejemplo en esa línea hicimos un montaje que se llama 'Pa'lante negro', contaba un poco sobre la importancia del cuidado y de la protección de los recursos naturales vista desde la explotación indiscriminada e histórica que había tenido el Pacífico, también pusimos en escena fabulas del manglar, que es una fábula del tío tigre y del tío conejo, pero que tiene un contenido muy político, porque el tío tigre y el tío conejo lo que hacen es como representar las comunidades, y las empresas extractoras de recursos naturales, pero también el mismo Estado representado en ellas, dando los permisos para extraer etc. Y también mostramos nuestros ritos, nuestras costumbres, tradiciones, oralidad, la danza; digamos que línea de Calipso era ponerlo en escena, fueron espectáculos de danza, teatro, oralitura, toda la oralidad del Pacífico, es muy grande; igual tenemos el teatro de 'Cueros Calientes' que cuenta la historia de la trata negrera, el triángulo negrero, de la llegada de África a América, de América a Colombia y de Colombia a tierras del Pacífico y termina en el Tumacazo del 1987, ahí termina 'Cueros Calientes'. Y 'Cueros Calientes' hubo una trayectoria cuando en el cuarto Festival Iberoamericano de teatro de Bogotá y también hubo unos recorridos por algunas regiones del Pacífico, digamos que en esa línea Calipso se ha preocupado mucho por la investigación.

Por ejemplo, cueros calientes es de otro momento al del transitorio 55, que le da paso a la ley 70, 'Pa'lante negro' si está en el marco de todo el proceso social de comunidades negras para llegar a la ley 70 y llegar a todo el tema de titulación colectiva de tierras. (Gustavo Antonio Cabezas Tenorio, director Corporación Calipso, entrevista realizada 13 de mayo de 2021).

El teatro como una herramienta pedagógica usada en todo el proceso de lo que es el nacimiento de las hoy reconocidas *comunidades negras*, ha implicado una constante revitalización de la memoria, poniendo en contexto los problemas actuales a través del teatro. De esta forma y como lo señala Dubatti (2007) “el teatro sabe, el teatro teatra (...) es una condensada declaración de identidad y de valores que el teatro expresa sobre sí mismo, el teatro como territorio de ebullición y conocimientos” (DUBATTI, 2007, p. 25); y como una herramienta que los Tumaqueños usan para actualiza su memoria y revitalizar su identidad. Un ejemplo de ello, fue la obra titulada ‘La leyenda de Francisco Saya el marimbero mayor’ que teatra la historia de (...):

(...) uno de los mejores marimberos del Pacífico, entre la Costa Ecuatoriana y la Costa del Pacífico, que se enfrenta con el diablo y le gana en la marimba, digamos que esa es como la excusa, toda la historia en sí, tiene como una connotación de resignificación de los mitos, de nuestros mitos, también deja un mensaje clave sobre el fortalecimiento de la identidad étnica y cultural, vista desde la música.

Francisco Saya es una leyenda, pero realmente Francisco Saya existió y era una de los mejores marimberos efectivamente pero la leyenda dice que en el río Chagüi en la vereda la Sirena, Francisco Saya se enfrentó en duelo de marimba con el diablo, más o menos como la versión de Francisco el hombre allá en la región vallenata, pero acá hasta hace poco, cuando se pasaba por la vereda por el río Chagüi por la vereda la sirena, se veía la casa de Francisco Saya ladeada porque quedo torcida después del enfrentamiento entre el diablo y Francisco Saya. La historia gira entre que Francisco Saya y el padre Mera, el padre mera fue un sacerdote que condenó los bailes y música propia porque consideraban que eran satánicos, y la historia del padre Mera es que bota los tacos de la marimba hacia el corazón del manglar y maldice el instrumento, y lo que hace Francisco Saya es enfrentarse a él en el corazón de la selva, y en el solo recorrido se encuentra con los mitos, la Tunda, el Riviel, la viuda, la diabla y el mismísimo diablo para recuperar los tacos de la marimba, para saca una buena chonta para hacer una marimba celestial y una buena guadua, digamos la trama es que Francisco entra vence a todos los mitos, los engaña con su sabiduría ancestral, engaña a la diabla y recupera los materiales para hacer una nueva marimba, y luego sale y se enfrenta con el diablo, el espectáculo termina con el enfrentamiento de Francisco Saya con el diablo, y lo vence tocando el himno nacional con la marimba. (Gustavo Antonio Cabezas Tenorio, director Corporación Calipso, entrevista realizada 13 de mayo de 2021).

Luego en 2012, esta leyenda se actualiza y se realiza la obra de ‘Francisco Saya el marimbero mayor’ en un contexto actual, buscando un significado diferente al de revitalizar una identidad étnica como lo fue en años anteriores, funcionando como un constructo memorialista (DUBATTI, 2014). Ya para 2012 la obra estaba más preocupada en retratar una realidad actual:

La última remasterización, si la podemos llamar así o adecuación de este espectáculo que la presentamos en el 2012, tiene más un contenido frete a todo el tema actual, la violencia, el tema de conflicto armado, el tema de los monocultivos de palma y de coca, que hablan de la misma región, pero con la misma historia. Sobre el mensaje que deja la obra: si, por ejemplo ahora en esta nueva etapa del espectáculo lo que hicimos fue ya no poner al mito como el mito sino el mito desplazado, sintiéndose desplazado, olvidado, reprimido porque de hecho los jóvenes, la nuevas generaciones ya no es una cosa que los mueva tan fuerte como la época de nosotros que los mitos tenían mucho valor, entonces lo que hacemos es un llamado de auxilio y de reclamo de los mitos, estamos en toda la situación de violencia, toda la situación de narco tráfico, toda la situación de monocultivo, los tiene rezagados y los tiene perdidos y todo el tema, digamos la tecnología, ha hecho que el mundo los olvide y es como el reclamo, aquí estamos y hemos cuidado y mantenido la tierra y la naturaleza, la misma gente, porque nuestros mitos más allá de una cosa miedosa juegan un papel de control social, de control ambiental, de conservación del territorio, eso es lo que ponemos en esa nueva versión de Francisco. De hecho, el personaje Francisco inicia como un espíritu que llega y nos cuenta la historia, es el mismo narrador que nos cuenta la historia y luego se mete en cada una de la escenas, pero es un espíritu, es el espíritu de Francisco Saya que nos está hablando, está el personaje del diablo de cacho y cola vestido de traje, y el diablo saca su instrumento infernal y Francisco Saya con su marimba celestial se enfrentan, y así termina el espectáculo, entre un duelo de Francisco Saya y el diablo, donde Francisco Saya lo vence, y el diablo representa a todo lo que ha pasado, el diablo es las empresas extractoras indiscriminadas, el diablo es el narcotráfico, el diablo es la violencia del país, el diablo es todo el olvido estatal, el diablo representa todo ese olvido en el

que hemos estado, y hemos sufrido históricamente acá en la región. (Gustavo Antonio Cabezas Tenorio, director Corporación Calipso, entrevista realizada 13 de mayo de 2021).

Por otra parte, la labor de Calipso como otras escuelas de artistas en Tumaco no solo ha sido dirigida al fortalecimiento de una identidad étnica, sino, al fortaleciendo en una línea propia de teatro que se preocupa por representar sus historias locales llegando a crear “un pensamiento teatral cartografiado” (DUBATTI, 2007, p. 14), es decir, un pensamiento ligado a una determinada geografía, una región o una ciudad, y aun determinado teatro, con sus prácticas específicas. En esta media, el teatro Calipso se diferencia del teatro occidental, siendo este un teatro afrodiasporico que representa Tumaco y posiblemente la región del Pacífico, donde se genera toda una apropiación contextualizada del lugar en un pensamiento teatral (DUBATTI, 2007). El teatro de Calipso se encamina en fortalecer una línea teatral que representa las tradiciones e historias locales tumaqueñas, como lo fue en obras destacadas como ‘Pa'lante negro’, ‘Francisco Saya el marimbero mayor’ o ‘cueros calientes’, la cuales, al mismo tiempo son constructoras de memorias e identidades que fortalecen a la comunidad como al afroteatro.

Los elementos de esa teatralidad localizada también se manifiestan en las comparsas durante el ‘Carnaval del Fuego’, donde las escenas y el producto artístico se preocupa por mostrar o teatrar mitos, leyendas, la biodiversidad marina y selvática, los problemas de violencia, pobreza entre otros, como fue posible evidenciar en las imágenes anteriores, ello reforzando una identidad étnica que se cristaliza en la ley 70 de 1993, que al mismo tiempo se apoya en el ejercicio de memoria que se revitaliza cada año durante la época de carnaval.

Cartografías teatrales de Tumaco, tanto en la formalidad del *convivio* teatral, como en la informalidad el *convivio* festivo, se territorializan al considerar el teatro desde sus contextos geográficos, históricos y culturales singulares (DUBATTI, 2010), que necesariamente precisa de un punto territorial para el encuentro de las personas, sin intermediación tecnológica, llevándolos a una escala ancestral de humanidad y de existencia: la de la primera vez en que dos seres humanos se encontraron (DUBATTI, 2010).

Por tanto, el Teatro afro-tumaqueño en su proceso de encuentro con sus tradiciones, historias locales, una identidad étnica: afrodescendiente y construcción de una memoria colectiva, crearon un pensamiento teatral cartografiado que llaman de teatro étnico, negro, teatralización del folclor o afroteatro, como elemento diferenciador y constructo memorístico de su propia historia, en el que se presenta, representa y *senta*, este último no solo como un sinónimos de establecerse en un lugar, sino como un fenómeno de la existencia. (DUBATTI, 2014).

Consideraciones finales

El afroteatro del Pacífico estudiado a partir de la escena festiva y ritual del Carnaval de Fuego y Fiestas de San Pacho; así como desde la escuela de teatro Calipso de Tumaco, como expresiones de los PCA, ha reflejado las historias locales de las comunidades anfibia; de cómo se han apropiado de su entorno selvático y acuático haciéndolo parte de sus ritos y costumbres, de su imaginario, memoria e identidad; evidenciado en como los ríos o el mar son usados como palcos o escenarios para la rememoración de sus historias, en las formas simbólicas del agua que durante las escenas festivas que fueron observadas y en los significados que salieron a flote.

Del mismo modo, el afroteatro como un acontecimiento *convival* reveló elementos que no se limitan a la presentación y representación del entorno acuático, sino a un fenómeno teatral localizado que se liga a un pensamiento teatral, que podríamos llamar en primer lugar, de una Geografía Teatral que como característica: presenta, representa y *senta*, en la medida que se asienta en un lugar, y ha permitido la construcción del afroteatro de Tumaco o posiblemente el teatro del Pacífico. Ello, debido

a que el teatro de Tumaco en un proceso político y de lucha, logra reconocer su territorio y sus singularidades para poder plantearse un teatro localizado, un teatro etnizado; por tanto, un teatro negro del Pacífico, que se hace desde el territorio.

En segundo, de una *Geograficidade* teatral, ya que expresa a través de la escena la experiencia del hombre sobre el medio acuático y como se ha adaptado al mismo, así, las escenas rituales y artísticas de las festividades, como del afroteatro de Calipso evidencian una constante vinculación con los elementos acuáticos, sea el río, el mar, las altas precipitaciones, cascadas, mangles, etc, que presentados y usados de forma física como simbólica, están impregnados de subjetividades, sentimientos y emociones. Así, los mitos, leyendas e historias locales escenificadas interpretan una naturaleza acuática que entrelaza elementos históricos y fenomenológicos con un espacio acuático físico e imaginario.

Finalmente, la Geografía Teatral y *Geograficidade* Teatral, que parte de un entrecruzamiento entre la Geografía y las Artes, en un movimiento que pretende romper con las fronteras disciplinares, se abre a un entendimiento del hombre y el espacio geográfico desde la relación estrecha entre ambos, visto como una unicidad, la cual, se distingue a partir de sus particularidades con otros espacios, sociedades y culturas. De este modo el teatro se conecta con el espacio y la conciencia humana del lugar que habita.

Referências

- AYALA, Ana. (2014). *La fiesta de San Pacho: un patrimonio vivo con vigencia de salvaguardia*. Quibdó-Chocó: editorial mundo libro.
- BELTRÁN, Jesica. (2022). *Paisajes culturales acuáticos del pacífico colombiano: Memoria, patrimonio y memoria de las comunidades afrodescendientes*. Tesis (doctorado en Geografía), Universidad Federal de Ceará, programa de posgrado en Geografía, Fortaleza.
- BAJHTIN, Mijail. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Universidad de Buenos Aires: Alianza Editorial.
- COLOMBIA. LEY 70 de 1993, agosto 27. Colombia Diario Oficial No. 41.013, de 31 de agosto de 1993. Por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la Constitución Política. Disponible en: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2006/4404.pdf>. Acceso en: 10 de abril de 2019.
- DARDEL, E. (2015). *O homem e a terra, natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- DUBATTI, Jorge. (2007). *Filosofía del teatro I: convivo, experiencia, subjetividad*. 1ra. Ed. Buenos Aires: Atuel.
- _____. (2010). *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. 1ra. Ed. Buenos Aires: Atuel.
- _____. (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. 1ra. Ed. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- _____. (2014). El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en la practicas y la teoría del teatro argentino. *Revista cena*, UFGRS, n.15, p. 1-19.
- FERREIRA, Luiz. (2003). O lugar festivo: a festa como essência espaço-temporal do lugar. *Revista: Espaço e cultura*, Rio de Janeiro, n.15, p. 1-31, enero-junio.
- GENOVEZ, P. F; SOUZA, G. M. de. (2019). Aproximações entre Gaia e Dionísio: os estudos territoriais numa abordagem interdisciplinar. *Revista Geografia em Atos (GeoAtos online)*, v. 04, n. 11, p. 100-124, maio/julho, 2019.
- OSLENDER, U. (2008). *Comunidades negras y espacio en el Pacífico Colombiano: hacia un giro geográfico en el estudio de los movimientos sociales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
- OLIVEIRA, Christian. (2012). *Caminhos da festa ao patrimônio geoescolar: como educar sem encenar geografia?* Fortaleza: EDUFC, 2012.
- PEREIRA, Edison. (2014). *O Teatro da Religião: a Semana Santa em Ouro Preto vista através de seus personagens*. 2014. Tesis (Doctorado en antropología). Universidad Federal de Rio de Janeiro; Museo Nacional. Rio de Janeiro.
- POLLAK, M. (1989). Memoria, esquecimento, silencio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, p. 3-15.
- Radio Nacional de Colombia. Disponible en: <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/riqueza-afro-prende-carnaval-del-fuego-tumaco-narino>. Acceso en: 13/05/2019.
- VILLA, William. (2015). *San Pacho en Quibdó, fiesta y religiosidad*. Quibdó: Alto vuelo comunicaciones.