

CEREMONIAL EN *PERFORMANCE* DE VIENTO TEATRO:

PAMURI MAHSE ¹

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Fernando Duque Mesa

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / fernandoduquemesa@hotmail.com

Maestro de la Facultad de Artes ASAB e investigador, autor de *Investigación y praxis teatral en Colombia* (1994), *Antología del teatro experimental en Bogotá, Tomo I* (1995), *Santiago García: El teatro como coraje* (2004), *Historia de la danza y la danza-teatro en Colombia: De la mítica precolombina a las post-vanguardias* (2010), entre otros títulos.

RESUMEN

Se aborda el Ceremonial en *Performance* de Viento Teatro: *Pamuri Mahse*, mito fundacional de los Desana del Vaupés (Colombia), investigación dada desde el Teatro Ceremonial de la Máscara Mítica, mundo de lenguajes inscritos en los imaginarios a través de claves y simbolizaciones de la tierra, el espíritu y el cosmos vueltos a leer e interpretar en el tiempo y en el espacio, a partir de los discursos mágicos y asombrosos de las máscaras, la plástica de las tierras, los movimientos en danza, teatro, música, escenografía y cantos. La *performer* recuerda el acto fundacional mítico de unas culturas milenarias, quienes profesan las más antiguas y a la vez las más modernas artes, articulando en el *performance*, artes que no les son extrañas, en el mundo de la creatividad y de la imaginación. Les puede sonar muy extraño el término *performance*, porque para ellos todo esto es sencillamente un Ceremonial.

PALABRAS CLAVES

ceremonial, *performance*, máscara mítica, danza, teatro.

CEREMONIAL IN PERFORMANCE BY VIENTO TEATRO: PAMURI MAHSE

ABSTRACT

The article deals with the Ceremonial in *Performance* by Viento Teatro: *Pamuri Mahse*, foundational myth of the Desana people of Vaupés (Colombia), an investigation born from the Ceremonial Theatre of the Mythic Mask, a world of languages that is inscribed in the imaginaries through clues and symbolizations of the Earth, the spirit and the Cosmos, all of which are given another reading and interpretation in time and space, from the vantage point of the magical and amazing discourses of masks, the plasticity of the earth, the movements of dance, theater, music, scenography and chants. The *performer* brings to memory the foundational act of millennial cultures, who exercise at the same time the most ancient and most modern artistic practices, articulating in a performance, in the world of creativity and imagination, a set of arts that are not wholly foreign to them. The term 'performance' may indeed sound strange to these cultures, because for them everything is simply a ceremonial.

KEY WORDS

ceremonial, performance, mythic mask, dance, theater

CEREMONIAL EN PERFORMANCE DE VIENTO TEATRO: PAMURI MAHSE

RÉSUMÉ

Il s'agit du Cérémoniel en *performance* de Viento Teatro: *Pamuri Mahse*, mythe fondationnel des indigènes Desana du Vaupés (Colombie), une recherche qui est née du Théâtre Cérémoniel de la Masque Mythique, monde de langages inscrits dans les imaginaires à travers de clés et symbolisations de la terre, de l'esprit et le cosmos revues, lues et interprétées dans le temps et l'espace, à partir des discours magiques et étonnants des masques, la plastique des terres, les

mouvements de la danse, le théâtre, la musique, l' scénographie et les chants. La *Performer* nous rappelle l'acte fondationnel mythique des cultures millénaires qui *professent* les plus anciennes et à la fois les plus modernes arts, en articulant arts qui ne leur sont pas étranges, dans le monde de la créativité et de l' imagination. Pour eux peut-être sera très bizarre le terme *Performance*, parce que pour eux tout est simplement un cérémoniel.

MOTS-CLES

cérémoniel, performance, masque mythique, danse, théâtre.

CERIMONIAL EM PERFORMANCE DE VENTO TEATRO: PAMURI MAHSE

RESUMO

Aborda-se o cerimonial em *performance* de Vento Teatro: *Pamuri Mahse*, mito fundacional dos Desana del Vaupés (Colômbia), pesquisa dada desde o Teatro Cerimonial da Máscara Mítica, mundo de linguagens inscritas nos imaginários através de chaves e simbolizações da terra, o espírito e o cosmos lidos e interpretados de novo no tempo e no espaço, a partir dos discursos mágicos e assombrosos das máscaras, a plástica das terras, os movimentos em dança, teatro, música, cenografia e cantos. A *Performer* lembra o ato fundacional mítico de umas culturas milenárias, que professam as mais antigas e ao mesmo tempo as mais modernas artes, articulando na performance, artes que não lhe são estranhas, no mundo da criatividade e da imaginação. Pode soar muito estranho o termo *Performance*, porque para eles todo isto é simplesmente um Cerimonial.

PALAVRAS-CHAVE:

cerimonial, performance, máscara mítica, dança, teatro.

SAMAIPARURAIKUNA KAUACHIKUYKUYURISKAPI UAIRA RIMASPA KAUACHIKUIPA: PAMURI MAHSE

PISIACHISKA

Chayarimi chi Samaiparuraikuna Kauachikuikuyuriskapi Uaira Rimaspakauachikuipa: Pamuri Mahse, ñujpamandayuyay Desanakuna Vaupésmanda (Colombia) kallariskamanda, tapuchikuy kuaska chi kauachikuykuyuriskapi samaiparuraikuna Sujpañauí Ñujpayuyaymandata, Atunpacha rimaipa killkaskakuna yuyailakunapi auallata niypa niskakunauanta alpapa, chi samai tukuiatunllajtauanta ikuti kauaska rimaskauanta kutijpi chisuyuanta, kallariska kallariska rimaikapariska muskuikunasinapi askasuma sujpañauikunamandata, chi tukuskayuyay alpapunapa, kuyuriykuna tusuypi, rimaypa kauachiska, uyachiy, churachiska kauachiypa takiykunauanta. Chi *Kauachiykuyuriy* yuyachimi suj ruray kallariy ñujpayuyay suj atun ayllu ñujpamandakunapa, maikankuna rurankuna chi aska ñujpamandakunaua chasaltatauanta chi aska musukutij tukuskayuyaykunauapas, rimachiska chi kauchikuikuyuriskapi, tukuskayuyaykuna ima mana paykunamanda kankuna manarigsiska, chi atun llajta yuyayrurachiska yuyaykunallapiuanta. Paikunata yukami uyaringa yapa manarigsiska chi niy *Kauachikuikuyuriskapi*, Imaua paykunamanda tukui kaykuna kankunami utkalla suj samaiparuraikuna.

RIMAIKUNA NIY

samaiparuraikuna, Kauachikuikuyuriskapi, Sujpañauí Ñujpayuyaymanda, Tusuy, Rimaypakauachiska.

Recibido el 28 de junio de 2010

Aceptado el 26 de julio de 2010

*Cuando los Padres del Mundo hicieron
la casa en el cielo, se reunieron y bailaron
y decidieron hacer La Tierra...*
Gerardo Reichel-Dolmatoff, *Los Kogi*

Introducción

Viento Teatro es un grupo creado hace más de veinte años, con una labor *sui generis* en Colombia y en toda América. A partir de una propuesta que denominan Teatro Ceremonial de la Máscara Mítica, han creado obras como *Hojas de Luna* (1992), *Pamuri Mahse (Señor de la Semilla)*, 1997), *Sei-Nake Haba Sintu (Tierra Negra Madre Universal)*, 2001) y *Duguinai, Reminiscencias del fin de los Tiempos* (2007). La labor y poética del colectivo están afincadas en la investigación de los valores de la riqueza material y espiritual precolombina, que todavía mana en las fuentes de nuestras comunidades campesinas e indígenas vivas. Con ellas, Viento Teatro ha ido configurando un asombroso alfabeto dramático, que día a día crece y se adapta para cada una de las creaciones referidas, y alcanza nuevas alturas en la obra reciente *Guenentyba, Hijo del Sol*, premiada por Iberescena en 2009. Se consolida así una forma expresiva que llamaría *tragedia posprecolombina*, en la que el mundo precolombino es recreado y vuelto a soñar, a partir tanto de su poesía, máscaras, mapas, indumentarias, mudras, códigos y esculturas, como de sus inagotables imaginarios míticos, tan valiosos y llenos de belleza como el legado de la cultura griega.

Estudiar el mundo de Viento Teatro es una labor ardua, ya que el grupo se mueve en fuentes tan diversas como la antropología, la filosofía, la semiótica y la historia de las religiones; por su elección de soledad creadora, que se justifica por la naturaleza de su trabajo, en esta última etapa dedicado a la investigación y publicación de sus libros: *De lo sagrado en el arte y el pensamiento mítico*, *Vuelo mágico de Orión y los animales mitológicos* y *Wirá, Hijos del Colibrí*. Sólo el respeto mutuo por la labor investigativa pudo abrir puertas al diálogo franco y directo entre ellos, como creadores, y yo, como

pensador de una historia estética y dramática que se hace día a día, con una distanciada mirada analítica, necesaria cuando se trata de pensar el teatro.

Dentro de las búsquedas por configurar un *teatro de máscaras*, Viento Teatro estrenó en el Planetario Distrital de Bogotá *Pamuri Mahse (Señor de la Semilla)*, con dramaturgia de Alberto Torres y Luz Myriam Gutiérrez y dirección de Alberto Torres, propuesta que he visto evolucionar y enriquecerse de un proceso investigativo a lo largo de tres años. La pieza se presentó en el VII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en abril de 2000 y llamó la atención de colombianos y extranjeros al presentar al mundo el Teatro Ceremonial de la Máscara Mítica.

A partir de 1492, miles de máscaras precolombinas fueron quemadas por los conquistadores españoles como "instrumentos del demonio"; sus constructores chamanes fueron perseguidos, torturados y asesinados por ser portadores —nada menos— que de la memoria viva de la comunidad, que había que desterrar a como diera lugar. Si un aborigen era sorprendido en rituales o ceremonias portando máscaras, era asesinado, y si era un español, le era cortada la nariz (*sic*) como advertencia y señalamiento perpetuo de su "herejía", de su traición a los principios del cristianismo. Mientras tanto, los españoles tuvieron licencia, ganada a sangre y fuego, de traernos desde España y Europa la brujería, que hoy no pocos ignorantes e ingenuos confunden con las actividades chamánicas y los ritos indígenas.

Pamuri Mahse se sitúa dentro del teatro ritual con elementos antropológicos y defiende un lenguaje sintético, condensado, que palpita en lo depurado de las imágenes, encadenadas en el espacio escénico con inigualable plasticidad y belleza.

Para configurar *Pamuri Mahse*, el grupo de actores-investigadores partió de la mitología y la cosmogonía descritas en *Desana: Simbolismo de las indias tukano del Vaupés*, del antropólogo y etnólogo austriaco



▲ "Máscara de Hombre Religioso", *De lo sagrado del arte*, libro. Luz Myriam Gutiérrez y Alberto Torres, 2004. Fotografía: Alberto Torres García

Gerardo Reichel-Dolmatoff, autor de singulares y polémicas reflexiones sobre las comunidades aborígenes colombianas, que fuera elogiado por Claude Lévi-Strauss (Duque, 2010).

El mito condensado

"Al comienzo sólo estaba el Sol y la Luna y todo era luz día. El Padre Sol era Lumbre, Energía, era luz amarilla penetrando todas las cosas. Con el poder de su luz creó el universo y formó el mundo.

Pero el Sol fue también paye y en su morada amarilla, estaba sentado en su banquito sosteniendo su maraca ceremonial y su vara sonajera. Desde allí organizó el mundo y le dio a cada escalón del mundo un color: le asignó el color rojo de la sangre, de la fertilidad a La Tierra; la morada verde a Axpikon-diá, al paraíso que está en el inframundo; la morada azul a La Vía Láctea que es una zona espumosa proveniente de Axpikon-diá.

Desde abajo o desde arriba, desde Axpikon-diá o desde la Vía Láctea o la Casa del Sol, el mundo se ve como una inmensa telaraña traslúcida por donde se cuelan los rayos de luz hacia el mundo subterráneo, bañado de color verde —el color de la hoja de coca— los ríos míticos del mundo invisible. Los hilos de la telaraña señalan el camino de las tradiciones y la forma como cada ser humano se dirige en la vida.

Después de que el Padre Sol había hecho el mundo, los animales y las plantas, hizo los espíritus de la selva y de los ríos. Pero al mundo le hacía falta Gente, por eso, el Padre Sol creó un hombre de cada tribu del Vaupés y envió a Pamuri Mahse a poblar el mundo para dar origen a la humanidad.

Así fue cómo Pamuri Mahse se embarcó en el gran navío mítico desde su morada subterránea en Axpikon-diá para emprender el viaje por los ríos lechosos bañados por los reflejos de la coca. La gran canoa era en realidad viva, pues era la canoa de culebra Anaconda que no navegaba en la superficie sino en el fondo de las aguas. Tenía el tamaño y la forma de un tambor gigante y su piel de rombos, se contrastaba de luz amarilla y negra. En el rojo del centro interior de la canoa, venían flotando los hombrecitos de cada tribu: un Desana, un Uanano, un Pira-Tapuya, un Cubeo. Los peces también venían en la canoa, colgados en sus agallas y los cangrejos pendiendo de la cola de la canoa subacuática.

El viaje era muy largo, y como en ese entonces no existía la noche, todos iban cansados, encandelillados con la luz amarilla del Sol. El Padre Sol le había dado a cada hombrecito alguna cosa. Uno de ellos, tenía una mochila negra bien amarradita, pero como estaba curioso la abrió y cientos de miles de hormigas salieron de ella y fueron subiendo hacia el Sol hasta que cubrieron todos los rayos de luz. Así fue como nació la noche, pero la oscuridad no acababa nunca y era tan densa

que los cocuyos que Pamuri Mahse creaba, apenas les dejaban ver una madeja de luz.

Los hombrecitos comenzaron a invocar a las hormigas para que regresaran a la mochila. Pero ellas no obedecían y se iban multiplicando, y al final, no tuvieron más remedio que pedirle al Padre Sol su ayuda. El Padre Sol cogió su bastón y con él hizo vibrar la mochila desde el interior. Las hormigas fueron regresando por montones, pero como no cupieron todas en la mochila, unas quedaron por fuera, y ellas son las que conocemos y las que hoy cubren al Sol y dan origen a la noche.

Pamuri Mahse tenía la misión de desembarcar a cada hombrecito en la cabecera de los ríos del Vaupés y del Apaporis. Pero las corrientes aumentaban a medida que iban navegando hacia el nacimiento de los ríos. Pamuri Mahse hizo que las aguas crecieran y se calmaran para poder navegar por el fondo de los grandes raudales y caídas de agua.

Cuando iban ascendiendo por el río Pira-Paraná, se toparon con una inmensa roca horadada¹, la canoa se estremeció, y los hombrecitos salieron expulsados por la cola de la canoa. Pamuri Mahse intentó tapar el hoyo con su pie pero ya todos habían salido. Antes de que los hombrecitos partieran hacia sus propios territorios de asentamiento, Pamuri Mahse entregó a cada uno de ellos los elementos que iban a distinguir la actividad de su tribu.

Así fue como al hombrecito Desana le dio el arco y la flecha; al Tuyuka, la cerámica; al Tukano y al Pira-Tapuya, la vara de pesca; al Makú, la cerbatana; al Barasana, el canasto; al Kuripáko, el rayo de yuca, y al hombrecito Cubeo, una máscara de tela de corteza de árbol.

1 Para los desana, la roca horadada es la piedra de Nyí situada en el Ecuador terrestre, cuya imagen grabada en la piedra reproduce la vara fálica sonajera que portaba Pamuri Mahse. En ella está impresa el acontecimiento primordial de la creación, cuando el Sol cohabitó con la Tierra. El mito relata que Pamuri Mahse viaja por el submundo hasta encontrar el lugar sagrado donde da origen a la humanidad. Entre la selva, los montes y los ríos, halla el sitio donde clavar verticalmente su bastón sonajero sin que arroje sombra alguna sobre la Tierra. El petroglifo de Nyí se sitúa en la línea ecuatorial. Y precisamente en los equinoccios, al medio día cuando el Sol parece detenerse en su travesía celeste, el fenómeno de no arrojar sombra, y marcar el centro y medio día se hace posible porque es el punto exacto donde el rayo de Sol cae verticalmente sobre la Tierra. Así al hundirse en la tierra fértil, de la punta de su bastón fálico o vara fálica sonajera emergieron las gotas de semen divino —el semen del Padre Sol— que poblaron la Tierra de gente de Colibrí o Espíritu de Viento, de gente Jaguar, de gente Danta, de gente Anaconda. (Nota de Viento Teatro).

Cuando repartió los cubresexos, al Desano sólo le quedó un hilito con que tapar su sexo. Cuando Pamuri Mahse quiso indicarle a cada uno dónde llegar y establecer su territorio, el hermanito Desana ya se había ido y el Uanano había subido demasiado, escabulléndose entre un montón de nubes en el cielo.

Una vez que Pamuri Mahse procreó y estableció la humanidad en este mundo, asegurando que no se extraviaran, regresó a su canoa-anaconda, a su morada subterránea, al mundo invisible donde habita Axpikondiá." (Torres y Gutiérrez, 2010; Reichel-Dolmatoff, 1986). Pero el mito de Pamuri Mahse no es seguido por Viento Teatro de forma lineal ni racional, sino que en buena parte es *reapropiado desde la lógica de lo imaginario* — como diría Lucien Lévy-Bruhl— para que aparezca otra realidad, la realidad artística, que escape a la habilidad tradicional para reproducir un texto en cuanto conjunto de indicaciones más o menos orgánicas. Viento Teatro contrapone al mito un contra-texto para hacerlo dialogar y provocar otras posibilidades, lecturas visuales que escapen a lo "natural teatral". Porque "el teatro no es un género literario", como dice Enrique Buenaventura (1978) cuando toma el espíritu y el sentir de los grandes cómicos de la *commedia dell'arte* como uno de los más paradigmáticos momentos del teatro universal.

Estrategia formal

Para dar concreción a *Pamuri Mahse (Señor de la Semilla)*, Viento Teatro creó una rica combinación entre *performance*, teatro y danza capaz de producir una fusión vital y orgánica con miras a cifrar en claves y simbolismos, a través de la búsqueda de mudras propias (quién lo creyera, los gestos con las manos no eran sólo patrimonio de la cultura oriental), su exploración dramaturgica.² Este hecho, entre otros, confirma los viajes e intercambios permanentes entre los pueblos de Asia y los habitantes del mágico mundo precolombino, luego denominado América (Wuthenau, 1995; Grotowski, 1993: 78-81).

Mudras revisitadas con asombro y cálido amor por Viento Teatro, investigadas y extraídas del olvido casi total de los tiempos míticos — tras seguir sus tenues

2 El encontrar "algo olvidado", de que habla Grotowski en su artículo, es justamente lo que despierta en la memoria la magia y el arte de la *mise en scène de Pamuri Mahse*. Allí está lo real-maravilloso de esa creación. Y ese "estado del ser" que se debe tener como parte del arte del *performer*, el grupo lo entiende y lo indaga desde el mismo rigor del trance, el éxtasis, siendo de mucha utilidad la obra de Mircea Eliade *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*.

huellas en los códices y manuales dejados por investigadores y humanistas— para retornarles, en un arduo proceso de apropiación, parte de sus sentidos profundos. Estas mudras, a la vez, se insertan y articulan en el ritual escénico con cantos, danzas y música, con las que configuran metáforas, parábolas y alegorías secretas, entroncadas en una hermenéutica y simbología densa, que es preciso conocer a través de la mitología de los desana y otras sagas americanas y orientales, que nutren la escena y el arte de la *performer* (como dirían Jerzy Grotowski y Luz Myriam Gutiérrez).

En *Pamuri Mahse* concepciones estéticas como levedad, visibilidad, la poética de la imagen, lo ontológico, alcanzan un alto grado de evolución, a la par de elementos del Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor, así como el ya referido Teatro Ritual o Sagrado con elementos antropológicos, desde las poéticas de Artaud, Grotowski, Barba y Schechner, que el grupo fusionó desde su propia identidad y memoria, tras una cuidadosa observación y estudio, para crear una poética propia. Estas formas expresivas se integran con extraordinaria solidez en uno de los discursos más ricos del heterogéneo panorama del teatro experimental colombiano, cuyo rasgo es la pluralidad y la heterodoxia dramática.

La propuesta estética configurada por Viento Teatro augura la cristalización de lo que ellos llamaran en un primer momento Teatro de Máscara y más adelante Teatro Ceremonial de la Máscara Mítica: una búsqueda que no da concesiones al *marketing* cultural, al neoliberalismo, a la rentabilidad y la “eficiencia”, como al mundo superficial en que se encuentran muchos pseudoartistas hoy.

En esta investigación Viento Teatro ha trabajado al lado de comunidades campesinas e indígenas, sus maestros, quienes hoy no pueden participar en el desarrollo de los urgentes intercambios que son necesarios, debido a las múltiples violencias que roen y recorren al país con desenfreno y locura demencial. No han faltado amenazas para el grupo, sometido a veces a altos riesgos. Mientras tanto, han perecido y siguen pereciendo muchos campesinos, hermanos indígenas y comunidades enteras, por el sólo hecho de haberse negado a tomar parte activa en uno u otro bando de esta barbarie sin fin, por negarse a seguir la “lógica” de la guerra.

A Viento Teatro no le importa saberse una sola llama en el horizonte de la tormenta, luchando contra el olvido. Sus miembros no pretenden ser el teatro de inmensas mayorías; saben que esto, en lugar de ser un beneficio, bien podría traer a la larga el desprestigio de una labor,

a la vez que un desgaste—“aportes” colaterales de esta podrida sociedad de consumo. Al Teatro Ceremonial de la Máscara Mítica no le interesa tampoco instaurarse como moda, ni como discurso acrítico y esnobista, sino como utopía posible, dirigida a explorar las secretas e infinitas máscaras arcaicas. Una utopía que puede proporcionar al arte escénico una mirada vital y renovadora, de conformación, don y reto de todo gran teatro, y propiciar su cita con lo desconocido y con el peligro, para entablar un franco diálogo con el asombro y la belleza, como fuentes de placer y conocimiento.

En la circularidad de la escena, Luz Myriam Gutiérrez interpreta las precisas danzas del personaje ceremonial Pamuri Mahse, encarnando en su visitación las técnicas del éxtasis (Eliade, 1986) e instaura por enésima vez un nuevo ciclo vital, secundada por la música de los desana, reelaborada e interpretada por Alberto Torres y Viviana Gutiérrez.

Claves simbólicas desde la Yurupary-oca al infinito

Hablamos de *Yurupary-oca* (Casa Grande, Casa de Conocimiento, Casa de Todos) en lugar de la satanización que hicieron los curas cristianos, cuando emplearon la palabra *Maloca* (Casa Mala, Casa del Demonio, como lo relatan los taitas del Putumayo). Pero la aculturación y la deformación fue tan violenta, que la gran mayoría de las comunidades nuestras en América se quedó con la palabra “maloca”, y luego muchos estudiosos del teatro ritual o sagrado, empezando por Eugenio Barba y casi todos sus seguidores.

Pamuri Mahse está escrita en un lenguaje visual por el que viajan también mudras y movimientos extraídos de los bailes de culturas orientales, como la danza Chhau y el Bharata Natyam de la India; para ello el grupo recurrió a textos antiguos y a las esculturas de los templos, que le dieron los elementos que después fundió con propuestas de la danza contemporánea. La intérprete, Luz Myriam Gutiérrez y el director, Alberto Torres, propician “un recuento a nivel visual del lenguaje de gestos precolombinos, que sugieren la encarnación de personajes animales al igual que míticos (antepasados y dioses)”. El proceso de investigación se encaminó después “a la etapa interpretativa de selección, combinación, diseño, elaboración de secuencias y composición de las figuras, con la clara finalidad de crear nuestro propio vocabulario teatral” (Viento Teatro, 1997: 4 y 5).

Como elemento expresivo para la configuración de *Pamuri Mahse* se tomó un fragmento de lo que sería una Yurupary-oca de los indios desana, un lugar escogido para transmitir y revivir parte esencial de la cultura de la comunidad. Ese lugar funciona como una especie de gran metonimia, es decir, donde una de las partes es capaz por sí sola de darnos cuenta cabal del todo, del hábitat tradicional, arcaico, formalmente dotado de una rica “tosquedad” o “rudeza” (desde nuestra mirada, que no significa subvaloración, sino conceptualización estética a partir de su expresión visual en el espacio y el tiempo), que le otorgan una belleza especial, cargada de sabia funcionalidad para distintos momentos de la escenificación.³

Una poética orgánica

En todas las culturas de Oriente, como en algunas de Occidente, en donde están situadas nuestras comunidades primigenias, encontramos con frecuencia la presencia activa de cinco elementos ceremoniales: la máscara, el canto, la danza, el teatro y la música, medios expresivos que configuran una unidad indisoluble. *Pamuri Mahse*, como parte fundamental de las búsquedas de Viento Teatro, no es ajena a esta influencia en su puesta en escena.

La máscara creada por Viento Teatro, que bebe en las raíces de los tairona, habla, es una presencia desde el viaje que se hace danza, movimiento. No obstante este préstamo efectuado por los desana del Vaupés, los integrantes de Viento Teatro refieren que la máscara que lleva Pamuri Mahse, inspirada en la cultura tairona, designa al personaje como portador del “pene del sol”, del semen cósmico que procreó a la humanidad. Sobre esa cultura ofrecen su particular interpretación simbólica, estructurada a partir de estudios sobre los pueblos que conformaron el mundo tairona (entre ellos, los kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta, en el norte de Colombia).

La máscara de Pamuri Mahse está conformada por una especie de esfera algo ovalada, de huevo (como concebía el mundo la comunidad de los kogi), que enmarca la figura central de un hombre mono con el pene erecto, símbolo de la fertilidad. El mono sostiene con sus

³ Los conceptos de tosquedad o rudeza con frecuencia son empleados y referidos por antropólogos, etnólogos y arqueólogos —entre ellos, Claude Lévi-Strauss, Bronislaw Malinowski, Franz Boas y James George Frazer—, como herramientas para expresar un acercamiento a una determinada materia a describir y analizar, y no como término despectivo.

manos y sus pies el mundo, cuatro puntos de apoyo que serían los cuatro puntos cardinales: Oriente, Occidente, Norte y Sur, para mantener el equilibrio constante en la Tierra y en el Cosmos, ya que todo está relacionado. Los puntos azules son los alucinógenos destinados para el viaje a lo sagrado, al mundo mítico de revelaciones en el que existen otras dimensiones, mientras que el tocado superior es un poporo utilizado en la vida de la comunidad para el mameo de la coca.⁴

Ciertas relaciones mítico-simbólicas se desprenden de la máscara, algunas dadas por Viento Teatro y otras como consecuencia de mis reflexiones. La máscara elaborada en madera con la técnica aborigen tumbaga (aleación oro-cobre, se emplea para el tratamiento de metales y piedras) pertenece a la cultura tairona. El Hombre Mono o Dios Mono es expresión de la fertilidad, el equilibrio, la armonía, las aguas, las relaciones con la luna llena, que se dan aquí como un acto de fertilización, alegoría metonímica escrita en los relieves escultóricos de la máscara, lo que en verdad va a ser la misión dictada por los dioses a su enviado, Pamuri Mahse, quien ayudará a terminar de crear el mundo y a fertilizarlo con su bastón mágico y seminal, trayendo en su Canoa Anaconda a los hombres de diferentes comunidades indígenas que se desparraman.

De la escenografía a los escenogramas

Grotowski reconoció los notables aportes de los escenógrafos del teatro polaco experimental, no plegados ni serviles a las sugerencias de los directores —como suele ocurrir— sino empeñados en hacer propuestas plásticas que sirvieran de contratextos (Artaud) que polemizaran con las textualidades de los dramaturgos. No obstante, el maestro polaco propuso abolir el concepto de escenografía ampulosa, que niega la importancia discursiva del actor y llena la escena de elementos no necesarios ni sustanciales. El actor, al convertirse en el centro de la representación, estructura de manera continua, a través de sus diferentes expresiones gestuales y corporales, ese discurso físico del que nacen con su particular vitalidad plástica un conjunto de cuadros vivos. Tal era el arte del gran actor Ryszard Cieslak: emitir desde su poética construcciones escenográficas, sistema de imágenes efímeras brotadas de su personal *escritura corporal*, que quedan en

⁴ El poporo es el calabacito donde el indígena porta la cal extraída de la concha de mar para mezclarla con la hoja de coca en la boca. Cuando mastica la hoja de coca y la cal, forma una bola en su boca, y a esta acción se le llama mamear.