

METODOLOGÍAS PARTICIPANTES Y ECOLOGÍA DE SABERES EN LA PRÁCTICA/INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Adela Goldbard

RESUMEN

El presente ensayo busca trazar y reflexionar acerca del desarrollo de metodologías participantes en mi quehacer artístico, a través del trabajo realizado con las comunidades p'urhépecha de Arantepacua (Michoacán, México) y hñähñu de El Alberto (Hidalgo, México), y del trabajo en proceso con comunidades quechuas en Chumvibilcas (Perú). Abordaré las relaciones horizontales que pueden establecerse entre prácticas culturales situadas, el arte contemporáneo, el cine, la etnografía y la historia oral para generar archivos comunales no lineales ni escritos subversivos del orden colonial y del canon occidental. Analizaré cómo estas metodologías decoloniales se insertan en un contexto *post-abismal*, en el que diferentes sistemas de pensamiento/estéticas pueden, no sólo convivir, sino generar una *ecología de saberes*.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, mi práctica artística se ha alejado de la *representación* crítica de la violencia (un tema que desde hace décadas abordo en mi trabajo), para acercarse al *acto performático* de la violencia como una herramienta estética decolonial de resistencia al poder. Con este trabajo, busco investigar de manera colectiva las posibilidades políticas y poéticas de la destrucción y la violencia, para generar una *poética de la violencia*: una metodología de investigación-creación interdisciplinaria y participante que acude a la violencia poética/estética/dramática como herramienta para acompañar la memoria colectiva, la descolonización epistémica y la lucha por la soberanía indígena. Esta poética de la violencia argumenta que los rituales, los performances comunitarios y los *reenactments* o recreaciones que utilizan la violencia poética/estética/dramática para generar un sentido *carnavalesco* del mundo y suspender las reglas hegemónicas del poder tienen la facultad de:

- i. invertir dicotomías como opresor/oprimido y víctima/perpetrador, empoderando a sus participantes;
- ii. apoyar la memoria colectiva y la agencia comunal al desarticular las *políticas de la memoria*;
- iii. abonar en la descolonización epistémica a través de una *aesthesis decolonial* que se *desvincule* de la estética occidental;
- iv. impugnar la violencia física, ideológica y estructural ejercida por el Estado, sus aparatos y otras agencias de poder como el crimen organizado;
- v. ejercer acción política en las luchas por la justicia y la soberanía indígena.

“RINXUI (EN LA NOCHE)”: REENACTMENT CARNAVALESCO COMO SUBVERSIÓN DECOLONIAL

El Alberto es una comunidad hñähñu autogobernada situada en el gran cañón de B'ot'ähi, el Valle del Mezquital, en el centro de México. El Alberto ha resistido siglos de marginación y opresión: en la época prehispánica, por los toltecas y los mexicas que exigían el pago de tributos; después, por gobiernos coloniales que explotaron sus tierras y mano de obra, operación que continuó hasta el siglo XIX cuando la expansión del capitalismo significó también el saqueo de sus tierras. También hubo múltiples intentos de los gobiernos posrevolucionarios, sobre todo a partir de la década de 1950, de asimilar y controlar a las comunidades hñähñu de la región. Pero El Alberto estableció el autogobierno desde la década de 1940 con una asamblea comunal como máximo órgano horizontal de toma de decisiones, y un sencillo conjunto de normas de colaboración a través del trabajo comunal que incluye la creación de comisiones y cargos comunales anuales no remunerados que cada miembro debe celebrar cada ocho años. Sin embargo, la soberanía es una lucha constante, y la explotación, el racismo y, en general, el colonialismo, han llevado a la comunidad a la pobreza extrema y al aislamiento, lo que, a su vez, ha provocado un elevado número de migraciones a Estados Unidos. Desde la década de 1980, se convirtió en práctica común que los adolescentes siguieran el *sueño americano* en cuanto se graduaran de la escuela secundaria, y para la década de 1990 alrededor del 90% de los adultos hombres de El Alberto habían emigrado a Estados Unidos, transformando la comunidad en un pueblo fantasma. Hoy, más de tres cuartas partes de la comunidad viven en Estados Unidos, principalmente en Las Vegas, Utah y Arizona.

En las últimas décadas, El Alberto ha fortalecido su autonomía y trabajo comunal a través de una serie de proyectos comerciales, todos ellos íntimamente ligados a su territorio y al uso reflexivo de sus recursos, pasando de una resistencia pasiva, a una construcción activa basada en los principios de solidaridad y reciprocidad, una forma única de organización comunal que mira al pasado y al presente simultáneamente (Gaete Balboa 2018). Algunos de los proyectos que la comunidad ha creado en las últimas dos décadas incluyen las aguas termales EcoAlberto, el Parque Ecoturístico El Gran Cañón (en referencia al Gran Cañón de Arizona), una planta potabilizadora de agua también llamada EcoAlberto (en colaboración con Bonafont, empresa de la transnacional Danone), la cooperativa "Mujeres Reunidas", dirigida por mujeres, que vende sus productos de fibra de ixtle a Body Shop (otra empresa transnacional), y *La caminata nocturna*, que, según Netflix, es un ejemplo de *tanatoturismo* o *turismo trágico* —una forma de turismo que consiste en visitar lugares asociados históricamente con la muerte y la tragedia (Seaton 1996, Lippard 1999). Estos proyectos comunales han creado puestos de trabajo que se han convertido en el "camino de regreso" a El Alberto para muchos migrantes y han ayudado a la comunidad a *desvincularse* de los modos occidentales de explotación, extracción y organización patriarcal; representan una modernidad indígena que desafía al sistema-mundo moderno/colonial, aprovechando las tendencias capitalistas actuales (por ejemplo, el ecoturismo, el tanatoturismo y las empresas "socialmente responsables"), preservando al mismo tiempo una relación holística y respetuosa con la tierra y lo no humano (Mignolo 2017). Rompiendo con los imaginarios románticos occidentales sobre el modo de vida indígena, los hñähñu de El Alberto llevan a cabo su propia modernidad y soberanía, interconectadas (económicamente) pero desvinculadas (ideológicamente) de las modernidades neoliberales mexicana y transnacional, “descolonizando el poder mediante el fortalecimiento de su autonomía de gobierno y trabajo comunitario”¹ y demostrando que:

“La globalización efectivamente incide en las dinámicas locales obligando a los pueblos a generar nuevas estrategias para responder a los cambios. [...] Los procesos son diversos y han sido descritos

¹ Gaete Balboa, *Economía Social*, 101.

por Santos como la expresión de dos fuerzas convergentes de la globalización neoliberal: la globalización desde arriba, que se impone a los pueblos desde las lógicas del mercado; y, en contraposición, la globalización desde abajo, que da cuenta del sentido en que los actores locales son también capaces de generar respuestas que cuestionan el sentido hegemónico del capitalismo global.”²

Los miembros de El Alberto llevan más de 15 años recreando sus experiencias de cruce de frontera como una atracción turística, bajo el nombre de *La caminata nocturna*, con la intención de concientizar a la gente de lo difícil y duro que es cruzar a Estados Unidos (Gerardo, comunicaciones personales, 23 de diciembre, 2018). Sin embargo, además de una fuente de bienestar económico, este *reenactment* puede también considerarse como una *carnevalización* catártica, sádica y colectiva del trauma y como una forma regenerativa y decolonial de hacer memoria comunal (Bajtín 1986). *La caminata* opera en un modo transtemporal: “Es como un movimiento en espiral. La memoria histórica se reactiva y a la vez se reelabora y resignifica en las crisis y ciclos de rebelión posteriores.”³ Verdad, ficción y memoria se funden en una espiral temporal que corrige el pasado en el presente y mira hacia el futuro, produciendo una narrativa continuamente regenerada, subversiva, empoderada, comunitaria y reflexiva de la migración que se integra a la cosmogonía e identidad contemporánea del pueblo hñähñu de El Alberto. Los acontecimientos se recrean a partir de los recuerdos de los intérpretes (tanto de sus experiencias en la frontera, como de las historias que otros miembros de la comunidad les han contado), pero la perspectiva utilizada se invierte: la víctima se convierte en opresor, subvirtiendo las relaciones de poder y empoderando a los oprimidos. Cuando los migrantes hñähñu interpretan a agentes de la patrulla fronteriza, hablan en inglés y utilizan las palabras que los agentes empleaban para reprimirlos, los papeles sociales se invierten y la realidad se suspende y transforma. Se subvierte la dicotomía víctima/perpetrador y, en este mundo *carnevalesco*, asistimos a la derrota del poder por la encarnación del poder, del opresor, utilizando la violencia para neutralizar la violencia: el *reenactment* como subversión. Las experiencias individuales se colectivizan, cada cuerpo representa el cuerpo de la comunidad, y la narración se convierte en cosmogonía, inextricablemente ligada al tiempo en espiral. Como muchas otras formas de narración comunitaria indígena (rituales, cantos y bordados, por nombrar algunos), *La caminata* se opone a las formas verbales impuestas, occidentales y jerárquicas, de construcción de la memoria, a la *violencia epistémica* que revela cómo el proyecto colonizador en toda América sigue consistiendo en desacreditar las formas indígenas de preservar y comunicar las narrativas históricas (Spivak 1998, Belausteguigoitia 2001). *La caminata* permite pasar de lo verbal a lo encarnado, desvinculándose así de los modos canónicos occidentales de narrar y recordar.

Rinxui (en la noche) (2019-20) es una exploración/reelaboración colaborativa de *La caminata* a través de la gramática del cine: una traducción de la naturaleza encarnada y “en vivo” del performance, a un lenguaje fílmico audiovisual, sensorial y envolvente. *Rinxui* reelabora –para las cámaras de vídeo y para un público remoto– un *performance comunal de historia oral* configurándose como una forma estética violenta y radical de archivo de la memoria social colectiva. En este cortometraje, distintos tipos de conocimiento/prácticas culturales se enlazan de manera horizontal y creativa en un encuentro mutuo y en un diálogo “que sustenta la fertilización y la transformación recíprocas entre saberes, culturas y prácticas que luchan contra la opresión.”⁴ Asimismo, *Rinxui* se opone a la lógica occidental y universalista de que sólo a través del rigor científico se puede acceder al conocimiento y a la reflexión crítica (Santos

² Sierra, “Pluralismo jurídico...”, 398-99

³ Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 6

⁴ Santos, *El fin del imperio...*, 346

2014). A partir de la *afectación sensorial*, este cortometraje induce, de manera violenta, la reflexión crítica en el espectador; de manera similar a como *La caminata* lo provoca en sus participantes.

En las reuniones que mantuve con los miembros de la junta directiva del Parque EcoAlberto, discutimos cómo una documentación vivencial de *La caminata* (al estilo de los reportajes que ya les habían hecho) despojaría al *reenactment* de muchas de sus complejidades. En su lugar, decidimos recrear *La caminata* a partir de recursos cinematográficos y con una estructura y una estética que añadirían meta-capas de significado a la representación, complicándola, en lugar de simplificarla para el público. Por ejemplo, el uso de luces infrarrojas y cámaras de visión nocturna en un paisaje totalmente oscuro, le permite al espectador presenciar lo que lxs protagonistas de la película son incapaces de ver, poniendo en tela de juicio la ética y las *políticas del testimonio*. Pero esta mirada no es sólo voyerista, sino violenta. A medida que las cámaras de visión nocturna se acercan a lxs cuerpos de lxs protagonistas, estxs quedan más expuestos y vulnerables a la mirada del espectador, quien se convierte así en "cómplice" de los antagonistas. Esta violenta transferencia de la violencia sitúa al espectador en un dilema ético que puede llevarle a sentirse incómodo y a apartar la mirada. Pero esta incomodidad se pretende como un *gesto decolonial* que obliga a los espectadores a considerar críticamente su posición dentro de las estructuras de poder, no sólo dentro de la película, sino en lo que respecta a cualquier posición privilegiada que pueda tener en comparación con los recreadores, quienes, a diferencia de ellxs, no pueden apartarse de la violencia que se muestra en la pantalla.

En claro contraste con la estética acabada, perfeccionista e impecable de Hollywood –que no suele dejar espacio para que la verosimilitud se “quiebre”–, la estética “rústica”, precaria y defectuosa de *Rinxui* –en la que no se ocultan los artefactos teatrales o cinematográficos– "fractura" continuamente las expectativas del espectador y lo desequilibra. Las películas realistas se basan, en su mayoría, en una filmación no cronológica y en una edición impecable, lo que les da la apariencia artificial de ser completas y veraces. Este carácter perfeccionista distancia al espectador de las acciones, transformando a la representación de la violencia en un entretenimiento pasivo y acrítico con fines lucrativos. Por otra parte, en *Rinxui*, el doble énfasis en el cuerpo –logrado por el carácter encarnado del performance y la estética forense del cortometraje– sumerge al espectador en una *angustia sensorial*. En esta epopeya interminable (en loop), el uso radical de la violencia dramática se convierte en un modo de subversión decolonial y venganza, donde es elección del espectador si quiere mirar hacia otro lado o leer lo político entre líneas. De esta manera, al mismo tiempo que *Rinxui* insinúa una crítica a la estética contemporánea del cine, también hace visibles subjetividades decoloniales y otras formas de sentir y percibir que han sido desdeñadas o rechazadas por el canon occidental, convirtiéndose en un ejercicio de *aesthesis decolonial* (Mignolo 2013).

“KURHIRANI NO AMBAKITI (QUEMAR AL DIABLO): PORQUE SÓLO ASÍ NOS ESCUCHAN”: ARCHIVO COMUNAL Y PURGA ALEGÓRICA DEL MAL

Arantepacua es una comunidad p’urhépecha de 2 mil personas, situada en el estado de Michoacán, en el centro de México. El 5 de abril de 2017 tuvo lugar en Arantepacua una operación policial que involucró a cientos de unidades armadas: docenas de pickups y camionetas, tres helicópteros, además de un “rinoceronte” (el nombre coloquial para una especie de tanque armado) atacaron, sin aparente explicación, a la comunidad. Cuatro miembros de la comunidad fueron asesinados y otros nueve detenidos en un ataque que, hasta el momento, los pobladores de Arantepacua no se pueden explicar. La represión desató la ira, que a su vez reanimó los reclamos de soberanía. Tras el ataque, Arantepacua decidió rechazar y expulsar de forma efectiva a los partidos políticos y a la policía local. El estado de Michoacán reconoció

oficialmente la decisión de la comunidad de adoptar el autogobierno en 2018, pero Arantepacua exige aún que aquellas personas responsables del ataque del 5 de abril sean llevadas ante la justicia. Esta lucha por la justicia y la soberanía es, además, una disputa de los medios de producción de las narrativas históricas, en contra de los silencios y por una reestructuración de las *políticas de la memoria*, ya que resistir el silenciamiento es tan importante como resistir la represión.

Entre 2020 y 2021, con el apoyo de la XIV Bienal FEMSA, desarrollé un proyecto artístico en Arantepacua: *Kurhirani no ambakiti (quemar al diablo): porque sólo así nos escuchan*, que fue realizado en coautoría con el Consejo Comunal Indígena de Arantepacua. Este proyecto reúne performance y arte sonoro con textiles tradicionales, trabajos en madera y alfarería local, con la intención de confeccionar un relato de los eventos del 5 de abril, contado desde la perspectiva de la comunidad. *Kurhirani no ambakiti* propone una deconstrucción decolonial de los silencios a través del uso afectivo de la violencia y la destrucción, de lo táctil y lo oral como artefactos para la creación de memoria comunal. Este proyecto parte del entendido de que no basta ya con dar voz o escuchar al subalterno, sino que es necesario desarticular la retórica de los discursos y las narrativas hegemónicas a partir de formas estéticas decoloniales renovadas (Spivak 1988).

La historia es fruto del poder, y el acceso a la producción de narrativas históricas siempre ha sido desigual (Trouillot 1995). *Quién construye la historia y cómo la narra*, son ambas preguntas sobre la *colonialidad del poder*: la segunda implica cuestionar, no sólo a los autores de la historia, sino a las *formas* impuestas –occidentales y hegemónicas– de narrar, generalmente escritas y lineales (Quijano 2000). La oralidad y la ritualidad, por ejemplo, son dispositivos identitarios y performáticos fundamentales en la lucha por la autodefinición y autonomía de los pueblos originarios. Por lo tanto, su lucha por la descolonización no es sólo política y legal, sino también epistémica y estética.

En los primeros días de julio de 2020, me acerqué al Consejo Comunal Indígena de Arantepacua para solicitar una audiencia. Nuestra primera reunión fue seguida por varias asambleas con miembros de la comunidad, incluida una con las familiares de las víctimas del atentado policial, cuya aprobación fue crucial para la continuidad del proyecto. En estos encuentros discutimos la importancia de visibilizar su lucha a través de un trabajo colaborativo y creativo que pusiera en duda los comunicados hegemónicos emitidos por el gobierno y los medios locales, y que apoyara su lucha legal por la justicia. La propuesta en discusión incluía un *trueque de saberes* con otras comunidades de la Meseta P'urhépecha, en el cual se concibe a la artesanía tradicional como medio decolonial para la generación y compartición de conocimientos acerca de procesos de resistencia.

El componente principal de *Kurhirani no ambakiti* es una efigie de papel maché a escala real de un rinoceronte que sirve como sustituto del “rinoceronte” utilizado por las fuerzas policiales y que personifica, a nivel alegórico, el daño y el mal infligidos sobre la comunidad de Arantepacua. La efigie fue destruida con pirotecnia y quemada en la plaza central de Arantepacua, mientras que *pireris* del pueblo (músicos p'urhépechas tradicionales) interpretaron composiciones que narraban los eventos del 2017, así como la lucha subsecuente de la comunidad por el autogobierno. Es importante mencionar que la pirotecnia fue introducida en lo que hoy es México en el siglo XVI por sacerdotes franciscanos como un componente espectacular y violento de los *autos sacramentales* creados para la conquista espiritual de los pueblos indígenas y su conversión al catolicismo. Los fuegos artificiales fueron usados como una herramienta de castigo y para infundir miedo: una representación sensorial del infierno y el sufrimiento. No obstante, la pirotecnia ha sido integrada desde entonces a las tradiciones y fiestas populares en México y otras partes de América Latina como una forma de catarsis, purga, celebración e incluso de protesta y crítica. Esto revela cómo las herramientas violentas del opresor han sido subvertidas y transformadas en herramientas de resistencia. Anclados en la cultura popular y en tradiciones culturales marginadas, desde la subalternidad, los rituales populares de quema de efigies tales como las quemadas de Judas, son

celebraciones autogestivas financiadas por la comunidad a través de un sistema de cargos. Se trata de *carnavales subversivos* que desafían los roles y normas sociales, permitiendo que emerjan nuevas narrativas de empoderamiento. Estos actos celebratorios de resistencia responden a la colonialidad del poder a través de una experiencia estética decolonial que es performática, inmersiva, catártica, excesiva, destructiva y desobediente. De manera alegórica, estos rituales eliminan colectivamente el mal, el daño y la traición al recurrir al uso de la violencia y la destrucción como materiales de purga, pero también como elementos de visibilización y remembranza. En este ejercicio de memoria, se busca también rechazar la figura de “la víctima” como una figura política desempoderada (Giglioli 2014). La *subversión carnavalesca* actúa en contra de la victimización, y la violencia dramática actúa en contra del *monopolio de la violencia* (Weber 1926). La violencia se desvincula del discurso dominante y colonizador, y su potencial estético, ritual, colectivo y afectivo se vincula a una nueva producción de memoria histórica, comunal y rebelde en la que se destruye para recordar.

Otro de los componentes principales de *Kurhirani no ambakiti* es el *Archivo Bordado de la Resistencia*, el cual está conformado por 25 textiles en punto de cruz creados por bordadoras de Arantepacua y el pueblo vecino de Turícuaro. Las fotografías y los *stills* de los videos utilizados como referencia para la creación de estos bordados fueron obtenidos del archivo del Consejo Comunal Indígena de Arantepacua y del comunero Auani Pascual, quien ha documentado de forma consistente las luchas de la comunidad y del Sindicato de Maestros. Partiendo del archivo comunal, los bordados desarrollan un recuento contrahegemónico y táctil de lo acaecido en Arantepacua. Este recuento no verbal y no lineal (ya que los bordados pueden ordenarse o colocarse de formas múltiples) parte y se convierte en un *patrimonio comunitario* compuesto por memorias plurales, que busca regenerar un vínculo colectivo y que, más que tratar de descifrar “lo que realmente pasó”, busca reflexionar de manera crítica acerca de “cómo fue posible” (Rufer 2018, Schmucler 2000).

A pesar de sus orígenes coloniales, el bordado ha sido subvertido por numerosas comunidades indígenas al convertirse en una herramienta para ocultar y preservar su cultura, tradiciones y narrativas. Por ejemplo, los motivos bordados de las vestimentas tradicionales se utilizan frecuentemente para representar los lazos entre una comunidad y la sacralidad de su tierra y territorio, y plasman su cosmogonía e historia para preservarla y transmitirla. Se trata de un acto invisible de preservación cultural de las epistemologías indígenas, generalmente depositado en manos de las mujeres, que muchas veces pasa desapercibido (Steuernagel). Más recientemente, el bordado se ha convertido también en una herramienta para exigir justicia y en un medio cada vez más popular de hacer memoria. Por ejemplo, el bordado de los nombres y rostros de hijos e hijas que de manera colectiva realizan las madres de víctimas y desaparecidos para exigir su reaparición y justicia, desafía el acto hegemónico del olvido. *Archivo bordado de la resistencia* se inserta en esta praxis del bordado como un acto de resistencia contra el silencio, el olvido y la represión, al deconstruir el cúmulo de silencios que las narraciones hegemónicas encubren (Trouillot 1995).

A seis meses del evento de Arantepacua y de la inauguración de la muestra en Morelia, y en colaboración con la psicóloga Sonia Contreras, del vecino pueblo de Paracho, creamos un taller de arteterapia para las mujeres familiares de las víctimas del atentado. Durante cinco días, las participantes exploraron sus emociones asociadas al evento traumático, a la pérdida de sus esposos y padres, a las repercusiones económicas y sociales de tal pérdida –incluyendo el peso de las expectativas de género de la comunidad– y sus deseos y metas para el futuro. Entre otras actividades, se crearon y destruyeron narrativas gráficas de la violencia física y representaciones simbólicas visuales de sus emociones, como una forma de catarsis. El último día del taller se compartieron alimentos cocinados en honor a los difuntos, y pensamientos y compromisos para el futuro de las participantes a través de la creación de arpilleras creadas con la ropa de sus familiares. Las arpilleras son narrativas de retazos hechas predominantemente

por grupos de mujeres que se hicieron populares en Chile durante la dictadura militar y que se han extendido como una forma de protesta política a otras partes de América Latina (y del mundo) desde entonces. Las arpilleras elaboradas en Arantepacua se convirtieron en artefactos para la construcción de la memoria que miran al pasado y al futuro como estrechamente conectados.

“KALLPANAKUY URQUNCHISKUNAPI (FURIA EN LOS ANDES)”: CINE PARTICIPANTE PARA LA TRANSFORMACIÓN DE CONCIENCIAS

Chumbivilcas, *Chumpiwillka* en quechua, es una de las 13 provincias de la Región Cusco, ubicada en los Andes al sur de Perú. Según el censo de 2017, hay 66,410 habitantes en la provincia, 76% rurales, 88% quechuhablantes nativos y 92% autoidentificados como quechuas. Durante los siglos XIX y XX la provincia de Chumbivilcas, debido a su ubicación en una zona geográfica de difícil acceso, permaneció en gran medida aislada de los cambios “modernizadores” que transformaron Perú después de su independencia. Pero el panorama geopolítico de Chumbivilcas cambió radicalmente en la última década: su territorio comenzó a ser constantemente explotado en busca de oro y la región entró en la escena nacional, saliendo de siglos de invisibilización. El “olvido” previo de la región, no es casual ni exclusivo de Chumbivilcas, sino que está vinculado a un proceso histórico de discriminación étnico-racial de las poblaciones indígenas producto del colonialismo interno y de las múltiples violencias (incluida la epistémica) en su contra. En Perú, hay muchos lugares invisibilizados –en la Puna, los Andes y la Amazonía– que sólo se “notan” cuando se busca explotar sus recursos.

En Chumbivilcas existe una intrincada división clasista y racista entre *mistis* (mestizos urbanos de habla hispana) y campesinos de habla quechua, racializados como “indios”. Los *mistis* suelen ser hacendados o antiguos hacendados que han hecho fortuna, entre otras cosas, criando ganado para las corridas de toros. Se identifican con los toreros españoles, los charros mexicanos o los vaqueros tejanos y se nombran orgullosamente *qorilazos*, que significa ‘lazos de oro’ en quechua. Los campesinos también se consideran *qorilazos* pero su personaje vaquero está más relacionado con el pastoreo de ovejas, vacas y llamas.

Antes de la Reforma Agraria que tuvo lugar en Perú a finales de la década de 1960 y principios de la década de 1970, lxs campesinxs vivían bajo el dominio y la opresión de lxs hacendadxs. Aunque sumamente tardía si se compara con otras reformas agrarias en América Latina –específicamente la reforma que vino con la Revolución Mexicana de los años 20 del siglo pasado–, los mandatos gubernamentales que eliminaron parcialmente las haciendas y distribuyeron la tierra entre las comunidades campesinas, les permitieron tener un territorio donde pastar su propio ganado. Sin embargo, no lxs liberaron de la pobreza ni de la marginalidad; las estructuras de opresión continúan, demostrando que el colonialismo es una estructura y no un evento (Wolfe 2006). Las familias adineradas y lxs hacendadxs trabajan en la industria ganadera y en el negocio de la minería, por lo que, no ven con buenos ojos que lxs indígenas hagan su propia fortuna a través de la minería artesanal. La transgresión de clase de lxs campesinxs no está permitida.

Este intrincado escenario de racismo y clasismo producto del *capitalismo, el colonialismo y el patriarcado*, también se refleja en la percepción de las prácticas culturales y las fiestas tanto de *mistis*, como de campesinxs (Santos 2011). Las comunidades indígenas de Chumbivilcas representan su identidad a través de un conjunto diverso de rituales sincréticos y tradiciones culturales únicas. Algunas de ellas tienen un origen colonial, como los son las corridas de toros, las peleas de gallos, la doma de potros, etc., y lograron convertirse en un componente central de la identidad vaquera del *qorilazo*, de la que lxs chumbivilcanxs se sienten orgullosxs. Otros rituales son de origen indígena, como las *huaylias* (bailes,

música y trajes tradicionales que incluyen aves disecadas) y el *takanakuy*, una forma de pelea a puño limpio que se originó cuando lxs hacendadxs y sus gamonales obligaban, primero a sus esclavos y luego a sus peones, a pelear entre sí para su entretenimiento, imitando las peleas de gallos. Mientras las prácticas culturales de origen español son vistas como respetuosas y honorables, las que tienen raíces indígenas, son percibidos como violentas e incivilizadas, tanto en Chumbivilcas como en otras partes del Perú. Las complejas capas de discriminación interna de estas valoraciones muestran cómo la colonialidad del poder opera en la post-colonia a través de la *zombificación* de los sujetos llevados al terreno de la fantasía: en este caso la fantasía clasista, racista y misógina de ser un *qorilazo* español-mexicano (Quijano 2000, Mbembe 1992).

Kallpanakuy urqunchiskunapi (Furia en los Andes) es un proyecto de investigación-creación que pretende desarrollar una metodología participante, encarnada y decolonial para la exploración de los conflictos sociales en Chumbivilcas a través de la puesta en escena, el *reenactment* y la ficcionalización. Este proyecto sitúa a las prácticas culturales de origen indígena, históricamente demonizadas como violentas/incivilizadas y alienadas a los márgenes, en el centro de las narrativas, considerándolas como *performances de resistencia cultural* y como herramientas de *desobediencia epistémica* (Mignolo 2010). Con frecuencia, las prácticas culturales de origen indígena son objeto de estigmatización o exotización, o están al borde de la mercantilización a través de su folklorización –la re-estilización de las expresiones tradicionales en la que pierdan complejidad estética y semántica (Seitel 2001). El reconocimiento de estos rituales como patrimonio cultural, al centrarse en las demandas del mercado turístico y en la construcción de una *identidad plurinacional* conveniente a los Estados, y no en el dinamismo de la cultura y el carácter simbólico de dichas prácticas, hace que pierdan su capacidad de convertirse en depósitos de la memoria colectiva y en herramientas de resistencia a la opresión. Esta y otras formas de conservadurismo, violencia y colonialismo institucional revelan un arraigado colonialismo interno: la relación aparentemente paradójica que se da en las post-colonias entre los gobiernos independientes y sus poblaciones que permanecen (política y epistemológicamente) colonizadas, y que también se refleja en la subjetividad de las personas (Quijano 2000, González Casanova 2006, Rivera Cusicanqui 2020). Este colonialismo interno pone en peligro la resistencia cultural y la desobediencia epistémica de las prácticas culturales, mientras que la folklorización las despoja a de su sensorialidad y simbolismo y, por lo tanto, también de su *ethos barroco* (Echeverría 1994, Santos 2014). Es así como, en lugar de ser una expresión de un utópico proyecto político liberador, estas prácticas corren el riesgo de convertirse en un espectáculo estático y fútil para turistas.

En cambio, este proyecto al mismo tiempo cinematográfico y de investigación –con un enfoque interdisciplinario y decolonial– se basa en la hipótesis de que las prácticas culturales situadas, además de su evidente carácter identitario, pueden ser reutilizadas/recreadas/reconfiguradas por el mismo grupo al que pertenecen para la transmisión de narrativas contrahegemónicas y para hacer reivindicaciones políticas, convirtiéndose en artefactos decoloniales de creación de memoria y herramientas colectivas de reflexión. Es así como se vislumbra como un ejercicio de *aesthesis* decolonial que revaloriza, entre otras tradiciones, al *takanakuy* como una práctica subversiva, puesto que, al igual que las tradiciones pirotécnicas de quema de efigies en México antes mencionadas en este ensayo, reconfigura las herramientas violentas del opresor como herramientas de resistencia (de ser forzados por lxs hacendadxs a pelear, los campesinos han retomado el *takanakuy* como una práctica identitaria).

La metodología que *Kallpanakuy urqunchiskunapi* pretende desarrollar tiene como objetivo involucrar y generar conocimiento comunal –desafiando la pretensión de universalidad de los principios rectores de la investigación científica occidental, basados en una concepción individualista kantiana occidental– para subvertir la conciencia de lxs participantes y el público a través de la encarnación y la inmersión (Garrafa et.al. 2016). Sin un diseño anticipado de investigación, este trabajo artístico-

etnográfico traza su metodología de forma gradual y sucesiva junto con lxs participantes, y tiene como objetivo la producción de conocimientos interculturales y la superación de las relaciones colonialistas en la investigación (Braga 2022, Osoegawa & Faria 2017). Bajo esta metodología de trabajo, se ha planteado la creación colectiva de diez actos/puestas en escena que abordan conflictos sociales, históricos y contemporáneos, de la región, y que proponen desenlaces alternativos a los mismos con una perspectiva decolonial, contrahegemónica y de género. Las puestas en escena reflejan situaciones y personajes reales que se entrelazan con paisajes de la vida cotidiana, tradiciones, costumbres y prácticas culturales de Chumbivilcas. Lxs personajes que aparecen en los actos representan íconos de la lucha indígena, figuras empoderadas de Chumbivilcas, y/o artefactos creativos decoloniales gestados desde la comunidad (como, por ejemplo, piedras animadas que representan a las *wakas*, lugares sagrados pre incaicos). Con este proyecto se busca activar la posibilidad de *pensar históricamente* que la *reliquia* (la cultura museizada, romantizada, esencializada, primitivizada, o infantilizada) imposibilita al imponer la veneración y la contemplación como actos que impiden la profanación o la subversión (Rufer 2018). No se trata de un trabajo de rememoración sino de conexión que busca generar *montajes de tiempo* para articular narrativas de pérdida y opresión de las comunidades quechuas de Chumbivilcas (Rufer 2018, 157).

“[...] el contrarrelato de la resistencia es justamente el que exhibe el exceso [...] el que logra demostrar que los relatos del poder, el pasado histórico y de la historia misma, están imbricados de las temporalidades múltiples no de un Otro aprehensible (definible y domesticable en una vitrina), sino de los tiempos yuxtapuestos de las violencias *que se narran como continuidad*, de los dolores que se perciben como constante histórica, de la Conquista que no se termina de nombrar –pero se inscribe en lo que no tiene lugar en el lenguaje y sigue, sin embargo, marcando el texto iterativo de lo mismo.”⁵

Kallpanakuy urqunchiskunapi es un proyecto participante que fue concebido y se realizará con habitantes de Chumbivilcas y que pretende visibilizar la discriminación, explotación y racismo históricos que las poblaciones quechuas han tenido que soportar a través de los siglos, para mostrar que estos “episodios”, y las respectivas luchas sociales desatadas por los mismos, no son hechos aislados sino parte de una cadena histórica de racismo y colonialismo que data desde la época de la colonia, se extiende a la época de las haciendas y continúa hasta ahora con el golpe a estado a un presidente de origen rural. Sin embargo, los objetivos del proyecto no son sólo “centrífugos” (de visibilización hacia el público externo), sino “centrípetos” (de autorreflexión hacia el interior de las comunidades involucradas). El proyecto pretende la transformación de conciencias tanto del público como de lxs participantes a través de la confrontación de ambos con sus roles en las estructuras opresivas de poder.

La colonialidad del poder les ha permitido a los países del Norte el monopolio de las formas de control de la subjetividad, la cultura y la producción de conocimiento (Quijano 2000). La colonialidad del saber presenta a la perspectiva epistémica eurocéntrica como la más adecuada para la realidad del mundo, creando categorías jerárquicas, como la de primitivo-civilizado. Estos discursos hegemónicos pretenden “infantilizar” a los pueblos indígenas, etiquetándolos –aun utilizando una categorización colonial– de “salvajes”. Esta invalidación permite incursiones neoliberales sin restricciones en sus territorios, descritas casi cínicamente como ayuda, beneficio y desarrollo, pero llevadas a cabo sin consulta ni diálogo. En cambio, *Kallpanakuy urqunchiskunapi* no sólo le dará a lxs participantes voz, sino control de sus narrativas y de las metodologías de trabajo. No se pretende desarrollar un proyecto *para* lxs chumbivilcanxs, sino *con* ellxs “en una relación sujeto-sujeto para promover la autonomía, la emergencia

⁵ Rufer, “La memoria...”, 161 (las cursivas son mías)

de sus propias epistemologías y el aprendizaje crítico.”⁶ Al configurarse como una metodología participante, este proyecto busca la descolonización de saberes al partir de la revaloración epistémica de los conocimientos de los pueblos originarios, sin que esta revalorización sea romantizada (Osoegawa & Faria 2017). Es decir, se deja de lado el espíritu “civilizador” de las ciencias sociales colonizadoras al entender que las problemáticas sociales/ecológicas de los territorios deben atenderse sobre todo desde los conocimientos situados, colectivos y ancestrales. Como metodología participante, se plantea como una “práctica de producción colectiva de conocimiento que parte de los saberes preexistentes de los sujetos sociales involucrados, valorizando sus tradiciones culturales, y puede estar asociada o no a otros saberes y tecnologías [...]”⁷

Apoyándose en la etnografía sensorial, la docuficción y el arte contemporáneo (*reenactment*, performance colaborativo e intervención de paisaje), este experimento radical pretende dismantlar colectivamente discursos estigmatizantes de lo indígena, deconstruir masculinidades hegemónicas y generar un diálogo crítico acerca del extractivismo minero. De esta manera, se conjugan de manera horizontal epistemologías, estéticas y recursos creativos y de investigación provenientes tanto del mundo quechua como del mundo occidental, con la intención de desvincularse de los modos canónicos de narrar para generar nuevas formas de historia oral y de archivo comunal. Es así como, a partir de los aprendizajes de los dos proyectos anteriormente descritos, *Kallpanakuy urqunchiskunapi* busca generar una metodología, no sólo para la creación artística participante, sino para la transformación social, basada en la *ecología de saberes* (Santos 2014b).

CONCLUSIONES

Los proyectos descritos en este ensayo muestran que:

“[...] es posible construir un pensamiento post-abismal hacia la ecología de los saberes, entendida como una epistemología post-abismal. La ecología de los saberes parte de la premisa de la existencia y el reconocimiento afirmativo de la diversidad epistemológica del mundo, de la diversidad cultural y de una pluralidad de formas de conocimiento sin que ello implique el descrédito del conocimiento científico [...]”⁸

..., por ejemplo, el etnográfico, o de las prácticas artísticas de origen occidental, como son el cine y el *reenactment*. Cuando participantes y epistemologías se relacionan de manera horizontal y colaborativa, las jerarquías se rompen y nuevos conocimientos decoloniales emergen. No se trata de adecuar metodologías existentes –ya que la adecuación es un acto de violencia– sino que es necesario crear propuestas nuevas a partir de la convivencia horizontal de visiones del mundo diferentes y a partir del diálogo entre los múltiples y diversos participantes (Faria 2022).

⁶ Faria, *Metodologías Participantes...* (en prensa)

⁷ Faria, *Gestão do Conhecimento...* (en prensa)

⁸ Gomes, “Movimento negro...”, 732

REFERENCIAS

- Bajtín, Mijaíl. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- Belausteguigoitia Rius, Marisa. 2001. “Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación”. *Debate Feminista* 24.
- Braga, Carla. 2022. “Regulamentação ética e produção de conhecimento desde o Sul.” Posteadó el 07 de septiembre. *Curso Internacional - Justicia entre saberes: Las Epistemologías del Sur y los saberes nacidos en las luchas (7ma Cohorte)*. Video, 20:32.
- Burke, Peter. 1997. *Varieties of Cultural History*. Nueva York: Cornell.
- Echeverría, Bolívar. 1994. “El ethos barroco y los indios.” En *Modernidad, mestizaje, cultura, ethic barroco*, editado por Bolívar Echeverría. México: UNAM/El equilibrista.
- Fanon, Frantz. 1961. *Los condenados de la tierra* (trad. Julieta Campos). México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Faria, Ivani de Ferreira et.al. 2015. *Gestão do Conhecimento e território indígena: Por uma geografia participante*. Manaus: Reggo Edições.
- Faria, Ivani de Ferreira. 2017. *Metodologias Participantes e conhecimento indígena na Amazônia: propostas interculturais para autonomia*. Manaus. (en prensa).
- Gaete Balboa, Pablo Genaro y José Francisco Monroy Gaytán. 2018. *Economía Social y solidaria hñähñu: Descolonialidad del poder en la comunidad de El Alberto, Hidalgo*. Mexico City: CLAVE Editorial.
- Garrafa, Volnei et.al. 2016. “Críticas ao principialismo em bioética: perspectivas desde o norte e desde o sul” *Saúde Soc.* 25 (2): 442-451.
- Giglioli, Daniele. 2014. *Crítica de la víctima* (trad. Bernardo Moreno Carrillo). Barcelona: Herder, 2017.
- Gomes, Nilma Lino. 2012. “Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça” *Educ. Soc.* 33 (120): 727-744.
- González Casanova, Pablo. 2006. “El colonialismo interno.” *Sociología de la explotación*. CLACSO: Buenos Aires.
- Lippard, Lucy R. 1999. *On the beaten track. Tourism, art, and place*. Nueva York: The New Press.
- Mbembe, Achille. 1992. “Provisional Notes on the Postcolony,” *Africa* 62: 3-37
- Mignolo, Walter. 2017. “Delinking.” *Cultural Studies*, 21 (2): 449 – 514

- Mignolo, Walter. 2000. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Mignolo, Walter y Vázquez, Rolando. 2013. "Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings." *SocialText*, 15 de julio de 2013.
- Osoegawa, Diego Ken y Ivani Ferreira de Faria. 2017. Mapeamento participante e a gestão do conhecimento: desenvolvendo tecnologias sociais para gestão do território e valorização da língua e dos signos culturais do povo Werekena. Manaus. (en prensa).
- Quijano, Aníbal. 2000. "Coloniality and Modernity/Rationality", *Cultural Studies* 21 (2-3): 168-178
- Quijano, Anibal y Michael Ennis. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America," *Nepantla: Views from South* 1 (3): 533-580 (Duke University Press)
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2020. *Ch' ixinakax utxiwa. On Practice and Discourses of Decolonization*. Cambridge: Polity Press.
- Robinson, Dylan. 2020. *Hungry Listening*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rufer, Mario. 2018. "La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales." *Contracorriente* 15 (2): 149-166
- Santos, Boaventura de Sousa. 2011. "Epistemologías del Sur", *Utopía y Praxis Latinoamericana* 16 (54).
- Santos, Boaventura de Sousa. 2014. *Epistemologies of the South. Justice Against Epistemicide*. London & NYC: Routledge.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2014b. *Descolonizar el saber / Reinventar el poder*. Santiago de Chile: LOM.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2019. *El fin del imperio cognitivo*. Madrid, España: Trotta
- Schmucler, Héctor. 2000. "Las exigencias de la memoria." *Punto de Vista* 68 (diciembre): 8-11
- Seaton, A.V. 1996. "Guided by the dark: From thanatopsis to thanatourism." *International Journal of Heritage Studies* 2 (4): 234-244
- Seitel, Peter. 2001. "Proposed Terminology for Intangible Cultural Heritage: Toward Anthropological and Folkloristic Common Sense in a Global Era." *International Round Table "Intangible Cultural Heritage"*

Sierra, María Teresa. 2011. "Pluralismo jurídico e interlegalidad. Debates antropológicos en torno al derecho indígena y las políticas de reconocimiento." En *Justicia y diversidad en América Latina. Pueblos indígenas ante la globalización*, editado por Victoria Chenaut et.al., 385-406. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. *Can the subaltern speak?* Basingstok: Macmillan.

Steuernagel, Marcos. "Introducción: El "derecho a no": Activando alternativas a la globalización neoliberal." *Estrategias Resistentes* (editado por Marcos Steuernagel y Diana Taylor) <https://resistantstrategies.hemi.press/>

Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. NYC: Beacon.

Weber, Max. 1926. *Politik als Beruf*. Munich: Duncker & Humblot

Wolfe, Patrick. 2006. "Settler colonialism and the elimination of the native." *Journal of Genocide Research* 8 (4): 387-409.