

Repensar el patrimonio desde la autorreflexión. El uso de performances etnográficas para la investigación y educación

| **Grit Kirstin Koeltzsch**

UE-CISOR/CONICET - Universidad Nacional de Jujuy

Artigo original publicado em: 2022

Primer Encuentro Nacional de Preservadores del Patrimonio Cultural organizado por COFFAR (Consejo del Folklore de Argentina) y CPAS (Centro Patrimonio Salta), Salta, Argentina

Oferecimento de obra científica e/ou literária com autorização do(s) autor(es) conforme Art. 5, inc. I da Lei de Direitos Autorais - Lei 9610/98

RESUMEN

Objetivo: El capítulo busca explicar brevemente cuatro performances dancísticas que son productos de investigaciones autoetnográficas-corporales que combinan diferentes categorías analíticas como patrimonio, género, performances culturales y corporalidad. **Métodos:** Aplico el método autoetnográfico y la etnografía performativa para explorar nuevas formas de hacer etnografía e investigación. Además, sostengo mis planteos con los aportes teóricos de la etnografía e investigación visual digital. **Resultados:** La realización de las performances llevaron a la creación de material visual en los que el patrimonio es una construcción social, ya que los fenómenos patrimoniales revisten una triple dimensión: física, social y mental; o sea, material y simbólica. **Conclusión:** El enfoque aplicado puede ayudar a trazar nuevas líneas hacia una investigación performativa, a la vez ayudan a repensar el patrimonio para una comprensión dialéctica entre el individuo y la comunidad, como forma dinámica, entender nuestra actuación corporal y la de los demás como un acto de intervención, resistencia, una forma de crítica, así también valorando diversos tipos de recursos, naturales y culturales.

Palabras-Clave: Performance, Patrimonio, Danza, Educación, Investigación.

■ INTRODUCCIÓN

A partir de los años de 1980, diferentes investigadores influenciados por el postmodernismo empezaron a repensar los enfoques en el estudio social teniendo en cuenta las limitaciones ontológicas, epistemológicas y también de los métodos tradicionales (Adams, Jones & Ellis, 2015; Ellis & Bochner, 2000). Además, reconocieron la necesidad de nuevas y múltiples formas de investigar, discutir y narrar, o sea, buscaron nuevos enfoques cualitativos que permitieran al etnógrafo interactuar mejor con las culturas que investiga (Holt, 2003). De esta manera, se pueden profundizar no solamente los temas de la investigación trabajando sobre aspectos del mundo social, sino también el enfoque autoetnográfico permite reconocer la multiplicidad de identidades que también tienen los etnógrafos.

En este contexto, la autoetnografía ha ganado importancia como enfoque metodológico dentro de la investigación empírica, no solamente en el mundo anglosajón, sino también en América Latina (Bénard Calva, 2016; Blanco 2012a y 2012b; Koeltzsch, 2019; Street, 2008). Cabe destacar que la autointerrogación y la autoexploración crítica también juegan un papel clave en la práctica educativa (Koeltzsch, 2021a) y debería iniciar desde el cuerpo como sitio de producción de conocimiento.

El objetivo de este capítulo es explicar brevemente cuatro performances dancísticas que son productos de investigaciones autoetnográficas-corporales que combinan diferentes categorías analíticas como patrimonio, género, performances culturales y corporalidad. A través de la exposición de dichos trabajos performáticos, describo los procesos teóricos y creativos para revelar los resultados de una investigación, haciendo hincapié en el cuerpo como interfaz entre el entorno social, la sociedad y el trabajo académico. La experimentación más allá de la textualidad se logra a través de la introspección sistemática, argumentando que el método de la autoetnografía (Koeltzsch, 2021c) permite situar la historia y la cultura del ser investigador en relación con otros, la sociedad y el patrimonio, y también da lugar a inferir y reflexionar críticamente sobre categorías analíticas que he mencionado anteriormente.

Ahora bien, en todos los casos podemos encontrar un componente patrimonial, tangible e intangible, paisajístico, monumental, arqueológico, artístico o etnográfico, y dejan en claro que los diferentes patrimonios se visibilizan y se construyen en el diálogo constante con la comunidad de referencia. La memoria está ligada a los grupos sociales; está contextualizada y dialécticamente vincula con el presente y el pasado con una proyección a futuro. En el trasfondo, los trabajos performativos de investigación invitan a discutir, recordar, sentir y repensar lo que significa patrimonio.

Finalmente, quedan documentos corporales que pueden servir para repensar la investigación y educación y que invitan a discutir la temática del patrimonio, pero también lo que realmente es una epistemología del cuerpo.

■ MÉTODOS

La autoetnografía performativa como estrategia metodológica

Hacer autoetnografía significa reconocer que existen subjetividades, factores emocionales que también inciden en el trabajo de investigación, y, sobre todo, replantear lo que significa hacer investigación y cómo se vincula con el mundo social. Los caminos trazados por los/las autoetnógrafos/as son una nueva forma no tradicional de indagar diferentes problemas tratando de hacer el enlace entre lo personal y la cultura (Wall, 2006). Estas narrativas describen experiencias personales que conectan las mismas con los temas de investigación. Al aplicar el método de la auto-observación el/la investigador/a está obligado a enfrentarse consigo mismo y analizar su relación con el entorno social. Cabe destacar que, el compromiso reflexivo es mucho mayor, ya que la autoetnografía no significa solamente aplicar el concepto de la reflexividad saliendo por un momento del rol científico durante el trabajo de campo, sino que la confrontación con la propia posición y su vinculación con lo social es permanente (Wall, 2006, pp. 148-149).

Podemos considerar la autoetnografía como punto de confrontación entre lo personal y lo exterior de cada cuerpo, donde también existen tensiones entre la práctica y la coacción social. Este trabajo hace particular hincapié en lo corporal optando por la autoetnografía performativa. Cabe destacar que este acercamiento comprende un conjunto de enfoques cualitativos interrelacionados que reúnen los métodos etnográficos y los conceptos teóricos de los estudios de performance. En este sentido, la perspectiva central descansa en alejarse del texto como comunicador científico, o como lo llama Farrer (2018), repensar el “textocentrismo” buscando otra forma de narrativa a través de la performance.

A partir del cuerpo, el ser investigador va a trazar nuevas líneas para la comprensión, sin dividir los roles como observador, participante o analizante, y va a entender la performance como un acto de intervención, método de resistencia, forma de crítica y forma de revelar agencia. También se va a convertir en una pedagogía pública al utilizar estética, y es la misma performance como forma de agencia que pone en juego la cultura y las personas (Denzin, 2003, p. 9).

Registros corporales para la autoetnografía

La metodología aquí aplicada subraya los procesos teóricos y creativos en conjunto para revelar los resultados de una investigación e invita a investigaciones transdisciplinares. En trabajos anteriores he señalado la necesidad de construir fuentes para la autoetnografía que remiten en particular a cuestiones del cuerpo (Koeltzsch, 2019 y 2021c), como las

experiencias corporales-sensoriales del paso y presente. Aquí presento un avance de este modelo elaborado para la teorización metodológica (véase Tabla 1) tomando como base las fases de estructuración del esquema corporal desde la psicología (Berruezo, 2000).

Tabla 1. Esquema para los registros corporales.

Cuerpo vivido ↓	Cuerpo percibido ↓	Cuerpo representado ↓
Movimientos	Reconocer y control de movimientos	Performance corporal
Sensaciones	Reconocer sensaciones	Palabras, narraciones
Sentimientos	Percepción del mundo exterior	Explicaciones
Emociones	Consciencia de la vivencia	Otras formas de articulación
Todas las etapas incluyen elementos de la psicomotricidad		

Fuente: Elaboración propia.

Ahora bien, como método de trabajo, tomo los datos autoetnográficos, otras fuentes documentales y un registro corporal, para luego llevar a cabo un análisis con las performances posteriores como resultado. Cabe aclarar que, debido a la situación de la pandemia COVID-19, se sumó el aspecto de la virtualidad en relación a la producción de los videos, tres de las cuatro performances se realizaron sin público directo, pero fueron intercambiadas y comentadas a distancia que también estableció un registro interesante para la interpretación de la video danza. También advierto que no pretenden ser técnicamente perfectas o arte de vanguardia ya no todos/as tenemos el acceso a esta formación, pero podemos hacer performances (Gurudev, 2019). Se trata de una interrupción de mi trabajo académico tradicional para experimentar otros caminos.

■ RESULTADOS

En este apartado daré una breve explicación acerca de las performances realizadas para comprender la metodología y el análisis de las temáticas mismas. Estos documentos corporales dejan lugar para la interpretación, sobre todo, son los resultados corporales de este tipo de enfoque metodológico y deben ser entendidos como documentos corporales en proceso.

“Pachamama: Corporalidades de la mujer Andina-campesina”¹

Para elaborar este trabajo, en primer lugar, situé al culto religioso a Pachamama en un contexto histórico, ya que es una divinidad americana que ha sido venerada y celebrada incluso antes de que existiera América, es decir, antes de la conquista española. El culto a la Pachamama se extiende por varias zonas del sur andino de los Andes, promovido por la conquista incaica de la región hacia el siglo XV, que desarrolló la política estatal de unificar los cultos en torno a figuras monoteístas como ella (Cruz, 2021, pp. 56-57). Después del período colonial, el culto se extendió especialmente a las ciudades, pueblos y aldeas modernas que rodean el altiplano sur andino boliviano, es decir, también al noroeste de Argentina y al norte de Chile. Además, recogí datos históricos sobre las mujeres campesinas en la época colonial, considerando su participación en las fiestas. En este contexto, las mujeres gozaban de mayor libertad, con un rol y posiciones activas, por ejemplo, en las fiestas religiosas, cantando y emborrachándose junto a los hombres (Cruz, 2013; 2020). Por otro lado, y dada la extensión moderna de tal culto, consideré observaciones actuales, ya que mi entorno social es rural; algunos de mis vecinos son campesinos de Bolivia, y participo activamente en las festividades de los pueblos del Noroeste Argentino (en particular del Valle de Lerma en la provincia de Salta), tanto como residente como etnógrafa (Koeltzsch, 2021b). La combinación realizada entre la literatura etnohistórica y los registros auto y etnográficos, permiten afirmar que la gente cree que la Pachamama protege los bienes materiales, pero también gobierna el universo espiritual, respetándola, eso significa riqueza. Por ello, a la madre tierra se le proporciona alimento, y de cada botella de vino, el primer chorro es para ella, esperando a cambio la prosperidad. Por lo tanto, una base importante es una relación equilibrada y recíproca con la Pachamama.

En segundo lugar, organicé mis datos autoetnográficos, los recuerdos de mi infancia trabajando la tierra en la huerta de mis padres y abuelos, mi memoria corporal, percepciones, observaciones, fotografías, pero también los recuerdos de mi abuela materna, una mujer campesina. Todos los datos y consideraciones anteriores sirvieron de apoyo a mi relato autoetnográfico. El siguiente paso fue redactar la idea de la representación final y sus diferentes componentes. Como localización, utilicé el huerto de mi casa en Villa Lola (La Silleta, Salta, Argentina). Adapté la composición coreográfica a todo el espacio, e inicié un proceso creativo en cuanto a la danza, la coreografía, la estética, la música y la materialidad. Una vez que decidí la música, adapté el escenario, lo que significa crear movimientos de danza, averiguar el uso del espacio y los materiales como representación simbólica. Por ejemplo,

¹ Véase <https://vimeo.com/521995872>

como accesorios, incluí objetos típicos de cerámica, mazorcas de maíz, granos de maíz, papas, hierbas aromáticas, confeti y vino (Véase Figura 1), hasta hoy en día, son productos típicos en las fiestas populares andinas de la región. Me gustaría destacar que mis perros participaron espontáneamente como “actores de apoyo”. De esta manera se incluyeron ‘otros’ cuerpos presentes de nuestro entorno.

Dos elementos más tuvieron un papel central, por un lado, el tradicional incienso de hierbas naturales, que forma parte del ritual cada año el 1 de agosto (día de la Pachamama) para curar el hogar y eliminar los malos espíritus. Por otro lado, el agua, elemento clave de la historia de la humanidad, base de las grandes culturas fluviales de los ríos Nilo, Éufrates y Yangtze. En muchas culturas, el agua desempeña un papel fundamental en el culto a los seres superiores para la fertilidad y la larga vida. Por eso, en la representación, no sólo la utilicé para regar las plantas, sino también para Cruz jugar con ella. De este modo, captaba la combinación de tranquilidad y movimiento, pero también profundidad, secretos, emotividad y sensualidad.

Para la cuestión de la vestimenta y de mi aspecto corporal me dejé inspirar en imágenes de la “Nueva Crónica y Buen Gobierno” de Guaman Poma ([1615] 1993), entre otras ideas y materiales que relacioné con el tema. Intencionalmente, actué descalza para conectarme fuertemente con la tierra, y hacer la experiencia sensorial para posteriores reflexiones y procesamiento de los aspectos sensoriales. Quiero hacer hincapié en esto, ya que la actuación no es algo terminado, sino que pretende abrir nuevas preguntas para futuras investigaciones y animar a los estudiantes pensar en diversas dimensiones. Sostengo que estos son aspectos importantes de la autoetnografía performativa, por lo que la ampliación de los límites epistémicos no es un proceso unidireccional, e incluye a los demás y a uno mismo.

Finalmente, aclaro que el resultado performativo se ha utilizado en varias ocasiones como herramienta didáctica colectiva provocando reacciones y reflexividad. A su vez, estos aspectos me llevaron a nuevas percepciones para una mayor investigación y exploración; motivó a los estudiantes a reflexionar sobre temas de género, considerando la fuerza y el poder de las mujeres, pero también generó su propia conciencia corporal.

Figura 1. Accesorios utilizados durante la performance.



Fuente: GKK (2020).

“Kirstin danst Rosas in isolation”²

La performance “*Kirstin danst Rosas in isolation*” tiene como objetivo trabajar de manera experimental en relación a movimientos cotidianos y emociones. Se trata de movimientos abstractos que constituyen la base de una estructura coreográfica en capas en la que la repetición juega el papel principal. El agotamiento y la perseverancia que acompañan crean una tensión emocional en el performer y posiblemente en el espectador. La realización surge de un taller dictado virtualmente en los inicios de la pandemia COVID-19 en el cual la bailarina y coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaecker enseñó los movimientos básicos y las estructuras de su obra “*Rosas danst Rosas*” de 1983, una pieza clave en la danza posmoderna que se caracteriza por movimientos minimalistas y abstractos, los mismos se transforman a través de innumerables repeticiones y una gran rigidez estructural. Es físicamente intenso y puede llevar al agotamiento corporal, a la vez está inscrita en una lógica casi matemática de las composiciones. En la obra completa pueden distinguirse muchos movimientos de carácter cotidiano en términos generales, por ejemplo, sentarse, levantarse, caminar, correr, entre otros, combinados con movimientos más simbólicos como cruzar las piernas, hundirse en la silla y apoyar la cabeza.

Ahora bien, el reto del taller fue aprender estas estructuras, pero luego hacer una propia versión de una secuencia desde la situación del aislamiento y la cuarentena por la pandemia de COVID-19, teniendo en cuenta que en la obra original participan cuatro mujeres, lo que fue imposible hacerlo en esta circunstancia. La coreógrafa tiene en su trasfondo el tema

² <https://www.rosasdanstrosas.be/426-kirstin-danst-rosas-in-isolation-2/>

del género, el vocabulario dancístico y de los movimientos tienen un toque marcadamente femenino, o sea, aspectos que se asocian con el cuerpo femenino, sin embargo, no la entiende como obra feminista, sino que apela a las experiencias individuales de las bailarinas en su interpretación y deja libertades.

Conociendo las ideas principales de la obra, en mi versión trataba de confluir los movimientos y mis experiencias, en algunos momentos destacar intencionalmente los movimientos seductores que en el marco de la repetición resaltan. De esta manera tal vez llegar a una convergencia entre lo masculino y lo femenino, combinar la rigidez matemática de la estructura con los movimientos seductores pronunciados que en ningún momento son ni románticos ni dulces. Aquí se trata de celebrar una feminidad que puede incluir múltiples facetas, más allá de las atribuciones dicotómicas de lo femenino-masculino. Esto constituye cierta estrategia de acción y la posibilidad de ser femenina y representar la feminidad sin necesidad de disculparme por ella, y a la vez poder ser mujer y trabajar como intelectual y obrera, lo que no excluye el gusto de usar vestidos cortos, tacones y pintalabios. Esto sería una conclusión parecida a la que llega la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2015, p. 10) en su reconocido texto "*We Should All Be Feminists*", destacando que hacemos lo que hacemos es por y para nosotras mismas, y no solamente para gustar a los hombres, agregaría, o para gustar a quien sea.

Cabe aclarar que, en el acto performativo aquí descrito, se genera una intensidad física y placer, lo último no en relación a lo masculino, sino un placer que está en correlación con este esfuerzo físico y lo que se deriva de él. Lo experimenté así, una vez iniciados los movimientos, a pesar del agotamiento, el cuerpo quiere seguir y no parar. Tal vez se puede comparar esto con otros tipos de relación entre agotamiento/placer como un estado de trance en la danza *sufi* como el giro del derviche o en el deporte (corredores de maratón). En mi caso, en las prácticas iba repitiendo varias veces seguidas la secuencia completa, me agoté y al mismo tiempo sentía mucho placer de tal manera que no me di cuenta que me golpeaba a mí misma cada vez más fuerte en la cintura (uno de los movimientos inicia con un golpe con la falange de la mano derecha en la cintura izquierda); recién cuando finalicé la grabación y luego de descansar un rato, me di cuenta del dolor y el moretón que había quedado en la parte izquierda de mi cintura.

La performance invita a cada persona percibir, sentir o formar su opinión. Este tipo de obras son para experimentar y discutir. Los comentarios que he recibido afirman que se puede sentir la densidad y la intensidad, para algunos ha causado ansiedad, sobre todo mujeres han encontrado más palabras para describir lo percibido. Una colega mexicana me comentó acerca de la performance: "Por momentos parece inocente, luego crea ansiedad

y termina siendo hipnótica”,³ destaca el juego entre la ropa, el cabello y el escenario atrás (las flores del jardín). Una artista chilena comentó que sintió la intensidad, y sobre todo le gustó el final sensual que pudo sentir en su propio cuerpo lo que para ella significaba “permitirse algo, un salirse de...”.⁴ En conversación con un maestro que trabaja con niños con discapacidad en una zona rural de la provincia de Salta, le surgió la idea de considerar más este tipo de trabajo en su práctica educativa, o sea, fomentar la actividad corporal con niños, siendo con diferentes “discapacidades” los que más se expresan con sus cuerpos y menos miedo tienen de hacerlo. Como lo he mencionado anteriormente, queda abierto el tema para trabajarlo desde diferentes perspectivas y diversas disciplinas.

Finalmente, en términos más teóricos, la performance puede servir para simbolizar cómo el cuerpo individual puede construir su conocimiento, articular el pensamiento, vivir, experimentar y expresar emociones, lo que significa que los sujetos no simplemente reproducen los contenidos dados o las imágenes corporales normativas. Esto, en última instancia, llevarlo a otras formas de entender nuestro cuerpo con uno mismo y en relación con el entorno cultural. Como concepto analítico puede servir la noción de *embodiment*, en el sentido de Canning (1999), como “líquido y más poroso” (citado en Zettelbauer, 2017, p. 22). Lo que significa considerar el concepto de cuerpo no como un concepto fijo e idealizado, sino reconocer que *embodiment* incluye también aspectos de conflicto, interpretación, acción y resistencia (Zettelbauer, 2017, p. 22), siempre teniendo en cuenta el contexto y otras categorías sociales.

A nivel personal, la realización de la pieza, el aprendizaje y el experimento corporal me han ayudado mucho en los inicios de la pandemia para superar la situación del confinamiento y las incertidumbres. No solamente por el aprendizaje de los movimientos, sino también por la posibilidad de entrar a otro nivel a la comunidad dancística global. Fue una excelente iniciativa que se refleja en la cantidad de producciones que fueron publicadas en la página web de la compañía de danza de Bélgica.

3 Comunicación privada del 22 de marzo de 2020 desde Arkadelphia, EE.UU.

4 Comunicación privada del 4 de abril de 2020 desde Punta Arenas, Chile.

Figura 2 y 3. Página web del Proyecto Re: Rosas!



Fuente: <https://www.rosasdanstrosas.be/426-kirstin-danst-rosas-in-isolation-3/>

Al ritmo del trabajo. Corporalidades femeninas en la transición del socialismo al capitalismo⁵

Esta investigación performática tiene como objetivo reflexionar sobre las corporalidades femeninas que surgieron en la etapa de un socialismo construido en la segunda mitad del siglo XX. Tomo como referentes mi propia vivencia en la República Democrática Alemana (RDA) en la ciudad Carlos Marx y el personaje de Reina de la novela “Las Hermanas Agüero” (García, 2002) de Cuba. Utilizo el cuerpo de la mujer como espacio de inscripción y de *habitus*, influenciado social, cultural y políticamente. El cuerpo también es el resultado de discursos, sin embargo, al mismo tiempo le asigno la capacidad de generar significado por sí mismo que nos lleva a una noción de *embodiment* en un sentido mucho más amplio al que fue planteado por Csordas (1990) como nuevo paradigma para la antropología.

Cabe aclarar que el lugar de la performance es un pequeño taller de herreros salteños que funcionó hasta los inicios de los años 1990 en la calle San Felipe y Santiago en la ciudad de Salta. Quedaron algunos elementos como se puede ver en la performance, que por gentileza de la familia pude realizar mi trabajo allí. Los herreros realizaron varios trabajos de

⁵ <https://vimeo.com/manage/521550839/general>.

rejas y balcones para casas importantes en la calle Dean Funes y también trabajaron para la metalúrgica Briones aproximadamente hasta la década de los años 1970. Resulta que por mi búsqueda para un lugar de performance detecté lo que sería un tipo de patrimonio industrial que se visibiliza a través de mi intervención performática en este lugar y que recuerda a un oficio que pocas personas aprenden. Quisiera recordar que un herrero trabaja con metal y acero utilizando distintas herramientas, tales como martillos, yunques, cinceles y otras herramientas afines. Recurren al calor para crear y producir objetos como verjas, rejas, rejillas, barandas, artefactos de iluminación, utensilios de cocina, herramientas, entre otros objetos. Es un trabajo complejo y cabe valorar no solamente la instalación del taller, sino también son los seres humanos que conservan este conocimiento.

La performance retoma aspectos de la novela mencionada, donde el personaje Reina es electricista, una mujer trabajadora cubana acostumbrada trabajar junto con los hombres, pero sin dejar de reflexionar sobre las relaciones de género a pesar de una supuesta igualdad ante la ley socialista. Vive su corporalidad a partir de sus propias decisiones, tiene la autoconfianza corporal y personal, además, transgrede las normas binarias de lo masculino-femenino en su comportamiento. Su hermana Constanza emigra a EE.UU. con su marido y se adapta a la vida capitalista. Después de más de 20 años se reencuentran y se nota la diferencia entre las dos marcadas por el espacio en él que han vivido. Reina busca trabajo en Miami, pero mantiene su corporalidad. En mi caso, me identifico con la figura de Reina, a partir de mi experiencia con el trabajo desde los 13 años de edad en una fábrica de industria pesada donde tenía como materia escolar vinculada a la producción industrial, y luego el ingreso a la jornada laboral en una fábrica textil a los 16 años. Después de la Caída del Muro de Berlín, en el año 1990 emprendí un camino de migración laboral hacia el mundo capitalista, primero en una fábrica textil y luego cambiando a otros trabajos. El manejo corporal y la confianza en mí misma fueron marcados por la experiencia de trabajo y la educación en deportes y esto en conjunto con el hombre. Tanto Reina como yo incorporamos significaciones propias en relación al género y cuerpo por este hecho del trabajo pesado en diversas situaciones, esto sin dejar ser mujeres sensuales.

Metodológicamente, considero que la actuación autoetnográfica puede proporcionar un espacio para la emancipación del cuerpo como herramienta epistemológica con el fin de buscar otros caminos de producción de conocimientos y del discurso académico. De esta manera buscar la intersección entre el investigador y el tema de estudio. “La interpretación de la cultura a través de las autorreflexiones y refracciones culturales de la identidad es un rasgo definitorio de la actuación autoetnográfica”. (Spry, 2001, p. 727). Así podemos entender la performance autoetnográfica como un tipo de convergencia del “impulso autobiográfico” y el “momento etnográfico” que se articula a través del movimiento, como es mi caso, pero

también es un discurso crítico autorreflexivo interseccionando las personas y la cultura a través de la aprobación interna de la identidad que siempre es migratoria (Spry, 2001). Por otro lado, aplico el concepto de la interacción dialógica (Bakhtin, 1984) para así tratar de reconstruir la identidad del *self* en un diálogo polifónico con Reina a través de la voz en off y la narración de las partes de la novela. Bakhtin se interesa por los tipos de discurso social y considera como heteroglosía la diversidad de formas de articulación en el mundo social. Es una interacción creativa que negocia los significados. En el caso de mi performance aplico este diálogo a partir de la interpretación y del intercambio de conocimiento mutuo utilizando como escenario un taller y alguna utilería pertinente para el tema, pero sobre todo busco la articulación desde y con mi cuerpo para marcar tres ejes básicos: el trabajo físico e intelectual en el socialismo, la transición a una (para nosotros) nueva sociedad capitalista y la corporalidad de la mujer, así como la percibo desde mi experiencia y en diálogo con Reina.

La pisada de uva. La reapropiación de prácticas corporales⁶

Esta performance se ha realizado en el marco de un proyecto transdisciplinar aún en proceso. El objetivo es desarrollar nuevas perspectivas de análisis e investigación histórica de la pisada de uva en lagares de cuero de la época colonial argentina, para el diseño y realización de performances en sitio que den lugar a audiovisuales que se constituyan en fuentes alternativas para discutir con la literatura historiográfica. El marco de referencia es la historia cultural americanista y el enfoque teórico de las performances autoetnográficas desde una perspectiva étnica y de género. Porque se considera a la pieza material del lagar de cuero como una especie de texto característico de una realidad americana híbrida y mundial (Gruzinski, 2010), que representó en las actuaciones públicas las tensiones de la realidad colonial, que por el problema de las fuentes, habilita el enfoque de las performances porque las mismas permiten observar las prácticas corporales a través de las cuales los grupos transmiten sus prácticas, normas y creencias, pero también exponen y transmiten sus conflictos (Schechner, 2000), son formas más completas de expresión, donde los actores sociales también adquieren conciencia de sí mismos. A la vez al tratarse de una performance corporal, el marco de referencia reconoce el cuerpo como sitio de producción de conocimiento (Conquergood, 2002).

En consideración a esto y tomando en cuenta las descripciones históricas sobre la vitivinicultura colonial sudamericana y de la actual República Argentina en relación a la producción, mano de obra, tecnología y etnicidades en la pisada de uva en lagares de cuero

⁶ <https://vimeo.com/manage/videos/684357825>

(Lacoste *et al.*, 2011; Cruz, 2014); realicé un primer ensayo de actuación el 12 de febrero de 2021 en la 36^a Fiesta de la Vendimia Salteña Animaná en la Provincia de Salta de la Argentina. En esta ocasión pude establecer un registro acerca de la pisada en un espacio público a partir de una improvisación.⁷ Entran en juego experiencias de las fiestas y el carnaval en la región, experiencias de trabajar en el campo, pero también sensoriales acerca del vino, la embriaguez, la etnicidad y el género. Conjunto de aspectos que han sido interpretados históricamente como una actuación alegre, rítmica y sinvergüenza “Una especie de mulateria subversiva” como lo plantea Quintero Rivera (2009) que confunde lo afroamericano con lo festivo, el baile, la pisada de uva y los artefactos al respecto elaborados con cuero (Daponte, 2013).

Ahora bien, respecto de mi performance, dio lugar a interpretaciones de que dicha actuación estaría más allá de lo racial y lo étnico, al no ser la performer «afro», aunque si tal vez mulata, por la subversiva actuación de mostrar las piernas de manera “indecente” (Cruz, 2022).

Todo un conjunto de reflexiones generadas en la historiografía americanista por mi performance, que están en línea con los planteos detectados por estudios acerca de la estabilización híbrida de las performances festivas como el baile del fandango en el conflictivo contexto de la dominación colonial (Cruz y Koeltzsch, 2020). Que también directamente inciden en la revalorización patrimonial de piezas museológicas locales como la del lagar de cuero del Museo Histórico del Norte de Argentina y en la incorporación de nuevas fuentes para establecer su genealogía social localizada más allá de las tradicionales y patriarcales registros archivísticos documentales escritos (Cruz, 2022).

⁷ La idea era hacer la pisada en conjunto con otros colaboradores, pero por la restricción de la pandemia COVID-19 no fue permitida por las autoridades.

Figura 4. Lagar de cuero del Museo Histórico del Norte, Argentina.



Fuente: E. N. Cruz, 2022.

■ DISCUSIÓN

En todo el proceso de las cuatro performances consideré mi cuerpo como interfaz, como un territorio que hace visible diferentes aspectos sociales y culturales. El trabajo me ha ayudado en concentrarme en diversos aspectos corporales, cómo podemos establecer criterios para los registros que sirven para discusiones posteriores y como material educativo no textual. De ahí se derivan aspectos en relación al patrimonio considerando como tal también las articulaciones corporales y el contexto en el cual llevé a cabo las performances.

Como resultado del modelo metodológico propuesto en el inicio (véase Tabla 1), elaboré una representación del cuerpo a través de la escritura performativa (Véase Figura 5). Esto para mostrar cómo la investigación y la performance nos llevan a nuevos resultados y que se trata de procesos que no se terminan. A la vez invito al debate acerca de las categorías aquí aplicadas y la utilidad de este tipo de producciones.

Las actuaciones refuerzan mi posicionamiento epistemológico acerca de la construcción de conocimiento desde los cuerpos, ya que es una tarea que requiere no solamente la comprensión (*verstehen*), sino también pensar en profundidad las formas, y cómo podemos hacer valorar y reconocer este conocimiento corporal que tenemos como actores sociales. Invito a reflexionar sobre nuestras experiencias corporales como ser humano que son válidas

formas de construir conocimiento, es cuestión de incorporar estos aspectos en los trabajos etnográficos y antropológicos.

Figura 5. Escritura performativa.⁸

My body

is **strong**
hardened
porous
sensual
sexual
brittle

experiences **gravity**
pain
joy
passion

remembers **exhaustion**
pleasure
voluptuousness
ecstasy

Fuente: Elaboración propia.

■ CONCLUSIÓN

La combinación de la investigación etnográfica, la autoexploración y la consciencia corporal me llevaron a crear una herramienta potente para reflexionar sobre diversas categorías analíticas para futuras investigaciones y enseñanzas. Con este enfoque, reconozco la memoria y la expresividad del cuerpo, pero también permite acceder a la historia y al patrimonio de una manera diferente. Me refiero a las “historias silenciosas”, ocultas por los discursos coloniales y de poder. Los trabajos me ayudaron a expresar el conocimiento, el poder femenino, la comprensión del cuerpo y sus pasiones, lo que también incluye la sustitución del razonamiento. Se refuerza la idea que los cuerpos también son patrimonio.

Para la educación, los documentos visuales pueden significar herramientas no solamente para trabajar una temática específica, sino también pueden invitar a propias creaciones corporales-artísticas por parte de alumnos en acuerdo con el concepto de la educación y

⁸ Mi cuerpo es: fuerte, endurecido, poroso, sensual, sexual, frágil; experimenta gravedad, dolor, alegría, pasión; recuerda agotamiento, placer, voluptuosidad, éxtasis. (traducción al español)

del aprendizaje sensorial (Montessori, 2004). Finalmente, las performances y los trabajos de investigación nos ayudan a repensar el patrimonio para una comprensión dialéctica entre el individuo y la comunidad, como forma dinámica, entender nuestra actuación corporal y la de los demás como un acto de intervención, resistencia, una forma de crítica, así también valorando todo tipo de recursos, naturales y culturales, en relación con el patrimonio y su revalorización y una transdisciplinaria investigación humanística y social.

Agradecimientos

Debo mis agradecimientos a Ericka Herbias, Enrique Cruz y Gabriel Pedraza por la generosidad de haber colaborado en la realización de los diferentes videos.

■ REFERENCIAS

1. Adams, T. E.; Holman Jones, S. & Ellis, C. **Autoethnography**. New York: Oxford University Press, 2015.
2. Bakhtin, M. **Problems of Dostoevsky's poetics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
3. Bénard Calva, S. **Atrapada en provincia. Un ejercicio autoetnográfico de imaginación sociológica**. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016.
4. Berruezo, P. P. El contenido de la psicomotricidad. En Bottini, P. (ed.), **Psicomotricidad: prácticas y conceptos**. Madrid: Miño y Dávila, 2000. p. 43-99.
5. Blanco, M. Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. **Andamios**, v. 9, n. 19, p. 49-74, 2012a. DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v9i19.390>
6. Blanco, M. ¿Autobiografía o autoetnografía? **Desacatos**, n. 38, p. 169-178, 2012b. DOI: <https://doi.org/10.29340/38.278>
7. Conquergood, d. Performance Studies. Interventions and Radical Research. **The Drama Review**, v. 46, p. 145–153, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1162/105420402320980550>
8. Cruz, E. N. Diferencias étnicas de género en las cofradías y fiestas religiosas (siglo XVIII, Jujuy en el Río de la Plata). En CRUZ, E. (ed.), **Mi propiedad privada. Relaciones de poder y de género en el período colonial (Jujuy, siglos XVII al XIX)**. S.S. de Jujuy: Purmamarka Ediciones, 2013. p. 39-65.
9. Cruz, E. N. Los vinos del marqués. El mercantilismo en una frontera del virreinato del Río de la Plata (siglo XVIII). **RIVAR**, v. 1, n. 2, p. 1-21, 2014. Disponible en: <https://revistarivar.cl/images/vol1-n2/1-cruz1.pdf>
10. Cruz, E. N. Historia y memoria autoetnográfica acerca de la divinidad y el culto andino de la tierra en el Noroeste Argentino. **RILE-Revista Interdisciplinaria de Literatura e Ecocrítica**, v. 6, n. 1, p. 54-74, 2021. Disponible en: <https://asle-brasil.com/journal/index.php/aslebr/issue/view/7>

11. Cruz, E. N. Re-conocer los patrimonios culturales. Las fuentes para la historia del lugar de cuero del Museo Histórico del Norte (Argentina). 1er Encuentro Nacional de Preservadores del Patrimonio Cultural, Consejo del Folklore de Argentina, Salta, Argentina, 23 al 28 de mayo de 2022.
12. Cruz, E. N. & Koeltzsch, G. K. El fandango como performance de Antiguo Régimen (Jujuy, siglos XVIII-XIX). **Relaciones Estudios de Historia y Sociedad**, v. 41, n. 163, p. 138-161, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.24901/rehs.v41i163.803>
13. Csordas, T. J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. **Ethos**, v. 18, n. 1, p. 5-47, 1990.
14. Daponte Araya, J. F. Mkumba Cumbe, Tumbe en carnaval; baila negro cachimbo Andalajaya Ja: Aportes de los africanos a la identidad musical en el Norte de Chile. En: DÍAZ ARAYA, A.; GALDAMES ROSAS, L. & RUZ SAGAL, R. (eds.) **...Y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII-XIX)**. Tarapacá: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2013. p. 135-164.
15. Denzin, N. K. (2003) **Performance Ethnography. Critical Pedagogy and the Politics of Culture**. Thousand Oaks: SAGE, 2003.
16. Ellis, C. & Bochner, A. P. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. En Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (eds.), **Handbook of Qualitative Research**. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000. p. 733-68.
17. Farrer, D. S. Performance Ethnography. En Bowman, P. (Ed.) **The Martial Arts Studies Reader**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018. p. 137-153.
18. García, C. **Las hermanas Agüero**. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
19. Gruzinski, S. **Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización**. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
20. Guaman Poma de Ayala, F. **Nueva crónica y buen gobierno**. Lima: Fondo de Cultura Económica, [1615] 1993.
21. Gurudev, S. Generosidad utópica: El poder del arte de la performance. En G. K. Koeltzsch & R. de Lima Silva (eds.), **Performances culturales en América Latina. Estudios de lo popular, género y arte**. San Salvador de Jujuy: Purmamarka Ediciones, 2019, p. 247-259.
22. Holt, N. L. Representation, legitimation, and autoethnography: An autoethnographic writing story. *International Journal of Qualitative Methods*, v. 2, 2003, p. 18-28. DOI: <https://doi.org/10.1177/16094069030020010>.
23. Koeltzsch, G. K. **Biopolítica y educación corporal en el socialismo del siglo XX. Autoetnografía de un cuerpo danzante**. Tesis (Maestría en Teoría y Metodología de las Ciencias Sociales) - Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, 2019.
24. Koeltzsch, G. K. Knowing yourself to educate. Performative autoethnography as a self-reflexive method for research and education. **MusicoGuia Magazine**, v. 3, 2021a, p. 487-491.

25. Koeltzsch, G. K. Entre comida y baile. El goce corporal en la Fiesta del Haba de Santa Rosa de Tastil (Salta, Argentina). **RIVAR**, v. 8, n. 24, 2021b, p. 145-164. DOI: <https://doi.org/10.35588/rivar.v8i24.5188>.
26. Koeltzsch, G. K. The body as site of academic consciousness. A methodological approach for embodied (auto)ethnography. **Academia Letters**, Article 3104, 2021c. DOI: <https://doi.org/10.20935/AL3104>.
27. Lacoste, P. et al. Pisada de la uva y lagar tradicional en Chile y Argentina (1550-1850). **Atenea**, n. 502, 2011, p. 39-81. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622011000100003>
28. Montessori, M. **The Montessori Method**. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Pub, 2004.
29. Ngozi Adichie, C. **We should all be feminists**. New York: Anchor Books, 2015.
30. Quintero Rivera, Á. G. **Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile**. Madrid: Iberoamericana, 2009.
31. Schechner, R. **Performance. Teoría y Práctica intercultural**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
32. Street, S. Un recuento autoetnográfico: La representación y la reflexividad a prueba en la investigación del movimiento magisterial democrático. **Revista Electrónica Sinéctica**, n. 30, p. 1-17, 2008. Disponible en: <https://sinectica.iteso.mx/index.php/SINECTICA/article/view/194>
33. Spry, T. Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. **Qualitative Inquiry**, v. 7, n. 6, p. 706-732, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1177/107780040100700605>
34. Wall, S. An Autoethnography on Learning About Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, v. 5, n. 2, article 9, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1177/160940690600500205> Zettelbauer, H. (Ed.) **Verkörperungen – Embodiment. Transdisziplinäre Analysen zu Geschlecht und Körper in der Geschichte**. Göttingen: V&R Unipress, 2017.
35. Performance: “Pachamama: corporalidades de la mujer campesina-andina” <https://vimeo.com/521995872>
36. Performance: “Kirstin danst Rosas in isolation”. <https://www.rosasdanstrosas.be/426-kirs>
37. Performance: “Al ritmo del trabajo. Corporalidades femeninas en la transición del socialismo al capitalismo” <https://vimeo.com/521550839>
38. La pisada de uva en Animaná. La reapropiación de prácticas corporales <https://vimeo.com/manage/videos/684357825>
- 39.