

## Hacia un teatro decolonial o de la liberación: la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón

Adriano Corrales Arias  
Instituto Tecnológico de Costa Rica

### Resumen

Rafael Murillo Selva-Rendón es un teatrista hondureño que viene realizando su trabajo desde hace 40 años casi en silencio y fuera del canon latinoamericano. Su propuesta parte de las comunidades y se realiza con actores “no profesionales” de esas mismas comunidades. En otras palabras varía los términos de la dramaturgia con la inversión de todo el discurso teatral tanto occidental como emancipador.

### Abstract

Rafael Murillo Selva-Rendón is a Honduran theater professional who has been working for the last 40 years almost in silence, outside the Latin American canon. His proposal is based on the communities and performed by “non-professional” actors from the same communities. In other words, he changes the terms of drama by reversing the entire-Western and emancipatory-drama discourse.

**Palabras clave:** Rafael Murillo Selva-Rendon, teatro centroamericano, teatro decolonial

**Keywords:** Rafael Murillo Selva-Rendón, Central American drama, decolonial theatre

Rafael Murillo Selva-Rendón es un teatrista hondureño que

viene realizando su trabajo desde hace 40 años casi en silencio y fuera del canon latinoamericano. Su propuesta parte de las comunidades y se realiza con actores “no profesionales” de esas mismas comunidades. De la misma manera invierte la producción teatral al partir de la historia cotidiana y generalmente oral de los propios actores o de su entorno histórico y sociocultural. En otras palabras, cambia los términos de la conversación. Mejor dicho, varía los términos de la dramaturgia y del quehacer escénico no con unas cuantas didascalias, sino con la inversión de todo el discurso teatral, tanto occidental como emancipador o políticamente correcto, es decir, aquel que intenta liberarse del discurso hegemónico moderno/colonial, introduciendo apenas un cambio ideológico-formal en el contenido de la conversación.

Con plena conciencia de que “las palabras no nos conducen al verdadero significado de la cosa,



sino más bien a formas de conciencia y a universos de sentido en los cuales la palabra adquiere significado” (Mignolo, 2009: 75), Murillo Selva-Rendón ha intervenido radicalmente el discurso teatral desde una praxis liberadora por su capacidad dialógica, colectiva y comunitaria. En esa perspectiva su propuesta es un *desprendimiento* epistémico, por tanto un proyecto fronterizo que partiendo de la teoría teatral emancipadora de la matriz colonial (Brecht, Grotowsky, Boal, Buenaventura, Santiago García/Teatro de La Candelaria de Colombia, creación colectiva, teatro del oprimido, teatro campesino, etc.) arriba al teatro comunitario descolonizador (decolonial), donde los actores son sujetos coloniales de etnias, comunidades y grupos subalternos, invisibilizados en razón de su raza o de su condición socioeconómica marginal.

Es importante subrayar que el desprendimiento es sistémico, no solamente con respecto del teatro occidental y su eurocentrismo, sino también con el teatro que ha pretendido despegarse de esa matriz tal y como el *distanciamiento brechtiano* y el mismo teatro popular (independiente) latinoamericano, incluida la creación colectiva, al cual se ha denominado como teatro *emancipador*. Esos *despegues* se han efectuado únicamente en el contenido de la dramaturgia y no en términos de la reorganización de la puesta en escena y del colectivo teatral, salvo elementos muy puntuales como el rompimiento de *la cuarta pared* o el *foro* con el público luego de la representación.

En otras palabras, se enfatizó en el contenido ideológico de la historia a representar y no en los aspectos jerárquicos y patriarcales de la puesta en escena, la dirección de actores, la organización de la compañía y de la cartelera, así como la relación con el público, condiciones todas que continuaron con la verticalidad del tipo de teatro con el cual se pretendía romper.

El *distanciamiento brechtiano*, por su parte, se propuso alejarse del sentimentalismo del teatro burgués stasnilasvkiano a partir de una puesta en escena más contenida y objetiva, de tal manera que el espectador pudiese llegar a sus propias conclusiones sin ser inducido para ello. Esto permitió la profesionalización exacerbada del actor con técnicas ciertamente depuradas y experimentales, pero lejanas de la sensibilidad y la comprensión de los sectores populares. Murillo Selva-Rendón, en cambio, retorna a la *aesthesis* teatral en tanto potencia la *corpopolítica* desde la propia sensibilidad de los actuantes que son los mimos miembros de la comunidad.

En la propuesta de Murillo Selva-Rendón, al contrario de Brecht, y, en mucho, del teatro emancipador políticamente correcto, interesa tanto reconstruir el acontecimiento como representarlo, porque es necesario que el colectivo teatral recupere su propia historia a partir de su misma cultura a ser representada; y que los espectadores sientan (vivan) esa historia y esa cultura



para poder arribar a conclusiones, para poder juzgar. En ese sentido es de suma importancia que los actores “vivan” su propia historia, es decir, se reconozcan en su trama sociohistórica y cultural para luego poder dislocarla y mostrarla escénicamente. Los actores aprenden antes de enseñar, conocen, sienten y se divierten antes de divertir. Porque para ellos no se trata de un sociodrama, ni siquiera de un espectáculo en el sentido moderno/colonial, sino de su propio drama, su propia vivencia expuesta ante los otros, los espectadores.

En otras palabras, el desprendimiento de Murillo Selva-Rendón comporta una *afectividad epistémica* en tanto hay un retorno a la *aeshtesis* contrapuesta a la *aestética*. Se retoma el sentido primigenio de ser humano imbuido en su comunidad el cual no aspira a ser un comediante ni espectador de ningún espectáculo hasta que de repente abre sus sentidos a su entorno o “hasta que el teatro nos hizo ver”<sup>1</sup>. Tal desprendimiento está en la línea fronteriza del teatro contemporáneo de Centroamérica porque instala el diálogo entre el discurso teatral hegemónico moderno/colonial y las culturas y etnias emergentes, es decir, populares y al margen de la formación discursiva teatral de occidente.

El diálogo no es aséptico ni neutral. Retoma los mejores elementos de la matriz colonial europea, así como sus signos “emancipadores” en términos teatrales, y los entrega a los sectores populares

para que sean ellos quienes los aprovechen pero desde su propia experiencia histórica, afectiva y política. Ese proceso, que implica un diálogo interno transformador del director/dramaturgo/pedagogo, el cual emerge como mediador entre ambos lados de frontera, asume la tarea contrahegemónica con las mismas armas de la episteme, o de la matriz colonial, es decir, de las clases dominantes. Dicho de otra manera, va más allá del *teatro emancipador*, por tanto cambia radicalmente los términos de la conversación.

En el caso de *El Bolívar descalzo* la historia oficial se devela ante la historia popular contada y actuada por los descendientes de los soldados, oficiales medios, servidores y trabajadores que combatieron al lado de El Libertador. Hay una inversión del discurso a la vez que se devela la matriz colonial de las luchas independentistas hegemónicas por los criollos/mestizos de ascendiente europeo. Hay un cambio en la geopolítica histórica y en la corpolítica teatral. Son los descalzos quienes ahora tienen la palabra. Por cierto, y en este caso, se impone una breve digresión, hay un aire de familia entre los títulos de *El Bolívar descalzo* y *El barroco descalzo*, inicio del encabezamiento del texto de Erick Blandón (2003) sobre la colonialidad del poder en la cultura nicaragüense. Como en Bajtín y en toda la teoría de liberación latinoamericana, partiendo desde la teología hasta la política de liberación, hay una clara toma de posición por los oprimidos; de modo que



la línea de continuidad del *Teatro Identificador Anónimo* con los movimientos de resistencia que se observan desde la colonia en Latinoamérica, es suficientemente clara.

Con la dramaturgia escénica de *El Bolívar descalzo* comprendemos mejor el “lado más oscuro de la modernidad”: la colonialidad (Mignolo: 2009: 56). De tal manera que la *libertad* o la *emancipación* del *El Libertador* tenían un límite: la de su propia clase, procedente de la misma matriz colonial.

Quedaban amplios sectores oprimidos en la barbarie o el subdesarrollo: los descalzos. El espíritu libre de Hegel no era para todos, tenía una clara inclinación e identificación pues se aplicaba solamente a los sectores hegemónicos de la independencia: la élite criolla/mestiza de ascendente europeo. Es decir, los indígenas y los afrodescendientes, así como los criollos empobrecidos, sea, los descalzos, no entraban en la libertad del espíritu hegeliano ni en el desencantamiento de la naturaleza por parte de la ciencia y la razón de aquel noble espíritu.

De hecho, la élite representada por *El Libertador* fue el sector de la población colonial que, con la independencia de España, sujetó esa misma independencia a la nueva configuración imperial, económica, política y epistémica introducida desde Francia, Alemania e Inglaterra para quienes, justamente, Hegel sí tenía sentido. En otras palabras, con su eman-

cipación la élite criolla/mestiza instaló la economía en manos de Inglaterra, la política bajo la égida de Francia y la filosofía en la trama de Alemania.

La emancipación en Europa, de la burguesía con respecto a la aristocracia, se tradujo en las colonias europeas en América en “revoluciones” de descendientes de europeos en América. Con la excepción de Haití, la emancipación de los criollos de España y Portugal, significó dependencia de Francia e Inglaterra. El precio a pagar fue la dependencia de Francia e Inglaterra que en América del Sur pasaron a ser imperios “sin colonias” como las portuguesas y las españolas. Para los pueblos indígenas y afrodescendientes la situación empeoró. Pasaron a depender de élites criollas trasplantadas que a su vez dependían de nativos europeos (Franceses, Ingleses y Alemanes). El colonialismo interno en las colonias fue paralelo al colonialismo interno en Europa, donde los Judíos ocuparon en Europa lugares equivalentes a los negros e indios en las Américas. No obstante, los judíos eran blancos... (Mignolo: 2009: 60).

El teatro, entonces, desde el anonimato de la colonialidad del poder, le devuelve la identidad a los descalzos. A partir de la puesta en escena de su propia historia, es decir de sus luchas emancipadoras cuyos objetivos iban más allá de los de las clases que hegemonizaron la Independencia, y que por tanto continúan vigentes, adquieren conciencia identificadora de



su participación en la historia patria, a pesar de su invisibilización que por parte de la historia oficial, depositaria del eurocentrismo de la matriz colonial. He allí el meollo semántico y semiótico del *Teatro Anónimo Identificador*, un proyecto que pretendía, a partir de la acción teatral, visibiliza a los sectores que, a pesar de la Independencia, continúan a la espera de su propia liberación.

En otras palabras, la representación/actuación de la historia por parte de los sectores populares es una suerte de terapia descolonizadora, o *decolonial*, que les permite reencontrarse consigo mismos e identificarse comunalmente. Dicha terapia es una hermenéutica y, por tanto, un proceso de *aesthesis* donde el individuo retorna a su comunidad en un ejercicio claramente desalienador.

Igualmente, en *Loubavagu, el otro lado lejano*, asistimos a la repartición de las colonias en el Caribe y el Atlántico por parte de las grandes potencias, especialmente de Francia e Inglaterra. En esa pieza nos queda muy claro que la modernidad no es un fenómeno estrictamente europeo porque está atada inexorablemente a las colonias. Dicho de otra manera, se nos devela la retórica de la modernidad que sí es un relato europeo, pero igual se nos presenta, por parte de las propias víctimas de ese relato, su lado oscuro: las huellas de la colonialidad.

*Loubavagu* es un buen ejemplo teatral donde la geopolítica y la corropolítica

se evidencian de tal manera que se hace visible lo que la colonialidad había invisibilizado. Era tal el efecto del ocultamiento de la otra mitad del discurso europeo, que los mismos actores Garífunas desconocían su propia génesis: no sabían que son descendientes de un cruce entre africanos e indígenas Arahuaos o Caribes. Por eso, ellos mismos, los actores y gestores de la obra, exclamaban luego que “estaban ciegos” “hasta que el teatro los hizo ver”. La dramaturgia escénica opera la inversión del discurso hegemónico con sus propias armas, pero con diferentes actores. En palabras de los miembros del Grupo modernidad/colonialidad, diríamos que la puesta en escena de la historia garífuna puso en evidencia los mecanismos que ocultaban la geopolítica y la corropolítica del conocimiento de los colonizadores, pero también, en este caso, de los colonizados (actores y espectadores).

Después de *Loubavagu* ya no se puede ocultar, al menos en Honduras, que “la modernidad es la época histórica narrada como tal por cuerpos que la habitan y están en condiciones de decir: la modernidad es la historia contada por sujetos dicentes imperiales, contando su propia historia y disimulando su regionalidad”: (Mignolo: 2009: 57-58).

El truco mágico de la colonialidad se hace evidente porque ahora la historia es actuada, y por tanto contada, por sujetos agentes/dicentes periférico/marginales cuyos cuerpos están marcados por la



herida colonial pues habitan la modernidad/colonialidad pero en el margen, es decir, son quienes han *descubierto* su regionalidad y su identidad, la cual se opone a la otra, la de *el lado lejano*. Queda claro, luego de observar el espectáculo, o leer el guión escénico, que la modernidad colonial se estructuró en muchos niveles: económico, militar, político y epistemológico; pero es en el nivel epistemológico donde la retórica de la modernidad, con su truco de ocultamiento, adquirió más valor. Ese develamiento lo observa y lo percibe no solamente el público sino, y es lo primordial de este trabajo escénico, los propios actuantes quienes con la práctica teatral logran quitarse la máscara colonial para empezar a pensar y sentir desde su propia realidad, desde su propia historia, desde su propia marginalidad.

Otras puestas en escena permiten también efectuar ese *desprendimiento* epistemológico y afectivo que realiza el dramaturgo/director/pedagogo. En *El caso Riccy Mabel* o *Creo que nadie es capaz de mentir*, se develan los intrínquilis político/delincuenciales de los descendientes de las élites criollo/mestizas de ascendente europeo, representadas por una de las instituciones más criminales de América Latina: las fuerzas armadas. Con la fórmula documental del teatro dentro del teatro, queda claro, tanto al espectador como a los actuantes, que la violencia institucional (corporativa) en contra de los sectores subalternos, instalada

desde la colonia, se sigue practicando, acentuada y selectivamente, en la mal denominada posmodernidad.

El terrorismo de Estado se evidencia en la violación y asesinato de una joven estudiante por el único delito de ser joven, bella e inteligente. La metáfora no puede ser más trágica ni más tenebrosa: explica la sustancia necrófila del sistema/global capitalista/colonial. Pero, la tragedia no se queda en la resolución autotélica del drama, sino que baja del escenario para acusar a los culpables sin que estos hayan sido acusados, en la dramaturgia, directamente. Dicho de otra manera, la puesta en escena del atrocrimen va desenrollando el entramado del mismo sin que se juzgue a nadie en concreto, pero propiciando una atmósfera y un significado alterno a través de las pesquisas, las cuales, al final del espectáculo, con la lectura que realizan los espectadores, coinciden con las acciones ocultas de los verdaderos asesinos que han quedado impunes y continúan libres, combatiendo las reformas políticas a favor de los oprimidos y, cuando la coyuntura lo exige, promoviendo y realizando, en contubernio con las nuevas insignias imperiales, nuevos asesinatos y golpes de Estado.

Se han cambiado radicalmente los términos de la conversación. El teatro se confunde con la vida, dialéctica y dialógicamente, de tal manera que los motivos profundos del asesinato se evidencian en la trama escénica ya no como móviles



psicológicos y pasionales que también los hay, sino como causas históricas, económicas y sociopolíticas, de un estado impuesto por la modernidad/colonialidad para afianzar los intereses transnacionales y la sujeción de los sujetos descalzos, indígenas y afrodescendientes.

Un caso parecido es *La historia de una ceiba o antes del huracán*, donde la catástrofe ambiental producida por un fenómeno atmosférico lleva, de la mano de jóvenes personajes/actuales, a los orígenes coloniales de la explotación minera como causa fundamental del desastre. Queda patente que la historia de la modernidad/colonialidad periférica es la causante del deterioro ecológico con toda la parafernalia que se utiliza para la extracción de metales preciosos y la pobreza y degradación extremas que suceden al abandono de esas prácticas industriales de *tierra arrasada* por parte de las transnacionales mineras.

Pero, además, la puesta en escena devela los vínculos entre los gobiernos coloniales locales y las metrópolis, en tanto se ceden todos los derechos patrimoniales de una nación a la voracidad de empresas transnacionales que se llevan el oro a sus casas matrices dejando enfermedad, miseria y degradación en la neocolonia. Ya no es *La tempestad*, de William Shakespeare, drama escrito al final de su carrera, en el cual, como en *El sueño de una noche de verano*, escrito al comienzo, el dramaturgo inglés utiliza lo sobrenatural recurriendo al mundo maravilloso

de los elfos y de las hadas y enlazando admirablemente sus acciones con aventuras humanas con lo que estas ganan en donaire y hondura. No, acá se trata de la furia devastadora de un huracán que arrasa con todo un pueblo que ya había sido *arrasado* por la violencia del capital en forma de enclave minero. De esa tierra arrasada sobrevive el espíritu de la ceiba como memoria colectiva relatora y delatora histórica del desastre. Dramatúrgicamente, una vez más, se invierten los términos de la conversación.

En la *Danza con las almas* el lenguaje también se descoloniza al presentar al espectador un ritual de curación de la cultura garífuna como alternativa a la neurosis producida por la migración y la nostalgia provocada por la estadía de uno de los miembros de la comunidad en la metrópoli. Hay una clara divergencia entre el mundo mágico/religioso acoplado al entorno sociocultural y al paisaje de los garífunas en el Caribe centroamericano, y la realidad laboral y de exclusión de los migrantes centroamericanos en las grandes ciudades del norte, en este caso, en la ciudad de New York.

Al regreso del personaje enfermo, el ritual de curación (*Dogü*) adquiere un sentido de retorno a las raíces histórico/culturales de la etnia y de su país, al dejar de lado la interpretación meramente etnológica, o el encuadre folclórico, para dar paso a una puesta en escena contemporánea donde se retratan las contradicciones del drama de la inmigración con toda su





crudeza, pero en un marco de solidaridad comunitaria y de respeto por los ancestros. Se podría argüir que el espectáculo es un tanto conservador porque busca un regreso ahistórico a los orígenes, un *Viaje a la semilla*, como el título de uno de los relatos más reconocidos del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980); sin embargo, al final el personaje regresa a New York sanado por el ritual de curación y por su reencuentro con familiares, amistades y miembros de la comunidad.

La terapia de curación es análoga a la terapia decolonial que opera en los actantes, quienes han partido del núcleo más íntimo de su propia cultura: la espiritualidad. La historia continúa con toda su carga colonial, pero algunos (los actantes y su público) se han percatado, a través de una ceremonia subalterna, de ciertas claves de dicha colonialidad. Los términos de la conversación, una vez más, se han subvertido.

Los ejemplos analizados nos sirven para afirmar que en el proyecto teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón hay un propósito descolonizador no solo en los contenidos y las formas teatrales, sino, y por tanto, en los términos de la conversación. Los actantes/dicentes se reacomodan y enuncian su propia historia desde otra parte, desde el lado más oscuro de la modernidad. De tal manera que la decolonialidad de la mente, esto es, del saber y del ser, se reafirma en la propuesta del director/dramaturgo/pedagogo por una vía dialógica primero

entre él y los actantes y luego entre los actantes y el público. Hay una voluntad liberadora que se enmarca en una opción decolonial tanto teatral como efectivamente política, pero sin hacer teatro políticamente correcto al estilo de los modelos emancipadores que formalmente aún no se han desmarcado de la matriz colonial.

En la dramaturgia de Murillo Selva-Rendón y en su propuesta organizativa teatral, donde las jerarquías tienden a difuminarse en una horizontalidad metodológica que procura énfasis en las energías comunales, en el *bios* individual y social, se comienza a develar la complicidad totalitaria de la retórica de la modernidad y de la lógica de la colonialidad, al mismo tiempo que se construyen futuros (utopías, diríamos, si seguimos en el marco de la modernidad/colonialidad) *pluri-versales* más que *uni-versales*. Su *poética*, para usar un término pos-moderno, está orientada hacia la construcción de futuros más frescos, generosos, solidarios, comunales, desde un presente donde la modernidad/colonialidad aún no ha sido superada. En otras palabras, una *pluri-versalidad* de metáforas donde quepan y coexistan muchos y variados mundos, tanto desde el punto de vista teatral, como desde la vida social, soporte de toda cultura y de toda producción artística.

Es lo que, en analogía con la filosofía de la liberación del filósofo Enrique Dussel (citado por Mignolo: 2009:19-20),





denominaremos como *afectividad liberadora*, o mejor dicho, *teatro de/para la liberación*. Un teatro donde la voz ajena cobra vida y se invierte en el discurso de los actuantes/dicentes, de tal forma que la difracción no solamente nos remite a su realidad inmediata sino a la de la historia de la modernidad/colonialidad. El *teatro identificador anónimo* es ahora un *teatro de/para la liberación*, en un desprendimiento conceptual, por tanto desjerarquizador, pues se genera desde abajo, desde las mismas posibilidades creativas y productivas de los sectores subalternos o populares; desde sus propios procesos de *aesthesis*.

Probablemente, el cambio más profundo en los términos de la conversación sea la acción de entregar a los actuantes las herramientas de la producción teatral, desde una perspectiva decolonial y liberadora, a partir del mismo trabajo escénico. En un aprender/desaprender para reaprender haciendo, los actuantes (campesinos, pescadores, artesanos, obreros, estudiantes, etc.) se apropian (empoderan) del instrumental teatral occidental/colonial, pero reinvertiendo su *modus operandi* al *narrar* (actuar) su propia historia desde *el otro lado lejano*, desde una perspectiva de frontera, donde se desarrolla una nueva posibilidad de producción escénica: el teatro comunitario o, mejor dicho, la acción teatral colectiva desde la base de una comunidad con sus propios componentes socio-culturales y su propia *aesthesis*.

No se trata de desarrollar un proyecto teatral con actores profesionales sino de formar y articular actores/agentes/realizadores desde un proyecto comunal/teatral, donde las características primordiales son el respeto a los orígenes y las propias posibilidades creativas, al *bios* de sus miembros y su amplio espectro energético/discursivo incluido en su historia, su música, su danza, su iconografía, sus sensores étnicos y su afectividad individual y grupal. En otras palabras, se trata de la puesta en escena de la *corpopolítica* invisibilizada y *racializada* por la *geopolítica* implícita en la colonialidad del conocimiento y del sentir.

Queda por ver si el encadenamiento productivo de las experiencias teatrales del *Teatro Liberador* propuesto y realizado por Murillo Selva-Rendón podrá convertirse en una red comunal autónoma donde se desarrolle, formal y dramáticamente, una nueva visión del teatro centroamericano con nuevos agentes/actuantes. Eso lo decidirá el devenir de esas mismas experiencias así como el estímulo comunal (estatal) que pudiera brindárseles. Claramente, en las actuales condiciones de globalización/colonial neoliberal, dichas experiencias tendrán serios obstáculos. Es de esperar que la academia y los sectores artístico-culturales organizados (grupos independientes) y articulados en la sociedad civil, las potencien como una metodología alternativa al teatro oficial y emancipador, ambos teatralmente correctos, de tal manera que también sirvan como



herramientas descolonizadoras del conocimiento y del sentir, para preparar proyectos *pluriversales* en el terreno sociopolítico, económico y ambiental.

### Nota

<sup>14</sup>“Hasta que el teatro nos hizo ver” es una producción audiovisual dirigida por el realizador René Pauck en 1992. El documental narra, a través de los propios actores, músicos, cantantes y danzantes, y del mismo director, Murillo Selva-Rendón, la manera en que se realizó el montaje *Louwabagu, el otro lado lejano*, con la etnia garífuna en la aldea de Guadalupe, del Caribe hondureño, así como las peripecias para la conformación del grupo, más tarde denominado *Superación*, responsable del espectáculo, con las precariedades de la misma aldea.

Asistimos a la primera función de la obra teatral y a la primera presentación en Tegucigalpa, capital de ese país, donde causó un revuelo inusitado hasta entonces para un espectáculo teatral de factura hondureña. El audiovisual ha sido un insumo fundamental y un apoyo más que considerable para la

fundamentación de nuestra investigación, dada la calidad de los testimonios y la elocuencia visual de la preparación de actores, los ensayos, la tramoya, la escenografía, el vestuario, en fin, todas la particularidades de la puesta en escena.

En la actualidad, es un elemento audiovisual de suma importancia para la memoria escénica hondureña, centroamericana y de más allá. Se presenta como demostración para el *remontaje* de la obra por parte de los nietos de los comediantes del primer montaje en la aldea de Guadalupe, y como soporte ante la discusión político/cultural que se libra en Honduras ante un proyecto presentado al Congreso tendiente a declarar la pieza teatral como patrimonio intangible de la nación.

### Bibliografía

- Blandón, Erick. (2003). *Barroco descalzo. Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua*. Managua:URACCAN
- Mignolo, Walter. (2009). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Argentina: Ediciones del Signo.

