

## V Congreso de Estudios Poscoloniales y VII

### Jornadas de Feminismo Poscolonial

“Una nueva poética (erótica) de la Relación, para una nueva política de lo diverso y de las futuridades. Abriendo mundos poscoloniales”

Mesa 12 Des/hacer archivo. Prácticas artísticas y estéticas descoloniales

Título: Reescritura del género y estéticas descoloniales en la danza folklórica y el tango.

Elena Pontnau (UNA/UNSAM) y Sonia Vázquez (UNA/UNSAM)

[elenapontnau@gmail.com](mailto:elenapontnau@gmail.com) – [soniavazquez.83@gmail.com](mailto:soniavazquez.83@gmail.com)

Se autoriza la publicación de la presente ponencia

El estudio se propone como objetivo central analizar dos experiencias de prácticas artísticas dancísticas del ámbito folklórico y popular: “DANZANhechasTIERRA” y “Tango entre mujeres”, creadas y dirigidas por las bailarinas y docentes, Candelaria Torres y Anahí Carballo, respectivamente. A través del análisis de diferentes tipos de archivo de las artistas, como los registros de sus procesos de creación, experimentación y puesta en escena, sus producciones artísticas y las entrevistas personales realizadas a las mismas, se abrirá el diálogo sobre las posibilidades que brinda una perspectiva crítica descolonial del arte folklórico y popular en general y de las danzas, en particular.

El arte descolonial nos invita a una revisión y una reescritura de saberes sobre el género. Las danzas folklóricas y populares, en tanto estéticas coreográficas, se conservan sobre matrices históricamente construidas respecto a la raza, el sexo y el género masculino-

femenino, y sobre patrones o modelos coreográficos adaptados para su propia reproducción. Con independencia de las expresiones estéticas colectivas directamente vinculadas a la militancia y al activismo/artivismo político feminista, la danza folklórica y popular, pensada desde el universo femenino, también se convirtió en una práctica descolonizadora. Desde las experiencias artísticas analizadas, puede visualizarse cómo por medio de la creación, experimentación y producción artística y poética a través del cuerpo femenino, se constituye una representación posible para pensarnos más allá de las estructuras coloniales, y como emergencia de nuevas desobediencias.

#### 1. Mujeres situadas desde los Sures.

La emergencia respecto de las problemáticas de género, la figura de la mujer y las diversas expresiones acerca de lo femenino, ha cobrado protagonismo tanto en el escenario social y político del concierto mundial, como en los estudios académicos latinoamericanos y del Sur Global de las últimas décadas. Si bien las reivindicaciones acerca del feminismo datan desde fines del siglo XVIII, será recién a mediados del siglo XX, y con mayor intensidad en la década del '80 con el surgimiento de los Estudios poscoloniales y descoloniales, cuando se habilitará un espacio de enunciación para las problemáticas feministas y los Estudios de género, fortalecidas por el empuje de los movimientos sociales y de las artistas y activistas feministas occidentales, norteamericanas y afrodescendientes de aquel momento. (Bidaseca, 2010; Bidaseca y Vázquez Laba, 2011; y Giunta, 2018)

Esta nueva corriente de pensamiento no sólo incorporó la dimensión política al análisis relacional del término género, iniciando un camino en la deconstrucción de las

legitimaciones propias de las relaciones de dominación, instituidas históricamente por la diferencia de roles y de sexos, sino que al mismo tiempo ingresó en la órbita del arte a partir de los trabajos de diversas artistas e integrantes que encontraban en sus producciones un canal para visibilizar lo que ocurría en sus contextos socioculturales y políticos de origen, a partir del exilio, la violencia política y las diásporas.<sup>1</sup>

Las expresiones artísticas individuales y colectivas, directamente vinculadas a la militancia y al activismo/artivismo feminista, se encuentran mayoritariamente ancladas en el universo de las artes contemporáneas, legitimadas por las instituciones y los espacios de exposición como es el caso de las artes visuales, la poética, las intervenciones y las performances. Al respecto, queremos destacar que desde hace algunas décadas comenzaron paulatinamente a producirse otras experiencias artísticas femeninas descolonizadoras, desde el ámbito de lo popular en la danza folklórica y el tango. Si bien podemos encontrar en esas experiencias abordajes que se expresan desde los *espacios instituyentes* y *los espacios instituidos*, entendemos que se conjugan como interdependientes en sus modos de enunciación, como lo son los casos que abordaremos. En ese sentido, estas expresiones dancísticas disputan sentidos coloniales, patriarcales y relaciones de poder hacia el interior de su campo de producción, circulación y consumo, y por medio de diversas estéticas del cuerpo femenino danzado, plantean nuevas formas descoloniales de relacionalidad y de

---

<sup>1</sup> Podemos mencionar por caso a la artista afro cubana Ana Mendieta, la iraní Shirin Neshat, la palestina Mona Hatoum, la israelí Sigalit Landau, la sudafricana Zanele Muholi, la guatemalteca Regina José Galindo, la mexicana Astrid Hadad, las brasileñas Lygia Clark y Adriana Varejao, o la vietnamina Trin T. Minha-ha, cuyas historias de vida, contextos y producción artística son abordadas por Marta Sierra y Karina Bidaseca en diferentes conversatorios, paneles y cursos de posgrado, vinculados a las Estéticas Feministas Descoloniales de América Latina y el Caribe, y de Oriente Medio.

diálogo entre experiencias locales y estructuras históricas de colonialidad del poder del ámbito global.

Las artistas que presentamos en este trabajo, además de situarse desde la práctica de las danzas folklóricas y populares, tienen otro denominador que las vincula; su paso por un ámbito de educación formal y /o espacios de legitimación del universo de las artes folklóricas. Sus trayectorias son diversas y las iremos desarrollando en el transcurso del trabajo, pero nos detenemos en este aspecto para poder reflexionar acerca de lo significativo de sus discursos y performances, que posibilitan el conglomerado de una nueva forma de actuar, sentir, registrar y reescribir los saberes del género. Como menciona Bidaseca (2019), algunas de las reflexiones más significativas sobre archivos de diferentes artistas fueron generadas en aquellos lugares en los que existe una política de conservación de la memoria escrita. Desde la academia, la ejecución e interpretación de las danzas documentadas o históricas condicionó, además, las formas de interpretación entendidas como expresiones libres, en donde aún se conservan diversos patrones preestablecidos. El paso de las artistas que presentamos por espacios reconocidos como legítimos, posibilitó que sus reflexiones y búsquedas lograran empezar a hacer eco en las nuevas generaciones de intérpretes.

## 2. Candelaria Torres y “DanzanHechasTierra”

Candelaria Torres tiene 37 años y es oriunda de la Ciudad de Pergamino, Provincia de Buenos Aires, aunque ya hace más de diecinueve años que vive en la Ciudad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en el Departamento de Folklore de la Universidad

Nacional de las Artes, en la materia "Interpretación coreográfica de las DFA" y es bailarina del Ballet Folklórico Nacional. Además, obtuvo los premios en el "Certamen para Nuevos Valores Pre Cosquín" a la mejor bailarina, mejor coreógrafa y pareja de baile. Sin dudas, la figura de Candelaria es un modelo a seguir por muchas de las aspirantes a "formar carrera" en el ámbito de las danzas folklóricas. No solo por su talento y carisma innato, sino también por su presencia en los espacios más importantes que brinda el ambiente, "el techo" de todo bailarín folklórico. Fue precisamente llegar a ese techo lo que llevó a Candelaria a cuestionarse acerca de la idealización de los espacios legitimados, y la necesidad de encontrar nuevos horizontes. Veía como la competitividad y la competencia que se expresaba en torno a su carrera, la alejaba de su lado creativo y de su necesidad de hermanarse con "las otras", "la dañaba". Es por ello que buscó crear un espacio para danzar, y encontrarse con sus pares lejos del espacio laboral. En palabras de Candelaria, "y romper con ciertas estructuras que tenía como aprehendidas, de que esto debe ser así de esta manera y la mujer se debe mover de esta manera en la danza folklórica". Fue a partir de esos encuentros disruptivos que surgieron las nuevas preguntas y un nuevo proceso de creación -como de recreación de su profesión- y nacieron los Talleres Coreográficos para Mujeres Folklóricas<sup>2</sup>, espacios de "búsqueda, investigación y de profundización de las formas de la mujer en la danza. Más específicamente en la danza folklórica" *CT. entrevista*.

En el año 2015 se consolida finalmente este espacio de experimentación con el nombre de "DANZANhechasTIERRA" -tácitamente, "ellas"- pensando en la necesidad de

---

<sup>2</sup> DANZANhechasTIERRA (2020). *Reviviendo un poco de: DANZANhechasTIERRA "Taller Coreográfico para Mujeres Folklóricas"*. Facebook.

<https://www.facebook.com/1498562610289847/videos/264041074695559/>

la mujer de tener espacios propios, en un universo en el que entonces era inconcebible para la mujer pensar a la danza folklórica lejos de la pareja de danza hombre-mujer<sup>3</sup>. La creciente popularidad del taller y de su proceso creativo devino en el proyecto de creación de la compañía en el año 2017 y mantuvo el mismo nombre que los talleres. La singularidad de esta propuesta radica en el proceso performático (Taylor, 2012) de creación de sus obras, para las cuales apela a los talleres en donde trabaja inicialmente con un proceso de exploración y exteriorización de los sentimientos guardados, ocultos e incluso oprimidos de las bailarinas que asisten. Este trabajo performático explora estrategias de resistencias contra la violencia patriarcal y específicamente contra la colonialidad del género constitutiva de los ámbitos folklóricos. Consideramos que los elementos trabajados en los talleres distinguen la originalidad de su producción escénica posterior ya que incorpora, tal como señala Taylor (2012), los procesos corporales y dancísticos como una experiencia de reactivación que se inscribe en el repertorio de gestos y significados que producen las mujeres bailarinas.

Muchas bailarinas asistentes a sus talleres definen el taller como una experiencia sanadora, donde es posible exteriorizar sus emociones y donde se observa una relación directa entre supresión, tabúes, imposiciones y construcciones hegemónicas heteronormativas del ámbito histórico del Folklore, en general, y de las danzas folklóricas entre hombres y mujeres, en particular. La artista, a propósito de su obra “Barro Tal Vez”, enuncia como un imperativo de su arte: “Si quiero me toco el alma... pues mi carne ya no es nada... Que el arte nos ponga a salvo en cualquier circunstancia y por siempre!”

---

<sup>3</sup> Hablamos en esta oportunidad sólo del caso femenino, ya que el espacio de baile masculino individual, forma parte de la práctica histórica del malambo. Recién hace algunos años, se habilitó un espacio para la mujer dentro de esta práctica artística.



*Nota.* Adaptado de *Talleres coreográficos de mujeres folklóricas*, de Candelaria Torres (2019)

Por otro lado, se inspira en una mirada de los cuerpos femeninos erotizados muy diferente a la que circula en el ámbito del arte folklórico. Tal como sugiere Lorde (1984) en sus reflexiones sobre el uso de lo erótico, “Lo erótico ofrece un manantial de fuerza inagotable y provocadora a la mujer que no teme descubrirlo, que no sucumbe a la creencia de que hay que conformarse con las sensaciones” (1984, p. 38). La estética de Candelaria en sus talleres de “Mujeres folklóricas” y sus producciones escénicas, abren una llave para mostrar una mujer erótica, de energías vitales, con un mensaje transformador para el campo de producción y de conocimiento de los Estudios del Folklore. Al mismo tiempo, lo erótico, empleado errónea e históricamente por los hombres como una concepción pornográfica que opera en contra de las mujeres y que representa la supresión de los sentimientos verdaderos, es desafiado en esta propuesta estética.



*Nota. Adaptado de Dibujo y espero, de Candelaria Torres (2019).*

Una de sus primeras obras con la compañía se denomina “Puetienvi”, palabra inventada por Candelaria para describir un “puente en el tiempo invisible”. Candelaria nos dice respecto a esa construcción: “Un puente entre un cuerpo y un alma que existe y que no va dejar de existir nunca porque uno cuando crea un lazo con otra persona tiene como una parte que construye uno y otra parte que construye el otro, por eso se genera ese puente. Y no va a dejar de existir nunca porque ya fue creado, por eso digo que es invisible, en un tiempo. Ese tiempo que sucedió del taller, es el tiempo del que hablo en la palabra”. Quizás un puente que nunca se pudo construir, y por eso Candelaria lo inventó como una metáfora para que su arte pueda cruzar hacia ese otro territorio. Parafraseando a Lorde, (1984, p. 41), el puente que conecta lo espiritual con lo político es precisamente lo erótico, lo sensual,



aquellas expresiones físicas, emocionales y psicológicas de los más profundo y poderoso de nuestro interior, aquello que compartimos: la pasión del amor en su sentimiento más profundo.

También podemos observar el Proyecto “Ellas”, que tiene el objetivo de convertir en danza a la historia de las grandes mujeres. En soporte videodanza, el Capítulo I “Mujer maestra”<sup>4</sup> fue inspirado e interpretado por bailarinas de sus talleres junto a Mechi Porcel, quien fue la primera maestra de Candelaria y quien, cuando apenas tenía tres años, le enseñó a escuchar el sonido de la danza y a bailar con los latidos de su corazón. Casi treinta años después, Candelaria comprendió de cuántas formas, y a través de cuantos movimientos se podía volver a ese instante en que su cuerpo se hizo ritmo, danza y canción. Como la define Candelaria “Mechi Porcel, maestra enorme, transformadora y única”. El capítulo finaliza en los últimos segundos con la cámara en primerísimo plano, enfocando muchos pies descalzos marcando el paso básico de las danzas en el patio de tierra de Mechi. Como señala la artista “Los últimos segundos de este video son ese inolvidable gran comienzo para muchas”.

En el mes de julio de este año (2020), Torres estrenó la obra “El Deseo”<sup>5</sup>, producida en confinamiento dada la situación de pandemia cuyo epicentro actual es América Latina. Si bien, como propone Taylor (2012), lo digital se ha convertido en una extensión del cuerpo humano que nos obliga a vivir simultáneamente en varios niveles temporales y

---

<sup>4</sup> Candelaria Torres. (2019). *Capítulo “Mujer Maestra”*. Proyecto “ELLAS” de DANZANhechasTIERRA. Ula Producciones. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sbrNxCY0FfQ>

<sup>5</sup> Candelaria Torres (2020). “El Deseo” – *Compañía DANZANhechasTIERRA*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FyGlhve8T5g>

espacios de performance, el contexto de confinamiento obligó a la bailarina y coreógrafa a reinventar el espacio y el tiempo real devenido en virtual y a la experimentación de los cuerpos en contextos de interacción con los objetos cotidianos. Esta obra audiovisual se produjo en forma colectiva. Fue filmada, en primera instancia, por cada bailarina a partir de la escritura como disparadora de sensaciones y emociones y luego editada por Torres.

A propósito de los sentimientos más profundos que rondaban los escritos de los que partían estas mujeres al pensar en el deseo, y que luego decodificaban en su propio cuerpo, convertido ahora también en deseo a través de la metáfora material y simbólica de una manzana, revelaba Torres en el estreno virtual de la obra:

¿Qué es el deseo? / Portavoz del ser/ Oler el deseo /Aquella bruja /Ojos cerrados /Ojos al cielo /Que nunca falte el amor / Bendita tentación /Milagro del desear /Está bien desear /Sexualidad /Decisión /Desde la nuca hasta los talones /Impulso /Abrir /Desamarrar /Mover /Borrar patrones impuestos/ Fugaz /Deseo que va y que viene /Materialización interna /Como una semilla.

Los disparadores que surgían de estas mujeres en sus primeras exploraciones daban cuenta del imaginario de la mujer en el ámbito conservador del Folklore; en especial, en el ser una mujer deseada y deseante dentro del ámbito de las danzas de “tradiciones”<sup>6</sup> folklóricas. La obra comienza con una voz en off que se interroga: “¿Qué es el deseo, la

---

<sup>6</sup> Sobre la tradición hay un gran debate en los Estudios del Folklore. Si bien hay numerosos trabajos que desarrollan esta concepción, como los trabajos de Hobsbawm “La invención de las tradiciones”; Handler “Tradiciones genuinas y tradiciones espurias”, entre muchos otros. Es un debate constante, ya que, en gran parte de las expresiones artísticas del folklore como la danza, la música y la producción artesanal, hay un discurso hegemónico construido en el periodo esencialista tradicionalista surgido a fines del siglo XIX y principios del XX, que está muy arraigado, y que, en muchas ocasiones, tensiona y oscurece las posibilidades de repensar estas producciones artísticas transformadas por los procesos socioculturales y políticos contemporáneos.

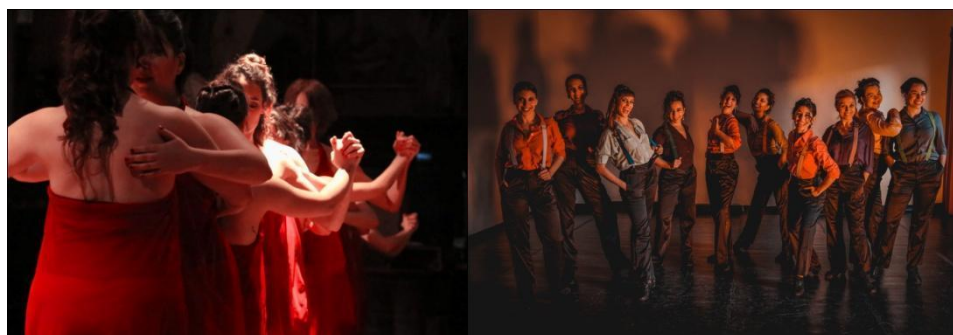
mujer y el deseo, vos y el deseo, el deseo del otro, el no deseo, pedir deseo, desear con el corazón, con la mente, con el cuerpo ...?”.

Los ojos del deseo en esta obra nos muestran la desnudez de los cuerpos de estas mujeres, subvirtiendo las representaciones sobre lo femenino en este campo artístico. El tema del deseo pone en tensión el tema de la moralidad, del pecado, del sexo y de lo sexual. La figura trillada de Eva como la tentación desnuda que se ofrece a través del mensaje simbólico de una manzana no aparece en esta obra, a pesar del valor agregado de erotismo y belleza que le imprimen estas mujeres bailarinas, descartando así la construcción eurocéntrica y retomando la idea de Audre Lorde (1984) de pensar lo erótico no solo como aquello que hacemos, sino como aquello que se vive intensa y plenamente a través de nuestros actos. En palabras de Candelaria, “Lo sensorial dentro de la danza es una expresión genuina del ser, pero hay que despertarla”. Para finalizar, y como cierre de esta maravillosa obra, aquí sus imperativos: “Que viva hablar del deseo! ¡Que viva el sentir deseo en todas sus formas! ¡Que viva la bendita tentación! ¡Que viva el ser y hacer! ¡Que viva la música y la danza popular! ¡Que vivan Los Palmeros y la Orquesta Sinfónica de Santa Fe! ¡Que vivan estas mujeres que a todo dicen “sí”!

### 3. Anahí Carballo y “Tango entre mujeres”

Anahí Carballo tiene 32 años, es oriunda de la Ciudad de San Francisco, Pcia. De Córdoba. Hace doce años que se encuentra radicada en la Ciudad de Buenos Aires. Actualmente se

desempeña como docente de tango y folklore en diferentes Instituciones del país<sup>7</sup> y dirige la compañía “Tango Entre Mujeres”<sup>8</sup> (TEM) desde el año 2015. El proyecto nace como propuesta de ruptura frente a la práctica dancística entre hombre y mujer, legitimada en torno al baile del tango. A través del montaje coreográfico del tango entre dos mujeres, su directora propone dos cuestiones centrales. Por un lado, provocar una escena disruptiva respecto de las creencias y prácticas existentes concebidas e impuestas por el heteropatriarcado, que considera como la única opción legítima a la pareja de bailarines hombre/mujer, y en cuyo despliegue dancístico la mujer es mera seguidora de la música y baile impuestos y conducidos por el hombre. Por otro lado, la propuesta apunta a visibilizar la fuerza transformadora femenina, instituyendo un baile que se origina en la existencia de dos cuerpos dancísticos, coordinados y complementarios, ya no desde una propuesta asimétrica de mandato y dirección de un género sobre otro, sino a partir de nuevos intercambios de roles.



*Nota.* Adaptado de *Tango entre mujeres*, de Anahí Carballo (2019)

---

<sup>7</sup> Docente en CETBA (Centro Educativo del Tango Buenos Aires). Área de Folklore Universidad Nacional de las Artes, cursos de Extensión. Escuela mundial de Tango, entre otros.

<sup>8</sup> Carballo, A. (s.f.). Somos Tango Entre Mujeres – Compañía de Danza. *Tango Entre Mujeres*. Recuperado

En cuanto a la enseñanza de los roles en esta danza, la mayoría de las clases que se desarrollan en milongas tradicionales, poseen una distribución heteronormativa respecto a la división de saberes y agencias entre mujeres y varones. Tal y como afirma Carozzi (2009) a las mujeres generalmente no se les enseña cómo “responder” a los movimientos del varón. En cambio, la atención está dirigida cinéticamente y discursivamente al “hacer de varón”, es decir, saber “conducir”, “llevar” o “marcar”. Como si quien “hace de mujer” debiera limitarse a “seguir” o, mejor dicho, a “aflojarse y dejarse llevar”, “sin pensar” y con una naturalidad que no requiere de instrucción explícita o formación previa.

Al respecto, Anahí Carballo nos relata que esta posición hegemónica de heteronormatividad asociada a la práctica del tango se encuentra fundamentalmente en sus variantes salón, tango escenario, tango fantasía, tango milonga, etc., y guarda convenciones legitimadas respecto de los roles y géneros. Sin embargo, la bailarina y coreógrafa se reconoce como feminista y lesbiana, y al mismo tiempo apuesta a una doble ruptura, ya que la colonialidad del poder se expresa en dos capas. En su condición de mujer lesbiana dentro del ámbito heterosexual de las milongas, en algunas de ellas no se le permite presentar su obra y, cuando se lo hace, muchas veces es sometida a todo tipo de comentarios, reflexiones e interrogantes violentos, discriminatorios y morbosos sobre las mujeres que bailan en sus compañías. Por otro lado, en su propuesta performática intenta imponer nuevas estéticas feministas en un campo fecundo para la reproducción de la colonialidad del poder como lo es el tango, su historia y todo su contexto de producción y circulación.



*Nota.* Adaptado de *Tango entre mujeres y Vinculadas*, de Anahí Carballo (2019)

En el año 2019 Anahí estrenó su obra “Vinculadas”. En esta obra, según relata la artista, conviven la pasión, el amor, la lucha y la comicidad. Está integrada por “cuatro parejas de mujeres entregadas al abrazo en la danza que hacen explotar el ícono patriarcal del baile rioplatense extendido en el mundo entero, poniendo en escena nuevas historias, otro camino.” Aquí se introducen algunos elementos simbólicos que son fundamentales para analizar esta práctica dancística como el abrazo y la pasión. Estos elementos han sido ampliamente desarrollados en numerosos trabajos como el de Docampo (2018) sobre la “Milonga Tango Queer” en Buenos Aires o por Liska (2018) “Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular”. También Verdenelli (2012) en sus investigaciones sobre el ritual del abrazo del tango en la Ciudad de Buenos Aires, realizó un relevamiento sobre un circuito de milongas queer<sup>9</sup> y gay de la ciudad como “La Marshall”, “El Desvío” y la “Milonga Queer”, concluyendo que en estos circuitos

---

<sup>9</sup> Queer es un término proveniente del inglés que significa raro, extraño, o también excéntrico, estrambótico, ridículo. Fue utilizado en Estados Unidos para nombrar de modo despectivo o peyorativo a personas gays, lesbianas y trans. Es decir, a todos aquellos que no se ataran a la norma de la heterosexualidad obligatoria. El movimiento queer nació en este contexto a principios de la década de 1990 como emergente de las crecientes disidencias, conflictos y divergencias que atravesaba el movimiento homosexual.

específicos de práctica, circulación y esparcimiento del tango, la practica entre personas del mismo sexo es más relajada ya que se hace posible el intercambio de roles.

Sin embargo, la búsqueda que propone Anahí en “Tango entre mujeres” intenta superar las discusiones, jerarquizaciones, e incluso algunos sesgos, producidos en el interior de la práctica del tango queer por su fuerte impronta heredada del contexto europeo y norteamericano. Una de las referentes de la práctica del tango queer en Argentina es Mariana Docampo (2018). Ella fue una de las primeras en adoptar el concepto queer para su Milonga a partir de tomar conocimiento, en el 2004, de la existencia del Festival Internacional de Tango Queer en Hamburgo. Sin embargo, más allá de la importancia que tuvo la práctica como proyecto de subversión de la representación del género y el rol en el tango, esto permitió en muchos casos, como sugiere Docampo, transformar, interpelar, actualizar un “cuerpo impostor” en un “cuerpo subversivo”. También es necesario considerar que se fue legitimando un campo de producción, circulación y consumo de dicha práctica artística, en sintonía con las resonancias del Norte global (De Sousa Santos, 2009).

La propuesta de “Tango entre mujeres” explora un arte situado en un determinado Sur, mismo en el cual se halla arraigada su creadora, ya que además de bailar tango, fusiona algunos elementos del universo del folklore como la cumbia, la zamba y las raíces africanas originarias del tango y prácticamente ausentes en la práctica queer. Aunque la artista reconoce en el tango queer su fuente de inspiración y un espacio habilitado para la enunciación de este arte descolonizador. En su propio espacio artístico no se identifica exclusivamente con el queer, sino que su propuesta “entre mujeres” apunta a una liberación de la representación femenina en la práctica del tango, pero a partir de una exploración y reconstrucción basada en la mujer argentina, su historia, sus luchas y sus conquistas. En ese

sentido podemos pensar la mirada de Anahí más próxima al término ‘cuir’<sup>10</sup>. Es decir, por un lado, es necesario pensar las nuevas prácticas dancísticas del “tango entre mujeres” dentro del contexto de producción de la cultura popular y, por el otro, pensarlas de manera situadas, relacionales, atravesadas y constituidas por diversas conflictividades con el contexto externo a su campo de producción, pero también hacia el interior con tensiones, imposiciones, jerarquizaciones, segregaciones y prácticas desbordadas de la colonialidad del poder.

Lo cierto es que hay muchas mujeres que reclaman y ejercen un nuevo rol de protagonismo en el baile. Esta propuesta descolonizadora, introduce la urgencia de que las mujeres puedan invertir roles, compartir piezas de baile, romper con los mandatos corporales y de carácter respecto del género. De este modo, “(...) se introduce en el ámbito de la danza la exploración de la diferencia, expresada en una política del cuerpo: la propuesta corporal de transitar distintas posiciones, independientemente del sexo, es concebida por los protagonistas como una forma de actuar y expresar la diferencia” (Ceconi, 2009: 15).

En palabras de Anahí: “Vinculadas nos invita a atravesar el ardor de las reflexiones y emociones surgidas del encuentro entre mujeres. La intensidad fervorosa de la lucha, el

---

<sup>10</sup> Para Valencia (2015) cuir es un movimiento de (auto)crítica y agenciamiento radical que hace alianzas con los (trans) feminismos y con los diversos procesos de minorización dados por etnia/raza, diversidad funcional, migración, edad, clase, etc., y que reconoce los logros y las multitudes queer del tercer mundo estadounidense, así como los diversos feminismos: indigenista, ecologista, ciberactivista, etc. En suma, cuir es un proyecto (geo)político y ético, no sólo estético y prostético.



amor incrustado en la piel, la complicidad y la camaradería. Mostrar, contar y decir sobre aquello que hemos sido silenciadas durante décadas.”<sup>11</sup>

4. Des/hacer archivo. Inscripciones y reescrituras del género a partir de los cuerpos danzados

Tanto Anahí como Candelaria, expresan a través de sus propuestas, estas nuevas formas de contar, en donde el cuerpo es el archivo vivo de la historia femenina, feminista y disidente. Con independencia de las expresiones estéticas colectivas directamente vinculadas a la militancia y al activismo/artivismo político feminista, la danza folklórica y popular, pensada desde el universo femenino, también se convirtió en una práctica descolonizadora. En ese sentido, nos detuvimos en el análisis de los principales símbolos que posibilitan esta lectura.

Candelaria expresa que fueron muchos años de bailar de una manera, de la postura del brazo "a la cintura en forma de jarra", de la pollera tomada de la forma exacta, y considera que ello, condicionó no solo una forma y estilo de danzar, sino a la energía vital de la mujer como creadora y engendradora "(...) ponerle una estructura al movimiento de la falda me parece tremendo, repito, necesario para aprender, pero sí tremendo para trabar esta zona. La zona baja de la pelvis, la cadera, hay un mundo donde podemos investigar horas sobre el cómo movernos, el cómo decir, el cómo agarrar la pollera tiene todo un significado para mí muy grande, que creo estuvo trabado durante varios años." En sus performances el uso simbólico y potente de las polleras ceñidas a la cintura con el tajo abierto hacia la zona del útero, liberando esa energía como mujer y como bailarina que da vida, son utilizados

---

<sup>11</sup> Tango Entre Mujeres (2019). *Vinculadas – Compañía Tango Entre Mujeres* Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=KXhEoM3GPaw>

como trazos de una nueva escritura del género para la danza folklórica, y como un abrazo emancipador propuesto por la artista.

Anahí, desde la práctica dancística del tango y los roles de género, propone la idea de diálogo, y romper con la idiosincrasia de los cuerpos a partir del abrazo. Nos dice: "Muchas figuras en el tango están hechas para un sistema óseo muscular más grande y un sistema óseo muscular más chico. El hombre es más grandote y puede mirar hacia adelante en el sentido social y puede seguir, guiar. Hay figuras armadas para hombre y para mujer. Entonces yo junto a dos mujeres y hago un análisis de los cuerpos. Siempre cargo a mis alumnas les digo: bueno trabajemos con las cuatro tetas". El abrazo entre mujeres representa para Anahí la idea de diálogo entre los cuerpos y no un monólogo. "Cuando hay un rol conductor sea hombre o sea mujer, donde solamente hacer el rol conductor y la otra persona hace el rol de conducido o conducida, yo no veo la idea de diálogo, sino de monólogo. Una persona hace y la otra persona se deja hacer. Trato de proponer cambiar el abrazo, pensando más en la danza del tango, como un ida y vuelta un diálogo, donde la improvisación sea parte de las dos personas, no solo de una". En ese sentido, "los abrazos" de Tango entre Mujeres, proponen no sólo el poderoso símbolo de una pareja mujer-mujer, sino la mirada disruptiva y profunda, centrada en el reconocimiento del cuerpo de la otra, en la búsqueda de nuevas formas de interpretación.

Sobre la propuesta de cómo des/hacer para rehacer el archivo desde las prácticas artísticas es que analizamos el cuerpo-archivo-memoria (Antonacci, 2018). Entendiendo al cuerpo, como un texto que transmite el saber social y sus posibilidades de reescribirlo a partir de las prácticas de inscripción y de incorporación (Taylor 2012). En ese sentido, Karina Bidaseca (2019) reflexiona cómo desde un punto de vista epistemológico, pensar el

archivo como política de lectura desde un lugar de enunciación como es el Sur Global, permite además observar las marcas de la modernidad colonial en la producción de conocimiento. “(...) El surgimiento de lo nuevo que acontece en el mundo, implica también la resignificación de emergencias que irrumpen en este caso como marca distintiva de los procesos de escritura y de archivación" A su vez, el concepto de “poética (erótica) de la Relación” que propone contribuye a pensar el mensaje poderoso y (empoderado) que contienen los símbolos que presentamos a partir de las artistas. Símbolos hechos cuerpo, movimiento, diseño y coreografía.

Consideramos que estas mujeres artistas, bailarinas y coreógrafas realizan propuestas situadas y liberadoras en un universo donde las danzas folklóricas y populares, en tanto estéticas coreográficas, se conservan sobre matrices históricamente construidas respecto a la raza, el sexo y el género masculino-femenino, y en donde los modelos coreográficos son adaptados para esa reproducción. Esto, nos lleva a pensar en las inscripciones y reescrituras de saberes, que se hacen posibles a través de estas nuevas formas de entender las estéticas femeninas descoloniales. Por otro lado, abren nuevas posibilidades para la interpretación de los cuerpos como mapas y corpografías femeninas, en la búsqueda de nuevas epistemologías desde el arte folklórico y popular situado en nuestro Sur.

## Referencias

Bidaseca, K. (2019). Ilse Fusková. El cuerpo como archivo en Ekstasis. *revista de hermenêutica e fenomenología* (8) 2.

Bidaseca, K. (2018) *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Prometeo libros.

Bidaseca, K. y Vázquez Laba, V. (2011). *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*. Ediciones Godot.

Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el texto colonial. Los Estudios (Pos)coloniales en América Latina*. Editorial SB.

Butlet, J. (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Paidós.

Butlet, J. (2001). *Géneros en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Campoalegre Septien R., Ocoró Loango, A. [et al.] (2019). *Afrodescendencias y contrahegemonías: desafiando al decenio*. CLACSO.

Carozzi, Ma. J. (2011). *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires, Editorial Gorla.

Carozzi, Ma. J. (2009). Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. *Revista Religión & Sociedad*, 29 (1).

Cecconi, S. (2009). Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente. *Revista Transcultural de Música - TRANS 13*.

De Sousa Santos, B. (2009). *Una Epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. CLACSO. Siglo XXI.

Docampo, M. (2018). *Tango Queer: Buenos Aires*. Madreselva.

Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.

Liska, M. (2018). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Milena Caserola.

Lorde, A. (1984). Usos de lo erótico: lo erótico como poder. *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Ten Speed Press.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.

Valencia, S. (2015). Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal. *Queer & Cuir: Políticas de lo irreal*. Comp. Lanuza, F. y Carrasco, R. pp. 19-37. Editorial Fontamara.

y

Verdenelli, J. (1, 2 y 3 de agosto de 2012). *El ritual del abrazo en el siglo XXI: Experiencias del Tango-Danza en la Ciudad de Buenos Aires*. [Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas]. Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas.