



(cuaderno de)
estudios
contemporáneos
de la danza

Hacia la Reconstrucción de una Matria Argentina.

Un Análisis de la Obra de Danza Polvaredal (2019)

Lic. Ana Lucía Pellegrini¹

Resumen

El siguiente trabajo propone un análisis de la obra de danza Polvaredal (2019) de Carla Rímola y Laura Figueiras que aborda la construcción de una identidad argentina a través de la danza. La obra indaga en torno a la concepción ficcional de una nación para proponer una Matria que recupere los cuerpos e historias invisibilizadas de los relatos oficiales: las próceres y heroínas mujeres. A través de un trabajo de estilización del folclore e investigación del lenguaje en una tensión entre la tradición y la exploración del movimiento, la obra acude a la memoria colectiva para recuperar los personajes femeninos en una revisión del ideario de cierta identidad nacional. Desde un análisis coreográfico que integra la descripción de los otros lenguajes que coexisten y completan la obra (como el vestuario, la iluminación y sobre todo la música original de Santiago Torricelli) y una articulación con un recorrido histórico, el artículo se dirige a reconocer elementos estéticos que representan lo nacional en la danza argentina estudiando cómo son tratados los estereotipos. En el análisis en términos culturales del folclore que Polvaredal rescata se trazarán tensiones entre el pasado y el presente para preguntarse: ¿Qué lugar ocupa la mujer en el folclore?

Palabras Clave:

Danza, Folclore, Historia, Identidad, Nación

Abstract

The following work analyzes the dance piece Polvaredal (2019) directed by Carla Rímola and Laura Figueiras. This play addresses the construction of an Argentine identity through dance, exploring the fictional conception of a nation to propose a "Matria" that rescues the bodies and stories made invisible by official narratives: female heroes and heroines. By focusing on folk and contemporary dance, the work delves into the tension between tradition and movement exploration, drawing on collective memory to reexamine female characters and national identity. The research focuses on a choreographic analysis that incorporates the description of other languages coexisting and completing the work (such as costumes, lighting, and especially the original music by Santiago Torricelli) and a historical perspective. The article seeks to identify aesthetic elements representing the nation in Argentinian folk dance, examining how stereotypes are addressed. In the cultural analysis of the folklore that Polvaredal evokes, tensions are drawn between the past and the present to ask: What place do women occupy in folklore?

Keywords:

Dance, Folklore, History, Identity, Nation

¹ Ana Lucía Pellegrini (GEDAL-UBA) es Lic. en Composición Coreográfica por la Universidad Nacional de las Artes y estudiante de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Argentinos y Latinoamericanos de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como performer, investigadora, directora y docente. Contacto: ana.pelle95@gmail.com. Este trabajo forma parte del PICTO-UNA-00007 "Historiografías en movimiento. Archivo, recreación y nuevas metodologías para abordar la historia de la danza argentina".

***Nuestros suelos no son sólo polvorientos,
sino que están también enardecidos.***

Marta Savigliano 2024²

En el siguiente trabajo propongo un análisis de la obra *Polvaredal* estrenada en 2019 como una co-producción del FIBA y el Festival de Danza Contemporánea de Buenos Aires. Dirigida por Carla Rímola y Laura Figueiras, en cuya reposición participé como asistente, la obra aborda la construcción de una identidad argentina a través de la danza, indagando en torno a la concepción ficcional de una nación para proponer una Matria que recupere los cuerpos e historias invisibilizadas de los relatos oficiales: las próceres y heroínas mujeres. A través de un trabajo de investigación de la danza folclórica y un abordaje desde la danza contemporánea, adentrándose en la tensión entre la tradición y la exploración del movimiento, la obra acude a la memoria colectiva para recuperar los personajes femeninos en una revisión del ideario de cierta identidad nacional.

La investigación se centra en un análisis coreográfico que explora cómo se tratan los estereotipos en la danza folclórica argentina. Se trazan tensiones entre el pasado y el presente para preguntarse: ¿Qué lugar ocupa la mujer en el folclore? ¿Qué mujer propone la obra?

Volviendo un poco atrás, esta obra se sumerge en la construcción de cierta identidad argentina. ¿Por qué cierta identidad? Porque se refiere a una Argentina construida desde su folclore, implicando un fuerte tradicionalismo y la construcción de un canon dentro de esta expresión, donde se privilegian ciertas formas por sobre otras, donde se excluyen personajes del relato oficial y hasta el día de hoy conserva una fuerte división de roles (masculino y femenino).³

La Reconstrucción: un Trabajo de la Danza con la Historia

Las directoras y coreógrafas Carla Rímola y Laura Figueiras han trabajado desde su ópera prima hasta su último estreno indagando en distintos aspectos de la historia⁴: de la danza, de la Argentina y de las danzas en Argentina. Ellas utilizan el material de archivo y la memoria corporal para crear nuevas lecturas con respecto al pasado, abriendo un juego de posibilidades en el que el diálogo entre tiempos reconstruye nuevos escenarios.

Siguiendo esta manera de entender la dinámica temporal, se destaca la noción de múltiples temporalidades que propone Mark Franko en *The power of recall in a post-ephemeral era* (2017) en discusión con el paradigma historicista. Desde su perspectiva, la historia no debe ser entendida como un recorrido único, lineal y progresivo sino como el múltiple movimiento de los distintos relatos y narrativas que permiten descubrir alternativas pasadas o bien suprimidas por la historia, “así como las perdidas en la memoria”⁵ (Franko, 2017, p. 514). Así, el pasado ya no es comprendido como tiempo irrevocable y remoto al que “se debe volver”, y pueden establecerse

2. Savigliano, M. (Julio de 2024). *Cuerpos errantes, movidas obnubiladas: Un manifiesto danzante desde el Culus Mundi*. Congreso DSA 2024-Cartografías de Movimiento. Buenos Aires, Argentina.

3. Por ejemplo, en 2018 se creó el Campeonato Nacional de Malambo Femenino, con el fin de otorgarles a las mujeres un espacio separado donde puedan competir en esta disciplina. Si bien, hombres y mujeres estudian y zapatean hace décadas a la par, en los grandes festivales esta danza es negada para las competidoras femeninas. Son muchos los maestros y jurados que aún hoy en día critican esta apertura afirmando que “el malambo es cosa de hombres”.

4. Su ópera prima *Acto Blanco* (2013) indagaba sobre el romanticismo en el ballet, *El laberinto de la historia* (2015) una obra de danza documental sobre el Teatro Colón, *Amarradero* (2018) exploraba imágenes y corporalidades del barrio de La Boca, entre otras.

5. “As well as lost to memory” (Franko, 2017, p. 514). La traducción es propia.

distintas relaciones de yuxtaposición temporal entre el pasado, el presente y, en retrospectiva, el potencial “futuro del pasado”. No es entonces el presente el que se historiza a sí mismo, sino que es el pasado aquel que se “presentifica” a través de mecanismos y procedimientos específicos del tiempo y espacio dramáticos en la obra.

Partiendo de esta concepción, es importante resaltar dos categorías que serán clave para la lectura de este trabajo: la reconstrucción y la memoria corporal. La primera es entendida como aquella instancia que utiliza materiales anteriores volviendo a trabajar sobre ellos, sobre su desarrollo kinético, su estructura o su interpretación. Rechazando la noción de un supuesto original y cuestionando la concepción de una obra como un producto cerrado, abre un proceso creativo sobre materiales del pasado. De este modo, este tipo de trabajos considera el presente como el único momento del cual podemos hacernos cargo. Por otro lado, la memoria corporal es entendida como un sistema de conocimiento anclado en el cuerpo (Taylor, 2012), que rescata saberes que por oposición al archivo occidental no pueden ser conservados en documental fijos y supuestamente inalterables. De este modo, revaloriza el conocimiento corporizado, tanto aquel heredado como el potencial a ser construido, en este caso, desde la danza.

A su vez, me parece importante resaltar que la dupla creativa forma parte de un colectivo llamado Mujeres crean Sur, dedicado a la creación y circulación de obras, propuestas de formación en residencia, reflexión teórica y colaboración en producción, en el que explicitan su lugar de enunciación, postulando justamente como una clave de lectura y un posicionamiento ideológico político la creación por parte de mujeres y en el sur global.

De este modo, propongo una lectura interseccional de la obra, entendiendo la propuesta de las directoras implicadas en un diálogo crítico tanto con posturas feministas como decoloniales. Este trabajo con el pasado busca entonces desenterrar cuerpos de las mujeres excluidos de los relatos hegemónicos para proponer una reconstrucción de esa idea nacional: pensando al pasado como una producción permeable de preguntas y transformaciones, finalmente capaz de transformar el presente.

Hacia la Construcción de una Patria

Para hacer un breve recorrido alrededor de la construcción identitaria de la nación argentina debemos remontarnos al período posterior a la Revolución de Mayo. Durante la lucha por la independencia, se promovió el valor de lo local como una forma de diferenciarse de los colonizadores españoles y construir un orgullo patriótico. Este proceso implicó la creación de una narrativa acerca de los elementos que constituirían la nación y, por lo tanto, su identidad. En ese contexto, el teatro se destacó como una herramienta clave para la creación de un imaginario que fortaleciera el sentimiento de pertenencia social. Un claro ejemplo de ello se encuentra en el Reglamento de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro (1817), que explicita el objetivo de intervenir en el proceso de construcción de una identidad a través de esta expresión.

Hacia 1880, se comenzó a difundir el criollismo como discurso junto con el crecimiento del mercado del entretenimiento en sus diferentes formatos performativos y la expansión del mercado editorial a través de folletines, revistas y obras literarias que narraban historias y estilos ligados a la vida rural

criolla. Junto con los importantes avances tecnológicos de la época, como la impresión de imágenes, el cine, los discos, los micrófonos y más tarde la radio, esta expresión se introdujo en la cultura de masas, consolidándose finalmente como representativa de la cultura nacional. Un claro ejemplo de ello fue el éxito de la versión circense de Juan Moreira, presentada por los Podestá en 1884, considerada el punto de partida del teatro nacional. Sus sucesivas versiones y formatos recorrieron el país, conformando un microsistema e iniciando la *gauchesca* teatral.

En esta construcción cultural participaron tanto la intelectualidad como también el Estado y las elites provinciales, que en distintas instancias y con distintos planteos y objetivos, apelaron a esta representación que señalaba al gaucho como su eje central, considerándola como la “esencia de lo nacional”. Así, aunque la identidad argentina ha oscilado según los discursos políticos dominantes y los distintos proyectos de nación, el gaucho se mantuvo como un símbolo estable a lo largo del tiempo.

En distintos países comenzó a manifestarse un interés por el folclore rural, visto como base de la cultura de cada nación y resguardo de costumbres patriarcales auténticas, un refugio frente al vértigo de lo nuevo (Adamovsky, 2019). En Argentina, el resurgimiento del romanticismo mundial tuvo un fuerte impacto en la configuración del folclore argentino. Este movimiento combinó corrientes preexistentes como el criollismo en el teatro, la etnografía positivista en la academia, el patriotismo inculcado en las escuelas y el antiliberalismo clerical.

El nacionalismo romántico intentaba rescatar al gaucho como el símbolo local de una nación idealizada, eliminando sus aspectos más rebeldes y las características que podían desafiar las jerarquías sociales establecidas. Los tradicionalistas de la época veían la inmigración masiva como una amenaza para el “alma nacional”, ya que consideraban que traían consigo el materialismo, la avaricia y el socialismo, diluyendo la identidad nacional en un entramado de culturas extranjeras. En respuesta, abogaban por la recuperación de las culturas criollas del interior donde creían que el alma nacional se habría preservado intacta. En este contexto, el criollismo se transformó en una herramienta ideológica que moldeaba la identidad nacional frente a la creciente diversidad étnica y cultural.

De este modo, hacia principios del S. XX. se conformó un sistema en el que el “gaucho” aparece como contrapartida del “gringo” en el imaginario nacionalista. Mientras que Buenos Aires era vista como una ciudad cosmopolita y desarraigada, percibida como el centro de un potencial peligro extranjero, el campo académico e intelectual comienza a referirse al resto de las provincias y particularmente al Noroeste como la “verdadera Argentina”, presentada como la defensora de los valores patrios, la familia y la religión católica.

Estos valores se reflejaban, según los nacionalistas, en el arte anónimo y en las tradiciones populares que practicaban. Como afirma el historiador Oscar Chamosa en su obra *Breve Historia del Folclore Argentino* (2012, p.12-13): “Mientras Buenos Aires se europeizaba, los supuestos valores argentinos se corrompían por la multiplicación de efectos disolventes. Entre estos se enumeraban el materialismo, el laicismo, el afán de imitar modas europeas y, peor aún, el feminismo, el socialismo y el anarquismo”.

En vísperas del Centenario, el Estado argentino comenzó a implementar políticas culturales y educativas para fomentar un sentimiento de patriotismo. Un grupo de destacados intelectuales, entre ellos Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones,



lideró un movimiento cultural nacionalista, buscando recuperar o crear tradiciones capaces de apelar emocionalmente a las masas. La historia, las costumbres, las danzas, la música, los relatos folclóricos y la vida rural adquirieron un valor simbólico clave en la creación del imaginario nacional. Algunos intelectuales también resaltaron la herencia hispánica y católica, contribuyendo a una narrativa que posicionaba al gaucho como el núcleo espiritual de la nación, herramienta fundamental para continuar reproduciendo un determinado orden social, económico y político. A través de las instituciones educativas y la política cultural se buscó instaurar una “conciencia nacional” para “moldear un ciudadano respetuoso de su herencia cultural y profundamente argentino” (Rojas, 1922).

Leopoldo Lugones, por ejemplo, describía al gaucho como el “crisol espiritual de la patria” (Adamovsky, 2019), un personaje heroico, valiente y libre, pero a la vez leal y respetuoso de las jerarquías sociales. Este modelo de gaucho, sin embargo, excluía a las mujeres o las relegaba a roles secundarios, reforzando una noción tradicional de masculinidad. Las historias de gauchos, con sus códigos de honor y su culto al coraje, reflejaban las tensiones entre el campo y la ciudad, entre lo criollo y lo europeo, que impregnaron gran parte del discurso nacionalista, postulando al hombre como la encarnación privilegiada de la nación.

El folclore se consolidó como el terreno más propicio para la construcción de una identidad nacional. Más allá de su aspecto artístico, éste poseía una clara dimensión política: no se trataba sólo de interpretar danzas o música, sino de representar lo criollo y, por extensión, lo nacional. Los medios de comunicación masivos contribuyeron a definir lo que se consideraba auténticamente criollo, lo que a menudo derivó en debates sobre el perfil étnico de la nación. Influenciados por las ideas de este grupo intelectual, muchos defendían que “el argentino del futuro” sería la herencia espiritual del legado indígena, encarnada en los gauchos y preservada por los criollos del interior.

Uno de los momentos clave en la difusión del folclore fue el éxito de Andrés Chazarreta, cuya carrera marcó el inicio de un movimiento con importantes proyecciones comerciales. Su espectáculo en el Teatro Politeama en 1921 presentó coreografías novedosas que recreaban fiestas populares y explicaban los orígenes de los distintos ritmos del Noroeste. Este evento abrió las puertas a los artistas del interior hacia el mercado de Buenos Aires y permitió que el folclore se convirtiera en un género popular. Ya en la década de 1930, los artistas del folclore incorporan tradiciones del Noroeste y de la región rioplatense, creando una síntesis que volvía a centrar la atención en los personajes y temáticas del criollismo popular. Desde ese momento, e incluso en algunos eventos actuales, puede observarse que el mismo público es quien demanda a los folcloristas que actúen vestidos “de gauchos y chinitas”.

También es importante destacar cómo en las siguientes décadas las danzas folclóricas se institucionalizaron y fueron difundidas a través de las instituciones educativas y los eventos públicos. Una fecha importante a resaltar fue la fundación de la Escuela Nacional de Danzas Folclóricas Argentinas en 1948. En ese contexto, el musicólogo Carlos Vega trabajó en la documentación de músicas y danzas folclóricas argentinas. En sus estudios excluyó a los grupos afroamericanos e indígenas. Se constituyó así un folclore argentino estilizado y europeizado, en el que se invisibilizó por muchos años las influencias de éstos. De esta forma, fue utilizado para imponer un nacionalismo a medida de los intereses de los sectores conservadores de derecha, como clases dominantes (Citró, 2015).

En este proceso el gaucho se erigió como emblema nacional, personificando el “nosotros” argentino y apelando a la unidad. Sin embargo, su figura ha sido utilizada no sólo por el Estado y las élites, grupos tradicionalistas y conservadores, sino también hasta por sectores populares. Con sus características rebeldes, su imagen evoca las tensiones de clase, refleja las injusticias de las leyes impuestas por las élites y cuestiona una narrativa nacional que busca alinearse con tradiciones liberales y europeas⁶. Como símbolo del pueblo argentino, el gaucho revela las contradicciones políticas, de clase, étnicas y raciales de la sociedad argentina, excluyendo a las mujeres y reforzando una visión patriarcal de la identidad nacional.

Como señala Adamovsky:

La voz del gaucho circuló a través de épocas, carriles y soportes variados, entre lo alto y lo bajo de la sociedad, con funciones y usos múltiples, muchas veces incompatibles entre sí. De las guerras de independencia hasta el peronismo, de la oralidad a la letra impresa, de la cultura popular a la letrada, de la leyenda a los argumentos para tabladitos, audiciones de radio y pantallas de cine, del payador al disco, de lo vulgar a la vanguardia estética. De actor político a emblema de la nación, el gaucho fue sin duda la figura principal de la cultura argentina, el cuerpo por el medio del cual nos hemos pensado como pueblo y como nación.

(Adamovsky, 2019, p.191).

Este es un breve recorrido histórico en el que el folclore argentino se desarrolla tomando un rol fundamental en la construcción identitaria nacional y nos invita a seguir pensando cómo es visto y utilizado este símbolo en la actualidad, qué nuevas contradicciones reúne y cómo puede vehiculizar discursos actuales.

6. Para leer más sobre esto, ver “De quién es (políticamente) el gaucho?” en *El gaucho indómito* (2019: 91) de Ezequiel Adamovsky.



Análisis Coreográfico de Polvaredal (2019)

Entonces ¿Qué elementos se reconocen dentro de la obra Polvaredal que remitan a esta construcción identitaria? Podemos rastrear elementos del folclore, tanto en música y danza como en creencias y figuras, la herencia española e incluso la influencia africana y el aporte indígena.

Comenzando por la música, la obra incluye géneros folclóricos fácilmente reconocibles como una vidala, una chacarera y una firmeza como piezas originales compuestas por Santiago Torricelli donde mixtura ritmos e incluso melodías nacionales (por ejemplo, se reconoce una frase del himno nacional) con formas y piezas europeas. De este modo, se puede comprender la idea de construcción a partir de las influencias de modelos externos en diálogo con elementos criollos para la creación de nuevas formas. En este sentido, es destacable la elección de los instrumentos utilizados: además de la voz, una caja chayera, originaria del NOA (Noroeste argentino); un piano⁷ y un cello, ambos instrumentos europeos que se introducen en el folclore argentino.

La forma general de la obra se estructura por escenas, que se encadenan a partir de la iluminación representando los momentos de un día desde su amanecer a la oscuridad de la noche, a veces por cortes “a cuchilla” y otras por transiciones. El espacio escénico agrupa a los músicos en el costado izquierdo con el piano y el cello, en un espacio reducido hacia proscenio (que siempre se mantiene iluminado), y hacia el final de la obra la caja chayera se convierte en una luna en el foro del escenario. Todas las intérpretes llevan vestidos con amplias faldas en una gama de tonos tierra. En cada una de las escenas se desarrolla un material coreográfico distinto, variando el nú-

7. El conjunto de los hermanos Ábalos fue pionero en la introducción y popularización de este instrumento en el folclore argentino. Específicamente el piano permite adaptar las cadencias y juegos melódicos para representar el bombo y el zapateo desde una misma fuente. Los hermanos Ábalos encabezaron la avanzada folclórica de los años cuarenta en Buenos Aires, donde su peña “Achalay Huasi” fue una de las principales sedes donde se transmitió la cultura, música y también danza de este movimiento.



mero de intérpretes (que nunca abandonan el escenario, sino que pasan a un segundo plano jugando con el fondo-figura), el material kinético e interpretativo y las referencias a distintos géneros.

Durante la entrada del público, todas las bailarinas se encuentran en escena deambulando en silencio y los músicos ya están preparados en sus posiciones. La obra comienza con un solo que introduce la idea fundante de la obra y comienza a exhibir el material que luego se desarrollará. Ésta es la escena donde una intérprete reconstruye el cuerpo de la Matria, a partir de elementos folclóricos, como la posición de los brazos abiertos a la altura de la mirada, las distintas formas de sujetar y zarandear la falda, e incluso breves frases de malambo; la imitación de poses de representaciones escultóricas de la patria y la libertad (figuras que tradicionalmente se simbolizan en el cuerpo de una mujer); como también la emulación del caballo, símbolo argentino por excelencia que remite desde los indios en los malones, el gaucho en la pampa hasta los granaderos en la batalla. La intérprete alterna entre expresiones de fortaleza y delicadeza, poniendo en juego los ideales de un cuerpo y movimiento normativamente masculino o femenino, mezclando tonos musculares elevados y relajados y dinámicas de movimiento cortadas y ligadas.

Luego, se desarrolla un cuadro grupal cuya consigna se basa en armar y desarmar poses que emulan estatuas de monumentos argentinos. Las bailarinas despliegan sus faldas y resaltan sus posturas sosteniendo erguidas el pecho en dirección al techo, en una expresión de poder hacia afuera, de triunfo, mostrándose vencedoras, para luego comenzar a deformarlos adoptando posturas más cotidianas. La escena se desarrolla y las intérpretes se ordenan en una línea con un mismo frente en el que avanzan con pasos de malambo en cámara lenta y una expresión guerrera como si estuvieran gritando expresiones patrióticas en un silencio total que es interrumpido con un grito. Entonces comienza una serie de puñaladas, donde desbordan los alaridos con una expresión grotesca y desbordada en los rostros.

Aparece, así, la idea de batalla, donde estas mujeres representan las heridas abiertas de una historia que aún sigue sin nombrar y oculta a las mujeres que lucharon a la par de los hombres, los héroes, por nuestra independencia: Juana Azurduy, Manuela Pedraza, Martina Chapanay, María Remedios del Valle y las niñas de Ayohúma. Sin embargo, la escena no se dirige a rescatar las figuras individuales o a darle un lugar en la representación de ciertos personajes silenciados, sino que apunta a visibilizar la presencia de un colectivo: el silencio se vuelve grito y desgarró, desarmando las formas apropiadas de la victoria para darle vida a los cuerpos femeninos que se desangran en el campo de batalla.

Con un cambio en el color de la iluminación y la irrupción de una nueva pieza en el piano comienza por corte una nueva escena en la que se desarrolla una firmeza: una danza típica de carácter picaresco que describe e indica qué es lo que deben hacer los bailarines. La coreografía juega con las reglas y la condición que se les ordena a los ejecutantes, ubicando a todes en un espacio reducido del escenario y alrededor del único hombre, el músico. Las bailarinas interactúan con movimientos contenidos, con expresiones melodramáticas y exageradas, simulando muñecas hiper expresivas, con gestos atrevidos y vergonzosos. Más allá de la partitura coreográfica tradicional de la firmeza, esta pieza también responde a los mandatos sobre los cuerpos y posturas femeninas, sobre cómo se deben presentar con gracia y delicadeza, contener los impulsos y negar cualquier rasgo de visceralidad, y cómo deben relacionarse con las figuras masculinas. Además, la letra



de la canción de los Hermanos Ábalos introduce, en un tono irónico, una figura clave en la historia y en los mandatos, la Iglesia Católica, cuando enuncia:

“Anteanoche me confesé

Con el cura de Santa Clara

Y me dio de penitencia

Que la firmeza bailara” (Ábalos, 1957, 1m30s)

La obra continúa con una vidala en la que conviven la herencia española y la argentina, dos intérpretes comienzan a entrelazar el pulso de la caja chayera con la cuenta de una bailaora. Se desarrolla un dúo que se estructura a partir de una pregunta y respuesta, una copia y transformación de materiales de movimiento, estableciendo similitudes y diferencias entre el



*Polvaredal, Festival Federal Situar Danza 2023,
Fotografía: Paola Evelina Gallarato*

flamenco y el folclore argentino. Así, observamos los puntos de encuentro entre taconeos y zapateos, que tienen una ejecución muy similar, pero se diferencian porque el primero levanta el pie desde atrás para golpear el piso y el segundo desde arriba; los distintos diseños de braceos que ordenan los codos quebrados hacia atrás y otros con líneas suaves hacia delante a la altura de la mirada; el gesto de tocar castañuelas y las castañetas -chascido de los dedos pulgar y medio-. Finalmente, ambas bailarinas comienzan a girar y rodearse, hasta configurar un solo cuerpo colectivo que, con el resto de las intérpretes, repitiendo un paso básico todas a la vez y sosteniendo sus faldas esperando la irrupción de la próxima pieza musical.

En el siguiente cuadro, las intérpretes ejecutan un combinado de malambo sureño, un estilo de zapateo que se ejecuta descalzo, por lo que los golpes y repiques son más suaves, pero tiene una amplia variedad de juegos de dinámica y pausas, predominando mucho los cepillados -arrastrar los dedos y em-

peines por el suelo hasta despegarlos-. Comienza en un unísono de gran precisión y musicalidad que resalta el desempeño de las bailarinas al llevar los ojos tapados con sus faldas. Así, las mujeres a quienes el malambo les fue negado por años y aún hoy sigue generando polémica en los núcleos más conservadores, zapatean exhibiendo su genitalidad al desnudo.

Desde este gesto reivindican su presencia y su fortaleza, no se muestran como cuerpos frágiles, etéreos o sensuales, sino poderosos. Agrupadas en dúos y luego solas, comienzan una serie de desplazamientos por todo el escenario y cambian sucesivamente el modo en el que sostienen sus faldas, destaca una imagen particular donde las convierten en una especie de capucha, imitando el cuadro *Los Amantes* (1928) de Magritte. A su vez, refuerza la atención en la desnudez y el juego entre lo oculto y lo visible, lo que puede llevarnos a otra obra del artista, *La astucia simétrica* (1928).

Así, se remarca el sentido de colectivo ocultando los rostros



y asimilándose a la estética de distintos grupos rebeldes/revolucionarios como las Pussy riot o el movimiento de mujeres zapatistas. Las bailarinas siguen jugando con sus vestidos, convirtiéndose en bocas de peces y hasta en vulvas, y exclamando cada vez con más fuerza, para demostrar su presencia y afirmar su pertenencia hasta finalizar la escena con un grito. En este gesto reivindican su lugar en este escenario y así, en esta nación.

El malambo acaba y una de las intérpretes comienza un monólogo, en el que interpreta una bruja en trance que inicia un rito, en el que siente y persigue la presencia de la Telesita⁸. Esta escena se refiere a las sabidurías ancestrales, los conocimientos “otros”, que se ha desenvuelto en un linaje sumamente ligado al ámbito privado y femenino, por fuera de la ciencia como un espacio masculino. La bruja en búsqueda de la mítica

figura, ordena a las mujeres una serie de formas, movimientos y hasta expresiones que juegan con las frases típicas de la danza contemporánea y el folclore: pecho al techo, una postura típica dentro de una clase y una coreografía contemporánea; centro bien adentro, una indicación postural básica también para este lenguaje sobre la activación muscular abdominal; las castañetas; el zarandeo de las faldas en el folclore; “papito-papá”, refiriéndose a la fonética del zapateo; “aro-aro-aro”, que se exclama antes de recitar una copla o el “adentro” que indica que comienza una danza folclórica; entre otras. La escena se desarrolla hasta identificar al mítico personaje.

La bruja entonces, da la orden a les musiques para interpretar una chacarera y a la Telesita girar hasta morir. Las bailarinas inician una telesiada final, donde giran, sacuden sus faldas, sacuden la tierra y el polvo del suelo en una coreografía fre-

8. La leyenda de la Telesita surge a partir de una joven de Santiago del Estero, Telésfora Castillo o Santillán, que era conocida por su gusto por la danza y que murió quemada. Mediante la tradición oral, se preservó su memoria convertida en un “alma en pena” o “milagrosa” por las creencias populares. Esta leyenda origina un rito, conocido como telesiada, un rezabaile, donde se piden o se agradecen los favores “milagrosos” de la Telesita. Consiste entonces en beber y bailar hasta caer rendidos.



*Polvaredal, Festival Federal Situar Danza 2023,
Fotografía: Paola Evelina Gallarato*

nética. Combinando movimientos y formaciones espaciales típicas de la chacarera incorpora pequeñas expresiones o citas que pueden remitirnos también a la danza moderna, como una breve frase que involucra un fuera de eje, torsiones y contracciones, o el gesto que identifica el solo La danza de la bruja (1913) de Mary Wigman; como también el enraizamiento del peso hacia el suelo y posturas con la pelvis baja y la energía propia de los rituales que identifica la danza afro.

Finalmente, las bailarinas comienzan a quietarse y la telesita continúa girando y girando durante minutos, mientras el resto se desploma al suelo. Ella continúa entregada a su danza hasta que la música se detiene y el apagón indica el final de la obra.

Polvaredal:

Una Reconstrucción Feminista de la Argentina Actual

Luego del análisis coreográfico podemos volver a analizar el elemento que ordena y da sentido a la obra: ¿Cómo son representadas las mujeres en la obra? Polvaredal (2019) propone una mujer fuerte y expresiva: no son las bailarinas pálidas, frágiles y etéreas de un acto blanco dentro de un ballet romántico; no son las chinas⁹ que acompañan al gaucho en una danza tradicional con sus diferentes roles de género; ni tampoco son las intérpretes performáticas con expresión neutral de una pieza contemporánea, por nombrar algunos estereotipos dentro de la danza.

En la mayoría de las escenas se presentan como un cuerpo colectivo, representando la fuerza y la unión. A través de los unísonos resaltan su conexión y configuran un cuerpo de mayor tamaño, con su movimiento continuo parecen sumar rapidez y fluidez, multiplicando las figuras y construyendo un sistema en el que una arrastra y sostiene a la siguiente (como ocurre con el armado y desarmado de los monumentos), sosteniéndose así en un mecanismo de suma precisión.

Se destacan también las figuras anteriormente mencionadas: la matria argentina, la española y hacia el final la bruja y la Telesita: la bruja en este caso trae consigo el poder de la tierra, contiene el rito y el origen, conversa con el

conocimiento de un pueblo desterrado, marginado y colonizado. Por último, la Telesita, que es milagrosa porque, entre otros poderes, tiene el de hacer aparecer lo perdido. De este modo, esta mujer trae con sus movimientos a todas las mujeres perdidas en el folclore, en la historia y en los grandes relatos de la Argentina.

En la actualidad, en el marco del capitalismo neoliberal donde los procesos de globalización privilegian la conformación de identidades transnacionales y el ocultamiento de los contextos locales, lo que conlleva a una crisis de las identidades nacionales. De este modo, se transforman las diferencias culturales en desigualdades, afianzando nuevos modos de colonización. El llamado a lo colectivo surge como una estrategia de defensa frente a políticas que nos conciben como individuos mercantilizados. Nelly Richard señala que la globalización capitalista no sólo transforma las estructuras políticas y económicas, sino que interviene en los mecanismos de subjetivación:

El inconsciente social (gustos, fantasías, deseos, pulsiones, etc.) va modelando identidades a través de los medios de consumo y las tecnologías de la información. Lo “político” no puede desligarse de lo “cultural”, ya que las imágenes producen imaginarios y que estos, a su vez, activan o bien desactivan la imaginación crítica para anticipar cambios o deconstruir hegemonías. Explorar la esfera de lo “cultural” es indispensable para desentrañar el modo en que un determinado régimen de signos, valores y representaciones pone en discurso y en imágenes las visiones de mundo, las creaciones y los pensamientos que refuerzan el orden social o que lo desajustan. (Richard, 2010, p. 75-76)

De este modo, operan nuevas formas de soberanía capitalista en una cartografía del poder económico-cultural, cuyo foco central es desplazado por una red multicentrada que sigue generando asimetrías y desigualdades en el acceso y la participación de lo local en las redes globales de acumulación y transacción del valor semiótico-cultural de lo circulable e intercambiable. En este contexto de globalización y multiculturalismo, las periferias, marginalidades y disidencias recurren al arte para denunciar las condiciones de exclusión, la violencia histórica y cuestionar hegemonías de representación, configurando una herramienta cultural para reconfigurar las identidades y comunidades. Así, aspiran a reformular relaciones y posibilitar nuevas capacidades de acción, a través

9. Tanto en Argentina como en otros países de Latinoamérica, la expresión “china” se utilizó para señalar genéricamente a mujeres de origen mestizo o indígena.

de un pensamiento crítico y creativo necesario para repensar, anticipar y deconstruir las hegemonías dominantes.

En la Argentina, durante las últimas décadas presenciamos una reformulación sobre la pregunta por la identidad nacional. A raíz del Bicentenario (2016), la reflexión sobre la independencia y la revisión sobre la historia y el contexto actual de la nación se multiplicó no sólo en debates sino en propuestas culturales y artísticas. A través de programas educativos, festivales, actos públicos y una fuerte política cultural, distintas expresiones folclóricas y populares sembraron un espacio de reflexión y memoria.

A su vez, resulta necesario destacar el impacto en nuestra sociedad del desarrollo de una nueva ola feminista que reabrió discusiones e invitó a cuestionar conceptos. Junto con movimientos como el “Ni una menos” y la militancia por la legalización del aborto, los cuerpos manifestándose en la calle ocuparon un espacio predominante en la agenda política no sólo del movimiento feminista sino de la sociedad argentina en general. Así, la pregunta sobre la identidad tomó una nueva dirección para cuestionarse qué significa ser mujer, ser parte de la disidencia de la heteronorma y qué lugar nos ofrece la sociedad.

En este contexto, pronunciarse argentines, proponerse sur y explicitar el lugar de enunciación es una decisión política, que, a su vez, no puede estar separada de los cuestionamientos de género. Así, nuevas relecturas sobre los mitos nacionales, el folclore en cuanto a sus costumbres y relatos, incluso desde su danza -como hemos observado- y su música, hacia el cuestionamiento sobre la imagen del gaucho, invita a repensar la identidad argentina en un contexto diferente e incorporando otros colectivos en la configuración de esta ciudadanía.

Polvaredal (2019) invita a repensar la historia, abrir el pasado y construir otros/nuevos relatos desde los cuerpos que modifican nuestra realidad. Presentificando el pasado, militando un potencial futuro dentro de este cruce de tiempos y un llamado a la acción desde la cultura, este trabajo integra múltiples sentidos proponiendo una relectura feminista del mensaje popular “Matria sí, colonia no”.

La presente reflexión o investigación se encuentra en desarrollo, con constantes cambios y vacíos –tal como lo son las identidades, las cuales constantemente son filtradas por los fósiles y ecos propios de la autora y sus afectos—. Sin embargo, regularmente transita por la pregunta (existencial) de investigación: “¿la geografía territorial se imprime en el cuerpo?”, pero que para efectos de esta ponencia abordará los límites de lo que resulta ser un poco más sustancial para este armado de la identidad de la práctica interpretativa, el gesto. Lejos de ser una investigación nueva, lo que busca es mantener este cuestionamiento activo, visible y sensible como una forma de profundizar en los modos personales de creación y provocación artística.



Bibliografía

- Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito*. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada. Hacer historia, Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.
- Andre, J. Guardia, S. (Ed.). (2002). *Historia de las mujeres en América Latina*. Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América. Lima, Perú, Centro de estudios, CEMHAL.
- Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Sudamericana.
- Cadús, E. Figueiras, L. Rímola, C. (2019). *Dossier Polvaredal*.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires. Edhasa.
- Citro, S. (2015). *Interculturalidades en danza. Conferencia y taller de experiencia práctica*. Encuentro Internacional Diálogos Interculturales de la danza de y desde los cuerpos. FLACSO.



- **Falcoff, L. (03/07/2021).** *Mujeres que zapatean: el malambo no es sólo cosa de hombres.* Espectáculos. Clarín. Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/mujeres-zapatean-malambo-solo-cosa-hombres_0_UGID7QJym.html
- **Falcoff, L. (12/01/2018).** *En Laborde, el malambo no es cosa de mujeres.* Espectáculos, Música. Clarín. Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/laborde-malambo-cosa-mujeres_0_rylRr8Vz.html
- **Figueiras, L., Rímola, C. (2022).** *Mover la historia/* Entrevista por Eugenia Cadús. Rosario, Argentina. Revista Inquieta.
- **Franko, M. (2017).** *Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era.* En Mark Franko (ed.) *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment.* Oxford University Press.
- **Hermanos Ábalos (1957).** *La Firmeza [Canción].* En *Nuestras danzas* Vol. I. RCA Records Label.
- **Gil Lozano, F., Pita, V., Ini, M. G. (2000).** *Historia de las mujeres en la Argentina.* Buenos Aires. Taurus, Alfaguara.
- **Ludmer, J. (2000).** *El género gauchesco.* Un tratado sobre la patria. Libros Perfil.
- **Pérez, V. (2010).** *Replantear la historia de la danza desde el cuerpo.* *Hacer Historia.* Barcelona: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre. Mercat de les Flors.
- **Restrepo, E. (2015).** *Estudios Culturales en América Latina.* San Pablo, Brasil. Revista Estudos Culturais, 1(1), 1-12.
- **Richard, N. (Ed.). (2010).** *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas.* Santiago de Chile, Chile. Clasco. Editorial Arcis.
- **Richard, N. (2009).** *Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial.* Ramona. Revista de artes visuales, 91, 24-30.
- **Rojas, R. (1922).** *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para la reforma en el estudio de las humanidades modernas.* La Plata. UNIPÉ, Editorial Universitaria.
- **Taylor, D. (2012).** *Performance.* Asunto Impreso ediciones.

