

El Hacer Artístico Translocado: Una Propuesta de Creación Decolonial*

O Fazer Artístico Translocado: Uma Proposta de Criação Artística Decolonial // The Translocated Artistic Practice: A Proposal for Decolonial Creation

Aline Vallim de Melo¹

dmalinev@correo.udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Paola Ferraro²

polyferraro@gmail.com

Universidad Nacional de Asunción

Verónica Daniela Navarro³

veronicadnavarro@gmail.com

Universidade Federal da Bahia

Fecha de recepción: 24 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2024

Cómo citar: Valline, A, Ferraro P, Navarro D.. (2025). El Hacer Artístico Translocado: Una Propuesta de Creación Decolonial . *Corpo- Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp.268-283.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22011>



* Artículo de reflexión

1 Aline Vallim es artista, docente e investigadora interesada en la creación, improvisación y performance. Profundizó sus estudios en residencias y talleres con varios artistas-investigadores en el campo del arte/danza contemporánea. Tiene experiencia en artes con énfasis en procesos colaborativos en danza. Es Licenciada en Danza por la Facultad de Artes de Paraná (FAP- UNESPAR/Curitiba-PR). Es especialista en Estudios de Danza Contemporánea y tiene una Maestría en Danza del Programa de Postgrado de la Universidad Federal de Bahía (UFBA/Salvador-BA). Actualmente es candidata a doctora en el programa de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá, Colombia) en co-tutela con la Université de Toulouse Jean Jaurrés (Toulouse, Francia) donde desarrolla investigación- creación sobre danza, migración. y feminismo.

2 Paola Ferraro es artista escénica, investigadora y docente. Está interesada en procesos artísticos que involucren el trabajo con archivos, historia y memorias. La danza y la escritura han configurado sus principales campos de incidencia. Es creadora de Acción-Archivo-Memoria, una iniciativa de carácter artístico que articula acciones vinculadas a la memoria afectiva e institucional de las ciencias sociales en Paraguay, a través de los registros de sus espacios de producción y el relato de sus protagonistas, buscando generar un puente de diálogo entre generaciones pasadas y presentes. Cuenta con formación en danza clásica, contemporánea, teatro y artes marciales (jiu-jitsu brasileño). Interesada en prácticas corporales que vinculen la danza con las artes marciales. Es integrante de Tercer Espacio Colectivo, agrupación de artes escénicas que se dedica a la producción, difusión y formación de carácter artístico en Asunción y área metropolitana.

3 Verónica Navarro es doctora en Artes Escénicas por la Universidad Federal de Bahía (2022). Magister en Danza por la Universidad Federal de Bahía (2018). Especialista en Danza en la Universidad Federal de Bahía (2016). Profesora de Arte-educación por la Unigrande. Universidade Integrada da Grande Fortaleza (2021). Licenciada en Trabajo Social - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina (2006). Actualmente es profesora colaboradora del programa de investigación y extensión AnDanças de la Universidad Internacional de la Lusofonía Afrobrasileña UNILAB en el campus Malês en Bahía y tutora del curso de profesorado en danza EAD de la Universidad Federal de Bahia en Salvador, Bahía Brasil.

Resumen

Mediante este artículo nos proponemos reflexionar sobre algunas de las cuestiones que atraviesan nuestro trabajo artístico *Translocadas*. A través del proceso creativo, vamos trayendo los conflictos y tensiones que dieron cuerpo a la obra a partir de los atravesamientos de género, sexualidad, clase y raza, entendiendo estos en un sentido interseccional. Algunas de las preguntas que aborda el artículo son las siguientes: ¿Qué es lo que nuestras danzas dicen sobre nosotros? ¿De qué formas estamos sintiendo/haciendo y diciendo sobre nuestras danzas? ¿Qué caminos estamos eligiendo para crear nuestros discursos, procedimientos y obras artísticas en la contemporaneidad? Vamos a translocar el lenguaje también, ya que tanto el español como el portugués nos constituyen en nuestro día a día.

Palabras clave

corpo, dança, investigação artística, decolonialidade

Abstract

In this article, we aim to reflect on some of the issues that permeate our artistic work, *Translocadas*. Drawing from the creative process, we explore the conflicts and tensions that shaped the work, focusing on the intersections of gender, sexuality, class, and race. These issues are understood through an intersectional lens. Key questions addressed in the article include: What do our dances reveal about us? How do we feel, act, and speak through our dances? What paths are we choosing to create our discourses, procedures, and artistic works in contemporary times? We also aim to translocate language itself, as both Spanish and Portuguese shape our daily lives.

Keywords

body, dance, artistic investigation, decoloniality

Resumo

Através desta escrita propomos refletir sobre algumas das questões que atravessam o nosso trabalho artístico denominado “*Translocadas*”. A partir do processo criativo, trazemos os conflitos e tensões que deram forma à obra a partir dos atravessamentos de gênero, sexualidade, classe e raça, compreendendo-os em um sentido interseccional. Algumas das questões que compõem o trabalho são discussões sobre: O que nossas danças dizem sobre nós? De que forma estamos sentindo/fazendo e dizendo sobre nossas danças? Que caminhos estamos escolhendo para criar nossos discursos, procedimentos e trabalhos artísticos na contemporaneidade? Vamos translocar o idioma também, pois tanto o espanhol quanto o português nos constituem no nosso dia a dia.

Palavras-chave

corpo, dança, investigação artística, decolonialidade

¿Qué es *Translocadas*?

*Translocadas*⁴ es una creación escénica de danza que nació en 2017 en Brasil, entre los estados de Bahía y Ceará, a partir de un diálogo entre las artes escénicas y las ciencias sociales. Gracias a la participación en el equipo de cuatro artistas de la escena y de investigadores(as) vinculados(as) también a espacios académicos de tres países de América Latina, fue posible realizar este cruce. Entre lecturas y discusiones, se fue tejiendo una red de prácticas y discursos que conectó a los tres países involucrados: Brasil, Argentina y Paraguay.

En el auge de las teorías decoloniales, se convirtió en una preocupación constante la cuestión de cómo deconstruir discursos y prácticas desde la academia en América Latina, transformando este espacio, en la última década, en otro lugar a ser ocupado por muchos(as) de nosotros(as). La producción de la teoría decolonial más difundida dentro de los espacios académicos está ligada a los sectores intelectuales blancos-burgueses, lo que genera muchas contradicciones o “poco suelo”, es decir, una teoría creada fuera de la realidad de muchos(as) subalternos(as) (Spivak, 2010). Así, reconocemos nuestro lugar de privilegio en esta sociedad desigual, por tener la posibilidad de estar dentro de la academia como estudiantes de programas de posgrado, profesores(as) e investigadores(as), y por tener acceso a lecturas, orientaciones, salas de ensayo e incluso becas, lo que facilitó el nacimiento y la continuidad de esta propuesta artística, tanto dentro de la academia como en la escena brasileña y paraguaya.

Creemos firmemente en la investigación artística como construcción de conocimiento. El *corpo-testemunha* (Soares, 2018) en los espacios que se abren a partir

de las vivencias, donde la estética forma parte del entendimiento del mundo. *Translocadas*, como obra en continua (des)construcción, surge de la necesidad de comprender de qué manera el proceso creativo en danza puede operar como práctica de descolonización del cuerpo a partir del mismo.

En este camino, la dramaturgia de *Translocadas* emerge como soluciones provisionales a partir de las acciones de las tres artistas creadoras y de las provocaciones del artista/propositor del trabajo que, a través del movimiento, plantean la creación de estados corporales, imágenes y representaciones estereotipadas sobre lo que significa ser "mujer" en América Latina. Los estereotipos aparecen en escena como recurso para reflexionar, de manera crítica y humorística, sobre los imaginarios nacionales y los procesos de exotización inherentes a ellos. No es nuestra intención hacer ningún tipo de generalización sobre lo que significa ser mujer, latinoamericana, blanca, cis, etc. Sabemos que estas intersecciones se dan de formas múltiples, así que traemos cosas que hablan desde nosotros(as) y sobre nosotros(as) mismos(as).

El *corpo-testemunha* que danza para hablar de nosotros/as desde nosotros/as

Translocarse e implicarse a través de incomodidades, contingencias, múltiples lugares contruidos a partir de los(as) otros(as), en la interacción. ¿Cómo construir una mirada sobre una estética artística atravesada por marcadores de raza, clase, género y sexualidad que nos clasifican en tierras sembradas por procesos coloniales? La propuesta de *Translocadas* es trabajar desde el desplazamiento hacia un lugar donde el grupo se reúne para la creación. Primero, porque vivimos en lugares/ciudades diferentes; segundo, porque la obra nace justamente de este tránsito nuestro entre territorios,

⁴ Tráiler de la obra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VaXSIQ5nDr8&t=40s>

donde nos movemos permanentemente entre estereotipos, marcas, historias, memorias, que se reconfiguran en la interrelación con diferentes seres humanos y no humanos. A partir de las artes del cuerpo, podemos colocar nuestros cuerpos "en situación", lo que Soares llama *corpo-testemunha*. Específicamente, hablando del artista negro brasileño, el autor dice que

la manera en que la subjetividad de las personas es construida y marcada socialmente es plural, y diversos discursos atraviesan y confluyen en este lugar que es el ser humano. Aunque las personas sientan, consciente o inconscientemente, las marcas culturales de una sociedad que experimentó el colonialismo y el régimen esclavista, es necesario situar el lugar de enunciación de esa experiencia. ¿Quién es el sujeto que habla? ¿Cuál es o cuáles son sus enfoques? (Soares, 2018, p. 24-25, Traducción nuestra)

Coincidimos con Soares en que, como artistas-investigadore/as, es necesario explicitar nuestros lugares de enunciación, colocando nuestra perspectiva del mundo en los procesos artísticos, lo que él llama *corpo-testemunha*, una cualidad del cuerpo capaz de repensar nuestros procesos de subjetivación, aquellos que imprimimos a partir de los discursos que nos definen y que tenemos la posibilidad de recrear a partir de nuestra propia experiencia en contacto con otros mundos.

Cuando un artista puede observar su propio proceso poético como forma de conocimiento, pudiendo de esta manera transitar por la libertad poética coqueteando con aspectos metodológicos de un hacer científico. Y cuando ese hacer artístico es un atravesamiento de la forma a través del arte de la presencia, esto significa que el cuerpo construye y testimonia en otra tempo-

ralidad la experiencia de ser un soporte para la expresión, al tiempo que también crea su propia lógica particular de expresar. (Soares, 2018)

Es un desafío para nosotros/as, artistas-investigadoras fenotípicamente blancas, cis y heterosexuales con el acompañamiento artístico de un hombre cis gay del sertão/Ceará, de países como Argentina, Brasil y Paraguay, con una historia marcada por invisibilizaciones, borramientos y blanqueamientos, creados dentro de una imposición territorial que poco se refleja en el día a día de la dinámica de esta frontera, estar junto/as para crear. *Translocadas* se hace y se rehace en el desplazamiento, ya sea en la forma en que se daban los ensayos, entre Salvador y Ceará—cuando todo comenzó en 2017, entre las ciudades de Juazeiro do Norte y Crato-CE, en el garaje de la casa de Socorro Soares y en la ONG Beatos, donde residimos e acampamos—o en el caso específico del viaje a Paraguay que realizamos en 2019.

Las residencias artísticas, como forma de encuentro/organización, ayudan a *Translocadas* a pensar en sus prácticas artísticas en desplazamiento, un proceso de creación en tránsito que sugiere otras formas de producción. Residir nos ayuda a crear ambientes fértiles para la práctica de la convivencia y el intercambio, para fortalecer el ejercicio colectivo de problematizar y probar cuestiones en el cuerpo, y, principalmente, para llevar a cabo un trabajo conectado con las personas y con el suelo donde bailamos.

Nosotros/as, viajando, lidiamos con la sorpresa, la imprevisibilidad e incluso el riesgo. Explorar e investigar los lugares por donde se pasa, relacionarse con el paisaje físico o con el entorno social, operar con las cuestiones que nos conmueven y dejarnos transformar a lo largo del proceso. Las reflexiones, experiencias, viven-

cias y memorias fueron acompañadas de anotaciones, dibujos, diarios de a bordo, cuadernos de viaje, fotos, videos, objetos y otros vestigios y registros. Según Francisco Dalcol, el artista viajero contemporáneo

crea recomponiendo las especificidades propias del lugar, ya sea representando o interpretando esa “realidad”, ya sea a través de la experiencia sensorial o la vivencia personal de lo que el espacio le provoca. El artista en residencia también puede realizar un trabajo basado en una práctica social que establece vínculos con las personas y con los espacios que involucran a una comunidad como coautora en procesos colaborativos. Como formas de actuación cada vez más participativas en un contexto en el que la movilidad se asocia con la preocupación por el diálogo y los intercambios, las residencias y los artistas nómadas ayudan a ampliar las indagaciones sobre experiencias y procesos de intercambio, interacción y vida colectiva, ofreciendo respuestas a un síntoma contemporáneo de fuga y aislamiento. (Dalcol, 2015)

Las redes de intercambio con personas caracterizan a *Translocadas*. Las asociaciones con el grupo Oitão Cênico en Ceará, con el colectivo artístico Tercer Espacio Colectivo Artístico en Asunción, Paraguay, y con diferentes artistas, maestros(as) de la cultura popular, escuelas públicas, entre otros, dan color, consistencia, conflictividad y nuevos lugares permanentes para pensar-hacer la escena. Creemos que la producción de conocimiento es un movimiento incesante de generar encuentros, relaciones críticas, sensibles y creativas con la realidad. Estas son habilidades desarrolladas en y por diferencias y especificidades, en las cuales las relaciones de intercambio suceden a través de diálogos que se mueven entre acuerdos y desacuerdos. Por lo

tanto, creemos que estar juntos no significa necesariamente correspondencia en el sentido de establecer relaciones exclusivamente por similitud o acuerdo; estar juntos no es estar igual.

Translocadas es una obra que poetiza a partir de la danza la realidad de una mujer argentina, una paraguaya y una brasileña cuando son leídas en otros territorios. Cuando se encuentran y se distancian de sus lugares de pertenencia y se territorializan en otros diferentes. Para comenzar el análisis vamos con la primera mujer: la argentina.

¡“Se va la primera”! Siglo XX cambalache problemático y febril

Lo que hoy llamamos Argentina se vino a consolidar hacia finales del siglo XIX principios del siglo XX luego de la lucha histórica entre Buenos Aires y las provincias. Ya esa denominación lo dice todo: “Buenos Aires” y el resto, principalmente el norte como una cosa sola—pasando Córdoba para arriba—parece que es todo lo mismo y el desierto patagónico, aquel pedazo de tierra “inhabitada” llena de indios e indias indomables.

“¿De dónde sos?” me preguntan en Brasil, y yo respondo: “Argentina, pero de Córdoba.” “¡Ah, seguro que bailas tango! Y cómo es que se llama ese monumento grande que tienen allá? ¡a mí me encanta Argentina! parece París”, me dicen en Salvador.

Yo, Verónica, que fui a Buenos Aires unas tres veces, siempre conozco menos que las personas que me preguntan. ¿Por qué reafirmo que soy de Córdoba? ¿Por qué prefiero la chacarera y el huayno antes que presentarme con el tango?



Foto Dani González. Asunción, 2019.

Translocadas me dio el lugar de la argentina que vive en Salvador, que baila samba y que juega capoeira, que come empanadas y acarajé.⁵ Lo primero que vino a nuestra mente para montar ese trabajo es el tango. Soy rubia de ojos azules, fenotípicamente encajo para el tango de exportación, folclorizado y blanqueado. ¿Cuál tango ponemos en la obra? “*La cumparsita*” pensamos toda(o)s, principalmente nuestro director Mauro César, preocupado con la comunicación directa para un público de los interiores a los que queríamos llegar y que él conoce muy bien. Lejos estamos en este trabajo de abordar el tango y su historia, no es la intención ni podríamos hacerlo. Pero esta es mi carta de presentación, para un trabajo donde lo que predomina son los este-

reotipos y las etiquetas. Muchos años he bailado tango, con vestidos apretados y medias de red. Los zapatos de tango son la llave de la feminidad heteronormativa del ser mujer argentina. La seducción al varón, en el caso de la obra, la silla en la cual danzo todo el tango. Esa silla que simbólicamente es el estado patriarcal blanco heteronormativo que dice para mí cómo debo seducir, a quién y dónde.

¿Cómo deconstruir nuestros cuerpos que danzan formas racistas, machistas y estereotipadas? Es posible mover caderas, pecho, sacudir el alma. No es el tango lo que incomoda, es no dejar al cuerpo expresarse con libertad. *EnegreSer corporeidades* (Navarro, 2018) en nuestras danzas argentinas a partir de matrices estéticas negras como la capoeira angola o indígenas desde sus ruedas, rituales y múltiples posibilidades corpo-

⁵ comida baiana hecha de masa de poroto y aceite de dendê, considerada comida de comunidad tradicional de terreiro de candomble, o sea de religión de matriz africana.



Fotos Mellyssa Bezerra (Teatro Marquise Branca/Juazeiro do Norte 2018).

rales. Desestabilizando codificaciones patriarcales en las danzas de roles de “mujer” y de “hombre” que son construcciones culturales coloniales para instaurar un único modelo posible: el heterosexual, cis blanco y burgués de ser. Coincidimos con Lugones (2015) en que la sexualidad como el género son construcciones sociales creadas e impuestas:

La heterosexualidad no está simplemente biologizada de manera ficticia, también es obligatoria y permea la totalidad de la colonialidad del género, en la comprensión de la más amplia que estamos dando a ese concepto. En este sentido, el capitalismo eurocentrado global es heterosexual. Creo importante que veamos, que aunque intentemos entender la profundidad y la fuerza de la

violencia en la producción tanto del lado oculto como del lado visible del sistema de género moderno/colonial, que la heterosexualidad ha sido coherente y duraderamente perversa, violenta, degradante, y a convertido las personas “no blancas” en animales y a las mujeres blancas en reproductoras de la Raza (blanca) y de la Clase (burguesa). (Lugones, 2015, párr. 51).

Continuamos el análisis con Paraguay. Era muy importante para nosotras/os pensar la memoria histórica de un país que sufre hasta hoy el ahorcamiento de estar en el medio fronterizo de dos países como Argentina y Brasil. A través de la experiencia de Paola Ferraro en relación con nosotros/as y los desplazamientos transitados es que pudimos crear la “*India del ballet*”.

INDIA

De su tribu la flor / Montaráz Guayaquí / Eva arisca de amor / Del edén guaraní

India a tua imagem, sempre comigo vai. Dentro do meu coração, todo meu Paraguai.

Tantas capas de romantización fueron construidas desde los dispositivos del pensamiento colonial, primero, y el nacionalista después, al punto de tornar una abstracción de sujetos concretos cuya existencia real es invisibilizada a través de estereotipos icónicos. Hablo específicamente de las mujeres campesinas e indígenas que transitan en Paraguay. La forma de estos estereotipos es diversa, pudiendo los mismos ser estigmatizadores—los indígenas son salvajes, haraganes—o exótica—la gloriosa raza guaraní, la india bella mezcla de diosa y pantera de la guarania.

Los procesos de conformismo y resistencia (Chauí, 1981) vivenciados durante la colonización, permitirían la continuidad de la lengua guaraní dentro de la Provincia del Paraguay. El mestizaje mudaría las configuraciones del mundo indígena, deviniendo este en comunidades rurales campesinas, las cuales se extenderían y perdurarían durante la colonia e independencia y configurarían el paisaje mayoritario de la República hasta bien entrado el siglo XX. Por su parte, el mundo rural y sus formas serían hegemónicas hasta bien entrado el siglo XX y el proceso de urbanización, notoriamente tardío. Hasta 1990, la mitad de la población paraguaya tendría un origen socio-demográfico rural-campesino. Y para mi generación, eso implicaba provenir de un ineludible linaje de madres y abuelas campesinas, siendo nosotras, las primeras hijas nacidas en la “ciudad.”

El guaraní llegaría a los mestizos con la leche materna. Serían las mujeres sus practicantes. Con el vendrían también los saberes sobre las plantas medicinales, saber ampliamente practicado hasta hoy. Sería el idioma de la casa, es decir, un código lingüístico supeditado a la esfera del mundo privado, presente en el campo de la oralidad. Por su parte, el español sería la lengua del poder, la practicada por el colonizador español, el código que regiría las relaciones con el Estado. Y al igual que en nuestra contemporaneidad el guaraní conforme la lengua mayoritaria de la sociedad paraguaya, la misma sobrevive hoy como subalterna ante el español, aspecto que se torna visible en la vida pública.

Translocadas apela a varios recursos del mundo indígena y campesino descripto, pero en claves diferentes a lo largo de la pieza. En muchas formas, la obra me hace ver las particularidades de un mundo que, silenciosamente, está incorporado en mis formas de ver, sentir, mover y hablar cotidiano. Me permite reconocer las cercanías sutiles y distancias notorias con aquellos códigos, desde mi lugar de mujer urbana, criada en Asunción e hispano hablante.

A lo largo del proceso creativo me encontré con un problema recurrente: el exceso de utilería y recursos escénicos. Siempre tenía muchos objetos en las escenas donde participaba, al punto en que me costaba cargarlos. Y terminaba hablando de muchas cosas: utilizo un mortero pequeño, cuyo carácter denotativo recordaba el uso ancestral y contemporáneo de las plantas medicinales en las familias paraguayas, pero que en clave connotativa coloca la violencia sexual ejecutada sobre paraguayas migrantes en la frontera. Imito un diálogo de despedida en guaraní entre madres e hijas en situación de migración, citando a Carmen Soler en medio



Foto: Talita Feitosa. Juazeiro do Norte 2018

del mismo.⁶ Uso un paño rojo para recordar el tránsito de los mensú entre las fronteras de Paraguay y Brasil. Escondo el rostro en escena para referir la invisibilidad de Paraguay en la región, entre varios otros recursos.

Sin darme cuenta ni proponérmelo, tenía demasiado, pero nunca podía—y sigo sin poder—encontrar el final a una escena en concreto: la hoy llamada por el grupo “escena de India”. En la misma suena un mix de la canción homónima, en versión de *Perla del Paraguay* y Gal Costa. La escena—a mi entender de hoy—trabaja el exceso de discursos sobre el cuerpo de una mujer hasta el absurdo: tacos altos, pollera de danza paraguaya, termo de tereré en la cabeza, pretendiendo vender

un show o ser la imagen de un poster. Y teniendo que “sostenerlo todo”. Algo de la historia de la propia *Perla del Paraguay* está en esa escena, las vicisitudes a las que la misma se prestó para “triunfar como cantante” cruzando la frontera.

Pero cuando todos estos discursos caen (la música se detiene, el termo de tereré queda en el piso, me saco los zapatos, la pollera y dejo de sonreír), ¿Qué hay para decir? ¿Cuál es la verdad detrás de todo ese ejercicio por sostener una imagen? Hasta hoy sigo sin encontrar las palabras o acciones para cerrar esa escena. Tal vez porque sea necesario un silencio después de tanto exceso y denuncia. O porque existe una distancia infranqueable entre una herencia campesina e indígena que me llega ya solo como eco y una realidad material concreta diferente.

⁶ Poeta, docente y militante social paraguaya, referente de oposición a la Dictadura stronista (1954-1989).

¡Cumbia nena!

La cumbia aparece en *Translocadas* como una suerte de diálogo fronterizo entre imaginarios paraguayos y argentinos. En mi experiencia de vida, yo, Paola, veía a banda de cumbia argentina *Damas Gratis* como una marca que me constituía. La cumbia villera de Buenos Aires estaba en los bares, en los colectivos al volver del colegio, en las fiestas, en la TV nacional, en las hinchadas de fútbol, en los asentamientos urbanos del Departamento Central y en los boliches de la élite asuncena. Poco me cuestionaba, en ese entonces, su procedencia, era algo naturalizado e incorporado que aparecía en los momentos festivos, para la liberación de los cuerpos en una sociedad moralista y conservadora como la paraguaya. La cumbia sonaba cuando la fiesta estaba en su tope, cuando el campo de las prohibiciones y la moral se desinhibían por completo.

A la par en que la cumbia se diseminaba y permeaba en todas las capas sociales—los asuncenos de clase media racistas decían que era vulgar y sin embargo siempre la coreaban—en la capital crecía la fila de migrantes paraguayos en el Departamento de Identificaciones, allá por el 2000. La mayoría tenía como destino ir a trabajar a Argentina, siguiendo un éxodo ya trazado desde inicios del siglo XX, sea por razones políticas o económicas.

En tanto registro experiencial, la cumbia puede remitirme a un tiempo personal: mi adolescencia, como así también a un contexto histórico y social de crisis económica y migraciones masivas. En cuanto “dato” para la obra, la misma nació con una pregunta hecha por Mauro, nuestro orientador-director una tarde del 2017 en Ceará: *¿Cuál es el drama transversal de la sociedad paraguaya?* En tanto respuesta provisoria, pienso en la migración

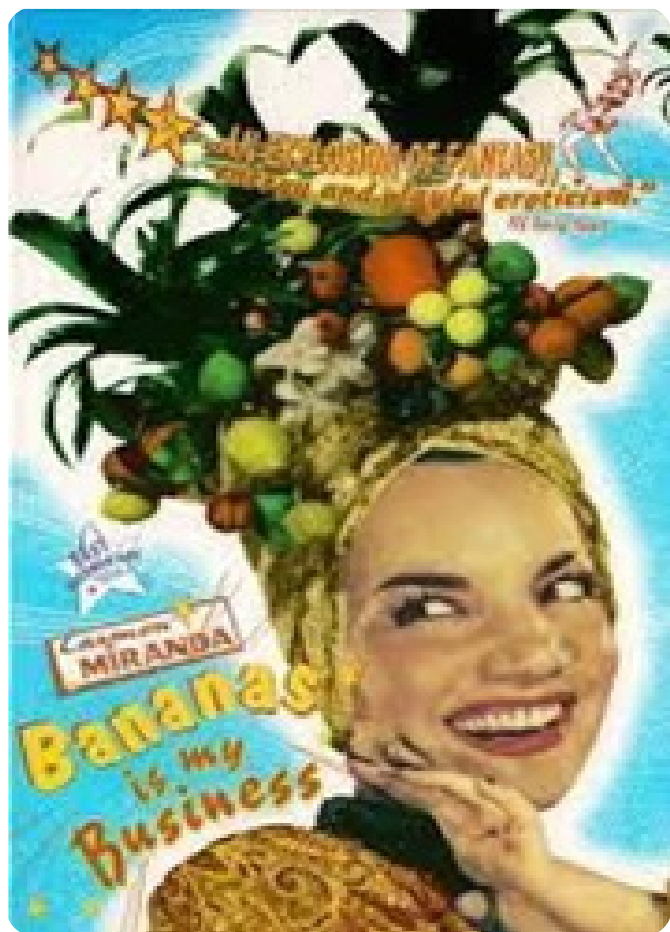
como fenómeno inter-generacional y en la cumbia como uno de sus símbolos. La migración compone un vínculo interminable que entrelaza a familias paraguayas y argentinas, al punto de mimetizar expresiones, de naturalizar el uso del guaraní o el jopará en ambos territorios, de permitir un uso compartido de mates, chipas, polcas, guaraníes o chamamés, literatura, culinaria, entre tantos otros saberes.

Para cerrar este proceso de análisis, que no termina aquí, por el contrario, se abre aún más para pensar como estas líneas nos desafían a seguir profundizando en las reflexiones, es que traemos la figura de la brasileña en la experiencia de Aline y sus desplazamientos junto a nosotros/as.

“Dijeron que volví americanizada”

En un fragmento del documental *Carmen Miranda: Bananas is my Business* (1995) se narra la primera entrevista realizada por periodistas estadounidenses a Carmen Miranda cuando llegó a Nueva York en 1939 de la siguiente manera:

Todos se dieron cuenta de que los años de la Depresión terminaron cuando Carmen Miranda llegó a Nueva York. Los hombres quedaron deslumbrados... y las mujeres perturbadas. Carmen Miranda, fruta exótica brasileña, inclinó la cabeza hacia un lado. Sus risueños ojos verdes y una sonrisa volvieron su rostro en una máscara de ardiente felicidad. Sus manos volaron como pájaros mientras decía: "¡Los hombres estadounidenses son como papas!". ¿Entonces le gustan los hombres americanos, señorita Miranda? "¿Si me gustan?" ella dijo. "No, no, no. Los amo... Sé 100 palabras en inglés: man, man, man, man y



Cartaz do documentário "Banana is my Business" (1995).

money, money, money, money. Nada mal para una chica sudamericana, ¿verdad?". (Solberg, 1995, 29:00).

El caso es que, después de esta entrevista, muchas cosas cambiaron. Carmen Miranda, cuando migró a Estados Unidos con el objetivo de complacer a los esta-

dounidenses, de repente parece una tonta. De hecho, la exótica "baiana" resultó muy agradable, con sus estilizadas vestimentas y su arreglo de frutas tropicales que llevaba en la cabeza; la industria cinematográfica de Hollywood ve en Carmen la oportunidad perfecta para promocionar a una gran estrella. En pleno apogeo de la "política de buena vecindad" (1933 a 1945) entre Estados Unidos y América Latina, el cine americano no parece preocuparse por producir "historias fieles a la realidad", sino que, por el contrario, quiere mantener relaciones de "solidaridad" y "amistad" con América Latina y, por tanto, la exotización de la diferencia aparece como plato lleno para mantener las relaciones de poder que estaban en juego.

Quizás sea porque me doy cuenta del mar de contradicciones que viven dentro de mí que la figura de Carmen me provoca tanta atracción. Reconocer que ocupamos posiciones de privilegio (sean de raza, clase, género, nacionalidad, entre muchas otras...) al mismo tiempo que en muchos contextos se nos invisibiliza, quizás sea un primer movimiento hacia dejar atrás esa vieja idea de que nuestra identidad es algo estable, fijo y puro. Ser Translocada se trata también de reconocerse un cuerpo manchado, cuerpo con *identidades grises*, como dice Silvia Cusicanqui (2018), "identidades formadas por manchas contradictorias" que nos permiten, al prestar la debida atención y cuidado, habitar mundos diferentes y quién sabe, tener la posibilidad de negociación constante con nuestros propios lugares de enunciación en un movimiento simultáneo de negación y afirmación de privilegios y exclusiones.

¿Y si Carmen Miranda fuera negra? ¿Si fueras pobre? ¿Si en lugar de frutas tropicales llevaras en la cabeza

un mulambo de rudia?⁷ ¿Y si en lugar de migrar a Río de Janeiro hubieras migrado a Salvador? ¿Tendría tanto éxito esa “bahiana”? ¿Podría seguir ocupando el puesto de Embajadora del Samba ante los ojos de una superpotencia extranjera en los años 1940? Aun así, ¿la apodarían “la pequeña notable” o “The Brazilian Bomnshell”? ¿Tendría la oportunidad de ser la primera mujer latinoamericana en garabatear su firma en la famosa acera de Hollywood?

Como artista blanca brasileña migrante—en avión y con pasaporte—viviendo en Colombia desde hace casi un año, no tengo forma de escapar de estas preguntas, siento un eco similar al de Carmen. En sentido común, cuando digo que soy brasileña y que trabajo con la danza, como por arte de magia aparecen en la conversación las palabras carnaval, samba y Río de Janeiro. De hecho, tengo mucho cariño por estos tres lugares, manifestaciones, rituales y sí, a veces me reconozco como esa “mujer brasileña” que esperan que sea. Pero muchas veces no. También resisto al imaginario femenino esperado desde otras construcciones y necesidades de ser/existir que me permiten construir otras formas de ser mujer.

Cuando profundizo en la historia vida-arte de Carmen, me encuentro con cuestiones del pasado que, de alguna manera, parecen seguir siendo las mismas cuestiones del presente: ¿Qué significa ser mujer brasileña, paraguaya, argentina? ¿Cuántas veces las mujeres latinoamericanas han sido invisibilizadas y cuántas veces sus cuerpos antes invisibles han sido estereotipados, exotizados y fetichizados? ¿Cuáles son los imaginarios identitarios vinculados al ser mujer latinoamericana?

¿De qué manera las relaciones de poder se inscriben en nuestra corporalidad y definen posiciones identitarias?

En *Translocadas*, como vimos en el caso de Carmen, la tanguera y de la india paraguaya, trabajamos los estereotipos femeninos nacionales como recurso crítico y humorístico. En el caso de Carmen, ella llega a escena con su inagotable alegría moderna, su sonrisa que hace los muslos doler y su samba de tacón bailada en media punta. Contradictoriamente, ella misma sostiene su cuerpo, tirando de su cabello hacia arriba, provocando una especie de juego de manipular y ser manipulada, de equilibrio y desequilibrio, de alegría y dolor. De repente CAE, en alusión a la canción de ese nombre. Disfrázate, nadie la vio, levanta y continúa con aún más alegría. Pero luego ella CAE, CAE. Levanta rápidamente con el torso insistiendo en la verticalidad. Haz un guiño a un joven por allá, un meneo por allá. Y de nuevo CAE... CAE... CAE. Él deja escapar una mirada de desesperación, pero se recupera, y pronto intenta ofrecer al público una mirada feliz con brazos y muñecas que circulan. CAE, CAE, CAE, CAE, la sonrisa ya no es sostenible. El cuerpo ya no puede soportar su propio peso. La supuesta alegría se desmorona y se revela en desesperación y un grito de ayuda. ¿Yo? Yo no te levantaré. ¿Quién ordenó que se deslizará?

El piso de baile de Carmen es el piso de un Brasil resbaladizo e insostenible. De un “Brasil que no puede parar” (incluso con más de 700 mil muertos por COVID-19), de un “Brasil que nunca fue a Brasil”, de un “Brasil que está matando a Brasil”, mejor dicho: de un Brasil exportado, elitista, blanqueado, racista y patriarcal. Las representaciones estereotipadas y caricaturizadas de la identidad nacional de las mujeres latinoamericanas vinculadas a Carmen, la tanguera porteña y la india paraguaya refuerzan el imaginario de una latinidad adaptada a las representaciones extranjeras, como si fueran

7 Igual que rodilha, abreviado al estilo de los campesinos del nordeste brasileño. Pieza de tela que parece una rueda acolchada para colocar en la cabeza y apoyar el transporte de cosas como ollas, cajas, baldes, etc.



Fotos Mellyssa Bezerra (Teatro Marquise Branca/Juazeiro do Norte 2018).

una unidad cohesionada. Básicamente, esta unidad atribuye a las mujeres latinoamericanas (siempre atentas a las cuestiones que nos diferencian en términos de opresión en relación a las mujeres negras, indígenas, lesbianas, trans) características como primitivas, femeninas y sexualizadas, en oposición a sus civilizados, vecinos masculinos y racional estadounidense o europeo.

Junto a este paquete se forja la idea de un Brasil mítico, un país donde el sol brilla intensamente en todo momento, con playas llenas de palmeras, cocos, monos, guacamayas de colores y hermosas mujeres en bikini. Un Paraguay atrasado, indígena, donde el mer-

cado clandestino no es sólo de productos materiales, sino también de personas, y una Argentina *aportañada, parisana*,⁸ llena de museos y teatros utilizados por las élites. Estas imágenes aún hoy son asimiladas por el sentido común, aun cuando tales representaciones signifiquen un daño simbólico, político y material a otras formas culturales existentes.

En la búsqueda por deconstruir tales estándares coloniales impuestos a los cuerpos, *Translocadas* busca

⁸ La capital de Buenos Aires es llamada el París latinoamericano, en alusión a su parecido con la capital francesa por su desarrollo moderno, principalmente las edificaciones.

contribuir a la promoción de la discusión y producción de conocimientos prácticos-teóricos en las artes del cuerpo a partir de cuestiones críticas y sensibles al entorno latinoamericano como posibilidad de hacer visibles nuestras corporalidades afro-amerindias: historias borradas, subjetividades silenciadas, ambientes destruidos, saberes y lenguajes subordinados por la idea de universalidad impuesta. Porque Brasil tampoco puede detener la resistencia que ha impulsado a las poblaciones negras e indígenas durante más de 500 años. En la capoeira, en terreiros, en la samba de roda, en los carnavales de los callejones, en las periferias. ¿Cómo Brasil ennegrece a la Argentina a través de otras corporeidades y cómo Paraguay indigeniza a Brasil, para que aparezcan las corporeidades de las caboclas y caboclos ¿Cómo demuestra Paraguay a ambos (Brasil y Argentina) que no es mano de obra barata, sino más bien una fuente de conocimiento ancestral guaraní?

“A modo de cierre y lo difícil que es definir el partido”

Difícil cerrar una deconstrucción occidental que lleva más de 500 años y que ha costado mucho trabajo para nosotras(os). Más que conclusiones, lo que tenemos son preguntas que abren nuevas preguntas. ¿Como hablamos de cosas que nos incomodan, que nos paralizan?

¿Como presentamos *Translocadas* en abril de 2018 luego de que Mariele Franco fuera asesinada en Río de Janeiro? Así fue en la Semana de la Danza en Cariri Ceará y en el festival de Sketch en el Sesc Crato Ceará, que tuvimos que salir a escena con un nudo en la garganta, sin saber cómo hablar de Brasil sin traer a Mariele... Así nacieron las imágenes del final, porque no tenemos palabras ni cuerpo para tanta impotencia. Visitar los espacios de la memoria en Paraguay, traer el recuerdo de los procesos de lucha de los movimientos de derechos

humanos en Argentina, y tener un golpe de estado en Brasil, nos trajo una escena de fútbol y política que se configura en un final de imágenes sobre las relaciones cómplices entre los gobiernos de ultraderecha de Bolsonaro en Brasil junto a los gobiernos cómplices de las dictaduras y el modelo neoliberal de Macri en Argentina y de Mario Aldo Benítez en Paraguay. América latina sangra, pero resiste, en la lucha de los feminismos, en los terreiros de candomblé, en las milongas en la calle, en los Reisados de Ceará, en la lucha de los movimientos identitarios negros, indígenas, LGBTQ+, en las marchas en la calle, en el teatro, en la danza y, ¿por qué no?, también en la academia crítica, abierta y cada vez más comprometida con la realidad social.

Referencias

Chauí, M. (1981). *Cultura do povo e autoritarismo das elites*. In *Cultura e democracia: O discurso competente e outras falas*. São Paulo, Brazil: Moderna.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Dalcol, F. (2015). *Residência artística e modos de atuação em rede: A viagem como estratégia investigativa. 24 Encontros da ANPAP: Compartilhamento na arte, redes e conexões*. Santa Maria, RS, Brazil.

Kusch, R. (1994). *Indios, porteños y dioses*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Lugones, M. (2015). La descolonización desde una propuesta feminista crítica. In *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. Santiago, Chile: Editorial UC. Feministas siempre.



Fotos Dani Gonzalez Paraguay 2019.

Navarro, V. D. (2018). *N'outras corpas: Desconstruções e múltiplas possibilidades corporais na capoeira angola do grupo Nzinga* (Tesis de maestría, Universidade Federal da Bahia). Repositório da UFBA. Salvador, Bahia, Brazil.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Um mundo ch'ixi és possível*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Brazil: Editora UFMG.

Soares, S. (2018). *Drama para negros e prólogo para brancos*. In S. J. P. Soares, *O corpo-testemunha na encruzilhada poética*. [Tesis doctoral]. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Solberg, H. (Director & Producer), & Meyer, D. (Producer). (1995). *Carmen Miranda: Bananas is my business* [Documentary]. The Film Collaborative.

