



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Recrear el pasado. Reenactment, archivo y tradición en las danzas folklóricas argentinas

Aldana Iglesias

Para citar este artigo:

IGLESIAS, Aldana. Recrear el pasado. Reenactment, archivo y tradición en las danzas folklóricas argentinas. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0107

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Recrear el pasado. Reenactment, archivo y tradición en las danzas folklóricas argentinas¹

Aldana Iglesias²

Resumen

Históricamente las danzas folklóricas trabajaron críticamente con su pasado; sin embargo, bajo la idea de reconstrucción se las analizó como ajenas a esta idea. Este artículo buscó analizar desde el reenactment las danzas folklóricas argentinas. A partir del análisis de tres casos sostuvo que el archivo folklórico fue siempre incompleto, selectivo y político. De este modo, cada coreografía cobraba una forma única en la que cada cuerpo reactivaba memorias fragmentadas, creando nuevas temporalidades. El folklore apareció, así como archivo vivo en disputa entre tradición e innovación.

Palabras clave: Reenactment. Danzas folklóricas argentinas. Archivo. Tradición.

Recreating the past. Reenactment, archives, and tradition in Argentine folk dances

Abstract

Historically, folk dances worked critically with their past; however, under the notion of reconstruction, they were analyzed as detached from this idea. This article sought to analyze Argentine folk dances through reenactment. Based on three case studies, it argued that the folkloric archive has always been incomplete, selective, and political. Thus, each choreography assumed a distinct expression in which each body reactivated fragmented memories, generating new temporalities. Folklore consequently appeared as a living archive contested between tradition and innovation.

Keywords: Reenactment. Argentine folk dances. Archive. Tradition.

Recrutar o passado. Reenactment, arquivo e tradição nas danças folclóricas argentinas

Resumo

Historicamente, as danças folclóricas trabalharam criticamente com seu passado; no entanto, sob a ideia de reconstrução, foram analisadas como alheias a essa ideia. Este artigo buscou analisar as danças folclóricas argentinas a partir do reenactment. Com base na análise de três casos, sustentou que o arquivo folclórico sempre foi incompleto, seletivo e político. Desta maneira, cada coreografia assumia uma expressão singular em que cada corpo reativava memórias fragmentadas, gerando novas temporalidades. O folclore figurou, portanto, como um arquivo vivo contestado entre tradição e inovação.

Palavras-chave: Reenactment. Danças folclóricas argentinas. Arquivo. Tradição.

¹ Revisión ortográfica, gramatical y contextual del artículo realizada por la autora del artículo.

² Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Su investigación se focaliza en la relación entre valor simbólico y valor económico en las danzas folklóricas argentinas. Integra el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) (IHAAL, FFyL, UBA).

 aldana.iglesias94@gmail.com  <https://orcid.org/0009-0008-5547-471X>

Introducción³

Una de las características que las teorías clásicas atribuyeron históricamente al folklore es su carácter anónimo. Desde esa perspectiva, las coreografías tradicionales recopiladas por investigadores y divulgadores suelen carecer de autoría identificable, ya que se las considera expresiones pertenecientes al pueblo⁴. Sin embargo, en la primera presentación del Ballet Folklórico Nacional Argentino en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín, en enero de 1991, su director Santiago *el Chúcaro* Ayala dijo lo siguiente: “Todas estas creaciones no pertenecen al folklore, son recreaciones que hice hace cuarenta años atrás” (Ayala, 1991)⁵. Con esas palabras, Ayala cuestionaba a aquellas agrupaciones, ballets y bailarines que reproducían sus coreografías sin darle crédito. Pero a su vez, el propio Ayala tomó coreografías consideradas tradicionales y realizó lo que en el folklore se denomina *estilizar*⁶, una práctica que se aleja de lo tradicional. Esta frase condensa una tensión, central para el presente artículo que abre los siguientes interrogantes: ¿qué implica recrear el pasado desde las danzas folklóricas?, ¿es posible una fidelidad al pasado?, ¿cómo se encarna ese pasado en cuerpos del presente atravesados por otras historias, otros contextos, otras memorias?

En términos más amplios, estas preguntas conducen a pensar el *reenactment* en las danzas folklóricas: cómo se construyen y reproducen las

³ La presente investigación se encuentra enmarcada en el Proyecto de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología (PIACyT) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) dirigido por la Dra. María Eugenia Cadús (PIACyT LG 34/0825). El mismo se titula *Cuerpo, archivo y anacronismo: metodologías performativas para una historia situada de la danza argentina a partir del caso de Tango (1955)*.

⁴ Folklore fue acuñado en 1846 por William John Thoms como “saber del pueblo”, este término dio lugar a un campo de estudios que en la Argentina tuvo exponentes como Augusto Raúl Cortázar -quien le dio como una de las características de los fenómenos folklóricos el ser anónimo-, Carlos Vega, entre otros. Hacia fines del siglo XIX, su institucionalización se vinculó al proyecto de Estado-nación, que instrumentalizó el folklore para construir una identidad colectiva (Riesgo, 2023). Desde esta perspectiva es que se inician los estudios del folklore en la Argentina.

⁵ Santiago “El Chúcaro” Ayala, presentación del Ballet Folklórico Nacional Argentino en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín, 1991. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=libK0FDafVc>, min. 00:23.

⁶ Forma en la que habitualmente se refieren los agentes para describir aquellas licencias coreográficas que se pueden tomar para modificar las formas tradicionales de bailar esas danzas, generalmente con un fin artístico o escénico.

coreografías, cómo se configuran los repertorios y cómo se trabaja el pasado desde esta práctica. En los últimos años, ese concepto ganó centralidad en los estudios de danza -principalmente contemporánea- para referirse a la práctica de traer críticamente una obra del pasado al presente (Franko, 2017; Pérez Royo, 2010; De Naverán, 2010; Vallejos, 2022 y Barba, 2017). En líneas generales, estas investigaciones distinguen entre reenactment y reconstrucción, siendo la propuesta crítica lo que distingue al primero. En español, sin embargo, esta distinción se vuelve difusa ya que *reenactment* puede traducirse como recreación⁷ o reconstrucción. A esta ambigüedad se suma la complejidad de pensar la categoría en las danzas folklóricas, las cuales han sido poco exploradas desde estas perspectivas, como si fueran ajenas a la reflexión sobre la memoria, la repetición o la transmisión corporal⁸. Así, parece subyacer la idea de que quienes practican estas danzas son meros reproductores, reforzando la división entre arte de élite y popular. Sin embargo, como plantea Schneider (2011), esta oposición es artificial ya que quienes recrean el pasado desde lo popular también negocian activamente con la memoria y la identidad.

Para comprender cómo opera el *reenactment* en las danzas folklóricas es necesario considerar cómo se construyó el archivo sobre el que estas prácticas trabajan. Aunque el concepto ha sido ampliamente discutido, la archivística del siglo XIX definió el archivo como un conjunto orgánico de documentos depositados en un lugar físico y regidos por un orden original que debería preservarse (Tello, 2018). Esa concepción, aún vigente en muchas formas de entender el archivo, sitúa al archivista como *arqueólogo* encargado de descubrir y conservar ese orden. De este modo, la historia queda fosilizada al legitimar determinados espacios y discursos como completos, indiscutidos y naturales, proceso en el que los Estados suelen tener una participación decisiva. Sin embargo, el archivo constituye un ordenamiento político y artificial diseñado para sostener relaciones de poder y jerarquías sociales en un momento histórico determinado (Llopis, Pellegrini, Rypka, 2024).

⁷ Para propósitos del presente trabajo se utilizará el termino recreación como traducción de *reenactment*.

⁸ Puede mencionarse el trabajo de Anurima Banerji (2017) quien analiza la memoria corporal y el ritual en la danza Odissi en la India; sin embargo, su análisis se enfoca en una tradición altamente institucionalizada, lo que evidencia el vacío teórico que aún persiste sobre las danzas populares.

En línea con esto, la construcción del acervo folklórico en la Argentina puede entenderse como un proceso de configuración de un archivo. Las danzas tradicionales y sus coreografías fueron recopiladas con el objetivo de conformar un patrimonio nacional concebido como expresión de prácticas transmitidas de generación en generación. Entre las recopilaciones más influyentes en la formación de bailarines, aún vigentes en la actualidad, se encuentran las de Vega (1981) y Berruti (1977). Para ambos⁹, la unificación de danzas y coreografías era fundamental para construir una nación homogénea; por eso resultaba necesario borrar toda noción de conflicto o creación artificial y presentar ese repertorio como natural y dado.

Así se conformó un archivo de las danzas folklóricas argentinas con una fuerte participación del Estado, un ejemplo concreto fue la Colección de Folklore iniciada en 1921 a partir de la encuesta nacional del Consejo Nacional de Educación. En este marco, los estudios folklóricos clásicos utilizaron nociones como *acervo*, *recopilación* o *colección*, que sugieren una recolección pasiva de costumbres, danzas y saberes del pueblo. Ese vocabulario invisibiliza precisamente el carácter selectivo de esa operación, su vínculo con el proyecto estatal de construir una nación homogénea y su funcionamiento como dispositivo de poder que determina qué se conserva, qué se excluye y bajo qué condiciones puede transmitirse (Foucault, 2002). Desde esta perspectiva, es posible pensar un archivo folklórico oculto tras la aparente neutralidad de la idea de acervo.

En consonancia con las teorías clásicas del folklore, la tradición -entendida como "continuidad de las cosas culturales a través de las generaciones por transmisión de los mayores a los menores" (Vega, 1981, p. 7)- fue concebida como algo natural, dado y propio del pueblo, de modo que aquello que quedaba por fuera de esa definición dejaba de ser considerado como tal. Esa tradición, además, se fija en soportes materiales que la jerarquizan y clasifican, sobre todo manuales

⁹ Carlos Vega (1898-1966), considerado el padre de la musicología argentina, sistematizó las danzas y la música tradicional del país a través de relevamientos, manuales y su sección en la revista Folklore, y fundó el instituto que hoy lleva su nombre. Pedro Berruti (1914-1986), docente e investigador, publicó en 1954 su reconocido manual de danzas nativas, cuyo contenido había anticipado también en la misma revista que Vega.

que seleccionan, interpretan y legitiman ciertas danzas por sobre otras, configurando un repertorio tradicional. De este modo, se consolida un archivo folklórico legitimado por una tradición que aparece como preexistente a la comunidad y simplemente disponible para ser recolectada o recopilada.

Sin embargo, esa tradición es, al mismo tiempo, inventada (Hobsbawm, 2002) y selectiva (Williams, 1980). Esto supone un proceso mediante el cual se eligen ciertas expresiones por sobre otras y se construyen archivos en los cuales se decide qué se conserva y qué queda excluido; aquello que no ingresa al archivo simplemente no existe (Deleuze, 1987). Esto puede observarse en la mayoría de las recopilaciones de danzas folklóricas, donde las expresiones legitimadas suelen presentarse como de influencia criolla, española o europea. En ese proceso, la influencia indígena queda invisibilizada -aunque existen excepciones, como la de Chazarreta¹⁰- y la afrodescendiente prácticamente negada. Se configura así un archivo incompleto que sirve de marco de referencia para que bailarines y coreógrafos reinterpreten, tensionen y reescriban sus prácticas en el presente.

Ese archivo es interrogado por cuerpos del presente que encarnan procesos de lucha y se inscriben en la historia. En este sentido, el cuerpo mismo se constituye como archivo (Lepecki, 2010): guarda memorias que se activan en la práctica y se actualizan cada vez que una danza vuelve a bailarse. Esta idea se opone tanto al paradigma historicista que concibe la historia como linealidad fija y concluida (Llopis, Pellegrini, Rypka, 2024) como a la idea de la danza como arte efímero (Franko, 2017). Las teorías del *reenactment* proponen, en cambio, la existencia de múltiples temporalidades que conviven en la escenificación y habilitan narrativas donde el pasado permanece inconcluso (Llopis, Pellegrini, Rypka, 2024). Esto resulta clave para pensar las danzas folklóricas, donde la aparente fidelidad a un pasado imaginado -sostenida en la idea de una nación homogénea- convive con procesos de innovación. Desde esta mirada, el archivo folklórico nunca está cerrado: su incompletitud se pone en cuestión cada vez que un cuerpo vuelve a bailar, activando memorias fragmentadas que no siempre

¹⁰ Andrés Chazarreta (1876-1960) fue un músico argentino nacido en la provincia de Santiago del Estero. A diferencia de las teorías criollistas de Carlos Vega, Chazarreta postuló la raíz indígena de diversas danzas de la región del noroeste, como en el caso del pala, cuyo origen vinculó de forma directa con la tradición y la lengua quichua (Iglesias, 2025).

encuentran lugar en manuales o recopilaciones.

Desde esta perspectiva, el presente artículo parte de la hipótesis de que toda interpretación de una danza considerada tradicional pone en juego el propio archivo folklórico. En ese proceso se activan memorias fragmentadas, saberes transmitidos de cuerpo a cuerpo y una identidad que se construye en el propio acto de bailar. En ese gesto aparentemente reproductivo conviven distintas temporalidades: ese pasado imaginado que se intenta evocar, el presente del cuerpo que baila y el futuro que ese cuerpo proyecta para ser tomado por otros. Aunque parezca que se reproduce un modo de bailar, esos modos suelen ser cuestionados o transformados en la práctica, especialmente en la representación escénica. Allí opera el *reenactment*, y este artículo propone ampliar la mirada sobre este concepto para analizar su funcionamiento, tanto histórico como actual, en las danzas folklóricas bajo lógicas vinculadas a la transmisión corporal, la tradición y un archivo siempre incompleto. El objetivo general es, en consecuencia, complejizar el concepto de *reenactment* a partir del análisis de las danzas folklóricas argentinas, indagando cómo se articulan distintas temporalidades en la práctica coreográfica escénica.

Para llevar a cabo ese objetivo se analizarán, desde una perspectiva metodológica cualitativa, tres grupos de casos, que organizan la estructura del artículo en tres secciones. El primero aborda el concepto de danza tradicional en dos festivales folklóricos -el Festival Nacional de Folklore de Cosquín y el Festival Nacional del Malambo de Laborde, que presentan concepciones distintas de tradición y permiten indagar la tensión entre tradición e innovación, así como el rol de los festivales como espacios de legitimación del acervo folklórico. El segundo se centra en Santiago Ayala, cuyas coreografías, concebidas como recreaciones, circulan actualmente en el Ballet Folklórico Nacional y en numerosas agrupaciones como si formaran parte del acervo tradicional; este apartado se apoya en el análisis de la Revista Folklore¹¹ y de la biografía de Juan Cruz Guillén

¹¹ Publicada entre julio de 1961 y agosto de 1981 (316 números), la revista Folklore se consolidó como publicación de referencia que construyó un modo de ver y entender el folklore argentino, constituyéndose también como espacio de consagración (datos históricos tomados de AHIRA, disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>). Pueden encontrarse numerosas menciones Viola y al Chúcaro, quien fue tapa en varias oportunidades, con entrevistas y secciones especiales. Su primera aparición en tapa fue en el número 38, en 1963.

(2009) para pensar la construcción del *Chúcaro* como figura central en la historia de las danzas folklóricas argentinas. El tercero examina una propuesta que revisita el pasado de manera explícitamente crítica: *El Chúcaro. Una historia*, obra documental de Leonardo Freire (2024). En los tres casos se articulan distintas temporalidades que permiten observar cómo, desde las danzas folklóricas escénicas, se imbrican modos de reconstrucción y recreación.

Tradición, disputas e innovación en los festivales folklóricos

A lo largo de la Argentina existe una enorme diversidad de festivales con el folklore como foco principal. Producto del denominado “boom del folklore”¹², en las décadas de 1960 y 1970, en muchas provincias argentinas se constituyeron diferentes festivales impulsados en su mayoría por las élites locales. Su doble objetivo era promover el turismo y preservar una tradición oficial que protegiera lo constitutivo de la identidad nacional frente a expresiones foráneas (Chamosa, 2012). Entre ellos, el Festival Nacional de Folklore de Cosquín¹³ y el Festival Nacional del Malambo (FNM)¹⁴ de Laborde se consolidaron como espacios de prestigio y consagración, y también como instancias de legitimación de una cierta idea de tradición. Ambos certámenes, realizados en Córdoba durante enero y regulados por comisiones municipales, comparten un mismo acervo, pero sus reglamentos revelan modos distintos de trabajar con ese archivo. A partir del análisis de las últimas versiones vigentes de sus reglamentos, con foco en las categorías de danzas tradicionales, el objetivo de este apartado es observar las distintas formas de trabajar con el pasado en las competencias de danzas folklóricas. Se planteará

¹² Este fenómeno puede ubicarse principalmente a finales de los años '50 hasta mediados de los '70. “Comprimido entre el fin del tango y el auge del rock quedó un nicho temporal ocupado por un fenómeno cultural y social que celebraba la vida y el arte de los trabajadores rurales del interior profundo.” (Chamosa, 2012, p. 174).

¹³ Creado en 1961 se desarrolla a lo largo de nueve noches, conocidas como lunas. Sus principales espectáculos son transmitidos por televisión abierta y combinan la participación de artistas consagrados con la presentación de “nuevos valores”. Las jornadas de apertura y cierre, así como las presentaciones nocturnas, constituyen los momentos de mayor visibilidad y prestigio, por lo que la asignación de lugares en la programación y de los horarios de actuación suele ser objeto de disputa entre los artistas (Díaz, 2018).

¹⁴ Creado en 1966 se desarrolla durante una semana en la localidad cordobesa de Laborde, cuya principal actividad económica es la producción agropecuaria y que cuenta con aproximadamente 6.000 habitantes. El predio donde se realiza el certamen tiene capacidad para 5.000 espectadores, de modo que durante la semana del festival la población de la localidad prácticamente se duplica.

así la tradición como una categoría heterogénea que admite interpretaciones diferentes y produce resultados distintos.

En ambos festivales, presentar una danza como tradicional exige respaldo documental. El reglamento de Laborde (2025, p.6) indica que la danza debe ser de “autenticidad tradicional documentada”, mientras que el de Cosquín establece que en la categoría de pareja de baile tradicional, coreografía y estilo “deben corresponder a las formas tradicionales documentadas [...]” (Comisión Municipal de Folklore de Cosquín, 2025, p. 11). Ninguno aclara cuáles son esos documentos: se da por sentado que quienes participan conocen y acuden a las mismas fuentes, asumiendo un acervo único y homogéneo. Ese consenso implícito se apoya, principalmente, en recopilaciones de amplia difusión - como Berruti, Vega o Chazarreta- que han orientado la formación de la mayoría de los bailarines y coreógrafos, especialmente en ámbitos institucionales.

La centralidad de ese archivo en los reglamentos también organiza las formas de transmisión de la danza. La tendencia a recopilar y clasificar las danzas ha impuesto lógicas archivísticas como modo de reproducción de las prácticas (Pontnau y Vázquez, 2025), desplazando, en el caso de las competencias, lo no documentado a otras categorías. De esta manera, en las competencias se exige una reproducción casi literal del documento y se intenta fijar el diseño espacial, pero omiten la presencia viva de los cuerpos, que escapa al registro escrito (Franko, 2011). En este marco, variaciones en la colocación de cuerpos o brazos aparecen entonces como transformaciones sutiles pero constantes, producto de una transmisión aun mayoritariamente oral y corporal. En esta línea, Berruti (1977) indica cómo deben colocarse brazos, pies y cuerpo, pero advierte que el manual funciona como ayuda memoria: aprender solo a través de él no es posible. De este modo, los bailarines pueden recuperar fragmentos a través de videos, imágenes o dibujos, pero siempre hay algo que falta y que será completado con lo que cada cuerpo proponga (Foster, 2013).

Esto no impide repensar los modos de producir coreografías dentro de esos marcos normativos. De hecho, existen espacios de disputa y fisura donde los agentes ponen en juego tácticas de resistencia (Certeau, 2000) visibles en las categorías de las competencias, sus transformaciones y la creación de nuevas

categorías impulsadas desde la práctica. Un caso significativo es el debate sobre la participación de mujeres en las categorías de malambo¹⁵, intensificado en los últimos años, que interroga los criterios de los certámenes y la construcción histórica del malambo como danza asociada a la masculinidad y a la figura del gaucho.

Aunque el reglamento del FNM no establece explícitamente la exclusión por género, históricamente las mujeres fueron desplazadas de ese ámbito, lo que derivó, entre otras cosas, en la creación de un certamen propio¹⁶. Esa exclusión se sostiene en una construcción discursiva y simbólica: la figura del gaucho como protagonista del malambo, el uso del masculino universal en el reglamento y la selección de imágenes del festival. Sin embargo, en los últimos años se registran fisuras en esta lógica tanto en Cosquín 2025 como en el FNM 2026. En el primero, se incorporó la categoría¹⁷ de solista de malambo femenino, mientras que en el FNM se presentó un cuarteto de mujeres en la categoría cuarteto combinado de malambo mayor. Estos casos evidencian que el malambo, como danza tradicional, se constituye en el acto mismo de bailarlo, reconfigurándose en cada cuerpo que lo interpreta (Franko, 2017).

Esto se advierte también en los modos en que cada festival construye su noción de tradición. El reglamento de Cosquín propone “reconocer el talento de artistas de todo el país que presenten propuestas de raíz folklórica argentina en música y danza” (Comisión Municipal de Folklore de Cosquín, 2025, p. 1). La noción de raíz introduce una posibilidad de apertura que concibe el pasado como punto de partida y referencia dinámico, habilitando categorías de *recreación coreográfica* y la incorporación de innovaciones. De este modo, Cosquín contempla tanto la pareja de baile tradicional como la estilizada, e incluye el tango y la milonga dentro

¹⁵ Consolidada como una de las danzas más emblemáticas de la Argentina. El malambo consiste en un zapateo ejecutado por uno o varios bailarines, que exige destreza y coordinación, y se acompaña con bombo y/o guitarra. Se organiza en mudanzas, entendidas como secuencias de zapateos, giros y desplazamientos (Iglesias, 2025).

¹⁶ En el año 2018 se crea el Campeonato Nacional de Malambo Femenino, que se realiza anualmente en Tanti, Córdoba. Otorga el título de "Campeona Nacional" y se divide en categorías por edades y rubros que abarcan tanto solistas como conjuntos en estilos norteño y sureño. Surge fundamentalmente por la dificultad e imposibilidad de participar de los festivales mencionados.

¹⁷ No es objetivo del presente estudio profundizar en esto, pero cabe aclarar que también existen debates en torno a si se debería crear una categoría propia o incorporar a las mujeres en las ya existentes.

del "repertorio folklórico (tradicional, popular y regional)" (Comisión Municipal de Folklore de Cosquín, 2025, p. 6)¹⁸. El FNM, en cambio, al plantearse como "el festival tradicional más auténtico del país" (Biblioteca Popular Juan Bautista Alberdi, 2025, p. 2), no contempla la categoría de danza estilizada y su reglamento es más estricto respecto de la posibilidad de innovar.

Así, ambos festivales se configuran como espacios donde los agentes negocian permanentemente con el pasado, mostrando que la tradición es una construcción abierta y un territorio de disputa política. Esta dinámica se vuelve aún más visible en el siguiente caso: el de Santiago *el Chúcaro* Ayala¹⁹, cuya figura permite pensar las tensiones entre creación, autoría y tradición dentro de las danzas folklóricas.

El Chúcaro y el sueño del Ballet Folklórico Nacional

Santiago Ayala, conocido como *el Chúcaro*²⁰ (1918-1994), ocupa un lugar central en la historia de la danza folklórica argentina. Su obra continúa siendo interpretada por numerosos bailarines y agrupaciones, aunque su figura permanece atravesada por una tensión entre tradición e innovación; esto permite pensar su figura inserta en un contexto que excede lo individual. Mientras que para algunos revolucionó el folklore para otros, sus propuestas se alejaban de los parámetros tradicionales. De este modo, su estilización escénica abrió interrogantes sobre la autenticidad de la representación y, al mismo tiempo, produjo un canon que ha motivado críticas de quienes buscan visibilizar otras expresiones regionales o contemporáneas.

¹⁸ Se aclara la inclusión de tango y milonga como posibilidad ya que muchas veces no son danzas consideradas dentro del repertorio folklórico tradicional, a pesar de estar incluidas el reglamento aclara lo siguiente: "En el caso del tango y la milonga, se podrán interpretar estilos antiguos y de salón o de piso, con las observaciones expuestas." (Comisión Municipal de Folklore de Cosquín, 2025, p. 7).

¹⁹ La trayectoria de Santiago Ayala estuvo estrechamente vinculada al Festival Nacional de Folklore de Cosquín, donde participó de manera casi ininterrumpida durante varias décadas. Si bien este trabajo no analiza esa relación en detalle, es posible pensar que dicha presencia contribuyó a consolidar el lugar que la innovación fue adquiriendo dentro del festival.

²⁰ La palabra tiene su origen en el quichua, suele ser usada en la cotidianidad con diferentes sentidos pero suele referir a algo salvaje, a un caballo que no ha sido domado o a una persona temerosa. Ayala fue un bailarín y coreógrafo cordobés cuyo auge se dio entre las décadas de 1940 y 1960. Esto coincidió con el "boom del folklore": años caracterizados por la búsqueda de preservar lo nacional frente a lo extranjero, con intensos debates sobre qué debía considerarse "representativo" de lo argentino (Chamosa, 2012).

Sus propuestas buscaban recuperar y resignificar historias, leyendas y personajes del imaginario nacional, incorporando técnicas teatrales, elementos de otras danzas y sonidos de la vida cotidiana -el tren o las bolas de billar- que él mismo grababa. Muchos de esos recursos respondieron también a una necesidad material de crear espectáculos atractivos para teatros comerciales, clubes nocturnos y producciones cinematográficas, espacios donde se presentó sobre todo en sus inicios. De allí surgieron algunas de sus creaciones más icónicas en torno al malambo, con la incorporación de boleadoras, cuchillos y lanzas, elementos novedosos para la época.

Uno de los casos más emblemáticos es una obra presentada en Cosquín a mediados de la década de 1990, dedicada al origen del tango y su vínculo con la figura del gaucho. La escena comienza con un bailarín ejecutando un malambo; a medida que avanza la escena, el vestuario y la música se transforman gradualmente hasta convertirlo en compadrito²¹. Al finalizar, el propio Chúcaro afirma: "Ha nacido el compadrito. Esta es mi teoría, de que el legendario compadrito, el mitológico compadrito, es el mismo gaucho del sur que heredó en el cuchillo su tremenda velocidad"²². Así, Ayala propone una lectura sobre la creación del tango que las compilaciones clásicas no habían realizado hasta ese momento. Esta concepción de la práctica coreográfica, orientada a interrogar e interpelar el pasado desde el presente, es explicitada por Norma Viola²³, pareja de baile y coreógrafa junto con *el Chúcaro*:

Yo creo en el sentido de lo que hace y quisiera decirle a los folkloristas o tradicionalistas intransigentes, algo que se me ha quedado en la garganta. Algunos de ellos combaten al Chúcaro, por las creaciones que realiza a partir de lo folklórico. Me gustaría tener una polémica con esos críticos. El coreógrafo no debe vivir copiando ni repitiendo lo folklórico. Debe crear

²¹ El compadrito fue un personaje popular de las zonas periféricas del Río de la Plata a finales del siglo XIX y principios del XX. En líneas generales se trataba de un joven de clase trabajadora que buscaba vestir de forma elegante y se caracterizaba por su actitud desafiante, su valentía y sus modales refinados pero exagerados. Se constituyó como una figura clave en la difusión y en la forma de bailar el tango en sus inicios.

²² Extraído de una presentación del Chúcaro en Cosquín. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GfxMeQhIFb0>

²³ En el año 1953 se conocieron con Ayala en la gira de este último en Estados Unidos, mientras Viola realizaba formación en danza moderna con reconocidas maestras. A partir de allí formaron una dupla que es parte de la historia de la danza argentina. Aportó al trabajo conjunto su experiencia en danzas clásicas y modernas, contribuyendo a una concepción del cuerpo, el espacio y la estructura coreográfica que amplió las posibilidades de la danza folklórica escénica complementando las propuestas del Chúcaro

a partir de ello, ir a la sustancia no a la epidermis de las danzas tradicionales. Lo que hemos buscado con 'El Chúcaro' es crear un arte nacional de la danza, a partir de aquella base (Benarós, 1963).

Esta entrevista condensa la intención de Ayala de mantener la esencia entendida como el espíritu que una danza busca transmitir y no como coreografía que debía ejecutarse de un modo fijo para recuperar el pasado. En ese sentido, podríamos preguntarnos, por ejemplo, si sabemos cómo bailaba realmente el compadrito. A lo que la respuesta es: probablemente no; pero esa imposibilidad de acceder a una forma “original” o auténtica no parece ser un problema para Ayala. En esta línea, las prácticas de recreación asumen el pasado como material susceptible de ser interrogado, completado o como aquello que permite evidenciar lo oculto en los relatos históricos dominantes (Franko, 2011).

En ese sentido, el caso del compadrito resulta ilustrativo, ya que allí Ayala elabora una genealogía posible para un personaje urbano que, intencionalmente o no, pone en cuestión el clivaje entre lo urbano y lo rural presente en las teorías clásicas del folklore (Pontnau y Vázquez, 2025). Una lógica similar puede observarse en *Velay lo'j novios*²⁴, obra inspirada en personajes de Molina Campos²⁵, donde el humor, las máscaras y la teatralidad desplazan la solemnidad que el tradicionalismo solía exigirle al folklore. Estos ejemplos ilustran cómo en las danzas folklóricas la temporalidad está permanentemente en juego: cada ejecución activa memorias encarnadas, saberes transmitidos entre generaciones e imaginarios sobre el pasado reactualizados desde el presente. La recreación constituye entonces, una operación mediante la cual diferentes tiempos entran en diálogo y producen nuevos sentidos.

La concepción de Ayala encontró una de sus expresiones institucionales más importantes en la creación del Ballet Folklórico Nacional (BFN)²⁶. Para Ayala era fundamental que el folklore contara con una compañía oficial que pudiera

²⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ptk4ELxuJPK>

²⁵ Florencio Molina Campos (1891-1959) fue un dibujante y pintor argentino conocido por sus ilustraciones costumbristas que retrataban la vida del gaucho con una impronta humorística y caricaturesca. Su obra alcanzó gran popularidad gracias a los míticos almanaques que ilustró para Alpargatas entre las décadas de 1930 y 1940, convirtiéndose en referente de la identidad visual del folklore argentino.

²⁶ El BFN debutó en el Teatro Colón en 1990, una vez reglamentada la Ley 23.329 de 1986. Ayala dirigió la compañía hasta su muerte, en septiembre de 1994, momento en que Norma Viola asumió su conducción.

transmitir una propuesta artística desde el folklore. Desde sus primeros años el BFN incorporó numerosas obras creadas por Ayala y Norma Viola y, tras la muerte del coreógrafo, continuó reponiéndolas con nuevos intérpretes. Paradójicamente, muchas de las coreografías creadas por Ayala pasaron a formar parte del acervo tradicional. Así, obras que en su momento fueron discutidas por su carácter innovador terminaron convirtiéndose, mediante su reiteración, en parte del archivo. Sin embargo, cada volver a hacer (Pellegrini y Rypka, 2025) se constituyó como una actualización realizada por cuerpos y contextos diferentes.

De esa manera, pueden verse los hilos de la construcción de un archivo atravesado por una paradoja: una obra nunca vuelve a ser igual pero la reiteración hace posible que muchas de esas creaciones dejen de percibirse como innovaciones para pasar a ser consideradas tradicionales. Un ejemplo que permite ilustrar este proceso es el Malambo del cuchillo, creado durante una gira por Valencia en 1949, el cual, según Benarós (1963), “curiosamente, se ha folklorizado, y hoy lo bailan muchos en el interior del país,teniéndolo por estrictamente folklórico”. Este caso muestra cómo las danzas folklóricas combinan la preservación del repertorio heredado con su constante recreación, mediante la incorporación de nuevos recursos coreográficos y la resignificación del pasado. En ese proceso, Ayala ocupó un lugar central al producir innovaciones que, en la repetición y circulación, terminaron formando parte de ese acervo.

En ese sentido, esa misma centralidad derivó en la monumentalización de su figura. Entendida como la construcción de un relato homogéneo sustentado en figuras heroicas que se cristalizan como monumentos incuestionables, aisladas de las tensiones y de los contextos que hicieron posibles sus obras y presentadas como trayectorias lineales desprovistas de conflicto (Cadús, 2022). En parte, esto ayuda a explicar que, pese a su importancia para la danza folklórica argentina, existan pocos estudios dedicados a analizar en profundidad su producción y la del BFN²⁷. Esa ausencia refuerza la necesidad de intervenir el monumento, es decir, volver sobre ese pasado para recuperar las disputas, contradicciones y procesos

²⁷ Puede mencionarse la tesis de Alonso Sáenz de Miera (2021), que indaga indirectamente en la figura de Ayala y la creación del BFN en relación con el cuadro que Ayala realizó sobre el vínculo entre el gaucho y el compadrito del tango. También cabe mencionar el trabajo de Mamani, Rea López y Gonzales (2024) donde cuestionan la concepción de ballet como parte de un proceso de blanqueamiento estético que continúa reproduciendo un relato hegemónico.

de creación ocultos por su posterior consagración.

Desde esta perspectiva, concebir el folklore únicamente como archivo implica el riesgo de presentarlo como algo estático o fosilizado. En ese sentido, las reposiciones cuestionan esa idea porque muestran que la permanencia de una obra involucra su conservación documental y la acción de los cuerpos que la vuelven a activar (Schneider, 2011). En ese proceso, ciertas obras permanecen en la memoria cultural, mientras que otras son olvidadas. Por eso, la recreación se vuelve una práctica productiva para revisar relatos heredados, interrogar silencios y explorar las tensiones entre lo que se imagina sobre el pasado y aquello que todavía actúa en el presente. Así, pasado y presente se manifiestan como temporalidades que conviven, se actualizan y se transforman en cada puesta en escena.

Esa monumentalización operó sobre sus obras y atravesó la propia biografía de Ayala. A pesar de la centralidad de su imagen en la historia de la danza argentina, su trayectoria está llena de vacíos. Por ejemplo, se sabe que estuvo en la lista negra de la dictadura, según señala Guillén (2009), y más allá de algunas referencias sobre su vínculo con el peronismo, se documentó poco sobre esa dimensión. Sin embargo, a través de sus obras y de los espacios en los que circuló, es posible leer una posición político-ideológica que tendió a ser silenciada. De este modo, el archivo que rodea su figura es incompleto, guarda algunas memorias y borra otras. Desde esa incompletitud parte la propuesta de Leonardo Freire, como veremos a continuación, quien realizó una propuesta crítica de relectura de la historia del *Chúcaro*.

El archivo incompleto en escena

El apartado anterior analizó a Santiago Ayala como un coreógrafo que hizo del pasado un objeto de creación y reflexión, interviniendo el archivo mediante nuevas lecturas y articulando temporalidades. Si hoy Ayala forma parte de ese pasado, cabe preguntarse qué sucede cuando su propia figura se convierte en objeto de una nueva recreación. En este último apartado, el objetivo es analizar una obra actual que, desde el folklore, trabaja con materiales del pasado y los trae

a dialogar en el presente: *El Chúcaro (La historia). Obra documental*, de Leonardo Freire²⁸, que retrata la vida de Ayala desde sus inicios hasta la creación del Ballet Folklórico Nacional. Su análisis permite observar cómo el archivo se activa en la práctica escénica, cómo los cuerpos son atravesados por esas memorias y cómo la relación cuerpo-archivo produce nuevas articulaciones entre pasado y presente.

La obra implicó un trabajo de archivo fundamental que, según Freire (Merino, 2024) y como se observa en escena, recurrió a entrevistas, imágenes, audios y testimonios de bailarines que integraron las compañías de Ayala. Entre esos materiales se intentó recuperar obras del *Chúcaro* que no se encontraban registradas en soportes audiovisuales por tratarse de creaciones muy antiguas. Este proceso muestra que, incluso tratándose de una de las figuras más reconocidas de la danza folklórica argentina, el archivo de Ayala permanece incompleto. En ese sentido, ese archivo constituye un conjunto de fragmentos vinculados con memorias corporales que habilitan nuevas lecturas del pasado. Por este motivo, resulta fundamental analizar este tipo de propuestas como formas legítimas de producir conocimiento histórico, elaboradas a partir de materiales distintos de los de la escritura historiográfica tradicional y desde una práctica que fusiona creación e investigación (Gigena y Dorin, 2022).

Desde este punto de vista, el archivo se concibe como un territorio de disputas que requiere un procedimiento de montaje crítico para hacer hablar sus silencios y desarmar la linealidad del relato oficial (Glozman, 2020). En ese sentido, la obra trasciende el análisis de una creación en particular para repensar la figura del Chúcaro en su complejidad. Para ello recrea cuadros que forman parte del acervo folklórico y de los imaginarios contruidos en torno a él, e incorpora dimensiones menos exploradas, como por ejemplo su vínculo con el peronismo. De este modo, interrogar el archivo del *Chúcaro* implica proponer una nueva lectura de su figura y producir algo que antes no existía.

Un ejemplo concreto que permite arrojar luz sobre esta idea ocurre mientras el público espera afuera de la sala del teatro Hasta Trilce. Allí aparece un joven

²⁸ Leonardo Freire es un bailarín, coreógrafo y director argentino especializado en danzas folklóricas y tango. Creó y dirige la Compañía Folklórica Popular, con la que ha producido distintas obras de tango, folklore y malambo.

vestido con ropa de campo de otra época que reparte folletos y anuncia la proyección de *Luces de Buenos Aires*, película protagonizada por Carlos Gardel. Una vez que los espectadores ingresan, el joven permanece al borde del escenario observando el comienzo de la proyección. La película se detiene en la aparición de unos *malambistas* y luego se proyecta una entrevista en la que Ayala relata que, cuando repartía folletos en un cine de Córdoba, vio esa escena y sintió el deseo de aprender a zapatear. A partir de allí, se vuelve evidente que el joven de la entrada representa al *Chúcaro* en su juventud; y con la entrada de su maestro a escena, ambos recrean cómo Ayala aprendió a zapatear.

Lo interesante de esta escena es cómo se observa con claridad la superposición de tiempos que la obra construye a lo largo de toda su narrativa. Los cuerpos del pasado son “arrastrados al presente” (Schneider, 2011, p. 14), pero, a su vez, esos cuerpos presentes son llevados al pasado. Se rompe así la linealidad del tiempo y se monta una nueva temporalidad en la que los cuerpos están a la vez en el pasado y en el presente. Esa superposición se complejiza cuando lo onírico se entrelaza con lo real. Esto sucede en varios momentos de la obra, cuando el Chúcaro comienza a ver bailarines interpretando las danzas que formarían parte del repertorio del BFN. De ese modo, conviven tres temporalidades distintas: las danzas y tradiciones que Ayala recreó, su propia trayectoria como coreógrafo y el presente del bailarín que lo encarna. Allí, el cuerpo del intérprete y la figura del Chúcaro conviven en el espacio escénico haciendo visible la distancia entre ambos (Schneider, 2011).

Desde esta perspectiva, puede pensarse como desde la práctica se busca producir algo nuevo a partir del encuentro entre cuerpos y tiempos. El pasado aparece así como flashes en el presente (Benjamin, 1996) proponiendo una nueva lectura a futuro. Es precisamente en ese trabajo con un archivo incompleto donde cobra especial relevancia el cuerpo, donde la memoria corporal y la transmisión oral funcionan como herramientas de investigación que desafían la autoridad del documento escrito (Pakes, 2017). Ese cruce entre distintas fuentes -el conocimiento corporal de quienes bailaron con Ayala y aquello que no quedó registrado en ningún soporte formal- permite que la obra funcione como una propuesta imaginativa basada en una investigación rigurosa, capaz de mostrar

posibles pasados antes que una narrativa única (Pakes, 2017; Cadús y De Urquiza, 2025). De este modo, la obra produce una temporalidad propia y otro modo de narrar esa historia, poniendo en escena una relación dinámica entre memoria, archivo y cuerpo.

El caso analizado muestra cómo, desde el folklore, se escenifica, interroga y tensiona el pasado. La obra de Freire recurre a archivos incompletos, documentos dispersos, registros perdidos, memorias fragmentadas y, en lugar de intentar reconstruir un pasado fiel y cerrado, hace que esa falta produzca sentido en el presente. Esta operación, lejos de ser exclusiva del formato de sala, se despliega también en espacios más masivos y tradicionales de la práctica. Una prueba de ello ocurrió en el Festival Nacional de Folklore de 2026, cuando *Gauchos of the Pampa* presentó una propuesta sobre los hermanos Ábalos. En ella, cinco bailarines irrumpieron en escena vestidos como los músicos para recrear sus históricos zapateos en diálogo con imágenes proyectadas. Allí se produjo una superposición temporal similar desde un escenario masivo, caso que merece un análisis detenido en otra oportunidad, pero que vale la pena mencionar.

En ambos casos, el cuerpo aparece como un espacio donde convergen distintas temporalidades y donde el presente dialoga con el pasado, transformándolo y actualizándolo en cada puesta en acto. Como se ha podido observar, las danzas folklóricas argentinas trabajan activamente con el archivo: lo complejizan, lo completan y lo ponen en crisis. De ese modo, este movimiento proyecta un archivo vivo que permanece abierto hacia el futuro. Entendido así, el reenactment deja de ser un concepto ajeno al folklore para transformarse en una invitación a revisar las herramientas teóricas con las que investigamos. En ese sentido, el desafío es seguir disputando y elaborando categorías capaces de dar cuenta de las particularidades y complejidades de nuestras prácticas.

Conclusiones

A lo largo de este artículo se analizaron tres casos que, de modos diferentes, permitieron observar cómo las danzas folklóricas argentinas trabajan activamente con su pasado. En los tres casos -los festivales, la figura de Ayala y la obra de

Leonardo Freire- pudo verse la complejidad y la posibilidad de pensar más allá de la idea de una simple reproducción o reconstrucción de un original. En ese sentido, toda interpretación de una danza considerada tradicional pone en juego el propio acervo folklórico, activa memorias fragmentadas, saberes transmitidos de cuerpo a cuerpo e identidades construidas en el acto de bailar. Ese gesto, lejos de ser exclusivo de la danza contemporánea, ha funcionado históricamente también en las danzas folklóricas, aunque de otros modos y con otros nombres.

Recrear el pasado desde las danzas folklóricas implica comprender que, cada vez que una danza vuelve a bailarse, el pasado que evoca es también una construcción del presente. La fidelidad absoluta a ese pasado resulta, en consecuencia, prácticamente imposible, principalmente porque solo podemos acceder a él a través de archivos necesariamente incompletos, atravesados por omisiones y silencios. Esos archivos parciales y selectivos son completados, interrogados y transformados por los cuerpos del presente. En ese proceso, el tiempo deja de ser lineal, el pasado aparece como *flashes* que iluminan el presente sin fijarlo y, al mismo tiempo, habilita nuevas memorias e historias hacia el futuro. De esta manera, conviven distintas temporalidades que se tensionan y producen algo que antes no existía.

El folklore presenta además una tensión permanente entre la preservación de un patrimonio nacional y su actualización constante. Esa tensión se inscribe en un relato dominante que, desde la constitución del Estado-nación, concibió el acervo folklórico como un patrimonio inmutable, casi arqueológico, que debía ser sistematizado y protegido de expresiones foráneas. Reglamentos, recopilaciones y manuales suelen reproducir la idea de las danzas como patrimonio que debe transmitirse con fidelidad. No obstante, esa pretensión choca directamente con la materialidad de los cuerpos que ejecutan esas danzas. Las diferencias entre certámenes, las transformaciones en los modos de bailar, las nuevas categorías incorporadas en los últimos años y las decisiones de los propios intérpretes muestran que aquello presentado como inmutable está en negociación permanente. Una de las preguntas que surgen es: ¿al momento de escenificar una danza tradicional y al momento sobre todo de realizarlas o pensarlas para un certamen no rompe la idea de reconstrucción como mera reproducción sin

pensamiento crítico? Por el contrario, como pudo observarse, escenificar una danza tradicional -sobre todo en una competencia- ya rompe la idea de reconstrucción como reproducción transparente del pasado e introduce una reflexión, aunque no siempre explícita, sobre el material histórico que se trae al presente.

El recorrido realizado permite pensar que prácticas que hoy pueden leerse desde las teorías del *reenactment* han formado parte de la producción de las danzas folklóricas argentinas. De esta manera, estas herramientas conceptuales arrojan luz sobre los modos de relacionarse con el pasado ya presentes en dichas prácticas, aunque no hayan sido nombradas así. El objetivo del presente trabajo fue hacer visible esa dimensión crítica que, suele quedar velada por la idea de tradición utilizando las teorías del *reenactment* pero sin perder de vista que estos nuevos modos de nombrar prácticas existentes deben tratarse con cuidado y desde nuestro propio locus de enunciación. En este sentido, su productividad reside en concebir esas teorías y modos de nombrar como herramientas capaces de abrir preguntas más que clausurar sentidos.

Finalmente, vale la pena volver sobre una imagen que condensa buena parte de lo trabajado. Las boleadoras incorporadas por el *Chúcaro* en sus recreaciones del malambo, y su posterior circulación en múltiples grupos y bailarines, muestran cómo aquello que emerge como innovación puede transformarse en algo compartido. Esa trayectoria evidencia que el folklore se proyecta simultáneamente hacia el pasado y el futuro puesto que cada activación del archivo produce nuevas formas que serán retomadas, transformadas y disputadas por otros cuerpos. En este sentido, más que un patrimonio cerrado a conservar, el folklore aparece como un archivo vivo, incompleto y en tensión. Lo que se pone de manifiesto en cada puesta en acto es la convivencia constante y productiva entre preservación e innovación, al igual que entre reconstrucción y recreación. Así, se puede pensar en un espacio donde ambas dimensiones coexisten, se tensan y se redefinen mutuamente. Por esto resulta fundamental dejar de pensar al folklore como algo muerto o fosilizado y entenderlo como un espacio de disputa de sentidos y de poder.

Referencias

ALONSO SÁENZ DE MIERA, Laura. *La masculinidad en el tango rioplatense*. Tesis (Doctoral) – Universidad de Salamanca, Salamanca, 2021. Repositorio Institucional Gredos.

AYALA, Santiago. Ballet Folklórico Nacional Argentino - *El Chúcaro* - *Cosquín* 1991. YouTube, 1991. [Video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ljbK0FDafVc>.

BANERJI, Anurima. Dance and the distributed body: Odissi and Mahari performance. En: FRANKO, Mark. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 413–448.

BARBA, Fabián. Quito-Brussels: A dancer's cultural geography. En: FRANKO, Mark. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 399–412.

BENAROS, León. [Entrevista a Norma Viola y Santiago Ayala]. *Revista Folklore*, n.34, 1963. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/folklore-no-34/>.

BERRUTI, Pedro. *Manual de danzas nativas argentinas*: Coreografías, historia y texto poético de las danzas. Tomo I, 11.^a ed. Editorial Escolar, 1977. (Obra original publicada en 1954).

BIBLIOTECA POPULAR "JUAN BAUTISTA ALBERDI"; COMISIÓN DEL MALAMBO Y AMIGOS DEL ARTE. *Reglamento oficial del 58.º Festival Nacional del Malambo*. 2025.

CADÚS, Eugenia. Derrubar monumentos e grafitar a história da dança: Táticas irreverentes das danças latino-americanas. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 89–107, 2022.

CADÚS, Eugenia; URQUIZA, Mateo. Illustrated Lecture on a Possible Re-imagination of the Ballet Tango (1955). *Revista Arte da Cena*, v. 11, n. 1, p. 228–230, 2025.

CADÚS, Eugenia; PELLEGRINI, Ana; RYPKA, Sofía. Memorias orales y corporales del Archivo Giachero: problematizar la historiografía tradicional a través de la investigación artística. *Boletín de Antropología*, v. 41, n. 71, 2026.

CHAMOSA, Oscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)*. Edhasa, 2012.

COMISIÓN MUNICIPAL DE FOLKLORE DE COSQUÍN. *Reglamento oficial del Certamen para Nuevos Valores Pre Cosquín*. 2025.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paidós, 1987.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1. Artes de hacer. Universidad Iberoamericana, 2000.

DE NAVERÁN, Isabel. Introducción. En: DE NAVERÁN, Isabel. (ed.). *Hacer historia*. Centro Coreográfico Galego; Institut del Teatre; Mercat de les Flors, 2010.

DÍAZ, Claudio. El Festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas. En: DUPEY, A. M. (comp.). *Cosechando todas las voces*. Choele Choel, 2018.

FOSTER, Susan. Coreografiar la historia. En: DE NAVERÁN URRUTIA, Isabel; ÉCIJA, Amparo. (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Artea, 2013.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo Veintiuno Editores, 2002.

FRANKO, Mark. Writing for the body: Notation, reconstruction, and reinvention in dance. *Common Knowledge*, v. 17, n. 2, p. 321–334, 2011.

FRANKO, Mark. Introduction: The power of recall in a post-ephemeral era. En: FRANKO, Mark. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. Oxford University Press, 2017. p. 1–15.

FREIRE, Leonardo. (Dir.). *El Chúcaro (la historia)*. Obra documental. [Obra teatral]. Buenos Aires: Teatro Hasta Trilce, 2024.

GIGENA, María Martha; DORIN, Patricia. Hacer la historia en escena: cuerpos del presente y relatos de pasados posibles. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 40–67, 2022.

GLOZMAN, Mara. La construcción de archivos discursivos. Entre la teoría del discurso y las prácticas de montaje. *Revista Luthor*, n. 44, p. 1–12, 2020.

GUILLÉN, Juan Cruz. *Santiago Ayala El Chúcaro y Norma Viola: antes y después*. Balletin Dance, 2009.

HOBSBAWM, Eric. Introducción: La invención de la tradición. En: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (eds.). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica, 2002. p. 7–21. (Obra original publicada en 1983).

IGLESIAS, Aldana. Malambo, Tradition and Memory in Argentina. *Revista Arte da Cena*, v. 11, n. 1, p. 24–47, 2025.

LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, p. 28–48, 2010.

LLOPIS, Lucía; PELLEGRINI, Ana; RYPKA, Sofía. Danza y archivo. Algunos debates sobre el cuerpo, el tiempo, la historia. AURA. *Revista de Historia y Teoría del Arte*, n. 20, p. 1-16, dic. 2024.

MAMANI, Maximiliano; REA LÓPEZ, Oscar; GONZALES SÁNCHEZ, Patricia. Por los siglos de los siglos: el registro de los muertos y la muerte de los registradores. En: LACHINO, Hayde; CADÚS, Eugenia. (eds.). *Danza, herencias y provocaciones decoloniales*. Difusión Cultural UNAM - Dirección de Danza, 2024. p. 311-330.

MERINO, Emiliana. Leonardo Freire [Entrevista radial]. *Radio Nacional AM 870*, 19 ago. 2024. Disponible en: <https://www.radionacional.com.ar/leonardo-freire/>.

PAKES, Anna. Reenactment, dance identity, and historical fictions. En: FRANKO, Mark (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. Oxford University Press, 2017. p. 79–100.

PELLEGRINI, Ana; RYPKA, Sofía. Volver a bailar, volver al tiempo, volver a hacer. *Revista Arte da Cena*, v. 11, n. 1, 2025.

PÉREZ ROYO, Victoria. Replantear la historia de la danza desde el cuerpo. En: DE NAVERÁN, Isabel (ed.). *Hacer historia*. Centro Coreográfico Galego; Institut del Teatre; Mercat de les Flors, 2010.

PONTNAU, Elena; VÁZQUEZ, Sonia. *Folklore, género y descolonialidad*. El mismo mar, 2025.

RIESGO, Daniel. *Estudios sociales de teoría política, folklore y cultura nacional: Epistemologías del folklore contemporáneo SXXI*. 1.ª ed. Inconsciente Colectivo, 2023.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge, 2011.

TELLO, Andrés. *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. 1.ª ed. La Cebra, 2018.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Provincializar el re-enactment: crítica de la idea de patrimonio en pos de una historicidad sensible de la obra de danza. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, v. 1, p. 265–289, 2022.



VEGA, Carlos. *Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación; Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1981.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Península, 1980.

Recibido em: 30/06/2026

Aprobado em: 12/08/2026

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br