

# ¿Querían malambo? Coreografías y subversiones de género sobre la danza malambo en algunos casos recientes



Mariana Lorena Signorelli

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Instituto de Artes del Espectáculo/Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de Quilmes  
<https://orcid.org/0009-0000-0441-9122>  
marianasignorelli@yahoo.com

Fecha de recepción: 28/11/2023. Fecha de aceptación: 10/04/2024

## Resumen

La danza folklórica argentina malambo fue consolidándose históricamente durante el siglo XX como una danza exclusivamente masculina, pero en la actualidad tanto esta danza como varias manifestaciones folklóricas son resignificadas y actualizadas a través de diferentes propuestas artísticas. En este trabajo se presentan tres casos de obras de danza contemporánea y un audiovisual que ponen en tensión las representaciones genéricas canonizadas del malambo en particular y de las danzas folklóricas argentinas en general: *Adentro!* de Diana Szeinblum (2016), *La era del cuero* de Pablo Rotemberg (2022), *Ingaucho* (2020-23) de Mauro Dann y el videoclip *¿Querían malambo?* de Nickytuns/Issi Records (2022). Nos proponemos revisar cómo los conceptos de “coreografía de género” (Foster, 1998) y “subversión de género” (Butler, 1990, 1999) se articulan con la noción de *reenactment* que desde los estudios de danza proponen Franko y Vallejos (2021). Las categorías teóricas de los feminismos interseccionales, especialmente de los Estudios *Queer/queer*, nos permiten analizar el funcionamiento de las disidencias, desobediencias, parodias o reafirmaciones de género en las obras mencionadas y observar cómo las convenciones construidas históricamente ejercen violencias simbólicas y cómo el escenario se vuelve un espacio de disputa en la construcción (y deconstrucción) de sentidos acerca de lo nacional.

## Palabras clave

Malambos cuirs; Danza contemporánea; Música contemporánea; Estudios de género; Representaciones de la nación

## You Wanted *Malambo*?: Choreographies and Subversions of Gender in Recent Cases of the *Malambo* Dance

### Abstract

The Argentine folk dance *malambo* was historically consolidated during the 20th century as an exclusively masculine dance, but today both this dance and other folkloric manifestations are re-signified and updated through different artistic proposals. This paper presents three cases of contemporary dance works and an audiovisual that question canonized representations of gender in *malambo* and Argentine folk dances in general: *Adentro!* by Diana Szeinblum (2016), *La era del cuero* by Pablo Rotemberg (2022), *Ingaucho* (2020–2023) by Mauro Dann, and the music video for “¿Querían malambo?” by Nickytuns/Issi Records (2022). The paper also connects Susan Leigh Foster’s “Choreographies of Gender” (1998) and Judith Butler’s *Gender Trouble* (1990, 1999) with the notion of reenactment proposed by Franko and Vallejos (2021) within dance studies. The theoretical categories of intersectional feminisms, especially from the perspective of queer/*cuir* studies, allow us to analyze the functioning of dissidence, disobedience, parody, or reaffirmation of gender in the mentioned works. They also allow us to observe how historically constructed conventions exert symbolic violence and how the stage becomes a space of contestation in the construction (and deconstruction) of meanings about the national.

---

### Keywords

Queer *Malambos*; Contemporary Dance; Contemporary Music; Gender Studies; Representations of the Nation

### Introducción

La danza argentina *malambo* fue canonizada históricamente como una práctica performática exclusiva de los hombres. Las fuentes de recopiladores consultadas la describen como “danza varonil y recia” (Vega, 1953) y “una especie de competencia de demostración de virilidad” (Lynch, 1883; Aretz, 1952). El malambo tiene una estructura coreográfica que consiste en la organización de secuencias de zapateos llamadas “mudanzas” que van enlazándose unas con otras acrecentando la complejidad. Esta exhibición de virtuosismo, fortaleza y destreza sostiene y construye un estereotipo de gaucho-macho energético y dominante. En las XIV Jornadas de Historia de las Mujeres y Estudios de Género organizadas en la Universidad Nacional de Mar del Plata en 2019 he presentado una ponencia sobre cómo se ha ido consolidando este género folklórico cargándose históricamente de representaciones de género que trascienden hasta la actualidad especialmente cuando esta práctica es asumida por mujeres (Signorelli, 2019). Las discusiones se tornan encarnizadas y no solamente expresan si las mujeres pueden (o deben) bailar esta danza amparándose en la tradición - a veces expresada por jurados en certámenes, o escrito en manuales y en testimonios orales de especialistas - sino cómo deben hacerlo. Por lo observado, tanto en el aspecto musical como en el performático la masculinidad de esta danza construye y consolida además una dimensión performativa de dicho género (Butler, 2007 [1999] y 2006 [2004]), es decir que está cargada de normas de conducta que reafirman la correspondencia sexo-género-sexualidad. Por otra parte, es posible sumar mayor grado de complejidad epistemológica cuando asociamos al malambo con un imaginario de “lo nacional”. Es decir, si consideramos que como se trata de una danza folklórica puede funcionar como representación performática y musical de la nación en términos de Liut (2021) se enreda más aún al adicionar la dimensión de género a las discusiones acerca de la nación. Dicha danza no es ajena al análisis que Ludmer (2012) propone desde la

literatura sobre el género gauchesco como espacio de disputa y de debate político acerca del “ser nacional”. La compleja trama cultural, socio-discursiva e histórica no solo construyó diversos sentidos problemáticos y a veces opuestos de la identidad nacional alrededor de la figura heroica y mítica del gaucho y su entorno folklórico (Adamovsky 2019, Casas, 2017, Cataruzza y Eujanian 2003, Diaz, 2019, Plesch, 2002), sino que dichos sentidos coincidieron en excluir, subordinar, invisibilizar y silenciar los roles femeninos, a las heroínas y a las mujeres.

Siguiendo a Butler (1990) los géneros son representaciones culturales que no son estables. Sin embargo, para que una cultura se reproduzca, los géneros se cargan de convenciones, tabúes y roles que naturalizan como sinónimos sexo y género. Se trata de expectativas sedimentadas, de ficciones sociales que imponen una relación binaria entre los cuerpos sexuados. Los géneros contienen un estilo corporal y se expresan en actos intencionales y aprendidos. Estos actos crean las nociones de género sustentados en los cuerpos que se vuelven signos culturales, es decir, estructuras genéricas corporeizadas que son reguladas a fuerza de castigo y disfrazadas bajo coacción. Frente a estos actos que se vuelven performativos puesto que se cargan de sentido, una identidad de género puede estar en conformidad a la expectativa o cuestionarla. Es justamente en su carácter performativo donde reside la posibilidad de cuestionar su estatuto codificado: “en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o en la repetición subversiva se hallarán posibilidades de transformar el género”. (Butler, 1990: 297).

En el malambo tradicional, especialmente en el llamado “malambo de competencia” que se visibiliza en certámenes y festivales nacionales, se exagera la exhibición de hombría a través de representaciones y actos repetidos en los que se adquieren hábitos corporales de demostración de virilidad y fuerza: se ensancha el pecho, se frunce el ceño, se zapatea fuerte, se mira al frente de modo desafiante, se realizan hazañas y virtuosismos complejos con las piernas mientras se mantiene la postura vertical en señal de poder y firmeza. Estas acciones construyen una representación de masculinidad hegemónica y dominante en términos de Bourdieu (2000), la que supone que el gaucho es una figura masculina cargada de violencia, insensibilidad, que demuestra poder y que domina incluso a otros hombres. La representación física de virilidad se manifiesta en el malambo a través de la fuerza. Es una construcción cultural que además establece el orden social entre los cuerpos sexuados que bailan, dicho orden está naturalizado y sistematizado en oposiciones y determinaciones binarias, es decir heteronormativas. La heteronormatividad para Wittig (2006 [1992]) es la visión que solo admite dos sexos y géneros y legitima la heterosexualidad como única orientación sexual aceptada socialmente. Aquellas representaciones coreográficas que sostienen esta visión se constituyeron culturalmente como expectativa del relato nacional, como “ficción social sedimentada” (Butler, 1990).

Por su parte, Foster (1998) traza un diálogo con las ideas de Butler y, aunque dicho intercambio es unilateral, aporta una noción que puede echar luz para el análisis y la comprensión de algunas propuestas de danza escénica como las que serán tratadas a continuación. Para Foster (1998, 2011), la coreografía es una estructura de movimientos codificados y convencionales que construyen significado en una danza. En la coreografía resuenan valores culturales del cuerpo y de las identidades. Igualmente, sugiere que la coreografía puede entenderse como una teorización de identidad corporal, individual y social. Entonces, cada momento de un baile puede leerse como el producto de elecciones, heredadas, inventadas o seleccionadas sobre qué tipos de cuerpos están construyendo los sujetos y qué tipo de argumentos sobre estos se están presentando. Estas decisiones tomadas colectivamente o individualmente, espontáneamente o antes del baile, constituyen una especie de registro de acción que es duradero y hace posible tanto la repetición de una danza como el análisis de

la misma. Acercarse a la coreografía de esta forma permite teorizar acerca de lo que un cuerpo puede ser y pone de manifiesto las formas en que la danza se articula con valores sociales, estéticos y políticos. Por lo tanto, analizar el género como coreografía es reconocer los sistemas de representación históricamente construidos, las reglas y convenciones arraigadas y el potencial teórico de las prácticas corporales.

Al tratarse de un primer acercamiento al tema, para este trabajo se eligieron tres casos recientes de obras de danza contemporánea y un audiovisual que ponen en tensión las representaciones genéricas canonizadas del malambo en particular y de las danzas folklóricas argentinas en general: *Adentro!* de Diana Szeinblum (2016), *La era del cuero* de Pablo Rotemberg (2022), *Ingaucho* (2020-23) de Mauro Dann y el videoclip *¿Querían malambo?* de Nickytuns/Issi Records (2022). Se trata de propuestas que mientras dialogan con la historia, los protocolos y la tradición de las danzas folklóricas (Signorelli, 2023) formulan diversos grados de subversión de género (Butler, 1990). Estas obras dislocan performativamente las convenciones a través de mecanismos performáticos que desafían y disputan la heteronorma (Wittig, 1992 [2006]) y la masculinidad hegemónica dominante (Bourdieu, 2000). A su vez, son coreografías que promueven la reflexión sobre los cuerpos que danzan malambo y que tácitamente nos acercan preguntas tales como qué representaciones están encapsuladas en esos cuerpos, cómo los deseos y expectativas históricamente construidas por esta danza se naturalizaron como convenciones estereotipadas y, especialmente, qué dispositivos corporales y estrategias disruptivas afloran en estos casos de la escena actual de Buenos Aires. Estos mecanismos de subversión de género se observan a partir de variables escénicas tales como la voz, los sonidos, la música, el vestuario, el argumento o estructura dramática, la disponibilidad corporal, gestual, la técnica de danza y la coreografía misma. Por esto, se propone en este trabajo un análisis poliédrico partiendo de la descripción escénica y el entrecruzamiento de fuentes diversas como programas, críticas de las obras, fotografías, fragmentos de videos, entrevistas a artistas y apuntes de visualizaciones (Pavis, 2018) con un abordaje hermenéutico a partir de categorías teóricas provenientes de los estudios feministas interseccionales, en especial los estudios de la Teoría *Queer* que nos acercan herramientas conceptuales que permiten observar las disidencias, desobediencias, parodias o reafirmaciones del *statu quo*. A su vez, preferimos darle “vuelta a lo torcido” y usar el término *cuir* como sugiere Valencia (2015: 32) por tratarse de un enfoque situado geopolítico y epistémico desde el sur que admite agenciamientos y activismos decoloniales. Y porque además estas obras nos permiten visibilizar que el escenario es un espacio donde se exhiben inquietudes, periferias y disidencias corporales y discursivas como lugar de enunciación crítico.

## **Adentro!**

El primer caso es la obra *Adentro!* de la coreógrafa Diana Szeinblum y el músico Axel Krygier. Fue comisionada por la curadora Diana Theocaridis con la premisa de trabajar con el folklore argentino para formar parte del ciclo *Danza al borde: Tres Danzas Argentinas*, cuyas obras surgen como homenaje al compositor Alberto Ginastera a los cien años de su nacimiento y a la obra homónima creada por él en 1937: *Danzas argentinas* para piano, op. 2. Se estrenó en el Teatro La Rivera del Complejo Teatral de Buenos Aires en noviembre de 2016. La obra recibió el subsidio del Instituto para el Fomento de la Actividad de danza no oficial del Ministerio de Cultura del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, ganó el premio “Teatro por el mundo” por la mejor coreografía del 2017 (Universidad de Buenos Aires) y se presentó en numerosos festivales internacionales (Los Ángeles, Montevideo, Barcelona, Berlín).

En dicha coreografía, tres intérpretes de danza contemporánea - Bárbara Hang, Pablo Castronovo y Andrés Molina - indagan a través de su cuerpo en las formas, poses y

posturas que proponen las danzas folklóricas argentinas especialmente el malambo. La intención, según la coreógrafa es “incorporarle al folklore la idea de cuerpo”. En general, cuando se baila alguna danza folklórica los cuerpos suelen impregnarse simbólicamente de tradición, historia, discursos, ideas y representaciones de género estereotipadas, por lo que volver a la fisicalidad y construir algo nuevo desde los cuerpos en calidad puramente cinética es posible en este caso gracias al abordaje desde la danza contemporánea y de la novedosa sonoridad creada por Axel Krygier para la ocasión que ensambla ritmos folklóricos con sonidos electrónicos por medio del *sampler*. Szeinblum expresa: “Investigar físicamente qué hace el cuerpo para bailar tradicionalmente sus danzas ¿es acercarse al ser del pueblo?”

Al comienzo se proyecta un video de un hombre bailando solo una chacarera en el patio del Indio Froilán en Santiago del Estero (Recreina, 2011). Aquel bailarín propone movimientos improvisados sobre el ritmo musical, se sacude, rodea el espacio, explora su cuerpo, aplaude, zapatea, se acerca y se aleja del público invitándolo a bailar hasta que consigue que alguien se sume a improvisar y disfrutar bailando libremente, efusivamente. De forma similar, durante el transcurso de la obra, cada gesto y movimiento corporal es explorado y explotado al máximo. De manera fragmentaria, los elementos corporales, físicos y rítmicos son investigados individual y grupalmente. Cada intérprete analiza, destruye y reconstruye al bailarín folklórico de manera minuciosa, sutil y exhaustiva a través de movimientos y gestos que subvierten la coreografía tradicional del malambo y de otras danzas folklóricas argentinas. Dos bailarines varones y una chica que a veces se traviste agregándose una barba postiza, de a poco van buscando la mejor pose de gaucho e indagan la “gauchidad” en sus cuerpos a través de las poses, las miradas entre ellxs, los gestos y movimientos de manos, brazos y piernas. Buscan y exploran posibilidades de sus cuerpos, compiten por quien hace más fuerte el golpe de zapateo, o quien grita más, quien pone más cara de malo, quien se lamenta más. Desde las posturas con pecho inflado y erguido, los gestos del rostro adusto, las miradas cómplices o desafiantes entre sí, la competencia de fuerza y acrobacia en los zapateos por momentos con los pies chuecos, la rítmica de chasquidos y percusión corporal, hasta los abrazos y saltitos en trío de chamamé, los exaltados *sapucaí* o sutiles contorneos de manos como si tuviesen los pañuelos y los sarandeos con falda imaginaria, todo se vuelve un juego de competencia, todo es mostrarse y desarmar al gaucho, al cuerpo del gaucho, a sus movimientos estereotipados y a las habilidades virtuosas exageradas.

Nada en el vestuario ni en el escenario remite a un paisaje rural ni gauchesco. La estrategia disruptiva en esta obra se centra en la ausencia de referencias convencionales y en el foco en la exploración física del cuerpo que baila danzas folklóricas. Por momentos la obra se torna una crítica sobre los cuerpos que aprenden destrezas y posturas y que conforman un modo de ser haciendo cuerpo. Especialmente emerge en *Adentro!* una reflexión sobre la masculinidad del gaucho como una máscara, una ficción construida y naturalizada. Incluso en el programa de mano se propone una teorización sobre el cuerpo de quienes bailan estas danzas: “Algunos dicen que las danzas tradicionales son el ser del pueblo. Por lo tanto, podría decirse que el ser del pueblo es el cuerpo. ¿Cómo es el cuerpo que danza el pueblo?”





Escenas de bailarines durante el proceso creativo de la obra *Adentro!* -  
 Fuente: <https://www.dianaszeinblum.com/adentro>

En línea con esas ideas, en una crítica de la obra se lee que se trata de “una investigación sobre las danzas nacionales que ahonda precisamente en el interior de esos cuerpos que se entrenan para ser ‘el cuerpo argentino’, el cuerpo necesario para bailar la patria, el origen, el ideal o el imaginario de un pueblo: una idea de cuerpo y paisaje-interior y exterior-” (Muñoz, 2017).

La investigadora mexicana Sayak Valencia (2015) señala que la performatividad tiene varias herramientas de insurgencia y disidencia crítica y puede “hacer usos subversivos del género”. En esta obra de danza contemporánea que crean conjuntamente bailarines y Diana Szeinblum no se observa la parodia como herramienta crítica o disruptiva sino la deconstrucción a través del despojo de su carga simbólica generizada y binaria y la reconstrucción de una danza que al tematizar la danza folklórica accede a revisar dichos sentidos heteronormados que subyacen como tensiones de la cultura nacional y la tradición.

## La era del cuero

La obra *La era del cuero* de Pablo Rotemberg fue presentada en la sala Casacuberta del Teatro San Martín de Buenos Aires en diciembre de 2022. Seis bailarines que han transitado su formación y desarrollo profesional en danzas folklóricas - los hermanos Ezequiel y Facundo Posse, Alejandro Desanti, Marcos Olivera, Maximiliano Díaz y Nickytuns - y dos bailarinas de danza contemporánea con las que suele trabajar el coreógrafo - Carla Rímola y Carla Di Grazia - intervienen co-creando la coreografía que se propone parodiar “el machismo, el feminismo, el travestismo, los próceres, el uso que del inglés y la religión” según expresa Casañas (2022). El cuero aparece como metáfora del cuerpo, de lo que queda - destripado, diseccionado, deconstruido - luego de vaciar el cuerpo. Los cueros/cuerpos son expuestos y exhibidos entre bestial y grotescamente, evidenciando condimentos sexuales y violentos a través de gritos, golpes y gestualidades intensas. La dramaturgia de la obra se estructura en tres actos - *El día después*, *Luz mala* y *No future* - que se enlazan sonoramente con diversos elementos entre los que se distinguen: la música electrónica compuesta por Axel Krygier, las ejecuciones corporales de los bailarines como zapateos, palmas y vociferaciones (gritos, exclamaciones, jadeos, entre otros) y algunos extractos de músicas de Ginastera tales como el *Concierto para cuerdas* op. 33 (1965), la *Sonata para piano N° 1* op. 22 (1952) y la *Danza Final: Malambo* del ballet *Estancia* op. 8 (1941). Estas obras mantienen como “idée fixe” algunos elementos musicales del compositor tales como “los ritmos fuertes y obsesivos, los adagios contemplativos, las sonoridades mágicas, misteriosas” (Suarez Urtubey, 1972: 58). Aquel ensamblaje sonoro entre representaciones musicales de un pasado nacional a través de la música ginasteriana, los sonidos electrónicos y la percusión de bombos y zapateos que realizan los mismos intérpretes colaboran en la creación de un ambiente liminal, “un mundo distópico, posapocalíptico, posmoderno” en palabras de Rotemberg (Casañas, 2022; Liponetzky, 2022).

Sobre el proceso de creación Rotemberg (2022) comentó: “Es un trabajo de investigación sobre el malambo, que es una danza que me resulta super atractiva. (...) En la obra, más allá de la danza en sí, y el malambo, el folklore y todo eso, tratamos de situar o contextualizar y usar al malambo como una especie de excusa para hablar de una percepción que tengo de disolución, de apocalipsis.” Lo visual es muy relevante en esta obra: los gauchos y gauchas visten de cuero sobre la piel, así encuerados y violentos (o violentados) construyen escenas quasi sadomasoquistas que incluyen látigos, gestos de dominación y bombos percutidos enérgicamente. Por su parte, las video-proyecciones diseñadas por Lucio Bazzalo se combinan con las escenas grupales de “malambos posmodernos” y de otras danzas folklóricas que resignifican y cuestionan las representaciones tradicionales que en ellas se suelen expresar. En el abordaje que propone el coreógrafo “no hay una pretensión de hacer una fusión, donde un lenguaje absorba al otro” (Liponetzky, 2022), sino que el acercamiento es a partir de la danza contemporánea que se nutre de los elementos folklóricos desde un lugar crítico, multifacético, no unívoco. Similar al caso anterior, la investigación iniciada desde la improvisación, la aproximación lúdica y experimental que aportaron los bailarines, malambistas profesionales, fue a través de los materiales físicos corporales, gestualidades y sonoridades que incluyeron la ejecución de bombos y complejas secuencias de zapateos propias de la coreografía de malambo.



*La era del cuero* - Fotos de Carlos Furman (@furman.carlos) –  
Gentileza Complejo Teatral de Buenos Aires

En esta obra coreográfica, además del lenguaje propiamente de la danza, se propone una dramaturgia que sugiere una visión de fin del mundo, “una disolución de nosotros como nación, como pueblo y de la identidad” expresó el coreógrafo (MShow, 2022). Y el malambo por su contenido performático violento, agresivo, poderoso y fuerte se volvió el lenguaje más apto para expresar esas ideas. “Tiene algo que encaja con esta idea de fin o de destrucción, de violencia y en eso hago un cruce con la situación que estamos viviendo en Argentina”, comentó Rotemberg en la misma entrevista.



En esta existencia liminal entre crisis y destrucción se interpela social e individualmente al “ser nacional”. A nivel social identitario de la nación lo observamos cuando se preguntan en inglés “¿dónde están los padres fundadores de la patria?” (*¿Where are the founding fathers? ¿Where is Sarmiento? ¿Where is Moreno and Quiroga?*) y a nivel individual, notamos que los cuerpos se desbordan y se pierden del marco binario de las convenciones coreográficas del folklore nacional. Tanto la dramaturgia propuesta por la obra como la violencia expresada en la tensión de los cuerpos y en las sonoridades intensas, fuertes y marcadas y aquellas preguntas expuestas en pantalla al público interrogando a los héroes nacionales se alinean para denunciar una especie de futuro incierto mientras que se movilizan las representaciones y los modos de bailar danzas folklóricas y el malambo.

Por lo observado, la estrategia de disrupción *cuir* que en esta obra se propone implica agitar los relatos de la tradición y las convenciones de los cuerpos que danzan, construyendo un discurso paródico y ficcional donde la disolución apocalíptica de la nación puede presentarse como un final tremendo que lejos de ser utópico se vuelve metáfora de un camino social paradójicamente similar al que transitamos en la actualidad.

### **Ingaucho-un lado B**

La propuesta independiente *Ingaucho-un lado B* de Mauro Dann fue presentada en varias ocasiones durante 2021, 2022 y 2023 en Sala Aérea teatro y otras salas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Es un unipersonal acompañado con un músico en escena que ejecuta guitarra, violín y bombo. Las historias gauchescas tradicionales no suelen narrar explícitamente relatos homoeróticos más que solo con sutiles sugerencias, como el sugestivo vínculo entre Martín Fierro y Cruz. Sin embargo, esta obra tematiza la homosexualidad en el campo del folklore siguiendo la línea de algunas obras literarias argentinas más actuales como *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara (2017), *El amor* de Martín Kohan (2015) e *Indiada* de Osvaldo Baigorria (2018). No hay que perder de vista que en 2010 se ha sancionado la Ley de Matrimonio Igualitario en nuestro país, por lo que la apertura a la visibilización de expresiones y representaciones en esta línea a nivel público y discursivo artístico se ha ido incrementado luego de una larga lucha para revertir las injusticias, desigualdades, discriminaciones, represiones y ocultamientos.

En ese sentido, la obra pone en tensión el marco binario naturalizado del folklore argentino cuando Mauro Dann irrumpe en la escena con una figura de gaucho *gay* con látigo y tanga. Esta presencia trasgrede la convención performativa de género esperado en el ámbito folklórico para los gauchos especialmente porque a lo largo de la obra expone explícitamente el deseo y el placer homosexual. La dramaturgia de la obra transcurre en mostrar la relación entre dos gauchos varones. Uno de ellos, el protagonista y *performer*, va vistiendo y desvistiendo constantemente al gaucho/personaje, lo va dejando fluir en su sentir y va reflexionando sobre el motivo de tener que esconder lo que desea por no ser considerado “normal” en el orden heteronormado de las representaciones gauchescas.

Mauro Dann ha sido bailarín folklórico en sus inicios y en la obra entabla un diálogo con dichas raíces vinculando la poesía, la música y el canto popular con la danza contemporánea tanto desde lo corporal kinético como desde lo sonoro. El co-protagonista es Cristian Diaz, un guitarrista virtuoso que en algunos momentos se suma al baile pero en la mayor parte de la obra sonoriza en vivo las escenas con complejos punteos de payadas, zambas y chacareras. Su performance musical es parte de la trama ya que el gaucho *performer* se enamora del gaucho músico que canta y toca en un rincón (sonidos diegéticos). Por otra parte, se suman canciones con caja creadas e interpretadas por Dann en la que se declaman textos poéticos donde se expresan aquellos miedos y dolores de gauchos maricas y aquellos golpes e insultos recibidos por ser gauchos *cuirs*. “No había sabido si las noches han sido difíciles por olvidar tu mirada, o no sentir tus manos en mi cuerpo encendido tras tranquera esperándote; ahí escondidos como avergonzados por tanto querer...”

Lo central en la obra es el argumento y cómo se expresa corporalmente la tensión sexual, el deseo y el placer reprimido y ocultado por mandatos sociales patriarcales. Aquello que estuvo contenido y se percibe en las miradas, gestos, mínimas caricias, canciones y silencios entre los personajes finalmente se libera cuando se concreta el encuentro de los cuerpos. Dicho desenlace es acompañado por música electrónica percusiva, de intensidad fuerte y tempo *in crescendo* (extradiegética) que es combinada con luces que parpadean derivando en el climax de la obra, su potencial disruptivo.

*Ingaucho* participó del Festival Internacional de danza independiente de 2022 en el Centro Cultural Recoleta y recibió subsidios del Instituto Nacional de Teatro, de Proteatro por el Ministerio de Cultura de Buenos Aires y la Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes en 2021. En sus redes sociales, Mauro Dann promueve el arte independiente y la colaboración entre artistas *under*. Creó la “Compañía Independiente movimiento descentralizado” que dirige en Isidro Casanova, partido de La Matanza, en el conurbano bonaerense.



Fotografías de Ale Carmona de la obra *Ingaucho* cedidas por Mauro Dann

Se percibe que, aunque Mauro Dann circula en el circuito de la danza independiente contemporánea hace un tiempo, ha recibido diversos apoyos estatales para las producciones de su obra, por lo que es posible entrever en las políticas públicas oficiales una agenda con perspectiva transfeminista acorde a los tiempos actuales. A su vez, podemos considerar que el bailarín y coreógrafo posiciona su enunciación como *cuir*, ya que la obra no solo responde a una expresión individual, es decir a una *poiesis* personal, sino que en el momento y espacio en que la misma ocurre puede leerse como parte de un movimiento situado glocalmente y podemos concebir a su obra como expresión de agenciamiento popular y decolonial (Valencia, 2015).

## Nickytuns

El último caso que trataremos en este trabajo es *¿Querían malambo?* de Nickytuns. Se trata de un video clip subido a *Youtube* el 16 de diciembre de 2022 y como tal es una expresión que incluye música, danza, imagen y texto poético en este caso ejecutado a modo de *rap*. Leandro Nicolás Robles es Nickytuns, bailarín folclórico que fue integrante del grupo de danza y percusión *Choque Urbano* y artista multifacético que es parte de un nuevo campo en formación: el “neofolk argentino”. En una comunicación personal nos ha comentado que esta escena musical actual está en pleno desarrollo impulsada por el músico, compositor y productor del video: Agustín Gabriel, Issi Records. Se trata de un movimiento colectivo que se caracteriza por ser “música del género urbana con colores folklóricos o viceversa”, “un collage organizado y con pautas donde aparecen insinuaciones del folklore argentino desde lo musical, la lírica, la letra, desde alguna melodía que se pueda reconocer” expresó Nicolás (2023).

En esta propuesta se desafía el malambo no solo desde los movimientos corporales que conforman la coreografía sino en varios otros sentidos. Desde lo musical, el productor Issi Records ensambla algunos sonidos grabados en el estudio por Nickytuns como zapateos, percusión corporal y toques de bombo en ritmo 6/8 - característico de algunas danzas folklóricas como la chacarera, el gato o el escondido - con un *sampleado* de los violines de una chacarera llamada *Mishquila* de Néstor Garnica (2004) en la versión de Pilly Herrera que es lo que conforma la base rítmica del tema. Para utilizar este material tuvieron que contactarse con el compositor de la misma y pedirle autorización sobre sus derechos de autor. “Musicalmente no hay malambo (...) pero al escuchar el bombo, los zapateos grabados que son parte de la música, se *linkea* el malambo” nos comentó Nickytuns (2023). A esa base rítmica el productor le sumó los bajos y la voz *rapeada* del artista generando una sonoridad que acerca dos mundos sonoros: el de la música urbana (*trap, hip hop, rap*) y el del folklore. Estos son mundos no están tan alejados para quienes participan en esta producción ya que son artistas jóvenes del conurbano bonaerense y su contacto con estas sonoridades y con las redes digitales por donde circulan este tipo de producciones musicales son habituales.



Fotografías de Ale Carmona del backstage de filmación del videoclip *¿Querían Malambo?* cedidas por Nickytuns

Uno de los elementos que se observa en el videoclip que más interpela al malambo y al folklore es lo que se dice, lo que se canta y cómo se lo canta. Tal como expresa Austin (1962), en algunos casos “decir algo es hacer algo”, las palabras se tornan acciones, acciones performativas. La letra, autoría de Nickytuns ofrece una perspectiva crítica hacia diversos aspectos del ámbito folklórico tradicional actual que él y sus compañeros y compañeras del video conocen por participar de certámenes, festivales e instituciones educativas de danzas folklóricas. A través de la letra evidenciamos un mensaje contundente resumido en tres puntos: seguir adelante a pesar de las trabas o complicaciones; exponer el lugar de ciertas voces que no admiten expresiones diversas y cuyas opiniones no son constructivas, sino que están cargadas de prejuicios, subjetividades y maldades; y, visibilizar la discriminación que rodea el mundo de la danza folklórica en torno a los estereotipos estéticos que persisten incluso a la hora de conseguir trabajo de bailarín. Por esto, podemos afirmar que el artista propone señalar abiertamente que la lógica del sistema patriarcal y la discriminación naturalizada en el folklore y especialmente en el malambo es violencia simbólica. Nickytuns

lo sintetiza declarando: “Al que le quepa el poncho, que se lo ponga”. Además del propio decir con palabras, la trasgresión se expresa con un tono de voz crítico y un sentir indignado – similar a la de los gauchos cuando a través de la payada manifestaban las quejas frente a las normas sociales – pero lo hace en forma de rap que justamente también coincide en la intención poética entre lo marginal, la crítica social y los medios de producción musical independiente (Muñoz Tapia, 2018).

Entonces ¿dónde está el malambo? “En la propuesta visual si hay malambo. Entre el sureño y el norteño se eligió el norteño porque quizás tiene más popularidad (...) y también más fuerza acorde al mensaje que queríamos dar”, dijo Nickytuns. Es justamente en la danza donde aparece el malambo. A partir de los cuerpos danzando es donde se tensionan las convenciones de la misma. Es en la coreografía en términos de Foster donde se evidencian tanto residuos de las representaciones tradicionales de malambo como nuevas estrategias corporales que amplían el espectro de los materiales convencionales de esta danza. Todos, todas, todes bailan malambo sin importar si sus cuerpos representan la pretendida virilidad masculina dominante. No solo varones bailan. Todos, todas, todes zapatean con botas, con zapatillas o calzados, revolean ponchos y golpean látigos contra el piso. Todos, todas, todes bailan virtuosamente además de malambo, *break dance* y *voguing dance* y los movimientos se ensamblan fluidamente de uno a otro lenguaje. Todos, todas, todes miran al frente con gestualidad desafiante y expresan su disconformidad acerca de las normas y reglas que se les imponen como bailarines folklóricos: “espero que explotes, pa’ que te des cuenta, que estas opinando, más de la cuenta”. Y todas estas manifestaciones las realiza desde el interior del campo folklórico que, como ya se dijo, conoce bien y que siente que aplica moldes obsoletos.

## Resultados de análisis

Estas cuatro obras analizadas nos acercan, por un lado, reflexiones coreográficas sobre la consolidación histórica y performativa heteronormada de género de las danzas folklóricas argentinas y, por otro, sobre algunos desvíos a dichas convenciones estereotipadas.

Por su parte, la obra *Adentro!* de Diana Szseinblum centrándose en la exploración de la fisicalidad de quienes bailan folklore subvierte la performatividad de género al jugar con las maneras de bailar sin distinción de género y al no representar miméticamente la hetenormatividad en los cuerpos que danzan. La “gauchidad” es deconstruida y reconstruida explorando sutiles gestos y movimientos, fragmentando al mínimo cada expresión, multiplicándolo repitiendo y reencarnándolo cada vez.

En *La era del cuero* de Pablo Rotemberg no hay delimitación de roles estereotipados ni paisanas sumisas. Cada escena interpela visual y sonoramente incorporando la parodia como estrategia discursiva y dramática por lo que se exageran las expresiones y movimientos hasta un exceso performativo violento y provocador. El ritmo, la intensidad y la tensión muscular que el malambo aporta por su propia dinámica hilvana la obra tejiendo el distópico mundo apocalíptico de una Argentina de un futuro no tan lejano.

Mauro Dann en *Ingaucho-un lado B* evidencia la subversión de género exhibiendo enfáticamente un gaucho marica y los mandatos que lo aquejan. Un gaucho macho dominante y violento irrumpe en la escena que, mientras ensaya encarnar el estereotipo, enfrenta los discursos discriminatorios. El gaucho se viste y desviste y deja fluir el deseo homosexual desobedeciendo la norma y desviándose de la convención de la tradición folklórica argentina.



Nickytuns en su videoclip *Querían malambo?* utiliza varias estrategias discursivas para mostrar su incomodidad con el estricto y encapsulado campo folklórico. La obra expone e intenta sacudir los relatos que predominan entre quienes bailan danzas folklóricas presentando diversidad de cuerpos, géneros en un collage conformado por la letra de la canción, el rap *sampleado* con otras músicas y la imagen compilada de fragmentos de danza malambo. La subversión genérica se vuelve efectiva porque quienes bailan malambo no son solo varones, ni hegemónicos, ni dominantes.

Los entramados artístico-culturales entre las trayectorias de los artistas, las obras, los homenajes, las influencias sugieren una red compleja de capas de sentidos históricos y discursivos que atraviesan las propuestas de malambo contemporáneo en los escenarios actuales. A los artistas presentados en este trabajo los podemos considerar como “anfibia” ya que suelen circular entre ambos circuitos, el de la danza contemporánea y el de las danzas folklóricas, que actualmente no se distancian tanto como en otras épocas.

En ese sentido, las músicas que se escuchan en las obras *Adentro!* y *La era del cuero* son del mismo compositor Axel Krygier que se ha dedicado a componer músicas para varios trabajos escénicos y televisivos, caracterizándose por la inclusión de sonoridades electrónicas, uso de *sampler* y fusión con sonidos de instrumentos tradicionales. Aún cuando en la segunda obra suenan fragmentos de obras de Ginastera, están integradas y combinadas con otras músicas y sonidos creados por él. Por su parte, la primera obra integra un ciclo que homenajea a dicho compositor canónico por los cien años de su nacimiento a través de la alusión a su obra *Danzas Argentinas*. Referir a este compositor para reflexionar sobre las representaciones de la nación suele ser habitual. La historiografía musicológica lo ha instalado como un referente del nacionalismo musical argentino, su proyección internacional ha colaborado con su canonización y, además, en la mayoría de las efemérides patrias y actos conmemorativos reaparece su música. La referencia y el uso de músicas de un compositor como Ginastera no aportan ningún tipo de cuestionamiento al repertorio canónico representativo de la nación, más bien lo reafirman en esa construcción.

Respecto a la relación música y danza se observan en las obras analizadas cierto grado de subversión a la tradición de esta convergencia disciplinar donde la música funciona como soporte del movimiento (Signorelli, 2015). En estos casos, los bailarines y las bailarinas participan del quehacer sonoro-musical. En *Adentro!* usan el cuerpo como elemento de composición sonora mientras bailan y cuando ingresa la música de Krygier no sostiene movimientos coordinados con ella sino que son lenguajes disociados superpuestos. En *La era del cuero* y en *Ingaucho-un lado B* también los bailarines son a la vez *performers* musicales y sonorizan su danza y cuando ingresan a la escena músicas previamente grabadas, estas pasan a determinar el movimiento, es decir que las músicas rigen la coreografía.

Por su parte, varios de los malambistas de *La era del cuero* y del video *¿Querían malambo?* son los mismos, incluso Nickytuns baila en la obra de Rotemberg. Además, los y las intérpretes del videoclips y Mauro Dann son del conurbano bonaerense, comparten este territorio diverso y periférico, con sus propias normas, inquietudes y estrategias discursivas. Algunos participan en certámenes folklóricos como en el Festival Nacional del Folklore en Cosquín, Córdoba y en el Festival Nacional de Malambo en Laborde, Córdoba. Estas participaciones implican diversos diálogos artísticos con el Estado Nacional. Los escenarios teatrales de las obras *La era del cuero* y *Adentro!* pertenecen al circuito público del gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Similar es el caso de la obra de Mauro Dann que participó del Festival de danza independiente y recibió subsidios estatales para la producción por lo que se percibe cierto interés en programar y dar espacios a estas voces diversas y *cuir*s.

## Reflexiones de cierre

¿Cómo el malambo puede funcionar como coreografía de la nación y a la vez poner en tensión las representaciones genéricas canonizadas en esta danza?

Estas obras de danza contemporánea actuales son ejemplos de replanteos de los sentidos históricos contenidos en las danzas tradicionales argentinas y, a su vez, muestras de diversas estrategias de subversiones de género en términos de Butler. En tanto son expresiones surgidas en diálogo con las músicas y danzas folklóricas pueden dar cuenta del dinamismo de las tradiciones y de las representaciones performáticas y musicales de la nación (Liut, 2021). Son planteos críticos que se acercan a los estudios recientes abordados desde diversas disciplinas teóricas de las ciencias sociales como la etnomusicología, la sociología, la antropología tales como el reciente artículo Parody (2022) sobre las tensiones que presentan actualmente las manifestaciones *queer* en el ámbito folklórico. También las observamos en reflexiones sobre las propuestas de estéticas disidentes o “monstruas” de Susy Shock (Martínez y Mora, 2020), Bartolina Xixa y LeGon Queens (Díaz, 2022), Lorena Carpanchay (Pacheco, 2021), Ferni de Gyldenfeldt entre otros (Parody, 2022; Díaz, 2022).

Estos cuatro casos se plantean como enunciaciones coreográficas y adoptan lo que Braidotti (2000 [1994]) denomina como “figuras nómades” ya que se asumen como alternativas al yugo del dogmatismo falocéntrico. Son manifestaciones que deciden correrse de la tradición como algo fijo, anquilosado y la resignifican, la movilizan a partir de desandar la cinética, de fusionar o ensamblar elementos del folklore con danzas y músicas contemporáneas y sobre todo de evidenciar las violencias simbólicas que dichas convenciones ejercen sobre los cuerpos. Entonces, desde esa deconstrucción de la tradición ofrecen una alternativa estética no dualista, *cuir*, a través del nomadismo o fluidez en la expresión de género. Esto se vuelve un postulado epistemológico que propone revisar el culto a la masculinidad dominante en la danza malambo y que disputa los sentidos binarios y heteronormados de género en dicha práctica de danza.

Cuando traemos al análisis de estos casos la noción de performatividad de género de Butler anclamos este concepto a los efectos discursivos de la performance en términos normativos. Es decir, que las sucesivas puestas en acto de las normas construyen un cuerpo, una manera de ser cuerpo y su repetición se instala y naturaliza como convenciones, modos de acción y se traduce en expresiones de deseos, gustos, maneras de vestir y de vincularse con los demás. La cultura tácitamente avala modos de representación, de producción y sostenimiento de la ficción cultural a través de la división heteronormada de género. Por lo que cualquier manifestación que trasgreda aquellas normas socialmente instaladas, que no satisface las expectativas sedimentadas de la cultura es cuestionada, marginada o castigada. Subvertir el género en términos de Butler implica liberarse de la coacción en sus diversas capas discursivas.

Resulta relevante añadir a esta noción, el concepto de coreografía de género que desarrolla Foster (1998) ya que tiene en cuenta la tradición y la historia de la estructuración de las convenciones y normas que adquieren sentido en una danza escénica. Para esta autora, en las coreografías resuenan valores culturales a través de los movimientos organizados, la técnica encarnada en los cuerpos, las trayectorias espacio-temporales que conforman “constelaciones de convenciones de representación que cambian lentamente” (...). Así como las coreografías cambian también lo hacen las representaciones que “seleccionan y ponen en acción ciertos sistemas semánticos, y como tales derivan su significado de un momento histórico y cultural específico.” (Foster, 1998: 13-14). Las reglas de las danzas folklóricas argentinas han sido fijadas históricamente y suponen una correspondencia sexo biológico y roles de género bien diferenciados cuyo desempeño en la coreografía implican movimientos determinados, actitudes

y gestos bien puntuales que además trascienden las representaciones escénicas de dicha danza e implican todo un conjunto de prácticas y acciones que se aprenden y enseñan en instituciones oficiales, escuelas, clubes, peñas, y se replican en certámenes, festivales y obras de danza. Estas normas establecen por ejemplo que los hombres pueden zapatear y las mujeres no, que los hombres deben expresar corporalmente una masculinidad hegemónica, mostrándose fuertes y valientes adquiriendo una postura erguida, pecho hinchado y gesto adusto, mientras que las mujeres deben manifestarse gráciles y delicadas, sumisas y bajar la vista ante la mirada de los hombres. Siguiendo estas convenciones no sería apropiado que las mujeres bailaran malambo y tampoco se admitirían masculinidades diversas que cuestionen los mandatos de la expectativa genérica heteronormativa.

Observamos que las obras de danza contemporánea analizadas ponen en evidencia la tensión que subyace en los cuerpos que bailan danzas folklóricas argentinas y especialmente en quienes bailan malambo. Dicha tensión se enuncia a partir de variados recursos que ofrecen la danza y la música contemporánea para explorar, parodiar, denunciar, exhibir, deconstruir y reconstruir coreográficamente la ficción social históricamente sedimentada llamada folklore. Como se trata de subversiones performativas que provienen desde este campo de la danza alivia en cierto modo la resistencia que expresiones *cuiris* pudieran generar entre los cultores de las manifestaciones folklóricas tradicionales que suelen condenar o restringir cualquier desvío de la convención. Cuando dicha autora nos propone considerar la historia y las repercusiones culturales de una performance y nos acerca la noción de coreografía trazando con ello un camino hacia el análisis de aquellos guiones colectivos que se actualizan, se renuevan, se resignifican y plantean instancias de manipulación política entre lo individual y lo colectivo. ¿Estamos entonces asistiendo al surgimiento de cambios coreográficos en las danzas folklóricas argentinas? ¿Serán incorporados estos cambios en las tradiciones o solo pasarán como casos individuales y experimentales desde la danza escénica contemporánea? Aun no está claro si estas revisiones se deben a una situación de agenda social o se instalarán como nuevas prácticas de danza. Lo más curioso de los casos estudiados es que recurran al malambo, la danza folklórica argentina estereotipadamente más viril, masculina, dominante, rítmica, intensamente fuerte y agresiva para desenmascarar los patrones de conductas convencionales. Curiosamente el malambo se vuelve la coreografía más permeable a mostrar estas subversiones que se van haciendo cuerpo y se materializan en gestos, movimientos y discursos de género y de nación. Este potencial teórico que Foster (1998) destaca en la acción corporal coreografiada lo hallamos en las obras de danza estudiadas que combinan un potencial poético-político de subversión y de agenciamiento para resignificar, deconstruir y reactualizar los sentidos históricos que subyacen en una danza y en los cuerpos que danzan ya que el malambo funciona también como una representación coreográfica de la nación.

Finalmente, resulta pertinente recurrir a pensar estas obras como prácticas de *reenactment*. Coincidimos con Franko y Vallejos (2021) y situar la categoría de *reenactment* para reflexionar sobre este diálogo entre la historia y la constante revisión teórica que se traza en cada danza, en la materialidad de los cuerpos que danzan, en los gestos y también en los discursos que los cuerpos encarnan, es decir, entre la performatividad y la coreografía de género. Franko (2017: 13) afirma: “[El] *reenactment*, a diferencia del testimonio corporal, es el recuerdo (en el sentido activo de la invocación) de una acción pasada bajo la forma de un acontecimiento particular en el presente. En este sentido, se puede decir que la memoria no permanece en el cuerpo, sino en el acontecimiento en la medida en que este se vuelve accesible por medio del hacer”. Esa memoria, rastros, huellas de modos de acción se vislumbran en las obras de danza analizadas que evidencian diferentes maneras de expresar la tensión que subyace en los cuerpos que bailan danzas folklóricas argentinas y especialmente en quienes

bailan malambo. Dicha tensión se enuncia a partir de variados recursos que ofrece la danza contemporánea para explorar, parodiar, denunciar, exhibir los gestos, los pasos, las posturas, las palabras, los sonidos, las historias que se cuentan en escena como críticas a la ficción históricamente sedimentada llamada folklore, que condena y prohíbe cualquier desvío de la convención.

Resumiendo, las obras estudiadas han sido el pretexto para reflexionar cómo el escenario puede ser un espacio de disputa de identidades de género y de nación. Por un lado, traen a la escena las violencias simbólicas de los discursos canónicos y de las representaciones genéricas estereotipadas del folklore argentino (gaucho macho y recio/mujer sumisa y donosa) y, por el otro, presentan propuestas artísticas *cuir*. Éstas resultan fisuras al *status quo* como dispositivos de subversión de género y como sucesivos *reenactment* que reorganizan la coreografía. Éstas exhiben estrategias de desobediencia al sistema heteronormativo de las ficciones sociales (y nacionales) sedimentadas y desenmascaran el potencial teórico de la acción corporal que una coreografía posee.

## Bibliografía

- » Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito*. Siglo XXI.
- » Aguirre Fernández, F. (10 de agosto de 2017). Deconstrucción de lo tradicional. *Balletin Dance*.
- » Aretz, I. (1952). *El folklore musical argentino*. Ricordi.
- » Austin, J. (1962). *Cómo Hacer Cosas con Palabras*. Paidós.
- » Baigorria, O. (2018). *Indiada*. Buenos Aires: Blat & Ríos
- » Bertolini, C. (1 de diciembre de 2022). La era del cuero o el malambo del día después de mañana. *La Nación*.
- » Bourdieu, P. (2000 [1998]). *La dominación masculina*. Anagrama.
- » Braidotti, R. (2000 [1994]). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós.
- » Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En S. E. Case (Ed.) *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (pp. 270-282). Johns Hopkins University Press.
- » Butler, J. (2006 [2004]). *Deshacer el género*. Paidós.
- » Butler, J. (2007 [1999]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- » Cabezón Cámara, J. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Random House.
- » Careaga, O. (Anfitrión). (11 de mayo de 2023). Nickytuns, renovación y danza. [Episodio de Podcast]. *Radio Túpac Music*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/2RYimflBDVPCFYmSEE4K1o?si=oe311ea6382e4c6b>
- » Casañas, P. (11 de diciembre de 2022). La era del cuero. Posmodernismo gaucho. *Noticias-Perfil*.
- » Casas, M. (2017). *La metamorfosis del gaucho*. Prometeo.
- » Cattaruzza, A. y Eujanian, A. (2003). Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna. *Políticas de la Historia. Argentina 1860-1960* (pp. 217-262). Alianza Editorial.
- » Complejo teatral Buenos Aires, (24 de noviembre de 2016). *Tres Danzas Argentinas*. <https://complejoteatral.gob.ar/blog/public/index.php/nota/50#sthash.zFJyv2Kr.dpbs>
- » Complejo Teatral Buenos Aires, [@elsanmartinctba]. *Teatro General San Martín* [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 4 de diciembre de 2022 de [https://www.instagram.com/p/ClwVISgOTK9/?next=%2Fmitzilizardi%2F&hl=hi&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/ClwVISgOTK9/?next=%2Fmitzilizardi%2F&hl=hi&img_index=1)
- » Cruz, A. (14 de octubre de 2017). Diana Szeinblum, el pensamiento del cuerpo. *La Nación*.
- » Dann, M. (20 de diciembre 2023). *Conexión artista. Mauro Dann*. Circular de arte. <https://www.circulardearte.com/nota/99/mauro-dann>
- » Dann, M. (Director). (2023). *Ingaucho-lado B* [Obra de danza]. Aérea Teatro, 14 de mayo de 2023.



- » Diana Szeinblum [@dianaszeinblum] (s.f.). *Estudio Diana Szeinblum*, [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 20 de diciembre de 2023 de <https://instagram.com/dianaszeinblum>
- » Díaz, C. (2019). Nuevas articulaciones entre Folklore, Política y Nación en América Latina. *RECIAL*, 10(16), 3-13. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/2017/287>
- » Díaz, N. (2022). Botas, trenzas y glitter: estrategias para visibilizar las disidencias en el folklore argentino. *RECIAL*, 13(21), 107-175. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v13.n21.37848>
- » Escenarios de Buenos Aires [escBuenos Aires] (24 de noviembre 2016). 'Tres danzas argentinas' en Danza al borde. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kaG8UYz5IVM>
- » Falcoff, L. (23 de noviembre de 2022). La era del cuero, con el malambo en el centro. *Clarín*.
- » Foster, S. (1998). Choreographies of Gender. *Signs*, 24(1), 1-33.
- » Foster, S. (2011). *Choreographing empathy: Kinesthesia in Performance*. Routledge.
- » Franko, M. (2017). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford University Press.
- » Franko, M. y Vallejos, J. (2021). Teatralidad y performance en Foster y Butler: sobre el lugar de la coreografía en la filosofía. *Debate Feminista* 62, 47-71.
- » Ingaucho [@ingaucho] (s.f.). *Ingaucho-un lado B*. [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 20 de diciembre de 2023 de <https://instagram.com/ingaucho?igshid=YmMyMTA2MzY>
- » issirecords.arg, [@issirecords.arg] Issi Records. [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 21 de diciembre de 2023 de <https://instagram.com/issirecords.arg?igshid=MzRIODBiNWFIZA>
- » Kohan, M. (2015). El amor. En *Cuerpo a tierra* (pp. 9-18). Eterna Cadencia.
- » la.era.del.cuero [@la.era.del.cuero] (s.f.) *La Era del Cuero*. [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 20 de diciembre de 2023 de <https://instagram.com/la.era.del.cuero?igshid=MzRIODBiNWFIZA>
- » Liponetzky, C. (18 de noviembre de 2022). Pablo Rotemberg, o el folklore desde una mirada contemporánea. *Ámbito*.
- » Liut, M. (2021). Representaciones musicales de la nación, estudios recientes sobre una argentina en plural. *Revista del ISM*, 19, 9-16.
- » Llumá, A. (Ed.) (25 de agosto 2022). Ingaucho-un lado B. *Balletin dance*. <https://balletindance.com/2022/08/25/ingaucho-un-lado-b/>
- » Ludmen, J. (2012). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Eterna Cadencia.
- » Lynch, V. (1953 [1883]). *Folklore bonaerense*. Lajouane.
- » Martínez, A. y Ana Sabrina Mora (2020). Lo Escénico como Negatividad Subversiva: ajenidad radical y performance trava sudaca en la voz de Susy Shock. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(3).
- » MShow [Ciudad Magazine] (13 de diciembre de 2022). *MShow-La era del cuero en el teatro San Martín*. Youtube. [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=Nz5Co8Q995s>
- » Muñoz, A. (23 de julio de 2017). Bailar la patria. *Página 12*.

- » Muñoz Tapia, S. (2018). Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias*, 22(43), 113-131.
- » Nickytuns [@nickytuns] (s.f.) Leandro Nicolas Robles. [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 22 de diciembre 2023 de <https://instagram.com/nickytuns?igshid=MzRIODBiNWFIZA>
- » Nickytuns (21 de diciembre 2022). ¿Querían malambo? [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=h8rYhwMsx3l>
- » Nickytuns (22 de mayo 2023). *Comunicación personal*.
- » Pacheco, G. (2021). Folklore, identidades y (des)marcaciones sociales. Estrategias performáticas en la «Serenata a Cafayate», Salta. *Revista de ISM*, 19, 41-67.
- » Parody, V. (2022). Cuando “dios y la patria lo demandan”: acerca de la (im) posibilidad queer del “folklore” argentino. *Zona Franca*, 30, 432-460.
- » Pavis, P. (2018). *El análisis de los espectáculos*. Paidós.
- » Plesch, M. (2002). De mozas donosas y gauchos matreros. *Huellas*, 2, 24-31.
- » Recreina (6 de junio 2011). *Chacarera. Corazón santiagueño. El cuerpo y Los brujos* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qBPpjrFTzlk>
- » Rotemberg, P. (Director). (2022). *La era del cuero* [Obra de danza]. Teatro Municipal General San Martín, 7 de diciembre de 2022.
- » Rotemberg, P. (Director). (2022). *La era del cuero* [Programa de mano]. Teatro Municipal General San Martín, diciembre de 2022.
- » Sanchez, M. (1 de diciembre de 2016). Una excursión de a dos al territorio del folklore. *Revista Ñ*.
- » Signorelli, M. (6 de junio 2019). Malambo, ¿cosa de hombres? Imagen y representación de género, identidad y danza argentina. [Ponencia]. *II Congreso Internacional de Filosofía de la Danza*. <https://canal.uned.es/video/5cfa01efa3eeb02c2a8b4569>
- » Signorelli, M. (31 de julio de 2019). Malambo, máscaras mágicas y limitaciones genéricas de género. [Ponencia]. *XIV Jornadas nacionales de Historia de las mujeres y IX Congreso Iberoamericano de estudios de género*.
- » Signorelli, M. (19 de mayo 2023). ¿Querían malambo? Subversiones performativas de género al género malambo. Algunos casos recientes. [Ponencia] *XV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y X Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*.
- » Szeinblum, D. (Directora). (2023). *Adentro!* [Obra de danza]. Teatro El galpón de Guevara, 2 de agosto de 2023.
- » Szeinblum, D. (s./f.). *Adentro!* Diana Szeinblum. <https://www.dianaszeinblum.com/adentro>
- » Valencia, S. (2015). Del queer al cuir: ostranémie geopolítica y epistémica desde el sur glocal. En F. R. Lanuzza y R. M. Carrasco (comp.). *Queer & cuir. Políticas de lo irreal* (pp. 19-37). Fontanaro.
- » Vallejos, J. (10 de octubre de 2019). Reseña de la obra *Adentro!*. *Revista Otra Parte*.
- » Vega, C. (1953). *Bailes tradicionales argentinos. El malambo. El solo ingles. La campana*. Julio Korn.
- » Wittig, M. (2006 [1992]). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.