ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 13. 2025/ISSN 2452-4729

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE **ARTES**

artículos
Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

Proyecto Archivo doméstico de las fiestas y las danzas (Chile, 1980-2024): Aproximaciones teóricas

Domestic Archive Project of Parties and Dances (Chile, 1980-2024): Theoretical approaches

Tania Medalla Contreras*
UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE LAS CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN (UMCE)
https://orcid.org/0009-0007-7841-128X
Camila Soto Gutiérrez**
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE
https://orcid.org/0000-0003-4817-9209
Marcelo Cornejo Purán***
IINVESTIGADOR INDEPENDIENTE
https://orcid.org/0009-0000-9457-5574

Resumen. El presente artículo busca dar a conocer las aproximaciones teóricas de la primera fase del proyecto de investigación desde la práctica artística "Archivo doméstico de las fiestas y las danzas (Chile, 1980-2024)"[1], que busca activar performáticamente materiales de archivo, visuales y audiovisuales, relacionados con las fiestas y danzas que ocurren en espacios íntimos y que son capturados por dispositivos no profesionales. Este archivo, comprendido como una práctica anarchivística, se posiciona como un dispositivo sensible, transdisciplinario y situado, que indaga en las memorias corporales y territoriales, desde una perspectiva político-estética. El proyecto investiga el carácter ritual y liminal de las fiestas, enfocándose en los gestos, movimientos y relaciones corporales, así como en las memorias transgeneracionales transmitidas a través de lxs cuerpxs. La hipótesis que sostiene nuestra investigación es que la música popular, las danzas y los afectos, implicados en las fiestas, tensionan las narrativas hegemónicas de las memorias del pasado reciente, provocando una apertura que permite imaginar nuevas formas de vida y comunidad. La metodología que propone este proyecto es de carácter transdisciplinario. Su eje es la exploración corporal, la que se realiza a través de la activación de distintos materiales biográficos y territoriales.
Palabras claves: Mediación, Aceleración Social, Resonancia, Políticas Culturales, Democracia

* Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Universidad de Chile. Magíster en Estudios Latinoamericanos y Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile. icenciada en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile. Correo: tmedallac@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.
** Licenciada en Danza. Universidad de Las Américas. Correo: archivobailable@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.
*** Magister en Muscia Latinoamericana. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Licenciado en Composición Musical. Instituto Profesional Arcos. Correo: archivobailable@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

CC BY NC ND

Abstract: This article seeks to present the theoretical approaches of the of the first phase of the artistic practice-based research project "Domestic archive of parties and dances (Chile, 1980-2024), which seeks to performatively activate visual and audiovisual archival materials related to parties and dances in intimate spaces, captured by non-professional devices This archive is positioned as a sensitive, transdisciplinary and situated device, which investigates corporealand territorial memories from a political-aesthetic perspective. The project investigates the ritual and liminal nature of the parties, focusing on gestures, movements and corporeal relationships, as well as transgenerational memories transmitted through bodies. The hypothesis that supports our research is that popular music, dances and affections, involved in the parties, tension the hegemonic narratives of the memories of the recent past, causing an opening that allows us to imagine new forms of life and community.
The methodology of this project is approached is transdisciplinary in nature, with body exploration as its axis, through the activation of different biographical and territorial materials.

Keywords: archive-parties-dances-transgenerational memories-Chile

Introducción

El proyecto Archivo doméstico de las fiestas y las danzas (Chile, 1980-2024) tiene como objetivo activar de manera creativa y reflexiva materiales de archivo domésticos, visuales y audiovisuales que documentan escenas de fiestas y danzas en espacios íntimos en Chile, abarcando el período de 1980 a 2024. A través de este archivo performático, se busca explorar las memorias transgeneracionales y su conexión con los procesos históricos y sociales recientes (como la Dictadura, la Posdictadura, la instalación del neoliberalismo, la Revuelta Chilena de 2019 y la pandemia), utilizando un enfoque sensible, transdisciplinario y situado.

El Archivo doméstico de las fiestas y las danzas en Chile se configura como un dispositivo móvil, flexible y situado de activación de memorias corporales y territoriales, que propone una práctica indisciplinada del ejercicio archivístico. Se enfoca en explorar el carácter ritual y liminal de las fiestas en espacios íntimos, indagando en los gestos y movimientos, en las relaciones entre lxs cuerpxs, en las formas en que se habitan los espacios y en los modos en que se transmiten las memorias encarnadas.

En este proyecto se convocan prácticas creativas y reflexivas provenientes de las danzas y teatralidades, de las artes audiovisuales y de la música. El marco teórico que sustenta esta iniciativa aborda principalmente los aportes de los estudios de memoria, las relaciones entre archivo y prácticas artísticas, las conexiones entre cuerpo y territorio, y las interacciones entre fiesta, memoria y resistencia.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

La perspectiva que asume este proyecto es político-estética y situada, poniendo énfasis en la articulación de los recursos, contenidos, materiales y lenguajes, tanto del archivo como de sus activaciones, así como en los distintos factores corpoterritoriales que afectan nuestras prácticas creativas e investigativas.

Metodológicamente, se enmarca en las propuestas de investigación desde las prácticas artísticas y en las perspectivas de las pedagogías sensibles, y propone la activación afectiva y biográfica de materiales para las memorias. El proyecto se articula en las siguientes fases: recopilación, análisis de materiales de archivo; laboratorios transdisciplinarios con eje corporal de activación de archivos; sistematización de hallazgos metodológicos; y el diseño y ejecución de una propuesta metodológica de talleres comunitarios territoriales.En este artículo nos detendremos en la presentación de las bases teóricas que sustentan nuestra investigación.

Aproximaciones teóricas

Esto ~~no~~ es un archivo

El Diccionario de Terminología Archivística, define el concepto de Archivo como:

(1) Conjunto orgánico de documentos producidos y/o recibidos en el ejercicio de sus funciones por las personas físicas o jurídicas, públicas y privadas.

En función del organismo productor, los archivos pueden ser de la Administración Central, periférica, autonómica, local, judicial, etc. En función del ámbito de sus fondos: nacionales, generales, regionales, provinciales, de distrito, municipales, etc. En función de la personalidad jurídica de la institución productora: archivos públicos y privados. En función del ciclo vital de los documentos pueden ser: archivos de oficina o de gestión, centrales, intermedios o históricos.

(2) La institución cultural donde se reúne, conserva, ordena y difunden los conjuntos orgánicos de documentos para la gestión administrativa, la información, la investigación y la cultura.

(3) El archivo es también el local donde se conservan y consultan los conjuntos orgánicos de documentos."

Estas definiciones se encuentran asociadas, en primer lugar, a un origen burocrático–administrativo que luego se expande hacia el campo cultural y específicamente al ámbito de la historia. En esta concepción confluyen valores asociados a la autoridad, estatuto de verdad y originalidad, entre otros. Lo anterior se encuentra vinculado a la comprensión misma de documento de archivo, como "testimonio material de un hecho o acto elaborado de acuerdo con unas características de tipo material y formal" (Diccionario de Terminología Archivística).

CC BY NC ND

Por otra parte, el propio ejercicio de construcción de un archivo se caracteriza por las operaciones de clasificación, conservación, documentación y activación de sus mismos materiales. Estas acciones están atravesadas por relaciones de poder y evidencian una mirada colonial-occidental que se expresa en una concepción de documento ligada al logos moderno. En tal dirección, el Archivo actuaría como un dispositivo de cohesión social, tal como los museos y los monumentos (Dèotte), y de control social (Tello). Lo anterior se materializa en criterios de inclusión/exclusión y en la acción- siempre política- de etiquetar, nombrar y consignar.

Una práctica indisciplinada del archivo

El proyecto "Archivo doméstico de las fiestas y las danzas en Chile", se propone como un dispositivo de activación de memorias corporales y territoriales; es decir, se trata de una práctica indisciplinada del ejercicio archivístico: su foco está en la exploración creativa y reflexiva de sus materiales, recogiendo, a través de ellos, las transformaciones políticas, sociales y culturales que han quedado plasmadas en distintos soportes visuales y audiovisuales. Por otra parte, la creación de este archivo implica poner en valor las expresiones populares de las fiestas, capturadas a través de una mirada también popular. Se trata de registros que no aparecen en la historia oficial de la danza y la música, y que expresan el punto de vista de sus protagonistas en relación con un momento histórico territorial. En este sentido, nuestro proyecto propone un tensionamiento de la concepción moderna y occidental de los archivos, destinados a conservar los testimonios de los grandes acontecimientos de la Historia, de los que quedarían excluidas las historias íntimas y cotidianas, más aun cuando ellas son portadas por gestos, movimientos y sonidos.

En la línea de lo anteriormente expuesto, nuestra propuesta recoge las perspectivas de Hal Foster en relación con las prácticas de archivo en el arte: sus posibilidades de convertirse en actos de contra memoria y de transformar sitios de destrucción, en sitios de memoria :

En primera instancia, los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente. Con este fin, trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato de instalación (con frecuencia, utilizan su espacialidad no jerárquica para su provecho, lo cual es bastante raro en el arte contemporáneo). Algunos profesionales, como Douglas Gordon, son atraídos por los «readymadesde tiempo», es decir, por narrativas visuales que se muestran en proyecciones de imágenes, como en sus versiones extremas de las películas de Alfred Hitchcock, Martin Scorsese y otros (Obrist, 2003: 322). Estas fuentes son familiares, provenientes de los archivos de la cultura de masas, para garantizar una legibilidad que luego puede ser trastocada o detourné; pero también pueden ser desconocidas, recuperadas en un acto de conocimiento o contramemoria alternativo.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

Quizás la dimensión paranoica del arte de archivo es la otra cara de su ambición utópica, su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de una utopía (123).

Por otra parte, recogemos los planteamientos de Anna María Guash, quien destaca la materia viva del archivo en el arte contemporáneo y su relación esencial con las formulaciones de la memoria. Según Guash, el paradigma del archivoimplica una transición del objeto físico al soporte de la información, y de una lógica de museo-mausoleo a una lógica de archivo (Guasch 10). Es decir, la diferencia entre almacenar o coleccionar y archivar es, según la autora, fundamental para estudiar y comprender el arte contemporáneo. De esta manera, las propuestas de archivo en el ámbito artístico funcionarían como un "sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro" (Guasch 11).

Asimismo, podríamos afirmar- desde los postulados de Walter Benjamin- que la noción moderna de archivo se vincula con las representaciones historicistas del pasado, en las que predomina la lógica de la conservación y acumulación, por sobre la idea de rememoración o remembranza, concebidas como ejercicios activos de atracción de pasado hacia el presente (Collingwood-Selby). Siguiendo esta perspectiva, las prácticas anarchivistas proponen una subversión de las lógicas de dominación y control que subyacen a los archivos (Tello), desmontando sus categorías y jerarquías, evidenciando los sesgos y las omisiones de las narrativas oficiales; pasando el cepillo a contrapelo de la historia de los vencedores (Benjamin), y posibilitando emergencia de otras voces, historias y cuerpxs.

De igual modo, consideramos en la articulación de nuestra investigación, las propuestas de Suely Rolnick en torno a la potencia de las estrategias de activación poética y política de los materiales de archivo, que expanden sus posibilidades de lectura. La autora propone que desde la vitalidad y carácter pensante de las prácticas artísticas emana el poder que tendrá una propuesta artística de activar la sensibilidad en la subjetividad de aquellos que la vivencian ante el concentrado de fuerzas que en ella se hace accesible y, por extensión, ante las fuerzas que agitan el mundo que la rodea.” (117).

Finalmente, nos interesa recoger en nuestra investigación los contundentes insumos del proyecto , en torno a distintas prácticas archivísticas no hegemónicas, centradas el diseño de “archivos de artistas con un interés particular en sus procesos de creación, poniendo en valor no sólo las obras finales, sino que también sus métodos de trabajo, los caminos recorridos para llegar a crear y la huella documental que acompaña este proceso (Archivos de Arte).

CC BY NC ND

Lo doméstico: una mirada implicada.

En nuestro proyecto, el cuestionamiento de la concepción y práctica tradicional del archivo abarca no solo su función conservadora, sino también su propia materialidad. En este sentido, lo doméstico se despliega no solo como una característica técnica de los medios de registro (no profesionales), sino que también indica un modo de producción, una forma de relacionarse con la situación retratada y una mirada implicada en lo registrado. Asimismo, lo doméstico se presenta políticamente como una posibilidad de agenciamiento para las mujeres y disidencias, que históricamente han sido excluidas de los archivos tradicionales.

Efrén Cuevas, en el libro La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos, nos propone una definición para el cine doméstico, que retomamos para pensar el conjunto de registros (principalmente fotografías y videos) que componen nuestro acerbo:

> *"Si entendemos como cine amateur todo aquel que es realizado sin afán de lucro y fuera de los circuitos industriales de producción y exhibición, no hay duda de que una de sus manifestaciones más prolíficas es el cine doméstico, aquel realizado por miembros de una familia, sobre ellos mismos y para ser visto por ellos mismos."* (Cuevas 24)

Lo anterior se vincula a que estos archivos, generalmente provienen desde los álbumes familiares, los que vinculan lo biográfico y colectivo (Arfuch), y que pueden ser concebidos o bien, como dispositivos lineales y hegemónicos de narración identitaria (Richard 166) o como herramientas para dar cuenta de lo perdido (Rosón 63-64), releyendo, recomponiendo, reorganizando y desordenando sus páginas

Por último, es necesario destacar la naturaleza metonímica de los registros visuales y audiovisuales que conforman nuestro archivo y que evidencian la presencia del pasado en el presente y en nuestras imaginaciones por-venir. Desafiar la tendencia melancolizante, producto de la experiencia de la pérdida, y atrevernos a construir desde y con ella una práctica que recoja los momentos luminosos de nuestras vidas, es uno de los motores de este proyecto.

La memoria / las memorias

Cómo ya se ha señalado, nuestro proyecto busca indagar, desde la práctica artística, en la transmisión de las memorias encarnadas en lxs cuerpxs, entre los años 1980 y 2024. Este periodo abarca acontecimientos relevantes para nuestra experiencia contemporánea, tales como la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet; la instalación y consolidación del neoliberalismo; la Posdictadura; la Revuelta chilena de octubre de 2019; y la pandemia por COVID-19 (2020-2022).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

Para abordar este objetivo hemos integrado conceptos relevantes de los estudios de memoria, como son los de memoria colectiva, de Maurice Hallbwachs, memorias subterráneas, de Michael Pollack, y memorias transgeneracionales, el que incorporaremos en este trabajo desde las perspectivas de Gabrielle Schwab (que examina cómo la experiencia traumática se expresa en el lenguaje en las generaciones que no vivieron directamente el trauma) y Ximena Faúndez (quien aborda las transmisiones de estas memorias en las generaciones de los nietos de las personas afectadas por la prisión política en Chile). Estos conceptos son particularmente relevantes en tanto se intenta explorar la articulación de memorias corporales individuales y colectivas, a través de distintas generaciones, y porque las memorias de las fiestas han circulado más bien de modo subterráneo, pues se desplazan de las narrativas hegemónicas sobre el pasado, caracterizadas por su carácter cohesivo, totalizante, homogeneizante, occidental y patriarcal, y por afectos melancolizantes.

La memoria, entendida como un fenómeno tanto individual como colectivo, es un eje central para la comprensión de la identidad y la historia de una comunidad. Maurice Halbwachs argumenta que los recuerdos individuales no son construcciones aisladas, sino que surgen de múltiples miradas y perspectivas, versiones y apreciaciones acerca de los acontecimientos. De esta manera, sería imposible acceder a una memoria individual pura, ya que ella se construiría en el colectivo, y la percepción individual de ésta, no sería sino el cruce de esas otras perspectivas y recuerdos. Por lo tanto, nuestra memoria estaría construida por esa experiencia en común de los acontecimientos y por la articulación de sentidos colectivos sobre el pasado. Esto se materializaría a través de lo que M. Halbwachs denomina como marcos sociales de la memoria: un conjunto de experiencias y referencias materiales y simbólicas, válidas para cada grupo o comunidad, que dan cuenta de las condiciones sociales en las que se produce el recuerdo como la lengua y la comprensión del tiempo y la del espacio. En palabras de Halbwachs:

> *"Estos marcos colectivos de la memoria no son simples formas vacías donde los recuerdos que vienen de otras partes se encajarían como en un ajuste de piezas; todo lo contrario, estos marcos son -precisamente- los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad."* (Halbwachs 10)

CC BY NC ND

A la vez, siguiendo el planteamiento de Salomone, podemos afirmar que la atracción del pasado se relaciona con las necesidades de afirmación, legitimación, subversión de y desde el presente, lo que explicaría los motivos del surgimiento, relieve y/o superposiciones de distintas memorias, acerca de distintos acontecimientos a través del tiempo.Al respecto, afirma Alicia Salomone:

> *"Como sostiene Maurice Halbwachs, en Les cadres sociaux de la mémoire, siendo un proceso activo y personal, la memoria involucra dimensiones intersubjetivas, pues se configura desde marcos sociales o encuadramientos que se traman con la lengua o lenguas de una comunidad y con los contenidos compartidos que ellas portan, los que vehiculizan memorias e imaginarios colectivos que están siempre atravesados por expectativas acerca del futuro. De este modo, para Halbwachs, este es un ámbito donde confluyen lo social y lo histórico, porque si bien la memoria está enraizada en sujetos vivos y actuantes, estas subjetividades están inevitablemente atravesadas por lo social y lo político."* (Salomone 8)

Por su parte, Michael Pollack, dialogando con las nociones propuestas por Halbwachs, señala en su texto *Memoria, olvido, silencio* la necesidad de dar cuenta del carácter conflictivo y no estático de la memoria colectiva. Desde esta perspectiva, la memoria sería un campo en disputa, en el que existirían memorias en situaciones hegemónicas y contrahegemónicas y en el que no existiría estabilidad, sino quiebres y tensiones. Pero a la vez, al interior de los propios límites de las memorias contrahegemónicas, existirían memorias subterráneas y silenciadas (Pollack 17-33). El concepto de Pollack, en este sentido, actúa como una poderosa perspectiva para leer las tensiones de las memorias de nuestras sociedades.

En relación con la transmisión de las memorias, en el caso específico de Chile (y también de otras comunidades latinoamericanas contemporáneas) la discusión en torno al tema se encuentra vinculada a la experiencia traumática del golpe de Estado de 1973, la que constituye un quiebre en la posibilidad de narrar y de intercambiar experiencias, pues supone una fractura del habla y de las posibilidades para la (re)presentación (Medalla 44). En este sentido, utilizamos la noción de transgeneracionalidad, para dar cuenta de que el trauma y sus efectos se observan en las generaciones siguientes, incluso en aquellos que no lo vivieron directamente, pudiendo tener efectos psicológicos, emocionales, sociales e incluso culturales. Por otra parte, es necesario destacar que no solo se transmiten hechos o relatos, sino también afectos vinculados a dichas experiencia, en cuyos procesos de resignificación las prácticas artísticas pueden jugar un rol central (Gallardo y Saban).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

De esta manera, la preocupación por la transmisión de las memorias en Chile y en las sociedades afectadas por las dictaduras y sus consecuencias, está atravesada por la pregunta en torno a las posibilidades de la lectura, legibilidad e inscripción de la experiencia traumática, considerando el quiebre que resulta de la desaparición, asesinato y tortura de las generaciones protagonistas de las transformaciones sociales de los años setenta.

¿Cómo se transmiten esas memorias cuando hay una generación ausentada y quienes sobreviven no pueden articular ni nombrar su experiencia? ¿Cómo se expresan esas memorias y silencios en lxs cuerpxs? ¿Por qué vías y en qué formas viajan esos recuerdos?

Como ya se ha señalado, nuestro proyecto intenta indagar en la naturaleza transgeneracional de las memorias corporales, pero no solo de las que se vinculan con las violencias que se han ejercido sobre lxs cuerpxs, sino también las de sus posibilidades de resistencia, a partir de la exploración de afectos y gestos que se despliegan en las fiestas que acontecen en espacios íntimos y cotidianos, indagando en un campo no necesariamente visible, que ha quedado fuera del marco de las narrativas hegemónicas del pasado, como son los espacios festivos.

Nuestra investigación aborda un arco temporal marcado por experiencias traumáticas irresueltas que tienen consecuencias y se expresan de modo diverso en las distintas generaciones, y también a través del cuerpo. Respecto de este punto, es decir, de las relaciones entre trauma, duelo y fiesta, Daniela Lucena, en su artículo "Estéticas y poéticas festivas durante la última dictadura militar en Argentina", propone que, en estos contextos, cuerpo, arte y política crean espacios de encuentro, disfrute y producción vital colectiva desafiando la represión dictatorial. En esa dirección, introduce la distinción propuesta por el teórico Roberto Amigo entre las actitudes vindicadora y festiva de lxs cuerpxs durante la dictadura. En la primera, predominaría la denuncia, en tanto que, en la segunda, la interpelación política. Esta actitud festiva se entiende como una práctica relacional que recupera el cuerpo como fuente de alegría, encuentro y placer, resistiendo al terror y la tortura (36-37).

Cuerpo y fiesta

Nos interesa pensar lxs cuerpxs no sólo como un espacio en el que se inscriben las violencias sociales, sino en sus posibilidades transgresoras de un orden hegemónico. En relación con lo anterior, y considerando las posibilidades de tensionamiento de un orden disciplinado y normativo de lxs cuerpxs, nos parece relevante examinar el espacio de las fiestas en espacios íntimos (de amigxs, familiares, vecinxs) en su carácter ritual y liminal. Buscamos explorar, particularmente, los gestos y movimientos, las relaciones entre lxs cuerpxs, los modos en que se habitan los espacios, ¿qué, quién, cómo, cuándo, con quién, dónde se baila?, ¿cómo aparecen en esos movimientos las memorias y experiencias de las distintas generaciones y cómo desde esas gestualidades podemos imaginar una comunidad por- venir?

CC BY NC ND

En relación con la importancia y potencia que tiene abordar la reflexión respecto de las memorias, desde lxs cuerpxs, Nelly Richard, en su clásico texto "Retóricas del cuerpo", señala:

> *"El cuerpo se presta para que una práctica crítica desmonte la ideología de lo masculino y lo femenino que el poder encarna en rituales prácticos y en simbologías culturales. El cuerpo es un agente material de estructuración de la experiencia que habla distintas lenguas a la vez: es productor de sueños, transmisor de los mensajes que emite la cultura, animal de rutinas, máquina deseante, depositario de memorias, actor en representación de poder, trama de afectos y sentimientos, etc. Por ser una zona limítrofe, dividida entre la biología y la sociedad, la pulsión y el discurso, lo sexual y sus categorizaciones de género, la biografía y la historia, etc., el cuerpo humano obedece las fronteras de sentido que la discursividad social prescribe como normalidad o bien se estrella contra ellas."* (77-78)

Esta definición cobra especial relevancia cuando pensamos en las fiestas como ocasiones en las que puede suceder la transgresión al mandato productivo que actúa sobre el sensorium corporal en el capitalismo, según los planteamientos de Susan Buck-Morss en su texto "Estética y anestésica. Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte". Silvia Federici, por su parte, indica en la misma dirección: "La transición al capitalismo cambió el concepto y el tratamiento del cuerpo (...) uno de los principales proyectos del capitalismo ha sido la transformación de nuestros cuerpos en máquinas de trabajo" (18).

Para pensar su potencia, consideraremos la fiesta, de acuerdo con los estudios sobre performatividades sociales, como situaciones liminales, es decir, como situaciones de umbral, según lo propone el antropólogo Víctor Turner. De acuerdo con la lectura que propone Ileana Diéguez sobre este concepto, podríamos entender las fiestas "como expresiones no-armónicas o disonantes, como procesos transformadores, dinamizadores, que movilizan lo establecido para generar algún tipo de cambio, ya sea simbólico o práctico" (Diéguez). En la misma dirección e inflexionando la idea de performance como repetición de comportamientos convencionalmente establecidos, la fiesta podría ser el cronotopo en el que puede aparecer la performatividad subversiva que propone Butler, es decir, "la suspensión de roles regulados y la ejecución de acciones lúdicas que invierten las conductas sociales establecidas" (Diéguez); y en esa supensión, se interrumpe también la linealidad temporal: pasado, presente y futuro se funden en la vivencia de lxs cuerpxs en la fiesta.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

En diálogo con el estatuto liminal de la fiesta, Daniela Lucena señala que ella sería:

> *"Un espacio de reunión y encuentro capaz de intensificar los lazos sociales y suscitar estados de efervescencia colectiva. Un escenario donde se condensan y asimilan la integración grupal y la creatividad; un tiempo de máxima expresión de la vitalidad social, donde el despliegue creativo de fuerzas es capaz de generar acontecimientos y nuevas concepciones ideales que impriman nuevos sentidos a la vida colectiva."* (44)

Otra perspectiva para dar cuenta del indisciplinamiento de lxs cuerpxs en las fiestas es comprenderlos como una ruptura a la coreo-policía, siguiendo los planteamientos de André Lepecki. Considerando la problemática que nos ocupa, la coreo-policía actuaría sobre lxs cuerpxs como dispositivos de disciplinamiento para el orden productivo, mientras que su potencia coreopolítica estaría dada en su disposición para el goce: movimientos que darían cuenta del deseo de libertad.

Por otra parte, desde lo expresamente dancístico y escénico, Silvio Lang considera la fiesta como una experiencia umbral, en donde:

> *"se transponen y se confunden los cuerpos: ya no se sabe quién baila y quién es bailado; quién es espectador y dónde está el/la performer. Cualquiera baila, cualquiera se mueve entre otrxs. Bailar es desplazar esa sustancia trans-pasada entre un cuerpo y otro."* (Lang)

En su ejercicio escénico Aprender un cuerpo, el artista argentino utiliza la fiesta como propuesta metodológica y puesta en escena, en un espacio abierto y flexible: todo es una pista de baile, sin restricciones. Todas las personas están invitadas a co-crear la experiencia. Lxs cuerpxs están en constante transformación y relación: el espacio escénico es un lugar de encuentro, donde se comparten sensaciones que se expresan en movimiento. Lang traslada lo coreográfico al encuentro festivo, ubicando la escena en un espacio liminal, entre cotidiano y extracotidiano, habilitado por el estado de lxs performers. Lo coreográfico deviene un ejercicio colectivo que tensiona las jerarquías propias de la disciplina. En la fiesta, lo dancístico es una situación para "aprender a componer un cuerpo de sensaciones dinámicas" (Lang), lo que sostiene la puesta en escena desde un lugar sensible y festivo, una "asamblea bailable", cuyo foco es "la capacidad técnica de crear y cruzar umbrales de intensidades, de concatenar fuerzas que actúan sobre y entre los cuerpos" (Lang).

CC BY NC ND

En una presentación, en el marco del "Coloquio: Razón y Revolución: Crítica a las Transformaciones Culturales" (2009) Bolívar Echeverría señala que "cultura y fiesta van juntas" (9:46). La fiesta, según él, "es un recordatorio para el ser humano de que no es un autómata, sino que es un ser libre." (9:46) El espacio de la fiesta es donde lo libre se hace presente en medio de la cotidianidad del automatismo neoliberal, rompiendo con ella, y es el lugar en el que la cultura encuentra su más amplia expresión:

Aquí el ser humano es capaz de fundar las formas de su propia socialidad, se recuerda a sí mismo que es instaurador de una necesidad social, de un orden social, de un cosmos, se recuerda que no es simple ejecutor de un código que está establecido, sino que es capaz él mismo de fundar y refundar códigos de comportamiento. (9:46)

En las fiestas danzamos, comemos, reímos, brindamos y cantamos juntos. La voz -que es cuerpo- y la música se transforman en un elemento central de las sonoridades festivas, afectando las corporalidades en movimiento.

En su texto, "Apuntes sobre la canción", John Berger señala:

> *"Hemos dicho que una canción toma prestados los cuerpos físicos existentes para adquirir, mientras se la canta, un cuerpo propio. El cuerpo prestado puede ser el de un instrumento, el de un músico solista, el de un conjunto de músicos, el de un grupo de oyentes. Y la canción pasa de modo impredecible de un cuerpo prestado a otro. Lo que puede recordarnos la pintura de Antonello es que, en cada caso, la canción se instala en el interior del cuerpo que toma prestado. Encuentra su lugar en las vísceras del cuerpo. En el parche de un tambor, en el vientre de un violín, en el torso o las entrañas del cantante y el oyente."*

Luego, introduce una reflexión que nos parece central para esta investigación, en torno al espacio íntimo en el que ocurren las fiestas:

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

> *"Tendemos a asociar intimidad con cercanía y cercanía con cierta cantidad de experiencias compartidas. Sin embargo, en realidad, dos completos desconocidos, que nunca se van a decir una palabra, pueden compartir una intimidad. Una intimidad contenida en el intercambio de miradas, en un asentimiento con la cabeza, una sonrisa, un encogerse de hombros. Una cercanía que dura minutos o lo que dura una canción que se canta o que se escucha juntos. Un acuerdo respecto de la vida. Un acuerdo sin cláusulas. Una conclusión espontáneamente compartida entre las historias no contadas que se reúnen en torno a la canción."* (Berger)

Si hasta ahora nos hemos centrado en las potencias de lxs cuerpxs colectivxs, abiertxs y desplegadxs para el goce, quisiéramos ahora detenernos en una reflexión en torno a las músicas que danzamos y bailamos. Nos interesa pensar, particularmente, las tramas identitarias que confluyen en las músicas populares de nuestro territorio, las que se expresan en las sonoridades y en las prácticas para crearlas, escucharlas y danzarlas, afectando a lxs cuerpxs y permitiéndonos leer (en gestos, posturas, inclinaciones, ritmos y cadencias) su carácter situado.

La intimidad del hogar en la música popular chilena

La música es un elemento protagónico dentro de cualquier fiesta. Su selección permite generar momentos de comunicación colectiva que se reflejan de diversas formas entre la comunidad partícipe, dentro de las más notables, se encuentran los elementos coreográficos colectivos, la desinhibición al momento de cantar y, por sobre todo, un sentido de pertenencia hacia un colectivo.

La cantidad de géneros o estilos musicales presentes en la actualidad, resultan muy amplios y, durante las fiestas, serán muchos los factores que pueden determinar su selección: la pertenencia etaria, la afinidad a la música de moda o la cercanía con algún elemento cultural o contracultural, serán solo algunos de ellos.

En el caso latinoamericano, y particularmente chileno, encontraremos músicas diversas que tendrán presencia en el hogar al menos desde la primera mitad del siglo XX, en la década de los treinta, cuando familias de las incipientes clases medias accederán, primero al tocadiscos, y luego, a la radio, permitiendo un acceso a escuchar orquestas de músicos del mundo en el living del hogar, cuestión que anteriormente sería impensable.

CC BY NC ND

Previamente, la música de los salones cortesanos y burgueses influyó tanto en el desarrollo de la música popular urbana chilena, como en la propia música campesina de tradición oral. Esto habría sucedido por simple descenso, desde el consumo musical de las elites hacia el mundo popular. Carlos Vega menciona que "gran parte del folklore de mañana se puede estudiar en los salones de hoy" (Vega 80). En la segunda mitad del siglo XIX, con el desarrollo de la partitura, la comercialización de los instrumentos musicales, y el inicio de las carreras artísticas (en interpretación y creación musical), surgió la industria musical en Chile y el mundo. Sin embargo, fue con el advenimiento del disco, la radio y el cine sonoro, sintetizados en el llamado star system, que la industria musical completó todo su perfil moderno. (González, J. P. y Rolle 50).

Imagen 1. Archivos personales.

Imagen 2. Archivos personales.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

El Chile de aquellos años, que construía su relato oficial con la ausencia de presencia indígena y africana en las grandes urbes, corría con desventaja ante el resto de sus países vecinos que mostraban una creación de ritmos y danzas sostenidas en el tiempo, y que terminaron influyendo fuertemente en la escucha de un país que comenzaba a consumir ritmos foráneos, en algunos casos exóticos, que, al mismo tiempo, daban un estatus cosmopolita al oyente.

Imagen 3. Archivos personales.

La música popular chilena del siglo XX, a la cual estamos íntimamente ligados en el presente, está permanentemente expuesta al desafío de la creación extranjera, que llega, mediante el sostenido desarrollo de una industria musical internacional, de la mano del disco, la radio, el cine y las estrellas de la canción (estos últimos también conocidos como ídolas/os). Este fue el puntapié inicial para el ingreso, desde otros países, de ritmos y danzas diversas que hoy son parte de la banda sonora de nuestro territorio. Bolero, danzón, chachachá, tango, foxtrot, rock and roll, ranchera, y la reina de todas las fiestas, la cumbia; serán algunos de los géneros foráneos que han copado las fiestas domésticas y comerciales de las grandes urbes en solo algunas décadas. Solo un género local pudo competir con dichos ritmos extranjeros de igual a igual: la cueca. Esta, en sus diversas variantes de norte a sur, marcó su presencia en distintos contextos. Fue la música identitaria que se bailó tanto en los salones burgueses como en las fiestas más sencillas del bajo pueblo.

> *"El decreto Nº 23 del año 1979 afianza lo de danza nacional, pero antes, mucho antes, había dado el pueblo todo su veredicto, desde el señorito en el salón hasta el inquilino en los campos."* (Cádiz y Loyola 17)

CC BY NC ND

De igual modo, es preciso decir que la música, como objeto sonoro, es un arte dinámico que trasciende fronteras geográficas. Esto permite reconocer géneros musicales que surgen en algún territorio pero que, con el paso del tiempo, logran trascender, migrar y transformarse. Comprender a un género musical como una estructura dinámica no es novedad en la música latinoamericana. De hecho, existen dos posibles géneros "matrices" capaces de transformarse en multigéneros: la cumbia y la música norteña, ambos ampliamente consumidos en las fiestas de Chile. Estos dos soportes creativos han sostenido en el tiempo a un gigantesco grupo de diversas subexpresiones surgidas según el territorio lo requiera.

Las culturas musicales se han caracterizado por su flexibilidad, dinamismo e interacción constante, por ello, cada vez será más difícil pensar que los orígenes de ciertas expresiones sonoras los podríamos encontrar en una región geográfica determinada y en una colectividad humana específica. Lo más probable es considerar que todas las culturas musicales se han diversificado a partir de distintos contactos (Villanueva 33).

Estos géneros musicales, que pertenecen a la esfera musical latinoamericana, seguirán vigentes hasta nuestros días, develando un cruce etario notable y, al mismo tiempo, un sentido de pertenencia de lo que hoy podemos entender como "ser latinoamericanos". Ahora bien, estas observaciones nos permiten generar algunas preguntas como ¿qué tan latinoamericanos son estos géneros? O, más ampliamente, ¿qué es la música latinoamericana?

Según Juan Pablo González, el concepto mismo de música latinoamericana —excesivamente generalizador y cuestionable, por cierto— ya se entendía como poscolonial en el sentido de parecer una práctica productiva autónoma.

> *"Pero ¿autónoma de qué? ¿De reyes, empresarios, conservatorios? Parece que solo de reyes. No es tan obvia la autonomía de la música latinoamericana, pues se trata de una música que finalmente se ha desenvuelto bajo sistemas económicos, administrativos y políticos modelados en Europa y Estados Unidos, y también estéticos y artísticos, por cierto. Estos sistemas son aplicados tanto natural como estratégicamente en nuestra región, conformando imaginarios sonoros locales que, sumados, podrían constituir un imaginario latinoamericano conjunto".* (González 35).

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161
ISSN 2452-4727

En el contexto de la dictadura cívico militar, con sus medidas económicas neoliberales, se potenció aun más el acceso (e ingreso) de otras músicas, provenientes especialmente de los grandes espacios de la industria musical (EE.UU, México, Europa). Este elemento atomizador, permitió, bajo alero de la fiesta, la presencia de otras músicas que ampliaron el modo de vernos y celebrarnos, ya sea bajo una norma hegemónica (música mainstream en una discoteque estándar)o en manifestaciones contraculturales. Desde esa vereda, durante la primera década de los 90, fue vital el aporte de espacios como la discoteque Blondie, en el centro de Santiago.

> *"La Blondie fue primera en todo: en los góticos, en respecto a las minorías sexuales, en las tribus urbanas. Y ahora Chile se parece a la Blondie. Es como si lo que pasaba adentro se dio vuelta y salió hacia afuera."* (Fluxá 184)

Así, este primer acercamiento al campo de las músicas populares en contextos festivos, nos sirve como un insumo introductorio para entender y construir una propuesta de archivo sonoro de las fiestas domésticas en Chile, durante los últimos 40 años.

Imagen 4. Archivos personales.

CC BY NC ND

Notas finales

Pablo Aravena, comentando el texto de Tello señala: "En un archivo se custodian materiales explosivos. Historias que pueden 'hacer saltar el continuum' del relato maestro" (260). Nuestra propuesta de activación de los materiales del archivo de las fiestas y las danzas responde a ese impulso, nos permite preguntarnos por la posibilidad de construir un archivo de afectos y memorias de lxs cuerpxs, que desmontaría lo que convencionalmente entendemos como tal. Al imaginarlo, debiéramos pensar que probablemente los materiales que podrían constituir y permanecer en este archivo son apenas huellas que permitan la activación múltiple y afectiva y afectada del recuerdo: así, podríamos pensar que su cualidad es precaria, lábil, frágil y efímera.

También podríamos pensar, qué tipo de preguntas al pasado, permite realizar este dispositivo de activación de memorias corporales: ¿cómo interrogan a las instituciones, cómo da cuenta de los discursos excluyentes sobre los cuales se constituye el "patrimonio cultural" de las naciones; cómo las danzas han dialogado con otros procesos y aportan a la construcción de una comunidad; cómo ingresan otros tiempos a la construcción de la historia, señalando la relevancia de la ritualidad; y cómo siempre lo que puede un cuerpo, desborda cualquier inscripción, residiendo en eso su potencia y posibilidad decolonizadora?

En el curso de nuestra investigación han surgido algunas consideraciones en torno a las dimensiones de clase, transgeneracionalidad y memoria asociadas a las escenas de fiestas en espacios íntimos. Los registros recopilados —principalmente de fiestas populares— nos permiten reflexionar sobre la relación entre clase y representación cultural en los archivos, considerando sus materialidades y condiciones de producción (en este caso su cualidad y factura "doméstica", caracterizada por lo imperfecto, lo desviado del foco, lo borroso, lo deteriorado de la imagen, entre otros). Estos elementos nos invitan a construir una visión de lo popular, desde nuestro equipo que nos posiciona políticamente ante un término de uso extendido y de amplios significados.

En segundo lugar, los gestos y músicas transgeneracionales que emergen en las fiestas no solo evidencian una identidad colectiva, sino que también refuerzan las conexiones entre memoria, cuerpo y territorio. Estos elementos se consolidan como signos de pertenencia de clase, mostrando cómo la música y el movimiento funcionan como transmisores de experiencias y afectos compartidos entre generaciones.

Además, las fiestas destacan como un espacio relacional en el que el individuo se encuentra en consonancia con el colectivo. Este carácter liminal permite construir comunidades efímeras que trascienden las diferencias generacionales y refuerzan el sentido de lo común. Finalmente, el trabajo con estos archivos ha permitido aproximarse al pasado desde la activación de afectos distintos a los de la tristeza y la melancolía, abriendo las posibilidades transformadoras del deseo expresado colectivamente.

CC BY NC ND

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

Referencias

"Archivos de Arte." ***Archivos de Arte, proyectoarde.org***. Accedido el 17 de diciembre de 2024.

Arfuch, Leonor. "Álbum de Familia." ***Revista Punto de Vista***, no. 56, 1996, pp. 6-13

Aravena Núñez, Pablo. "Andrés Maximiliano Tello. Anarchivismo. Tecnologías Políticas del Archivo." ***Cuadernos de Historia*** (Santiago), no. 51, 2019, pp. 255-60, https://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432019000200255.

Benjamin, Walter. ***La Dialéctica en Suspenso: Fragmentos sobre la Historia***. Traducción de Pablo Oyarzún Robles, Lom, 2009. Impreso.

Berger, John. "Apuntes sobre la canción." ***Revista Ñ***, Clarín, 8 Dic. 2016.

Buck-Morss, Susan. "Estética y Anestésica. Una Reconsideración del Ensayo Sobre la Obra de Arte." ***Estética de la Imagen***, editado por T. Vera Barros, traducido por A. E. Weikert, M. Dimópulos, y M. López Seoane, La Marca Editora, 2018. Impreso.

Butler, Judith. ***El Género en Disputa: Feminismo y Subversión de la Identidad***. Paidós, 2007. Impreso.

Cádiz, Osvaldo y Margot Loyola. ***La Cueca: Danza de la Vida y la Muerte***. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2010. Impreso.

Collingwood-Selby, E. ***El Filo Fotográfico de la Historia: Walter Benjamin y el Olvido de lo Inolvidable***. Metales Pesados, 2009. Impreso.

Cuevas, Emilio. ***La Casa Abierta: El Cine Doméstico y Sus Reciclajes Contemporáneos***. Ocho y Medio, 2010. Impreso.

Déotte, Jean Louis. ***Catástrofe y Olvido: Las Ruinas, Europa, el Museo***. Cuarto Propio, 1998. Impreso.

Diccionario de Terminología Archivística. Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España, www.cultura.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html#fondo. Accedido el 19 junio 2025.

Diéguez, Ileana. ***Escenarios Liminales: Teatralidades, Performatividades, Política. Producciones Estéticas y Cinematográficas.*** Atuel, 2014. Impreso.

Echeverría, Bolívar. "Coloquio: Razón y Revolución: Crítica a las Transformaciones Culturales." YouTube, subido por ***CETMECS***, 20 oct. 2019, www.youtube.com/https://www.youtube.com/channel/UC6lZ5D0xFdkykMhaUOylKEw.

Faúndez, Ximena. ***Nietos de Expresos Políticos de la Dictadura Militar: Transmisión Transgeneracional y Apropiación de la Historia de Prisión Política y Tortura***. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013. Impreso.

Federici, Silvia. ***Ir Más Allá de la Piel***. Tinta Limón, 2022. Impreso.

CC BY NC ND

Fluxá, Rafael. ***Gente Común: Una Historia Oral de la Blondie***. Catalonia, 2022. Impreso.

Foster, Hal. "An Archival Impulse." October, vol. 110, 2004, pp. 3–22.

_____"El impulso de archivo." Nimio (2016).

Gallardo, Milena y Karen Saban. "Búsquedas Estéticas Para El Afecto y La Desafección. La Memoria De Hijos De Sobrevivientes y Desaparecidos En Chile y Argentina." ***Acta Poética***, vol. 42, no. 1, 2021, pp. 13–42, https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2021.1.883.

González, Juan Pablo. ***Pensar la Música Desde América Latina: Problemas e Interrogantes***. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. ***Historia Social de la Música Popular Chilena, 1890-1950***. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004.

Guasch, Anna María. ***Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades***. Akal, 2011. Impreso.

Halbwachs, Maurice. ***Los Marcos Sociales de la Memoria. Traducido por M. Mújica.*** Anthropos, 2004. Impreso.

_____ "Memoria individual y memoria colectiva." ***Estudios: Centro d Estudios Avanzados*** 16 (2005): 163-187.

Hirschberg, Walter. ***Neues Wörterbuch der Völkerkunde***. Dietrich Reimer, 1988.

Lang, Silvio. "Artista Invisible. Notas del Seminario-Happening-Fiesta Aprender un Cuerpo en el Encuentro de Danza SUDA (Valparaíso)." ***Lobo Suelto! - Anarquía Coronada***, 16 abr. 2018, lobosuelto.com/artista-invisible-notas-del-seminario-happening-fiesta-aprender-un-cuerpo-en-el-encuentro-de-danza-suda-valparaiso-silvio-lang/. Accedido el 19 junio 2025.

Lang, Silvio. "Descaretizar la Fiesta." ***Lobo Suelto***, 15 feb. 2018, lobosuelto.com/descaretizar-la-fiesta-silvio-lang/. Accedido el 19 junio 2025.

Lepecki, André. "Coreopolicía y Coreopolítica o la Tarea del Bailarín." ***TDR: The Drama Review***, vol. 57, no. 4, 2013, pp. 13–27.

Lucena, Daniela. "Estéticas y Políticas Festivas en Argentina Durante La Última Dictadura Militar y Los Años 80." ***Estudios Avanzados***, no. 18, enero 2013, pp. 35-46, www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/view/1079.

Medalla, Tania. ***Peligro, Caída de Materiales: Memoria y Prácticas Fotográficas en Chile Posdictatorial. De lo Documental a lo Reflexivo. 2022***. Tesis doctoral inédita, Universidad de Chile.

Mendívil, Juan. "Huaynos Híbridos: Estrategias para Entrar y Salir de la Tradición." ***Revista Lienzo***, no. 25, 2004, pp. 27–64.

Pollack, Michael. ***Memoria, Olvido y Silencio***. Al Margen Editora, 2006. Impreso.

Richard, Nelly. ***Las Retóricas del Cuerpo***. Metales Pesados, 2014. Impreso.

Actos nº13 (2025): 141-161.
ISSN 2452-4727

_____ "Imagen, Recuerdo, borradura" ***Políticas y estéticas de la Memoria***, editado por Nelly Richard, Cuarto Propio, 2000.

Rolnik, Suely. "Furor de archivo." ***Revista Errata***, no. 1, 2010, pp. 116-29.

Rosón, María. "Madres Fantasma. Una Aproximación Feminista a la Memoria Reciente en España." Carta(s). ***Tiempos Incompletos***, no. 5, editado por Nelly Richard, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020. Accedido el 8 de octubre de 2022.

Salomone, Alicia. "Las Formas de Mirar. Imágenes de la Memoria en la Postdictadura Chilena." ***Memorias Culturales y Urgencias del Presente: Prácticas Estético-Políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia***, editado por Alicia Salomone, Corregidor, 2022.

Schwab, Gabriele. "Escribir contra la memoria y el olvido." Estudios sobre Memoria: Perspectivas Actuales y Nuevos Escenarios, compilado por Silvana Mandolessi y Maximiliano Alonso, ***EDUVIM***, 2015, pp. 53-81.

Tello, Andrés Maximiliano. ***Anarchivismo: Tecnologías Políticas del Archivo***. La Cebra, 2018. Impreso.

Vega, Carlos. ***Panorama de la Música Popular Argentina***. Editorial Losada, 1944. Impreso.

Villanueva, Leonardo. El Huapango Ya Está en Red: El Trío Huasteco y la Estructura Dinámica de Sus Variantes Sonoras. ***Markus Hei***, 2010. Impreso.

VV. AA. A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano. ***Markus Hei***, 2010. Impreso.

Recibido: 17 de diciembre 2024
Aceptado: 17 de junio 2025

CC BY NC ND