

# Fuerte y feo

## Música y cultura popular en contextos de protesta (Santiago de Chile, 2021-2022)

*Christian Spencer Espinosa y Felipe Bórquez Aguilar*

■ Doi: 10.54871/ca24ct65

El año 2019 dio inicio a un nuevo ciclo de crisis política en América Latina. La activación de estallidos sociales y levantamientos populares en Ecuador (2019), Chile (2019), Colombia (2021) y Perú (2022) permitió el despliegue de antiguas y nuevas músicas que expresaron por medio de sus textos y *performances* el hartazgo con las élites políticas y el deseo legítimo de un cambio social profundo. El estallido chileno puede leerse en este contexto como un caso de repolitización de la ciudadanía sobre la base de reivindicaciones anteriores, como los levantamientos estudiantiles de los años 2006 y 2011, el movimiento NO + AFP de 2016 y el Mayo Feminista de 2018, entre otros. Estas demandas revivieron el cancionero local de protesta arraigado desde los años 60 en el país, pero también permitieron su desarrollo y conexión con las reflexiones académicas en torno a la eficacia subjetiva de la modernización. Se trató, en suma, de una puesta en práctica del cambio de paradigma de lo visual a lo aural, levantando el sonido como herramienta de análisis legítima y urgente para el entendimiento de la cultura chilena.

En el contexto de estas protestas chilenas iniciamos junto a Natalia Bieletto el proyecto “Prácticas sonoras y musicales en el espacio público de Santiago de Chile en el contexto de la crisis socio-política y sanitaria” (2022).<sup>1</sup> Bieletto orientó su trabajo hacia el estudio del sonido y la *performance*, mientras que Bórquez y Spencer decidimos etnografiar la música de las protestas. Entre el 8 de marzo de 2021 y 31 de diciembre de 2022 realizamos observaciones participantes y no participantes en manifestaciones políticas desplegadas de preferencia –pero no exclusivamente– en la zona céntrica de la capital, Santiago de Chile. Las manifestaciones observadas fueron aquellas convocadas por organizaciones, grupos o colectivos explícitamente identificados con la centro-izquierda dentro de un espectro amplio que va desde movimientos socioambientales, asambleas territoriales, colectivos anarquistas, estudiantes, barras “bravas”, militantes de izquierda específicos y grupos diversos anticapitalistas, como NO + AFP, agrupaciones mapuche, profesores, colectivos feministas y comités de defensa del agua, entre muchos otros (Garcés, 2020). El trabajo en terreno recopiló información de más de quince protestas de dimensión variada, utilizando entrevistas, diarios de campo y conversaciones informales como método de recolección.

El texto que aquí presentamos es el resultado de este trabajo en terreno con énfasis en la descripción y el análisis del valor de la música de esas protestas. Nuestro objetivo es explicar el modo en que se desenvuelve la música popular en contextos de protesta y las características que la música tiene para las personas que la tocan, dicen o “usan”. Nos interesa también aportar algunas reflexiones básicas sobre la idea de *autorrepresentación* en la cultura popular

<sup>1</sup> Financiado por el Fondo de Desarrollo de Publicaciones de la Universidad Mayor (FDP) para el período 2022-2023, código FDP\_2021\_23. La mayor parte de los videos que se ejemplifican están alojados en el canal de YouTube *Estudios folclóricos* o en canales de colaboradores estables, como Franco Toro o La Gran Comparsa del Pueblo. Agradecemos sentidamente a Pablo Alabarces y Laura Jordán la oportunidad de participar en el encuentro presencial de Guadalajara, así como la gestión para la publicación de este libro.

considerando el sujeto analizado. Nuestra conclusión principal es que la música de la protesta es un mensaje político, pero también una estrategia sonora de sobrevivencia, una táctica “invertida” que *quita* en vez de dar y *saca* en vez de agregar, es decir, que aun sabiendo música elimina parte de sus elementos para favorecer un mensaje unitario que es “feo pero propio”.

Entendemos la protesta como una expresión política que se concreta por medio de acciones artísticas de diversa naturaleza que son realizadas en vivo, en un espacio y tiempo determinados y comúnmente basadas en aspectos de la cultura expresiva local. Adherimos a las ideas de Hedinger y Rogger, para quienes la protesta es un “momento” político y estético distinto a la vida social regular, un momento de provocación que cuestiona el sistema existente con afán de crítica y fricción, sin perjuicio de que la violencia pueda ejercer un rol importante en ella. Se trata a la larga de un acto razonado y original de “comunicación urbana” de carácter multimodal, hecha con un lenguaje propio en el sentido de representar a otros por medio de signos y sonidos (Hedinger y Rogger, 2018, pp. 118-120).

El texto tiene cuatro partes. La primera habla de la existencia de una “cultura musical de protesta” en Chile; la segunda, sobre las características de la música, y la tercera, bastante breve, sobre la idea de autorrepresentación. Las conclusiones reiteran algunas de las ideas principales señalando algunos conceptos para tener presentes en el futuro, considerando otros casos latinoamericanos.

### **Cultura musical en la protesta chilena (2021-2022)**

En Chile existe una cultura musical de protesta urbana. Aunque hay escasas investigaciones sobre la presencia de la música en las protestas del país, revistas, libros, diarios e investigaciones muestran el uso de música en el espacio público desde al menos los años 60 en Chile para manifestar acuerdos y desacuerdos políticos. El deseo de trasladar intereses políticos desde el espacio privado al público

por medio de la música (González y Rolle, 2009), el surgimiento de la Nueva Canción (Rimbot, 2008; McSherry, 2017; Rodríguez, 1988), el incremento sostenido de los festivales culturales (Spencer, 2021b), el surgimiento de las peñas folclóricas en la década de 1960 (Mamani, 2013) y el advenimiento del movimiento cultural de resistencia a la dictadura llamado Canto Nuevo (Ramos y Palomino, 2018; Donoso, 2008) habrían sido factores determinantes que influyeron en la masificación de la canción de protesta en el espacio público, instalando con ello una cultura musical de protesta.

Podríamos definir esa cultura como un capital cultural efímero que implica el conocimiento mínimo de un instrumento, un repertorio, espacios o itinerarios geográficos de manifestación y algunos códigos corporales y políticos. Parte importante de ella es hecha por actores, actrices, músicos, artistas plásticos, bailarinas, educadores y otros actores del mundo social, que participan como músicos *in situ*, alimentando una lista extensa de géneros musicales y prácticas performativas a las que se suman transeúntes “anónimos”. La lista de agrupaciones que participan en la protesta es copiosa (murga, batucada, grupo de baile, rueda de cueca, comparsa, cuarteto, trío, orquesta, banda de rock, entre muchas otras) y su atuendo e instrumentación varía según su composición y competencia artística. Su acción consiste en caminar mientras se “expresa” algo, combinando la marcha misma con el canto, el baile, la declamación, la interpretación de instrumentos, la actuación, el grito o la propia improvisación.

Si bien la protesta obedece a necesidades políticas, también desborda un anhelo de exposición de signos que manifiesta un descontento colectivo. No se protesta porque las cosas están bien. Una vez cristalizado ese signo, se “resemiotiza” su valor y reconfiguran cadenas semánticas e hipermodales de mayor complejidad, multiplicando el mensaje y el público receptor (Cárdenas-Neira y Pérez-Arredondo, 2023). El trabajo en terreno permite observar que la creación de estéticas de la calle produce un “lenguaje propio” que termina por ser reconocido por las audiencias, creando una forma

indirecta de arte que es popular, que puede ser legible desde diversos enfoques. En el caso de Chile, el ascenso del feminismo a las calles desde aproximadamente 2006 (Rojas, 2022), la masificación de la cultura del canto futbolero fuera del espacio deportivo y la ampliación de las protestas pacíficas ensancharon el concepto y la participación en las protestas posdictadura, acrecentando la presencia de la música en ellas (Cfr. Ibañez y Stang, 2021). La protesta, en este sentido, fue y sigue siendo un lugar de enunciación sonoro y corporal (Bieletto y Spencer, 2020), una ventriloquía de la cultura popular en la que el sonido asume la tutela enunciativa de los discursos (Alabarces y Azcurra, 2021) y los movimientos sociales lo usan para enviar mensajes (Álvarez, 2023).

Contrario a lo que parece, la participación de las bandas de música en las protestas no es esporádica, sino sistemática. Los colectivos vuelven a la calle frecuentemente para hitos definidos por las propias agrupaciones, dando significado al espacio una y otra vez (o sea, resignificando) y dejando marcas de autenticidad en función de sus agendas políticas. Pamela Silva, directora musical de La Gran Comparsa del Pueblo, dice: “El año pasado en septiembre hicimos la Ruta de la Memoria, que fue una ruta ideada por nosotros, un trabajo muy interno que fue de todo el día y fuimos a distintos excentros de tortura... diciendo ‘mira, queremos ir a presentarnos a tal lugar’ y así vamos haciendo los contactos” (entrevista a Pamela Silva, 28 de septiembre de 2023).<sup>2</sup> Por su parte, Franco Toro, músico y organizador de la principal banda de bronces callejera de Santiago, la Banda Dignidad, dice que en los espacios donde tocan “hay mucho sentido de pertenencia... [en] los territorios que uno haya visitado como más comunes... Es como estar en tu casa, en tu colegio. No es para nada ajeno porque vivimos mucho tiempo estando ahí y seguimos yendo de vez en cuando” (entrevista a Franco Toro, 20 de

<sup>2</sup> Entrevista de Felipe Bórquez a Pamela Silva, directora musical de La Gran Comparsa del Pueblo, 28 de septiembre de 2023, *online*, Santiago de Chile, con pauta semiestructurada.

julio de 2021).<sup>3</sup> Sea por motivación propia o para atender el “llamado de los territorios”, como dice Silva, la participación en el espacio público deriva del compromiso con ideales sociales que producen u “obligan” a la constancia. Dicho compromiso produce una legitimidad que es apreciada por las personas que los ven, llegando a “exportar” esa autenticidad a otros lugares de la ciudad (Spencer, 2023) o reconstruir lazos comunitarios (Ardito y Puente, 2021). La participación, por tanto, a veces es esporádica y otras, sistemática, siendo esta última más frecuente en las bandas o grupos organizados. El contexto en el que se dan estas manifestaciones cambia constantemente y no es fijo o “predefinido”, como ocurre con las grabaciones musicales de protestas.

Además de ser un lugar de enunciación de carácter popular y sistemático, hay tres cosas que distinguen la música de las protestas de aquella grabada o hecha en contextos “predefinidos”. Por un lado, el *movimiento*. La música y los conjuntos están siempre en movimiento. Las personas se desenvuelven en el espacio y su disposición del cuerpo en el territorio influye sobre la definición del repertorio. El sonido, organizado o improvisado, cambia según la dirección que lleve la banda: si se va hacia una calle, se toca A, si se va hacia otra, se toca B. Las personas se mueven con la música marchando, diciendo y haciendo: se camina-habla-canta o se camina-grita-toca, fórmulas que permiten ser-en-la-protesta para moverse sin dejar de practicar la música.

La práctica musical también posee particularidades que se adaptan a la función política del mensaje y su movimiento. Ejemplo de ello es la adaptación del repertorio por medio de reducciones (de tres o cuatro, a dos voces, usualmente), los cambios en la instrumentación y la creación de textos nuevos sobre melodías conocidas (*contrafactum* o *contrafacta*). Como señala en su entrevista

<sup>3</sup> Entrevista de Christian Spencer a Franco Toro, coordinador de la Banda Dignidad, 20 de julio de 2021, en la Escuela Municipal de Quilicura, Santiago de Chile, con pauta semiestructurada y consentimiento informado.

Pamela Silva, se escoge un “repertorio ultra, hiper, megaconocido” para tener libertad sobre él y para apurar su aprendizaje, aspecto que resalta su carácter popular. Todos estos factores obligan a los caminantes a adaptarse al entorno y simplificar elementos: quitar acordes y voces, afinar de otro modo (o aceptar desafinación), alterar la forma y/o reducir las variables de la música a ritmo y melodía para privilegiar el baile. Este modo de adaptación es similar al que ocurre en los cantos futbolísticos.

Esto es lo que ocurre con canciones como “Bella Ciao”, cuya forma de canción binaria se adapta al ritmo del tinku andino y la cumbia, pero cambiando el texto para tocarla en un contexto de banda (o tal vez para enviar un mensaje, lo que anteriormente llamamos *contrafactum*).<sup>4</sup> Como dice Philip Bohlman (1988, p. 9), el *contrafactum* es un recurso que suele evitar la fijación del texto para producir otras variantes, enriqueciendo el repertorio y eliminando la figura del compositor único. El *contrafactum* abre la puerta a la parodia intertextual y la agregación de humor y nuevos contenidos (López Cano, 2011, p. 1).

El ensayo musical es una práctica infrecuente entre las bandas, comparsas y grupos de calle. Si bien existen reuniones destinadas a sacar repertorio nuevo o practicar el antiguo, la facilidad de aprendizaje del repertorio y la gran cantidad de personas que componen las agrupaciones hacen inviable juntarse muy seguido. El conocimiento de la escritura musical, las reducciones y la tecnología celular facilitan el trabajo individual para llegar prestos. Ahora, la falta de tiempo obliga al aprendizaje del repertorio *in situ*. Como explica Jean Franco Daponte refiriéndose a los diablos y bronces del norte chileno (Daponte et al., 2020, p. 142), esta situación es frecuente en

<sup>4</sup> Véase el video subido por Banda Dignidad en el Canal de Franco Toro con diversas versiones. En particular, Bella Ciao (Franco Toro, 2020; Juan Rivas López, 2020). Otro ejemplo de la misma canción, Bella Ciao, con un texto en español alusivo a los sucesos del Estallido Social (Estudios folclóricos, 17 de octubre de 2023a). Véase también Daponte et al., 2020 (p. 143). Sobre el *contrafactum*, véase el trabajo sobre murgas carnavalescas uruguayas de Fornaro Bordolli en este mismo volumen.

lugares donde las bandas se crean o desaparecen constantemente. Por lo tanto, sea en Santiago o en regiones, las bandas y grupos de protesta se terminan de configurar como tales en la protesta. Pamela Silva refuerza esta idea:

Los compañeros antiguos no es necesario que vayan a ensayos. La verdad que [sería] importante que fueran a un ensayo, pero por lo general si no van, no nos importa, porque ya es tanto el conocimiento que da lo mismo. A lo más hemos cambiado notas en los repertorios musicales y es ahí donde les mandamos partituras, entonces ahí en la casa [practican]...

Franco Toro, en entrevista ofrecida en 2021 a Ricardo Álvarez y Paulina Bronfman (2023, p. 325), recuerda que los grupos de protesta no poseen *performance* “de escenario”, lo cual los hace más libres. No hay dinero involucrado porque cada uno tiene sus propios grupos por fuera: “Es una cuestión comunitaria para apoyar la protesta y nada más”. Las bandas y los propios músicos tienen entonces una agenda propia que se combina en el espacio de la protesta global.

Un segundo aspecto que caracteriza y diferencia la música política callejera es la *libertad de expresión*. En términos generales, la protesta es un espacio sin restricciones ni exclusiones, con excepción de los momentos de violencia urbana o policial que la disuelven temporalmente. Lo que prima es la lógica de “todo lo posible” y esa flexibilidad favorece la participación, la diversidad sónica y la intercambiabilidad de músicas, músicos y objetos. La gente se presta instrumentos, toca otros que antes no tocaba (perdiendo la vergüenza propia del *amateurismo*) y se atreve a performar de modo experimental, porque la función política del sonido es más importante. Las bandas y comparsas, por su parte, se observan, se consultan y se mezclan. Es lo que Esteban Méndez, trompetista de la comparsa La Remolino y La Gran Comparsa del Pueblo, llama “intercomparsas”, la hibridación e interpenetración de las agrupaciones para intercambiar personas y mezclar coreografías, instrumentos y repertorios. Gracias a esta modalidad, de hecho, han

surgido coreografías y fusiones que alimentan a varias comparsas al mismo tiempo (entrevista a Pamela Silva, 28 de septiembre de 2023).

Desde el punto de vista musical, la ausencia de restricciones permite una menor dependencia de los géneros musicales tradicionales, más próximos a la industria que a la calle. Hay además menos exigencia técnica y una ideología del “todos hacen de todo” cuya lógica es similar al “*Do It Yourself*” (DIY) de las escenas musicales descritas por Bennett y Peterson (2004, p. 6) y las “músicas participativas” señaladas por Turino en su libro *Music as social life* (2008). Sin embargo, a diferencia de la lógica DIY, la música de las protestas depende poco de la tecnología y su carácter efímero no conforma una escena ni un espacio de negociación con el mercado ni con músicos establecidos. Más aún, las personas que no forman parte de la banda (transeúntes) o están “fuera del orden” (borrachos, mendigos, botargas o bailarines espontáneos) son integrados con facilidad a la marcha, pudiendo o no aportar a ella. No hay restricción, sino absorción: todo objeto sirve para la protesta. De este modo se instala una práctica que es más tolerante a lo que ocurre en el entorno y puede integrar la diversidad social del espacio compartido.

Una tercera característica que diferencia a esta música de otras es que se trata de una expresión *en vivo*. Es música hecha “con lo puesto”, como describe la misma gente en las marchas. Como explican O’Meara y Tretter (2013), cuando esto ocurre, la música contribuye a borrar diferencias étnicas y producir una suerte de unidad social en la geografía de la *performance*. Aunque esta mirada es algo romántica, nuestra observación de campo confirma que la música en vivo se concentra en el mensaje político antes que en las sutilezas o diferencias de quienes participan, propiciando una integración que, con el tiempo, puede hacerse sistemática. Los testimonios de Silva y Toro antes citados muestran eso. A la larga, la música y el ruido crean microcomunidades temporales en torno al sonido en el sentido de discriminar positivamente grupos que en otras

circunstancias no podrían o no tendrían la audiencia para reunirse (Castro, Goubert y Velázquez, 2021). La música popular en vivo promueve entonces la autenticidad, porque establece un vínculo directo entre el músico y la audiencia y de esta con el espacio, como señalamos antes (Connell y Gibson, 2003, p. 29).

## La música de las protestas

Además de los aspectos ya mencionados, aparecen otros rasgos que definen la música de las protestas y se dan de manera más o menos intensa. Más que música, se trata de *estrategias sonoras* que facilitan el modo en que la música contribuye a la representación de la crítica política por medio del sonido. Por razones de espacio, vamos a describirlos de manera breve intentando sintetizar sus principales características sin transcripciones, pero con ejemplos de nuestro terreno o de otras páginas web y plataformas de videos. Describiremos los arreglos, el ritmo (síncopa, pulso), el baile, la improvisación, la *lalaización*, la participación y el sonido envolvente o “protector” de las protestas.

La mayor parte de la música está *arreglada* para dos voces; escasamente tres. El objetivo es que cualquiera se pueda sumar de manera inmediata, aprendiendo “en dos o tres pasadas” la melodía. Es una forma de integración efectiva y una demostración del poder participativo de la música en contextos de urgencia. El arreglo está hecho en función de esa urgencia por “sonar” y no por motivos musicales, por eso la música está “siempre atrasada”, pues debe llegar antes que la policía, antes que se acabe el momento. El arreglo sencillo, directo y corto contribuye a resolver la urgencia y abre el camino a la siguiente canción.

El ritmo es el aspecto más importante de la música de protesta, ya que por medio de él se definen las acentuaciones que facilitan la marcha y el baile. Sin acentos, no hay marcha y sin marcha, no hay protesta. Se trata en la práctica de músicas mayormente

binarias tocadas con bombo grande y banda de bronces o alientos (comúnmente, trompeta, saxo y trombón). Esta instrumentación facilita el volumen grueso que se escucha a unos 20 o 30 metros de distancia. También se tocan otras músicas de menor regularidad rítmica (binarias) con instrumentos de aliento/viento, pero poseen menos volumen y acentuación, por lo que no facilitan la marcha o adquieren un carácter artístico, de demostración. Son músicas “detenidas” como las que hacen los grupos de lakitas/zampoñas, tarkas y/o quenás quienes –a pesar de todo– permiten la integración de nuevos perfiles de músicos.<sup>5</sup> En ambos casos, predominan los ritmos andinos como caporales, tinkus, bailecitos, tarqueadas u otros, además de la cumbia. La cumbia, curiosamente, es popular entre los grupos de protesta, pero no alcanza el poder convocante y fuerza física del tinku, género privilegiado de las marchas por su agilidad y valor semántico.

Un aspecto secundario de la música de las protestas es el *sin-copamiento* de los géneros musicales. Algunas bandas cambian la acentuación y la organización interna del ritmo para producir un efecto de mayor interés en músicas binarias que suelen ser más planas o monótonas. El uso de la síncopa las hace más bailables y atractivas, utilizándose con frecuencia el modelo del candombe afrouruguayo u otros géneros de ascendencia negra o mulata. Este género, comúnmente utilizado en comparsas, procesiones u otras fiestas, aplica una combinación de acentos basada en la polirritmia de percusiones que es heredera del uso afrouruguayo con influencia cubana de los tres tambores (piano, repique y chico). Así se aprovecha la estructura binaria de la música para introducir ritmos nuevos (organizados en tres golpes) que integren la clave cubana y den espacio a la improvisación o *soleo* de otros tambores (Rocamora et al., 2014, figura 3).

<sup>5</sup> Véase el video realizado por los autores que muestra a un grupo de lakitas; al final del video vemos que no es posible seguir tocando a causa de la represión policial que se da muy cerca (Estudios folclóricos, 10 de octubre de 2023).

El recurso de acelerar el pulso para convertir la música en tinku es frecuente, incluso cuando hay cambios en la métrica<sup>6</sup>. Como señala Pamela Silva en entrevista con Felipe Bórquez:

FB: ... ¿Hay alguna intención detrás de por ejemplo un tema que, digamos, es conocido, no sé, el ejemplo de “El derecho de vivir en paz” [que] de pronto adquiere un ritmo de tinku?

PS: Es que “El derecho de vivir en paz” es un tema ofrendado por la Comparsa Sin Cabeza, ellos son los creadores de este arreglo musical, entonces no te sabría decir el porqué realmente, pero el sentido, más que nada, es darle como esta connotación que “vamos más arriba”... “El derecho de vivir en paz” es una canción súper solemne igual y le damos este golpe de solemnidad pero como desde la energía misma de lo que es... la energía no necesariamente es desde el dolor, sino también desde una fortaleza, ¿cachai? El tinku es una pelea, el baile del tinku es una pelea entre dos personas, es una como una guerra, entonces los pasos son pasos de pelea (entrevista a Pamela Silva, 28 de septiembre de 2023).

Una cuestión central y visible en las protestas es el baile. Cada vez que un grupo toca con ritmo regular, sin importar su género, alguien baila (véase el video recogido en el trabajo de terreno en Estudios folclóricos, 9 de octubre de 2023c). Para quienes conocen la sociedad capitalina, el baile en el espacio público es un acto de liberación difícil de observar en otras instancias públicas de la región metropolitana, excepto en las nuevas prácticas de k-pop, algunos carnavales culturales y las fiestas de migrantes. Como señala Urzúa (2015), el espacio urbano posdictatorial debió generar estrategias para liberar el acostumbramiento del cuerpo a la represión,

<sup>6</sup> Ofrecemos dos ejemplos recogidos en trabajo de campo. En el primero podemos escuchar en la canción “El pueblo unido jamás será vencido”, de Sergio Ortega (versión Quilapayún), un cambio desde el ritmo de marcha (binario) a una rítmica sincopada de subdivisión ternaria, en interpretación de La Gran Comparsa del Pueblo (Estudios folclóricos, 9 de octubre de 2023a). En el segundo, el cambio desde un compás ternario a otro binario de tinku, con su consiguiente aceleración del pulso en la canción “El derecho de vivir en paz”, de Víctor Jara (Estudios folclóricos, 9 de octubre de 2023b).

utilizando “tácticas” para “sortear y sobrevivir” que suelen liberarse a través de la práctica festiva. Continuando con esa tarea, los conjuntos de protesta se van desplazando por la ciudad, cumpliendo un ciclo “espacial” que tiene un patrón de detención en ciertos sectores, para permitir el baile, la expresión de mensajes u otra pausa (véase Estudios folclóricos, 9 de octubre de 2023d).<sup>7</sup>

La improvisación es un mecanismo que usan los músicos para cambiar, crear o adaptar el repertorio a la protesta. Nos referimos a la interpretación no planificada y/o experimental de la música –con instrumentos diversos– por medio de sonidos poco comunes, como *frulatos* en *fortísimo*, notas sobreagudas, golpes laterales a los bombos o percusiones de notoria transiente. Esta libertad sonora tiene con frecuencia un correlato en el baile por medio de personas que se inspiran para bailar de un modo también experimental, haciendo movimientos inesperados, giros, saltos u otras formas de baile menos esquemático. En cierto modo, esta experimentación imprime una ruptura en la idea tradicional de repertorio, introduciendo un espacio creativo, a veces inesperado, donde el texto y la crítica política por medio del sonido emerge con facilidad. La tolerancia a la creatividad experimental que hay entre los asistentes, en este sentido, es generosa, sin perjuicio de que haya momentos de improvisación planificada,<sup>8</sup> y permite la filosofía antes descrita de “todo es posible”. Asimismo, la improvisación en las marchas rompe la expectativa de una música de protesta “típica”, idealizada o estandarizada, instalando elementos innovadores que amplían las variables musicales, especialmente las letras del repertorio y el tipo de instrumentación.

El repertorio musical de la protesta ya está canonizado. Aunque poco a poco se van incluyendo canciones diferentes, se recurre a músicas populares nacionales e internacionales de conocimiento

<sup>7</sup> En el video recogido en el trabajo de terreno la Banda Dignidad avanza luego de una detención en la esquina de la llamada Plaza Dignidad o Baquedano.

<sup>8</sup> Como los que hacen los grupos experimentales o conjuntos como Rizoma Alzada, punk femenino con instrumentos portátiles. Véase A-Radio Berlin (2020).

público derivadas de la canción social o de protesta de los años 60 y 70 en Chile (Víctor Jara, Violeta Parra, algunas canciones de Illapu), Europa (Bella Ciao, entre otras) o del rock chileno en sus diversas variantes históricas (Los Prisioneros, Los Jaivas, Sol y Lluvia).

Un aspecto original de la música de las protestas es lo que llamamos *lalaización*. Con esto nos referimos a la superposición de la sílaba texto “la-la” sobre músicas instrumentales conocidas. El recurso es agregar una sílaba para facilitar el ritmo y complementar la voz con la caminata. Es una suerte de “falso *contrafactum*”, en que la voz se vuelve instrumento a fin de propiciar la participación.<sup>9</sup> En el ejemplo citado en nota al pie, el colectivo Cueca Sola *lalaiza* el tema instrumental de Víctor Jara “La Partida” permitiendo la coordinación de palmas, percusiones y voz.

Este tema nos interesa particularmente porque lo vimos con abundancia en las manifestaciones durante dos años. Como dicen Marcus y Reynolds, las canciones tradicionales suelen ser más utilizadas en parodias y *contrafactum* porque poseen menos fórmulas y dan más libertad, es decir, son más melocéntricas que logocéntricas (1994-1995, p. 5). La transmisión de estas melodías, dicen, se hace sin notación musical, sino de modo oral, donde radica su éxito. Por otro lado, Jaan Ross y otros (2015) señalan –analizando canciones infantiles de Estonia– que cuando los individuos, sobre todo los niños, no pueden terminar una música, la completan con “la, la” y así evitan que la música quede “sin final”, incompleta. El sociólogo Antoine Hennion refrenda esta idea señalando que el “la-la-la” alcanza alto poder expresivo en la música pop porque ofrece mayores inflexiones y acentos que facilitan el canto del colectivo, al menos más que los propios textos de las canciones (1983, p. 182). La “lalaización”, por tanto, no es un olvido de la letra, sino un modo de expresión resolutivo que corrige la falta de memoria con una

<sup>9</sup> Véase la versión “lalaizada” del tema instrumental de Víctor Jara, “La Partida”, realizado por el Colectivo Cueca Sola, en la actividad Memorias Caminadas, el 10 de septiembre de 2022, en el centro de Santiago (Estudios folclóricos, 17 de octubre de 2023b).

solución melocéntrica que promueve la participación de quienes desconocen el texto. Como dicen los transeúntes, “cantar sin letra también es cantar”.

Uno de los aspectos transversales a la protesta es lo que aquí hemos mencionado varias veces: la participación. Como hemos explicado en otros lugares (Spencer, 2017, pp. 36-37, p. 283), la tradición etnomusicológica anglosajona comienza a destacar la participación y la música *amateur* en los años 80, alcanzando estatus conceptual en el trabajo de Finnegan (1989) y textos posteriores como el de Turino (2008). La participación pone la función social y política de la música al mismo nivel que las variables musicológicas “clásicas” que durante décadas dominaron el análisis musical del valor de la música (ritmo, forma, altura, estructura, timbre, volumen, etc.). Por ejemplo, muchas personas van con instrumentos que no se oyen, pero se ven. Les interesa *estar*, mostrar apoyo, “decir” sonoramente, en una palabra, *participar*. Franco Toro, de la Banda Dignidad, dice que la consigna de la música en la protesta no es “hacerlo bien”, no es afinarse, no es ponerse de acuerdo, sino dar volumen. La consigna es tocar “fuerte y feo”: que se escuche porque no se puede ver, que se baile porque se debe disfrutar, que se grite porque no se puede oír y que se marche porque no se puede detener (Spencer, 2023, p. 35). La estrategia es escuchar-gritar-decir y bailar-mover, pero enviando un mensaje político a través de las letras de las canciones (originales o inventadas), las pancartas y los sonidos de los objetos que acompañan a los diversos manifestantes. En esta situación la organización vertical de los sonidos (que llamamos armonía o textura) y la construcción de la estructura sonora (que llamamos forma) interesan menos que el ritmo y el volumen.

Debido a la participación y densificación de la textura musical es que la música adquiere una función de protección, envolviendo a las personas en un aura de “seguridad”. Contrario al formato banda-en-escenario versus público-sentado, la gente se mete dentro de las bandas y las interrumpe, contraviniendo la idea de que la música es para “especialistas” y las agrupaciones musicales son

“estables”. Y es que la afección del cuerpo que es rodeado por instrumentos produce una sensación de resguardo. Esta sensación es real, ya que la mayor parte de los músicos no son perseguidos por la policía, es decir, permanecen “ocultos” por la banda, como defendidos por la aglutinación y la marcha gracias a la presencia de las masas.<sup>10</sup> Esta aura intocable que produce la interpretación en vivo es uno de los elementos que permite la continuidad de la protesta por su protección física en contextos de riesgo. Como dicen los asistentes, “mientras haya música, hay protesta”.

## **Etnografía, representación y cultura popular**

No es este el lugar para hablar de la importancia del trabajo de campo o la etnografía. Sin embargo, en nuestro caso, por medio de esta inmersión hemos podido apreciar de modo más específico el valor sonoro de la protesta como espacio de participación y herramienta estético-política. Sin dejar de reconocer nuestro deseo de representar la materialización sonora de la cultura popular, nuestra labor como investigadores ha ejercido escasa mediación entre los sujetos y las personas, limitándonos mayormente a labores musicales. Lo que hemos encontrado ha sido un espacio para intercambiar opiniones con otros músicos de modo efímero, colaborativo y a veces horizontal; una participación breve pero acordada en consenso con otros músicos, siendo nosotros mismos eso: músicos, pero con menor o ninguna participación en el ámbito de las protestas.

<sup>10</sup> Véase el video donde participamos Felipe Bórquez y Christian Spencer en la marcha “Apruebo de Banda Dignidad” (1 de septiembre de 2022). Este video fue elaborado por nosotros para mostrar la sensación de formar parte de una banda “desde dentro” y “desde fuera” de la caminata (Estudios folclóricos, 11 de octubre de 2023). Ahí puede verse y oírse la diferencia de sonido a partir de la participación de Spencer (en quena) y la filmación de Bórquez (hacia el final). En particular, el carácter envolvente del grupo que marcha, la textura crecida y la participación de diversos instrumentos cuando se está adentro. Agradecemos a Franco Toro el permiso para la participación y filmación.

Tal vez las palabras de Clifford puedan orientar esta idea de manera más clara. De acuerdo a él, los académicos o sujetos con pretensión de autoridad no “vemos el mundo poblado por autenticidades en peligro de extinción”, sino por una multiplicidad de “mundos diferenciados e interconectados que requieren su propio espacio para desarrollarse en el contexto de la modernidad conflictiva” (cfr. Clifford, 1988, p. 5, en Middleton, 1999-2000, p. 81). La etnografía es también esa búsqueda personal: la de un sujeto popular que existe en la calle o tal vez, metafóricamente, en el interior de cada uno/a de los investigadores que nos dedicamos a este tipo de músicas en el espacio público. Por eso creemos que la intención de los académicos no siempre es apropiarse de la música o los sujetos que representan, sino poder participar en ese pueblo observado, reduciendo de modo ficticio la asimetría al mínimo posible. Por eso hemos combinado el trabajo académico-músico (Spencer) con el de músico-musicólogo (Bórquez), tratando en cierto modo de permanecer en el Otro como Uno. Como afirma el mismo Middleton en su texto *Who may speak? From a politics of popular music to a popular politics of music*, se trata de permitir que la música misma funde, energice la participación académica, produciendo una fenomenología de respuestas subjetivas guiada por la “teoría implícita” que subyace a una práctica vernácula (Middleton, 1999-2000, p. 79).

Pero queda todavía la pregunta por el sujeto popular. La observación de conjuntos y personas permite apreciar la existencia de un proceso modesto pero real de autorrepresentación de un colectivo que se autopercibe como subalterno, popular y “sonoro”. Son músicos de protestas que reconocen tener pocas mediaciones y no son anónimos. Poseen un mensaje claro y un trabajo musicalmente situado. Su voz surge facilitada por las circunstancias sociales y visibilizada por algunos medios de comunicación (aunque sabemos que en algún momento dejarán de tener esa publicidad), pero con toques autoetnográficos propiciados por las redes sociales y potenciados por el deseo explícito de exposición (auto)biográfica.

Lo anterior no niega la mediación que los investigadores hacemos entre el sujeto y la música/sonido, pero sí la disminuye. Quienes administran la voz popular son mayormente los músicos que gestionan bandas, hacen arreglos, suben videos a Youtube, crean grupos de conversación en redes sociales, producen documentales y manejan su imagen y sus palabras de manera pública. Hay notoriamente lo que Carlos Monsiváis llamaba “elementos recuperables de la cultura popular” (en Alabarces, 2021, p. 116), esto es: aquello arrebatado por la cultura de élite y de conservatorio que ahora tiene un espacio para volver a aparecer, como es el sonido rasgado, la “desafinación”, la repetición sin límites, el error interpretativo, el baile sin forma, el cuerpo semidesnudo, el grito... en suma, lo que Franco Toro llamaba lo “fuerte” y lo “feo”.

La idea de “fuerte y feo” refleja bien la idea de autorrepresentación para interpretar la cultura popular situada. Por un lado, los “errores” no tienen importancia. Lo que importa es alimentar el sentido político de la marcha, no la calidad musical (para eso hay otros momentos). Esto no implica abandonar los parámetros básicos de la *performance*, como el ritmo o la coordinación, pero sí las sutilezas de la afinación perfecta o el contrapunto para la sinergia colectiva. En estos casos, armonía y volumen se convierten en las principales herramientas de trabajo. Por otro lado, hay poco ensayo, porque se da énfasis al *momentum* de la integración, a la posibilidad de situarse “fuera de las reglas” para criticar y para encontrarse con otros, como dice Scott (2003). Cualquier persona se suma sin necesitar esquemas o formas predefinidas: todo es “de oído”, seguimiento, todo es “estar ahí”. Tocar “fuerte y feo”, entonces, es la manera de visibilizar el sonido como actor político o –inversamente– “auralizar” la protesta como forma de mensaje social. El objetivo es producir significados por medio de los cuales interperlar, descentrar y espectacularizar el poder, hasta desestabilizarlo (O’Connell y Duncombe, 2018).

La voz de los músicos, dice Middleton en *Voicing the popular* (2006, p. 23), es una de las formas que adopta el sujeto popular. Esto

es importante en la sociedad actual, porque opera como una “contracultura de la modernidad” que es “constitutiva de la modernidad misma”, o sea que la alimenta y en cierto modo la justifica y produce. Así, el sujeto que asiste a la protesta –tensionado en su identidad– proyecta su crítica a través del sonido y el espacio físico. Busca ser escuchado y leído como un actor veraz que se representa a sí mismo por medio de su canto, sonido y música, dando un mensaje a la sociedad que lo ve pasar. Para quienes estamos observando, sus acciones no son fácilmente decodificables pero se pueden agrupar, identificar y geolocalizar para percibir el mensaje mayor, que es el deseo de solidaridad y justicia social. Como dice Samantha Banerjee estudiando el caso de Calcuta, las expresiones de la cultura popular son una fragmentación de experiencias, no son unitarias, sin embargo, pueden alcanzar poder de representación o de estrategia (Banerjee, 1989) para lograr enviar un mensaje o crítica política (Scott, 2003). En palabras de Natalia Bieletto (2020, p. 85) en su interpretación de “Un violador en tu camino”, de Las Tesis, son “experiencias senso-afectivas que se abren en la percepción sonora, en el habitar el mundo desde el sonido y en los modos de simbolizar lo que fue escuchado a través del lenguaje, la poesía o los afectos”, lo cual da paso “a un proceso generativo que transforma a un tiempo la ética de la escucha y al sujeto político”.

## Conclusiones

¿Cómo es la música en las protestas? ¿Qué hace la gente con ella? ¿Acaso es distinta a otras músicas? En este capítulo hemos intentado responder a estas preguntas asumiendo la existencia de un sujeto popular colectivo (bandas, grupos de protesta) e individual (músicos) que es capaz de crear, organizarse y enviar un mensaje político nítido a través de músicas y discursos.

El texto ordenó el debate en tres partes. Primero, explicamos la existencia de una *cultura musical de protesta* sustentada en el

movimiento de personas y bandas por medio de las cuales se da música *en vivo* y espacios de libertad de expresión (comúnmente no disponibles en la ciudad). Estos elementos definen el repertorio, la distribución espacial y la improvisación que podemos observar en el entorno de las protestas. Muchos de estos rasgos ya estaban presentes en los ciclos de protestas anteriores de modo más o menos explícito, pero con el estallido social de 2019 alcanzaron mayor profundidad política y mayor diversidad musical. La especificidad de esta música la hace distinta a la canción social o de protesta, particularmente debido a su condición espontánea y almacenamiento en la memoria y las redes sociales (no en el disco), así como su legitimidad ganada en terreno, la cual es distribuida en otros espacios posteriormente (Spencer, 2023).

En segundo lugar, analizamos los principales rasgos musicales de la protesta y lo que las personas hacen con esa música. Mencionamos aquí la importancia de los arreglos (a dos voces), la variación del ritmo en función de la marcha (procurando sincopar géneros musicales), la existencia de espacios de improvisación, la adición de texto a las canciones instrumentales (o *lalización*), la participación de músicos (profesionales o *amateurs*) o personas ajenas a las bandas musicales y, por último, el efecto envolvente del sonido de la protesta, algo que opera como un manto de protección frente a la violencia. Estos seis rasgos definen la música de la protesta chilena, hecha en un contexto de riesgo y violencia, con poco ensayo y de manera integradora a partir de los principios de la justicia social y la solidaridad.

En la sección final del texto hemos reflexionado sobre la condición de subalternidad de los sujetos involucrados. No hemos hablado de los modos de resistencia y organización de las bandas, que ya fueron tratados en otro lugar (Spencer, 2023). Nos parece que estamos frente a un caso de autorrepresentación de la cultura popular en el sentido de un sujeto que es capaz de articular una voz propia, con medios autogestionados y un articulado concreto de aspectos singulares (musicales) por medio de los cuales hace una crítica

política y demanda un espacio de acción. Siguiendo las reflexiones de Philip Bohlman (2005, p. 210), la música no puede ser concebida solo como un objeto “en sí mismo”, sino también como una manera de traducir la subjetividad y objetividad de una otra entidad. La protesta, en este sentido, posee una condición aural –una historia audible– adherida a ciertos sectores sociales que demandan atención por medio de un ambiente sónico y musical concreto y con una notoria conciencia social de cambio.

Lo anterior no niega la existencia de una mediación nuestra como investigadores, aunque pensamos que esta ha sido reducida al mínimo posible y gestionada de un modo horizontal. Es interesante ver que muchos de los videos aquí citados han sido hechos por las propias bandas, al igual que sus discursos y fotografías posteadas en redes sociales, pero ha sido a partir de la publicación de artículos que muchas de estas bandas se han hecho conocidas en América Latina y Europa (como en el trabajo de Azahar, 2021; Videla, 2022; Ritter, 2023; Álvarez y Bronfman, 2023). Esto refrenda la idea de la mediación académica del sujeto popular, aunque en las propias entrevistas no parece ser un tema que esté en la preocupación de los protagonistas. Pensamos que esto puede deberse a que –como hemos sostenido aquí– su voz tiene espacio y ha conseguido calar en la sociedad chilena, aunque los éxitos políticos de ese mensaje han sido, hasta hoy, escasos.

A partir de estas reflexiones es posible pensar de otro modo las características de la música política en el entendido de que, aún en una condición social excepcional, esta logra adaptarse a los sujetos e identidades que la usan para alcanzar rasgos singulares.

1. El comportamiento humano, la práctica musical y el sonido cambian en contextos de protesta. Se toca, canta, dice o baila en un contexto de riesgo protegido al interior de un espacio de intensa interacción social alimentada por ideales políticos. Se trata de lazos débiles que fomentan la sociabilidad pero resguardan la *performance* individual. Al ser en vivo y ocupar un espacio en la calle,

el cuerpo posee más libertad y el sonido se hace más diverso, incorporando objetos, ruidos, paisajes sonoros y otros elementos que muestran la condición aurál de la protesta –de su representación, como decía Bohlman–, no de la “música misma”. La violencia es el trasfondo de la acción política e imprime inseguridad, pero también una intensidad que motiva la ocupación del espacio público por parte de las bandas.

2. La improvisación, la música *en vivo* y la extrema libertad de la música en la protesta introducen una sensación de impredecibilidad. Es la impredecibilidad del sonido, pero también de la realidad del momento, la cotidianeidad de la revuelta causada por una anomia temporal que se siente al caminar por la calle y se refleja en la frase “no sabemos lo que va a pasar”. Este fenómeno desestabiliza porque constituye una forma de desorden, un estar “fuera de las reglas”, usando la expresión de Scott (2003). El mismo Scott dice que hay ciertas formas expresivas colectivas, como ritos, bailes y carnavales, que son modos de “representación de la resistencia”, pero luego se vuelven ellos mismos resistencia. Son expresiones que requieren el uso de códigos, son dinámicas y no tienen un centro ni un texto básico; momentos de creatividad rizómica que, debido a su condición múltiple, no pueden ser eliminados de golpe. Si no suena el bombo, suena el saxofón y, si no hay nada, el ritmo continúa (en la mente o en la calle) hasta que todo se disuelve. Pero incluso luego de su disolución, la música permanece en otras formas, como poemas, posteos en redes, fotografías y otros, multiplicando la expresión y su sonido de fondo.

Vista así, la música de la protesta es un mensaje y una estrategia de sobrevivencia, una táctica para permitir lo que no se suele ver, un despliegue de competencias que opera en un sentido contrario porque *quita* en vez de dar, *saca* en vez de agregar: elimina partes de la música para simplificarla (aun sabiendo armonía y contrapunto), resume el ritmo (aun sabiendo polirritmia y percusión) y “desafina” los instrumentos conociendo la frecuencia en la que deberían

estar y el modo en que pueden “sonar bien”. Es un capital cultural invertido respecto de la cultura de conservatorio, porque su fin no es hacer pedagogía para disciplinar el cuerpo, sino lo contrario: permitir la aparición de una voz propia.

Tanto en el caso chileno como en el de otros países de América Latina, la emergencia de las protestas desde 2019 dejó en claro la persistente disputa por el espacio público, estableciendo comunidades acústicas efímeras que rompen el silencio comúnmente aceptado (Castro, Goubert y Velásquez, 2021, p. 82). El ruido de las bandas es desde esta época parte del ruido político general de la revuelta social, un *medio* para representar al pueblo estableciendo nuevos códigos no visuales, sino sonoros, pero igualmente políticos (Domingo y Méndez, 2023).

## Bibliografía

A-Radio Berlin (16 de enero de 2020). Rizoma Alzada [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=paCWM2PX2qw&t=82s>

Alabarces, Pablo (2021). *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: UDG-CALAS.

Alabarces, Pablo, y Azcurra Mariani, Ana Clara (2021). Ladrones, infames y ventrílocuos: sobre la narrativa de las voces subalternas. *Comunicación y medios*, 30, 80-90.

Álvarez, Ricardo (2023). Carnaval Mil Tambores 2021 (Valparaíso, Chile): el retorno a la calle luego de la revuelta social y la pandemia. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 18(2), 64-83.

Álvarez, Ricardo y Bronfman, Paulina (2023). Banda Dignidad: Carnival, Artivism and Liminality in the Chilean Social Outbreak of October 2019. *Music and Resistance: From 1900 to the Present*, 317-338.

Ardito, Lorena y Puente, César (2021). Alegría a contracorriente: los muchos carnavales de Santiago como espacios de reconstrucción comunitaria. *Contrapulso*, 3(2), 90-108.

Azahar Folgar, Christina Marie (2021). *Resonance and Resistance: Feminist Worldmaking and Musical Practice in Chile* [Tesis de doctorado]. University of California, Berkeley.

Banerjee, Sumanta (1989). The parlour and the streets: elite and popular culture in nineteenth century Calcutta. Calcuta: Seagull Books.

Barbosa, Fernanda et al. (2023). Una escena musical sentipensante en la transición posacuerdo en Colombia: el caso de la Casa de la Paz. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 18(2).

Barros Cruz, María José (2019). Ana Tijoux y el movimiento estudiantil chileno del 2011: música, activismo y cuerpos en resistencia en “Shock”. *Índex, revista de arte contemporáneo*, 8, 124-132.

Bennett, Andy y Peterson, Richard A. (2004). Introducing Music Scenes. *Music scenes: local, translocal and virtual* (pp. 1-15). Vanderbilt University Press.

Bieletto Bueno, Natalia (2020). Sonido, vocalidad y el espacio de audibilidad pública. El caso de la performance “Un violador en tu camino” por Las Tesis Senior en el Estadio Nacional de Chile. *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, 71-91.

Bieletto Bueno, Natalia y Spencer, Christian (2020). Volver a crear. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020). *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, 3-27.

Bohlman, Phillip (1988). *The study of Folk Music in the modern world*. Indiana: University Press.

Cárdenas-Neira, Camila y Pérez-Arredondo, Carolina (2023). La construcción de una narrativa mítica multimodal del negro mapachos tras las protestas del 18-O en Chile. *Literatura y lingüística*, 47, 433-456.

Castro, Daniel; Goubert, Beatriz y Velásquez, Juan Fernando (2021). Two Anthems and a Joke: Sounding the Colombian Uprising, 2019- 2021. *Americas*, 30(1), 58-93.

Connell, John y Gibson, Chris (2003). *Sound Tracks: popular music, identity and place*. Londres: Routledge.

Cortés Rojas, Ignacio (2020). Usos políticos de las sonoridades y performances andinas en Santiago de Chile post 18 de octubre de 2019. *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, 53-69.

Díaz Araya, Alberto et al. (2020). Diablos y bronces rebeldes. La música en las marchas del estallido social en el norte chileno. *Boletín Música Casa de Las Américas*, 54, 129-150.

Domingo, Daniel y Méndez, Antonio (2023). Comunicación en conflicto: la función del ruido en la crisis social. *Revista EstuDAV*, 38, 111-128.

Donoso Fritz, Karen (2008). ¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de izquierdas y derechas, 1973-1989. En Verónica Valdivia, Julio Pinto y Rolando Álvarez (eds.), *Su revolución contra nuestra revolución. La pugna marxista-gremialista en los ochenta* (pp. 231-290). Santiago: LOM ediciones.

Duncombe, Stephen (2018). An age of protest, protest for age. En *Protest. The aesthetic of resistance* (pp. 92-109). Zúrich: Lars Müller Publishers.

Estudios folclóricos (17 de octubre de 2023a). Bella Ciao - La Gran Comparsa del Pueblo [Video de YouTube]. <https://youtu.be/cGhHhNGnQ4M?si=DQtqRw5ybBdy0SrP>

Estudios folclóricos (17 de octubre de 2023b). La partida - Colectivo Cueca Sola [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=MlRRR3Kn8Z0>

Estudios folclóricos (11 de octubre de 2023). Participación en “Apruebazó” con Banda Dignidad (2022) [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=HjWDHE2tysA>

Estudios folclóricos (10 de octubre de 2023). Lakitas, 18 de octubre de 2022, a tres años del Estallido Social [Video de YouTube]. <https://youtu.be/WRFWY6c5yXQ?si=4K90VfnjZusKmDyl>

Estudios folclóricos (9 de octubre de 2023a). El pueblo unido jamás será vencido - La Gran Comparsa del Pueblo (Audio) [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=oEBxlf7L28>

Estudios folclóricos (9 de octubre de 2023b). El derecho de vivir en paz - La Gran Comparsa del Pueblo [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=zwVU8WP1NGk>

Estudios folclóricos (9 de octubre de 2023c). Mujer bailando en las protestas de 18 de Octubre 2021 [Short de YouTube]. <https://www.youtube.com/shorts/NdQdpJQ2hfY>

Franco Toro (7 de marzo de 2020). Banda Dignidad - Súper Viernes 6/3/2020. [Video de YouTube]. <https://youtu.be/W2Yd2eLWTKE?si=mMISsEfSUR4eWEGr&t=325>

Garcés, Mario (2020). *Estallido social y nueva constitución para Chile*. Santiago: LOM Ediciones.

González Rodríguez, Juan Pablo; Rolle Cruz, Claudio y Ohlsen, Óscar (2009). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Hall, Stuart (ed.) (2013). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Hedinger, Johannes y Rogger, Bassil (2018). Provocation-protest-art. A ménage-à-trois. En *Protest. The aesthetic of resistance* (pp. 118-121). Zúrich: Lars Müller Publishers.

Hennion, Antoine (1983). The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song. *Popular Music*, 3 (Producers and Markets), 159-193.

Ibáñez, Fabiola y Stang, Fernanda (2021). La emergencia del movimiento feminista en el estallido social chileno. *Punto Género*, 16, 194-218.

Juan Rivas Lopez (18 de marzo de 2020). Plaza de la Dignidad. Bella Ciao [Video de YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=JZKx2ZC\\_JFw](https://www.youtube.com/watch?v=JZKx2ZC_JFw)

Lombana-Bermudez, Andrés y Rodriguez, Sergio (2023). Desbordando hashtags de Twitter: La protesta digital k-pop en el Paro Nacional de 2021 en Colombia. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 16(2).

López Cano, Rubén (2011). Lo original de la versión. De la antología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Consensus*, 16(2), 57-82.

Lozano, Andrea del Pilar. (2022). A trilha sonora do conflito na Colômbia: reconstruindo a história partir da música de suas juventudes. *Brazilian Journal of Latin American Studies*, 21(42), 37-62.

Mamani, Manuel (2013). Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973). *Música Popular em Revista*, 1(2).

Marcus, Scott L. y Reynolds, Dwight F. (1994-1995). Musical Narrative Traditions of Asia. *Asian Music*, 26(1), 1-7.

Mare, Federico (2020). La primavera de Chile: revuelta popular y estéticas callejeras. En *Luchas sociales, justicia contextual y dignidad de los pueblos* (pp. 295-312). Santiago de Chile: Ariadna.

Middleton, Richard (1999-2000). Who may speak? From a politics of popular music to a popular politics of music. *Repercussions*, 7(8), 77-103.

Middleton, Richard (2006). *Voicing the Popular. On the subjects of popular music*. Nueva York: Routledge.

Pérez Valero, Luis (2022). Poéticas políticas y sonoras: pasado, presente y resignificación de la música popular en las manifestaciones públicas de Chile en 2019. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 17(1), 278-293.

Polk O'meara, Caroline y Tretter, Eliot M. (2013). Sounding Austin. Live music, race, and the selling of a City. En Fabian Holt y Carsten Wergin (eds.), *Musical performance and the changing city: post-industrial contexts in Europe and the United States* (pp. 52-76). Nueva York: Routledge.

Ramos, Ignacio y Palominos, Ignacio, (eds.) (2018). *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: LOM.

Rimbot, Emmanuelle (2008). Luchas interpretativas en torno a la definición de lo nacional: La canción urbana de raíz folklórica en Chile. *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios* 16 (enero-diciembre), 59-89.

Ritter, Jonathan (2023). Introduction: Music, Politics, and Social Movements in Latin America. *Latin American Perspectives*, 50(3).

Rocamora, Martín; Jure, Luis y Biscainho, Luiz (2015). Tools for Detection and Classification of Piano Drum Patterns from Candombe Recordings. *Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14*.

Rodríguez Musso, Osvaldo (1988). *La nueva canción chilena: continuidad y reflejo*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas.

Rojas Vilches, Natalia Sofía (2022). Movimiento estudiantil feminista chileno: impactos en los movimientos sociales y la sociedad civil. *Campos en Ciencias Sociales*, 10(2).

Ross, Jaan; Marju, Raju y Välja, Laura (2015). Estonian children's improvisational songs, the nature of performance and songs' coherence with the Western tonal musical canon. *Musicae Scientiae*, 19(3), 282-300.

Scott, James (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, D. F.: Era.

Serrano Finetti, Francisco Javier (2022). La presencia del sikuri metropolitano en las protestas de noviembre del 2020 y dos de sus melodías. *Revista Kaylla*, 1(1), 97-110.

Simonetto, Patricio y Shalloe, Thomas (2023). Uprising on the Dance Floor. New Chilean Pop and Protest in Postdictatorship Chile. *Latin American Perspectives: a journal on capitalism and socialism*, 50(3), 71-86.

Spencer, Christian (2017). *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional.

Spencer, Christian (2020a). Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020). *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, 28-51.

Spencer, Christian (2020b). Música, consumo y crítica cultural. Hacia un marco histórico y teórico para el estudio de los festivales en América Latina (1990-2020). *Revista Argentina de Musicología* 21(2), 21-60.

Spencer, Christian (2023). Música, fuego y topofilia. El caso de la Banda Dignidad (2019-2021). En *Musicologias em interpelações contemporâneas* (pp. 25-43). Goiás: Appris Editora-UFG.

Turino, Thomas (2008). *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Urzúa Martínez, Sergio (2015). ¿Cómo marchan los jóvenes en el Chile de postdictadura?: Algunas notas acerca de la apropiación del espacio público y el uso político del cuerpo. *Última Década*, 23, 39-64.

Vich, Victor (2021). Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles. Buenos Aires: CLACSO.