



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

Pontificia Universidad Javeriana

Pérez-Valero, Luis

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,
vol. 17, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 278-293

Pontificia Universidad Javeriana

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.ppsp>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074680015>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

LUENA 

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Poéticas políticas y sonoras: pasado, presente y resignificación de la música popular en las manifestaciones públicas de Chile en 2019*

Luis Pérez-Valero**

[RESUMEN]

Durante las manifestaciones de 2019 llevadas a cabo en Ecuador, Perú, Colombia y Chile, la música estuvo llena de contenido político y poético como canto común, símbolo de resistencia, confrontación y lucha. Este artículo tiene como objetivo problematizar el uso que tuvo la música en la revuelta social en Chile de 2019. Para ello, se toman los conceptos de *acción política*, *poética política* y *teatro político*, así como la protesta urbana y las estrategias de enfrentamiento entre el colectivo y el Estado. Metodológicamente, se realiza el estudio de tres casos a partir de la netnografía, el análisis intratextual y las metanarrativas entre los parámetros musicales y audiovisuales en la video-protesta. Se ha evidenciado la resignificación de músicas populares: la cumbia como elemento ritual en las calles, la canción *El baile de los que sobran* de Los Prisioneros como recurso y estrategia de la memoria y, por último, el videoclip *Plata ta tá* de Mon Laferte como herramienta de protesta en el circuito de consumo comercial. Como conclusión, se ha establecido que el vínculo entre música y resistencia deviene el accionar simbólico del arte y la política en la ciudadanía, que deroga y exige cambios en un modelo político imperante.

Palabras clave: música y protesta, resignificación de la música, revuelta social en Chile.

doi 10.11144/javeriana.mavae17-1.pssp

Fecha de recepción: 14 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

Disponible en línea: 1 de enero de 2022

- * Artículo de investigación parte del proyecto "Poética política/poética sonora: Pasado, presente y resignificación de la música de protesta", adscrito al grupo de investigación Clasco Arte, Educación y Ciudadanía de la Universidad de las Artes.
- ** Compositor, musicólogo y productor musical. Licenciado en Música mención Composición por el Instituto Universitario de Estudios Musicales, magíster en Música Española e Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid, magíster en Música por la Universidad Simón Bolívar y doctorando en Música de la Universidad Católica Argentina. Actualmente, es docente de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes de Ecuador donde se desempeña en el Departamento de Producción Musical como docente, investigador y coordinador de la Unidad de Titulación. ORCID: 0000-0001-7503-0042. Correo electrónico: luis.perez@uartes.edu.ec.



CÓMO CITAR:

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. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.pssp>

Political and Sound Poetics: Past, Present, and Resignification of Popular Music in the Public Uprisings in Chile in 2019

Poética política e sonora: passado, presente e resignificação da música popular em manifestações públicas no Chile em 2019

[ABSTRACT]

During the 2019 protests in Ecuador, Peru, Colombia, and Chile, music was full of political and poetic content as a common song, a symbol of resistance, confrontation, and struggle. The purpose of this paper is to problematize the way in which music was used during the riots in Chile in 2019. For this purpose, we use the concepts of *political action*, *political poetics*, and *political theater* are taken, as well as urban protest and the strategies of confrontation between the collective and the State. Methodologically, a study of three cases is carried out based on netnography, intratextual analysis, and meta-narratives between the musical and audiovisual parameters in the video protest. There is evidence of the resignification of popular music: cumbia as a ritual element in the streets, the song *El baile de los que sobran* by Los Prisioneros as a resource and strategy of memory and, finally, the video clip *Plata ta tá* by Mon Laferte as tool of protest in the commercial consumer circuit. As a conclusion, it has been established that the link between music and resistance becomes the symbolic action of art and politics among citizens, which repeals and demands changes in a prevailing political model.

Keywords: music and protest, resignification of music, social riots in Chile.

[RESUMO]

Durante as manifestações de 2019 realizadas no Equador, Peru, Colômbia e Chile, a música foi carregada de conteúdo político e poético como uma canção comum, símbolo de resistência, confronto e luta. Este artigo tem como objetivo problematizar o uso que a música teve na revolta social no Chile em 2019. Para tanto, são tomados os conceitos de ação política, poética política e teatro político, bem como o protesto urbano e as estratégias de enfrentamento entre o coletivo e o Estado. Metodologicamente, o estudo de três casos é realizado a partir da netnografia, da análise intratextual e das metanarrativas entre os parâmetros musicais e audiovisuais no vídeo protesto. Ficou evidenciada a resignificação da música popular: a cumbia como elemento ritual nas ruas, a canção *El baile de los que sobran* de Los Prisioneros como recurso e estratégia de memória e, por fim, o videoclipe *Plata ta tá* de Mon Laferte como ferramenta de protesto no circuito de consumo comercial. Em conclusão, estabeleceu-se que o vínculo entre música e resistência passa a ser a ação simbólica da arte e da política na cidadania, que revoga e exige mudanças no modelo político vigente.

Palavras-chave: música e protesto, resignificação da música, revolta social no Chile.

Introducción

> La música ha sido estudiada desde distintos campos: lo social, la estética, la concepción de un estilo o las técnicas de composición, pero el estrecho vínculo que siempre ha existido entre lo político, la desobediencia al Estado y la música ha sido un campo ignorado durante muchos años (Kutschke y Norton 2013, 4). La música es representación de un imaginario y presencia de un discurso ideológico, funciona para señalar y reconocer diversidad de aspectos, trasciende una simple frontera mental y estética, además, puede reconocer en el otro la negación de la historia. América Latina se ha hecho con retazos de gobiernos y sueños fallidos, promesas incumplidas que circunscriben bajo el sello común de la desigualdad. Los monumentos (desmonumentalizados) se levantan como escombros en reclamo, punto de inicio y fin, el caos que precede al orden. Los cantos fragmentados forman parte de un conglomerado de elementos que reclaman y anuncian otros tiempos.

El movimiento de protesta que inició en Chile el 18 de octubre de 2019 fue el resultado de una larga espera, latencia sumergida consecuencia de las políticas sociales y económicas de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) y su continuación durante treinta años (1989-2019). Sin embargo, antes de la revuelta social de 2019, Chile proyectaba una imagen internacional de crecimiento macroeconómico, el país era ante los ojos del mundo un ejemplo de prosperidad, paradigma y utopía de un país latinoamericano que se había repensado como primer mundo. Los indicadores eran la mejor propaganda: se manifestaba el crecimiento en diversos rubros como la exportación de cobre y la proyección de la industria vinícola. Como si fuera poco, desde el 28 de febrero de 2014, Chile fue el primer país latinoamericano en ingresar en el Programa de Exención de Visas de los Estados Unidos, en que aquel que posea un pasaporte chileno puede entrar en la nación del norte sin tramitar previamente una visa, condición a la que pertenecen algunos países con economías nada desdeñables como Alemania, Japón, Finlandia, entre otros. En otras palabras, Chile se perfilaba desde la publicidad que exhibía internacionalmente como una nación empoderada frente a otros países de América Latina, doble juego de imagen y propaganda (Eliás y Scotson 2016).

Sin embargo, el mundo evidenció con el estallido social chileno que a pesar de los indicadores el aparato político había permanecido intacto. El desarrollo, la justicia y la igualdad habían funcionado con eficiencia para pocas personas. El país había crecido en la economía latinoamericana desde el desencanto y el desamparo de otro grupo que era numeroso. Había una precarización de la economía nacional y desigualdades profundas que son explicadas de manera precisa y contundente en el trabajo de Bieleto y Spencer (2020).

Las manifestaciones de protestas de 2019 y las más recientes en Colombia entre abril y mayo de 2021 son una forma en que la ciudadanía se ha constituido para exigir cambios sustanciales. La organización en colectivos ha buscado una transformación de la realidad política y económica a través de protestas creativas. A causa de esto, la investigación netnográfica cobró vital importancia para la elaboración de nuestro trabajo. Desde esta metodología se consideraron aspectos relevantes de las manifestaciones en el día a día para establecer fuentes relevantes de información, testimonios desde el circuito de conexiones que se dieron en las redes sociales a partir de una audiencia de amplias edades y diferentes estratos sociales con un interés en común (Kozinets 2015). De esta manera, pudimos vislumbrar una narrativa a partir del uso de algunas músicas durante la revuelta chilena.

Este artículo consta de cuatro secciones. En la primera, realizamos un estado de la cuestión en torno a los conceptos de protesta y música, el colectivo como medio de expresión del ciudadano, del arte y la protesta de calle e introducimos algunos antecedentes que han sido esenciales. En la segunda, abordamos cómo la cumbia fue utilizada como elemento ritual y desempeñó un papel identitario en las protestas de calle. En la tercera, analizamos la resignificación que ha tenido la canción de Los Prisioneros *El baile de los que sobran* como ente que conecta la memoria de una generación con las inquietudes de otra. En la última, nos aproximamos al video *Plata ta tá* de Mon Laferte desde lo intertextual, la metanarración en la cual quedó en evidencia la importancia de los códigos y las posibilidades de circulación desde la industria discográfica y el *mainstream* como espacio de denuncia y manifestación contra el Estado.

Metrala en el aire: música y protesta como tema académico

La música popular como manifestación de protesta tiene antecedentes desde finales de la década de 1960 en trabajos como el de Rosenstone (1969), quien hace un recorrido por la canción protesta, su uso en festivales y como elemento identitario generacional. Por su parte, Peddie (2017) hace una aproximación a diversos géneros como el pop, el *rock*, el *hip-hop* y el *heavy metal* desde el lugar en que la música ha sido producida, y nos habla de los espacios refinados para la grabación y de cómo circula en un mercado bajo el rol de denuncia y reacción política. Por otra parte, Sakolsky y Wei-Han Ho (1995) hacen un trabajo de recopilación en torno a la relación entre música y resistencia. Los autores manejan el concepto de *música* en la protesta como punto de encuentro y elemento de integración entre artistas, la audiencia y la política. Estos trabajos se elaboraron desde un estudio sociológico y cultural en que la música es acto de resistencia, la canción es vehículo de expresión, y su circulación y consumo tienen una connotación política.

En América Latina, este tema ha sido recurrente en los últimos años. Al respecto, destaca Palacios (2020), quien analiza las protestas realizadas en Venezuela en los años 2014, 2017 y 2019, y examina cómo un colectivo usa la música como representación del sentido de identidad, aspecto que se refleja en cantos patrióticos del siglo XIX y canciones de protesta a partir del canto comunitario. Palacios categoriza el uso de la música en tres ámbitos: canciones emblemáticas, músicos en las protestas de calle y la participación de los miembros de El Sistema, abreviación con la que se conoce al Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, macroproyecto social que en los últimos años se asimiló al proyecto político del Socialismo del Siglo XXI (Baker 2014).

La música en la protesta también involucra una organización horizontal desde la cual el sonido, las melodías y los ritmos se conjugan con la *performance*. Silva y Moreto (2020) dejan por sentado que la música permite un juego de negociación y captación de adeptos. A través de una investigación de campo y videográfica, distinguen tres aspectos en la relación música-protesta en las manifestaciones de visibilidad feminista y lésbica en Brasil: la utilización de la estructura responsorial, la fabricación y utilización de instrumentos para la protesta de calle y un repertorio adecuado para la circulación de ideas políticas y sociales a través de la música.

Confluencia y circunstancia: la revuelta chilena bajo la lupa

La protesta de Chile de 2019 tuvo un foco de interés por parte de especialistas en el área que generaron documentos que iban, desde la investigación exhaustiva musicológica, hasta trabajos de reflexión. Esto ha sido el resultado de una sincronía entre académicos altamente capacitados que han incorporado la etnografía y la netnografía a sus metodologías y la existencia de publicaciones digitales que permiten en breve tiempo compartir y abrir el debate. Un ejemplo fue la publicación de un dossier de música y política en la revista chilena *Contrapulso*, número que fue editado en plena efervescencia de la revuelta social. Quedó en evidencia de manera literal que la vinculación entre música y política es estrecha en medio de la necesidad de cambios políticos, culturales y económicos que exige la sociedad (González 2020).

En concordancia, los aportes de los investigadores han sido significativos. Hubo monografías realizadas prácticamente en tiempo real durante la revuelta. Destaca el trabajo mencionado de Bieletto y Spencer (2020), quienes han reflejado la diversidad y cantidad de manifestaciones artísticas que se dieron en las protestas, hacen énfasis en el ámbito musical, presentan un valioso resumen de la situación política y artística durante la dictadura de Pinochet y nos acercan al contexto de los años posteriores.

Por su parte, Fugellie (2020) toma el tema de la revuelta chilena desde la música docta. Durante las protestas un grupo de músicos académicos participaron de manera activa a través de la ejecución del *Requiem* de Mozart. Fugellie nos presenta este caso como la resignificación del canon europeo que ha tenido una serie de particularidades en el contexto latinoamericano y en especial en el chileno: cambio de significado y de función de la música docta que, en ocasiones, es producto de un malentendido y, en otras, es fortuito. Fugellie, a partir de entrevistas y fuentes documentales digitales, que se hicieron virales y eran compartidos a través de las redes sociales, nos muestra cómo se usó la música de Mozart en la creación de un imaginario colectivo durante la revuelta. También expone que estos eventos eran realizados en memoria de los caídos en los enfrentamientos. Cada concierto era dividido en dos partes: la primera, cargada de solemnidad y recogimiento en la cual se interpretaba el *Requiem*, y la segunda de carácter festivo, en la cual se tocaban arreglos del repertorio emblemático de la nueva canción chilena. En otras palabras, en una misma escena, confluían la resignificación del pasado centroeuropeo junto con la historia musical popular chilena, cada elemento llenado con nuevas cargas simbólicas y emocionales en medio de la protesta. Asimismo, en torno a la nueva canción chilena, Spencer (2020b) analizó cómo desde el ámbito artístico encontró cabida un movimiento musical que tuvo una expansión política durante la revuelta de 2019.

Representación del colectivo y espacios de protesta: asfalto y virtualidad

La protesta es una estrategia política y cultural que busca romper reglas establecidas a causa de una crisis del *statu quo*. En este sentido, la música se incorpora a la revuelta social como práctica que refuerza la consciencia de colectivo; este último constituye una contrapolítica de la liberación: un sujeto cívico legítimo desde el rechazo del sujeto civil individualizado. La música y la protesta convergen así en un sujeto cuya cultura pública de expresión está en la manifestación artística y en el modo de sentir político. Búsqueda de perspectiva de nueva ciudadanía, papel político de transformación ejercido desde el colectivo.

Las protestas de 2019 representaron un acto político para indagar una transformación social y económica; al mismo tiempo, la forma activa de organización en la que se estructuró la individualidad del ciudadano fue a través del colectivo. De esta manera, miles de jóvenes protestaron en las calles para rechazar el futuro que tendrían bajo el imperante modelo económico, aspecto reflejado en el uso de algunos temas musicales como *El baile de los que sobran* de Los Prisioneros, que se entonó a lo largo de las marchas “que terminaban con toques de queda y una fuerte represión policial” (Fugellie 2020, 95).

El punto de ignición de toda revuelta es el deseo de colapso del sistema imperante y, a la vez, la construcción de un nuevo *statu quo* a través de la lucha cultural y política. Por lo general, en el encuentro colectivo, los individuos no tienen entre sí intereses comunes, tan solo coinciden en la manifestación en el modelo de rechazo y desafío ante la autoridad del Estado. El ciudadano se reubica en un nuevo contexto para reclamar su condición y espacio en lo político, el cual lo hallamos en el ámbito urbano como las plazas, la calle y las instituciones, pero también en los símbolos culturales que se exponen a través de las redes sociales. Cultura y política se enlazan en el modo de actuar del sujeto político en su representación y significación como colectivo (Holston 2008).

Hay un vínculo inseparable entre lo colectivo y lo individual del homo político. En este sentido, la organización de la protesta desde el colectivo no es garantía de solución, pero sí el derecho de exigir una respuesta: como sujetos políticos había un reclamo frente a la representación del Estado en la solución de el problema social. La participación de la sociedad civil buscó a través de las protestas un acceso a la institucionalidad colectiva que parecía denegado. El sujeto político es político en tanto su relación con lo público y su vinculación con la sociedad en los espacios comunes (Brandtstädter 2015, 51). El espacio de protesta ha sido de alcance común: la calle y las redes sociales.

Con respecto a este último aspecto, las manifestaciones llevadas a cabo a lo largo de 2019 se organizaron desde un componente de presunta linealidad. A través de las redes sociales se seguía en tiempo real el curso de las acciones de protesta, la tecnología ejerció un rol significativo en el orden en el reclamo del colectivo. Con los teléfonos celulares, las redes sociales y las distintas posibilidades que facilita internet, hubo una comunicación expedita que permitió planificar la protesta desde diferentes aristas: organización del tiempo, los modos de acción, la ubicación geográfica, la difusión de material y los testimonios virtuales se convirtieron en vehículo de comunicación que establecieron lazos entre los manifestantes activos, es decir, aquellos que estaban *in situ* en la protesta y los manifestantes pasivos, aquellos que estaban de acuerdo con la manifestación, pero que por diversas causas no acuden al enfrentamiento en la calle (Kutschkle y Norton 2013, 2). De esta manera, los espectadores coincidieron en múltiples espacios: en la calle como campo de batalla y de exigencia de civildad, la televisión, la transmisión por *streaming*, entre otros. Más que una manifestación en el sentido estricto del término, la música en las protestas expresó rabia y también una sensibilidad exteriorizada a través del arte.

El colectivo y el Estado: poética política en la protesta

La revuelta chilena dejó tras de sí una estela de manifestaciones artísticas y la música no escapó a dicho fenómeno. En la protesta, circuló una gran variedad de géneros musicales como el *rock*, la *cumbia*, la *canción urbana*, el *reguetón* y la *música electrónica*, entre otros; hubo una extensa difusión a través de plataformas digitales y redes sociales. La posibilidad de compartir archivos sobre la protesta de manera sincrónica en mensajes de WhatsApp o de plataformas que permitían la transmisión en tiempo real como Facebook, Twitch, YouTube e Instagram, facilitó que la revuelta chilena fuera vista en el mundo desde las manifestaciones del arte como un llamado de atención por parte de la ciudadanía chilena a un Estado que había permanecido indiferente (Bioletto y Spencer 2020).

En los cantos de calle, la figura de un director musical es inexistente, la música fluye en la protesta como parte del sujeto autónomo que se manifiesta y que no ejerce de manera directa una actividad de liderazgo musical (Kutschkle y Norton 2013, 3). A través de las intensas jornadas de calle se ha constatado cómo funciona la música en las manifestaciones desde una práctica política y como categoría de expresión artística. Estos modos de enunciar se vinculan a la poética política y articulan las artes entre sí, quedan demarcados en el ámbito urbano dos bandos: el aparato represivo del Estado contra el colectivo que manifiesta.

Herzfeld (2005) define como “poética política” la resistencia política y social que se asocia con el uso del arte como modo de protesta no convencional. Los individuos desde su ser político dejan a un lado la sumisión frente al Estado y establecen una resistencia legítima a través de una autorrepresentación desde las artes y la creatividad. En este sentido, el arte es utilizado como un arma de comunicación cargado de ironía hacia el sistema y con carácter de activismo político; al mismo tiempo, puede ser divertido e ingenioso como forma de irrespeto a la autoridad y hacia quien ejerce el poder. De acuerdo con Brandtstädter (2015), esta rebeldía y confrontación demuestra el abismo entre los ideales de un colectivo y la actividad en sí del Estado desde la cual “puede surgir la política propiamente dicha” (57).

La poética política no se limita a una estructura en el esquema de significante y discurso, pese a que los hechos parecieran así demostrarlo; la música en las protestas se llena de una carga simbólica que el individuo deposita en el arte (Colapietro y Olshewsky 1996). En las manifestaciones de calle, la música es un sello distintivo y en los últimos tiempos también de las redes sociales; se erige como tótem sónico del descontento, recurso artístico incendiario en la representación de una lucha y fenómeno de inconformidad que es recurrente como identidad callejera.

Durante la revuelta social chilena, las representaciones artísticas se dieron de distintas maneras, algunas fueron alegóricas y pacíficas, otras se representaron en plena lucha contra el aparato represivo del Estado, modo de hacer protesta que define Balibar (2002) como “acción política” y lo divide en tres categorías que tienen entre sí interacción: emancipación, transformación y civilidad, esta última entendida desde el espacio público y privado; se adopta una intensa acción social, política y geográfica que se produce en el enfrentamiento callejero. Al respecto, la música y el baile se conjugaron de especial manera a través de la *cumbia*.

Protesta urbana, cuerpos y represión bajo la reconfiguración sonora de la cumbia

En Chile, la cumbia se integró a través de la triangulación del cuerpo, la fiesta y lo simbólico en la identidad nacional. Luego de un complejo proceso en el que la música tropical se había apropiado de la escena musical a inicio de la década de 1950, la cumbia se integró socialmente y ha creado un vínculo que funciona como marca de identidad, como lo expresa el trabajo de la Colectiva de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros (2019): “la cumbia se transformó en el espacio de expresión de los sectores sociales excluidos y/o invisibilizados, reflejando tensiones sociales, gestualidades y memorias en disputa” (248).

No en vano la cumbia ha sido el género con más aceptación y difusión en América Latina en los últimos sesenta años, que ha hibridado en propuestas musicales y sociales; además, se ha incorporado al debate académico en trabajos como los de Parra (2019) o de la Colectiva de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros (2019). En este sentido, uno de los tantos temas que sonó en las calles fue *Chile despertó* que en la versión de La Mambo Chela (2019) tiene un vínculo directo con la cumbia villera en tanto letras de protesta, denuncia social y de reivindicación (Massone, Celentano y De Filippis 2019). A este respecto, la cumbia fue usada por el colectivo Primera Línea, quienes protegían a los manifestantes de la represión ejercida por los carabineros. El colectivo se apropió de la cumbia como danza en la inevitable espera del enfrentamiento e, incluso, durante la lucha de calle cuando los manifestantes eran reprimidos por los carabineros y los camiones con chorros de agua. La cumbia permanecía en el fondo como elemento de unión, resistencia y música de violencia ritual, como se aprecia en el video de Alma Negra (2019) y que “se cristaliza como correlato de la construcción de una chilenidad parca, pudorosa y ávida por el encuentro cotidiano y lúdico con su propia corporalidad” (Colectiva de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros 2019, 260).

La música en las manifestaciones de calle funciona como medio de identificación generacional que en las redes sociales crea un rasgo distintivo: los individuos desarrollan empatía en torno al grupo marginado en que el cuerpo y el baile desempeñan un papel fundamental. El baile es una fuerza importante en la integración del grupo que manifiesta, o bien como danza que precede al enfrentamiento con los carabineros, o bien como celebración de júbilo ante alguna victoria alcanzada. Es un momento ritual de particular interés porque están quienes bailan y quienes observan a los danzantes, doble rol en el que se conjugan lo emblemático y lo simbólico de la pelea y la resistencia. Al fin y al cabo, la acción de manifestar en la calle se hace con la voz, con el espíritu de lucha combativo y a través del cuerpo (Marchant 2013).

Hubo en la *performance* de la cumbia un devenir conceptual que se difundió a través de los miles de teléfonos móviles, millones de reproducciones de video y música que sonó en la protesta y que se grabaron en momentos de tensa calma, archivos de la memoria, testigos y protagonistas del suceso histórico. Cada aparato ha sido un recopilador y un archivador de material audiovisual que evidenció el yacimiento de la crisis sociopolítica de la región. Reconfiguración sonora, visual y corporal, la música se asimiló en el ritual de la protesta diaria.

Se estableció una relación entre lo sutil y lo traumático con el medio urbano. La cumbia ha dejado de ser una música de distracción festiva y lúdica; en la manifestación de calle, se ha convertido en canto ritual de sacrificio y de excesos. En las imágenes de los videos frente al gas pimienta, los cuerpos bailan en medio de la violencia del grupo armado. Hay un enloquecer, un delirio que vislumbra un arrebatado casi místico en medio de la situación de caos, violencia y gritos de reivindicación. El papel de la cumbia y su danza frente a la relación ausencia-presencia del silencio condiciona lo sónico en su rol de expresión rebelde. Bailar cumbia en medio de la batalla campal dejó en evidencia la superficie emulsionada de la calle, la música pasó del

contexto social de celebración a convertirse en ritmo incendiario que expresa anhelos que se mueven con firmeza, deseo de cambios bajo el tenso aire de la protesta. Música y danza son parte de la misma atmósfera de la manifestación, preludio irresoluto de una búsqueda de los derechos de los ciudadanos, pero también de una profunda herida histórica.

La cumbia logró un momento entre lo mágico y lo real en la protesta de calle y en su viralización virtual. En el video de Alma Negra (2019), justo en el momento en que los manifestantes bailan y cantan, aparecen al fondo los carabineros, el colectivo se anima y se crece a través de gestos de enfrentamiento, se usa la técnica de ir a la retaguardia, práctica esencial de las protestas urbanas, en especial frente a la desventaja bélica de los órganos de represión del Estado (Herzfeld 2005). El colectivo utilizó la cumbia como un umbral sonoro entre la ciudadanía y el Estado que se representó en la calle, espacio y territorio de confrontación bajo un nuevo estatus de efígie artística, hay una nueva sensación que surge desde la densidad emocional: construcción de un inédito proyecto en el que confluyen lo artístico, lo cultural y lo identitario. La cumbia es símbolo de la contienda que ha dejado un rastro en las intensas manifestaciones. Este elemento de identidad y memoria se erige en la revuelta social chilena como acto de rebeldía frente al Estado y la Iglesia, válvula de escape frente a los años de represión política y de castración sensual de lo corporal. No en vano, como veremos en Los Prisioneros, ha habido una necesidad de expresión individual y colectiva que desemboca en el baile.

Voces que narran desde el pasado: El baile de los que sobran

Baile y cuerpo, pero desde el *rock* y el *pop*, la música de Los Prisioneros tuvo un papel destacado a lo largo de la revuelta social chilena. En distintos países de América Latina, la agrupación ha sido considerada rebelde por sus letras contestatarias y de contenido social; pese a ello, en el contexto del espacio cultural chileno, tienen un significado más profundo y directo porque funcionaron “como herramientas de resistencia contra la dictadura de Augusto Pinochet durante la década de 1980” (Arrey 2020, 49). A pesar de ello, en distintas oportunidades, el líder de la agrupación Jorge González ha manifestado de forma reiterada que en sus canciones las letras no determinaban el quehacer de la banda, sino que el foco de atención era el baile, eje principal de preocupación estética del grupo en una narración generacional del cuerpo y la juventud. La música de Los Prisioneros convierte el baile en exceso como un medio de protesta desde la cual se incorporan la “crítica social en sus canciones, pero anulando cualquier primacía de un término sobre el otro” (50).

La agrupación en pleno auge de circulación y consumo de su música recibió críticas por su presunta desconexión con la realidad política; de hecho, el cantante ha expresado que las letras eran “un buen relleno” (Narea 2009, citado en Arrey 2020, 58). La visión que se tenía desde el otro lado del continente en países como Venezuela, que recibió una importante cantidad de chilenos durante la dictadura, era que la música de la agrupación austral estaba llena de contenido político, esa otra audiencia relacionaba de manera directa el nombre de la agrupación con la represión de la dictadura y se asociaba el modo desenfadado de bailar como un gesto de rebeldía y sublevación. Las grabaciones de la agrupación funcionaron en el lado chileno para que los jóvenes del momento bailaran “sin la culpa de pensar que se está alienado por hacerlo” (Arrey 2020, 58).

Con treinta y tres años de diferencia desde su circulación mediática, *El baile de los que sobran* (1986) de Los Prisioneros expresó para una nueva generación el descontento social. Los sentimientos de desesperanza y hastío hallaron con este tema un canal de fuga, no en vano fue significativa su recurrencia en las protestas de Perú durante el mismo año. La canción de la

agrupación denota la continuidad telúrica que ha mantenido la desilusión a lo largo de los años, una declaración musical en lo que aparentemente son generaciones inconexas que se reencontran en el padecimiento social. Angustia e incertidumbre usan la música como medio de expresión. En las protestas, la letra de esta canción no solo direccionó un reclamo, sino que tuvo también un fin pedagógico que iba más allá de lo educativo *per se*: se trató de educar desde la historia, evocación de un pasado que no ha sido superado y en el cual las nuevas generaciones mantienen el recuerdo y deben, de ser posible, reivindicar y superar las heridas aún abiertas. A través de la voz se expone la letra, lugar común y privilegiado desde el cual se potencia el significado (Barthes 1986, 53).

Como música de activismo político, *El baile de los que sobran* remarcó el pasado que se había construido como extensión e imaginario de la contemporaneidad; la música brota como un ente liberador de una misma herida. Hay un reconocimiento en tanto elaboración poética de esperanza que se reveló en el grito de pelea, el pasado ha tomado una nueva forma a partir de los años de represión y de angustia, periodo en el cual ha tenido presencia permanente, en especial a lo largo de la década de 1980, época en la que aminoró la represión, o incluso en plena batalla campal durante la revuelta social de 2019.

La memoria juega con el tema de Los Prisioneros desde la narración de un pasado que continúa fragmentado en el presente; la música y la letra son parte de un conjunto de expresiones de descontento, trasciende la simple práctica musical y se enarbola en una canción, cuyo significado material y social representa un encuentro generacional que converge en la protesta. Lo corporal y lo festivo era el enfoque prioritario de la banda en su momento. En el contexto socio-histórico, hay un recorrido desde la nueva canción chilena entre finales de la década de 1960, hasta la instauración de la dictadura (1973); luego, la época del canto nuevo en la década de 1980, hasta llegar a la apropiación de la música del grupo chileno en el momento de la revuelta social chilena. Es un juego de resignificación en que los propios creadores no han tenido el control (Arrey 2020).

El colectivo mira a través de la puerta del pasado y que ha permanecido abierta; las palabras viven en la actualidad, ignorarlas no es posible. Lo terrible es que nos habla desde el desamparo, melancolía del desencanto. Un canto del ayer que no se ha resignificado continúa, y las manifestaciones públicas han avivado el fuego, la música es parte de una estrategia simbólica, una llamarada desde la cual el pasado nos habla.

La letra de Los Prisioneros se plantea como un signo: es una representación que deja una huella que se integra al engranaje mediático de la protesta, canto político de resistencia y exigencia. Lo que aparentó estar encubierto y subrepticio se presenta ante nuestros oídos como rebelde y contestatario; las palabras llenas de contenido social connotan una resignificación de cualidades aparentemente cambiadas: para el oyente de hoy, la letra tiene la premonición del pasado, pero es a la vez presencia y recurrencia fantasmal de la historia, violencia reprimida que en el momento de la liberación implosiona con consecuencias entre nefastas y esperanzadoras. Es un síntoma que la música representa y que se retoma bajo un nuevo contexto generacional: inscripción metafísica de que, por debajo de la superficie, todo sigue igual.

El videoprotesta *Plata ta tá*: síntesis de la protesta política de teatro, de acción y de poética

El Estado y la resistencia ejercen control, cada una por su lado, al usar una determinada música como estandarte político (Peddie 2017). Sin embargo, hoy día la música ha salido de su hábitat tradicional que hasta hace poco era el disco. El fonograma aparece en el *streaming* como nuevo espacio de representación simbólica, lo mediático como emblema musical e imagen sonora de la lucha.

En la actualidad, un artista construye su personalidad performática a través del video. Música y contenido visual se alinean en una representación literal y alegórica para la audiencia, se abre de esta manera un espacio para la promoción y consolidación de la identidad artística. El fonograma circula fuera del soporte discográfico, es decir, se produce una música que no aparecerá necesariamente en un disco con varias pistas; la producción musical se puede elaborar a partir de una situación política, como en este caso lo fue la revuelta chilena, se produce en pocos días el audiovisual e inicia la circulación masiva a través de las distintas plataformas. De esta manera, se difunde desde el mundo digital de forma rápida y directa el material referente a la protesta y, en milésimas de segundos, es consumido por millones de personas.

En este sentido, la revuelta chilena tuvo cobertura mediática desde diversos ángulos en el mundo y uno de ellos fue el impacto de *Plata ta tá* (2019) de Mon Laferte. El video se difundió a través de pantallas de televisión, plataformas digitales como YouTube, Vimeo, entre otras; además, no pasó desapercibido el estruendo en los medios internacionales cuando la cantante exhibió su pecho desnudo en los Grammy Latinos. Las palabras “En Chile torturan, violan y matan” convertían su cuerpo en vehículo de comunicación, medio de denuncia de los acontecimientos que sucedían en el país austral y parte de la publicidad mediática. El acto performativo de Laferte en la entrega de los premios no fue solo un acto político, también la integración de denuncia, música, video y *performance*. *Plata ta tá* encuentra un análisis realizado por Spencer (2020a), quien se centró en el tratamiento vocal de Laferte y en el impacto que ha tenido el video mediáticamente en medio de las protestas en Chile. Nosotros realizaremos una aproximación desde la intertextualidad y la metanarración en la videoprotesta.

En la revuelta, *Plata ta tá* fue utilizado como vehículo de resistencia y protesta, pero a la vez se adentra en el ámbito de la subcultura del reguetón y la cumbia como expresión de oposición frente a cualquier forma de supremacía musical, aunque use de forma directa los canales de comunicación por los cuales circulan los discursos hegemónicos (Baker, Bennett y Taylor 2013). En el video de Laferte, lo festivo de géneros como el reguetón y la cumbia cambia de contexto al abordar la letra y su significado. Este tema presenta un antecedente particular en *Desahogo* de los cantantes Bad Bunny y Residente (2019), artistas que hicieron una producción de reguetón-protesta a causa de la renuncia de Ricardo Roselló, en aquel entonces gobernador de Puerto Rico. Desde el ámbito televisivo tradicional, expresiones similares de denuncia política en videos musicales no formaban parte de la vida cotidiana del espectador; sin embargo, con la aparición de las plataformas virtuales, se incorporó al día a día, consumo diario de tensión y rebelión. A partir de este fenómeno entre lo cotidiano y lo inmediato, el éxito de un artista se mide por la cantidad de reproducciones en las distintas redes sociales de sus producciones audiovisuales.¹

En todo video, hay una representación de la grabación musical que direcciona la mirada, que ayuda a instaurar un código de comunicación con el espectador y lo prepara para que establezca significados en la música (Zagorski-Thomas 2014). En este sentido, múltiples son las lecturas que podemos dar al video de *Plata ta tá*. Por ejemplo, se recontextualiza el tema del

mexicano José Alfredo Jiménez con la célebre frase de *El rey* (1971): “con dinero o sin dinero / hago siempre lo que quiero”; los cantantes retoman y reubican las palabras cuyo contexto inicial (la canción de mariachi) se interpretaba desde múltiples ángulos, menos el político; Mon Laferte invoca este último aspecto. Dejamos para otra ocasión el análisis profundo del texto; sin embargo, acotamos que la letra de *Plata ta tá* representa un canto incendiario de resistencia y provocación: el reguetón y la cumbia seden su configuración de aparente frivolidad y se asimilan a una música de protesta frontal, reiterativa y contestataria.

La representación visual de *Plata ta tá* nos acerca al concepto de *teatro político* que Thompson (2000) ha definido como el cuestionamiento del poder en los rituales establecidos del imaginario social. La figura del político es representada como mentiroso e individuo que actúa de mala fe: no ha cumplido lo prometido, continúa con el engaño y toma decisiones que solo benefician a la corporación política. En este aspecto, el doble sentido como ironía es un recurso retórico-visual. No en vano *Plata ta tá* inicia con una vista panorámica de una zona popular y casi de inmediato nos muestra la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. La figura de la virgen es emblemática, está asociada a un símbolo de piedad, perdón, misericordia, pero también de maternidad. La secuencia conecta luego con el cuerpo de baile que blande cacerolas y cucharones, gesto de “cacerolazo”, forma de expresión de descontento y protesta que se hace con ollas y utensilios domésticos en la calle o desde la seguridad del hogar. Esta última observación es importante porque la cantante dice en la canción “no tenemos miedo”, ya no hay miedo porque ha sido enorme la desigualdad social, ha crecido el enojo y, además, está la Guadalupe como alegoría de protección al inicio del video. No solo se ha elaborado un constructo desde lo político y lo social, sino también desde lo religioso.

La intertextualidad en la imagen se engrana con el discurso político y contestatario, lo que permite construir una metanarrativa: la cantante está en pie de lucha con el colectivo para la reivindicación de la ciudadanía, linealidad aparente en cuanto a jerarquía de calle que no pasa como tal en su rol de artista. En el contenido visual del video, se integran los conceptos de *acción política*, de *teatro político* y de *poética política*, el audiovisual se ha convertido en un medio en que confluyen múltiples miradas, pero la producción completa se vuelca a la denuncia política desde la integridad de las artes: música, coreografía, escenografía y *performance*.

Como parte del *mainstream*, *Plata ta tá* cumple con los requisitos formales que lo caracterizan: es una producción musical integrada con éxito en el repertorio de consumo masivo, ha tenido una estrategia formidable de publicidad que se enmarcó en medio de la revuelta social chilena y tuvo un presupuesto nada desdeñable para la producción musical y audiovisual. Esto facilita que la grabación tenga una serie de particularidades estéticas y técnicas como cualidades tímbricas en posproducción, pulcritud en la mezcla y la inserción en las redes mediáticamente. Obra apolínea de protesta enmarcada en los paradigmas de la industria discográfica.

Conclusiones

El arte y en especial la música fungieron como medio de denuncia del descontento general. La revuelta chilena de 2019 evidenció internacionalmente las brechas sociales que siempre habían estado producto de una herida de más de treinta años que no se han cerrado. El arte como enunciado para manifestar inconformidad frente al Estado y revertir el discurso gubernamental acude a la ironía y la burla, pero también a la resignificación de estilos y músicas del pasado. El arte es un medio y un método desde el cual hay un reconocimiento de ambas partes: del colectivo que levanta la voz y del Estado que ejerce el control y monopolio de la violencia, que en algún punto de inflexión social se encuentran para delimitar y reconfigurar territorios, derechos y garantías ciudadanas.

La música en las manifestaciones públicas ofrece una identificación distinta de la consumida de manera tradicional desde la industria: los ánimos se exacerbaban, se reinterpretan viejos temas, se incorporan nuevos e, incluso, algunos que no tienen relación con la situación se asimilan a la protesta. Es un momento en el que los conceptos de *poética política*, *teatro político* y *acción artística* se vierten en un juego de subversión, necesidad de reconocimiento de un colectivo y el arte como vehículo poderoso de transmisión del descontento.

La música y los músicos se apoderan del espacio público. Tanto en la música docta como popular hay una brecha que queda salvada en la carga de significados que cada músico le otorga: en el ámbito popular se toma la calle como espacio natural de legitimación bajo el fuego rasante de la metralla, en el de la música clásica se sale del entorno tradicional de la sala de concierto, de la seguridad acústica y de ensayos controlados para tocar ante una nueva audiencia, aquella que comparte los sinsabores de la lucha social, todos bajo una misma lupa y territorio: el estallido social chileno. La organización horizontal y voluntaria de la protesta chilena presentó características muy diversas que iban desde un cantante con temas originales, versiones y arreglos de repertorio de la nueva canción chilena, músicas populares urbanas reinterpretadas en el contexto de la manifestación, así como la organización de los músicos académicos en espacios no convencionales, como lo ha presentado Fugellie (2020).

Hemos expuesto cómo la cumbia ha planteado un ejercicio de recategorización en las manifestaciones. Lo festivo se convirtió en parte integral de una expresión que en las artes funcionó como catalizador de la ira: grito de protesta frente a la desilusión y descontento que representa la gestión fallida del Estado. Por otra parte, hemos presentado cómo la música de Los Prisioneros, antes y durante la protesta, ha ejercido un rol de crítica social en el cual se amalgaman lo corporal y la consciencia de lo social que confluyó en la década de 1980 en la pista de baile y que se retomó en las diversas acciones de calle en Perú y Chile. Por último, hemos hecho un acercamiento a la videoprotеста de *Plata ta tá* en donde la música y la imagen toman un nuevo giro más allá de cualquier implicación estetizante. Hay una resignificación de la música, de otros textos e, incluso, en el uso de la imaginería católica, música de protesta con nuevos rastros simbólicos y enmarcada en una férrea estructura de producción y circulación industrial. La representación, su codificación, es la muestra de una ausencia que se han hecho sentir en medio de las manifestaciones públicas en Chile.

[NOTAS]

1. No en vano, para el momento de la realización de este trabajo, el video de Bad Bunny y Residente tienen más de veinte millones de vistas, mientras que el de Laferte posee veintiséis millones.

[REFERENCIAS]

- Arrey Argel, Rodrigo. 2020. "Los Prisioneros: Entre la *new wave* y la nueva ola". *Contrapulso: Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular* 2, n.º 1: 49-63. <https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.21>.
- Baker, Geoffrey. 2014. *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*. Nueva York: Oxford University Press.
- Baker, Sarah, Andy Bennett y Jodie Taylor. 2013. *Redefining Mainstream Popular Music*. Nueva York: Routledge.
- Balibar, Etienne. 2002. "World Borders, Political Borders". *PMLA: Publications of the Modern Language Association* 117, n.º 1: 68-78. <https://doi.org/10.1632/003081202X63519>.
- Barthes, Roland. 1986. *El grano de voz*. Barcelona: Paidós.
- Bioletto Bueno, Natalia y Christian Spencer Espinosa. 2020. "Volver a crecer: Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020)". *Boletín Música*, n.º 54: 3-27. <http://repositorio.umayor.cl/xmlui/handle/sibum/7795>.
- Brandtstädter, Susane. 2015. *Falsificaciones, derechos y protestas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colapietro, Vincent M. y Thomas M. Olshewsky. 1996. *Peirce's Doctrine of Signs: Theory, Applications, and Connections*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Colectiva de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros. 2019. "Cumbia a la chilena: Una mirada desde el cuerpo". En *El libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, compilado por Juan Diego Parra Valencia, 239-272. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes. <https://repositorio.itm.edu.co/handle/20.500.12622/1988>.
- Elias, Norbert y John L. Scotson. 2016. *Establecidos y marginados: Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fugellie, Daniela. 2020. "Resignificando el canon: El Requiem de Mozart en el estallido social chileno". *Boletín Música*, n.º 54: 93-110. <http://repositorio.umayor.cl/xmlui/handle/sibum/7794>.
- González, Juan Pablo. 2020. "Editorial". *Contrapulso: Revista latinoamericana de estudios en música popular* 3, n.º 2:1-2. <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp>
- Herzfeld, Michael. 2005. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. Londres: Routledge.
- Holston, James. 2008. *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton: University Press.
- Kozinets, Robert V. 2015. *Netnography: Redefined*. Los Ángeles: Sage.
- Kutschkle, Beate y Barley Norton. 2013. *Music and Protest in 1968*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marchant, Oliver. 2013. "Dancing Politics: Political Reflections on Choreography, Dance and Protest". En *Dance, Politics & Co-Immunity: Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts. Vol. 1*, editado por Gerald Siegmund y Stefan Holscher, 39-57. Berlín: Diaphanes.
- Massone, Manuel, Mario Celentano y Mariano De Filippis. 2019. "Las palmas de todos los negros arriba: Origen, influencia y análisis musical de la cumbia villera". En *El libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, compilado por Juan Diego Parra Valencia, 297-349. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes. <https://repositorio.itm.edu.co/handle/20.500.12622/1988>.
- Palacios, Maríantonía. 2020. "Venezuela: El sonido de la protesta". Conferencia pronunciada en el Instituto Tecnológico Metropolitano, 30 de noviembre.
- Peddie, Ian. 2017. *The Resisting Music: Popular Music and Social Protest*. Londres: Ashgate.
- Rosenstone, Robert A. 1969. "The Times They Are A-Changin: The Music of Protest". En *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 382, n.º 1: 131-144. <https://doi.org/10.1177/000271626938200114>.
- Silva Marra, Pedro y Ana Beatriz Moreto. 2020. "Sonoridades del protestos feministas e de visibilidad lésbica no Brazil". Conferencia pronunciada en el Instituto Tecnológico Metropolitano, 30 de noviembre.
- Spencer, Christian. 2020a. "Con todo sino pá qué: Música, baile y resistencia en la revuelta social chilena, el caso de Plata ta tá de Mon Laferte". Conferencia pronunciada en el Instituto Tecnológico Metropolitano, 30 de noviembre.
- Spencer, Christian. 2020b. "Hacia un nuevo cancionero popular: Música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020)". En *Boletín Música*, n.º 54: 29-52. <http://repositorio.umayor.cl/xmlui/handle/sibum/7794>.
- Thompson, Edward P. 2000. *Agenda para una historia radical*. Barcelona: Crítica.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

[GRABACIÓN IMAGEN]

Bunny, Bad y Residente. 2019. *Desahogo*. Dirigido por Ricardo Duars. Video en YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dbB_gTlhFDU.

Chela, La Mambo. 2019. "Chile Despertó". Video en YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jLcenJZl7EQ>

Laferte, Mon y Guaynaa. 2019. *Plata ta tá*. Dirigido por The Producers. Video en YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tAcJhezQz7E>

Negra, Alma. 2019 "Chile 11/12/2019 primera línea también baila pacos ctm". Video en YouTube. Chile 11/12/2019 primera línea también baila pacos ctm

[GRABACIÓN SONIDO]

Jiménez, José Alfredo. 1971. " El rey". En *Sigo siendo el rey*. Vinilo. Ciudad de México. BMG México.