



Desafíos

ISSN: 0124-4035

ISSN: 2145-5112

revistadesafios@urosario.edu.co

Universidad del Rosario

Colombia

Granados Sevilla, Alan Edmundo

Cuando el sentimiento y la música se encuentran. La praxis sonoro-emocional en las marchas de protesta en la Ciudad de México 2015-2018

Desafíos, vol. 31, núm. 2, 2019, Julio-Diciembre, pp. 63-95

Universidad del Rosario

Colombia

DOI: <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.7290>

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=359660133003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

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

Cuando el sentimiento y la música se encuentran. La praxis sonoro-emocional en las marchas de protesta en la Ciudad de México 2015-2018

ALAN EDMUNDO GRANADOS SEVILLA*

Artículo recibido: 30 de septiembre de 2018

Artículo aprobado: 22 de febrero de 2019

Doi: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.7290>

Para citar este artículo: Granados Sevilla, A. E. (2019). Cuando el sentimiento y la música se encuentran. La praxis sonoro-emocional en las marchas de protesta en la Ciudad de México 2015-2018. *Desafíos*, 31(2), 63-95. Doi: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.7290>

Resumen

Este artículo presenta un primer acercamiento al trabajo y enmarcado emocional que realizan los manifestantes a través de dos expresiones sonoras centrales en las marchas de protesta: la consigna cantada y la música. Con base en la etnografía sonora, que recupera la dimensión acústica de la acción, las actividades productoras de sonido y sus significados, se analiza la producción sonora de distintos contingentes en once marchas que ocurrieron en la Ciudad de México entre 2015 y 2018; la finalidad es revelar algunas de las funciones emocionales que se realizan por medio de la música y la consigna. A la luz

* Doctor en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Profesor del claustro de etnomusicología de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Titular del proyecto de investigación formativa “Antropología de la música y otras expresiones sonoras” en la ENAH. Correo electrónico: alangranadosevilla@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3430-6801>

de los aportes teóricos de la psicología de la música y el enfoque constructivista de las emociones, nuestro análisis revela que la música y la consigna cumplen funciones emocionales que están condicionadas por sus rasgos estructurales y estilísticos. Por otra parte, a través de las consignas, las emociones se despliegan retóricamente, los procesos de enmarcado cognitivo se complementan con un discurso afectivo y se expresan las orientaciones culturales del movimiento. La música, por su parte, también verbaliza emociones; además, juega un papel central en la dinamización y modulación de los afectos necesarios para la protesta.

Palabras clave: protesta, emociones, praxis sonora, música, consignas cantadas.

When Feeling and Music Meet. Sound and Emotional Praxis in the Protest Marches in Mexico City 2015-2018

Abstract

This article presents a first approach to the emotional work and framing performed by the demonstrators through two central sound expressions in the protest marches: the chanted slogan and the music. Using the sounded ethnography, which recovers the acoustic dimension of action, the sound making practices, and their meanings, we analyze the acoustic work carried out by different contingents in eleven protest marches that took place in Mexico City between 2015 and 2018. Our aim is to reveal some of the emotional functions that are carried out by the music and the slogans. Through the theoretical contributions of the psychology of music and the constructivist approach to emotions, our analysis reveals that music and slogan fulfill different emotional functions which depend on structural and stylistic features. On the one hand, through slogans, emotions are displayed rhetorically, an affection discourse complements the processes of cognitive framing, and expresses the cultural orientations of the movement and rules related to feelings. Music, on the other hand, allows emotions verbalization. In addition, it plays a central role in energizing protest's necessary affections and modulating protesters mood.

Keywords: Protest, emotions, sound praxis, music, chanted slogans.

Quando o sentimento e a música se encontram. A práxis sonoro-emocional nas marchas de protesto na Cidade do México 2015-2018

Resumo

Este artigo apresenta uma primeira aproximação ao trabalho e enquadre emocional que realizam os manifestantes através de duas expressões sonoras centrais nas marchas de protesto: a consigna cantada e a música. Com base na etnografia sonora, que recupera a dimensão acústica da ação, as atividades produtoras de som e seus significados, se analisa a produção sonora de distintos contingentes em onze marchas que ocorreram na Cidade do México entre 2015 e 2018; a finalidade é revelar algumas das funções emocionais que se realizam através da música e a consigna. À luz dos aportes teóricos da psicologia da música e o enfoque construtivista das emoções, nossa análise revela que a música e a consigna cumprem funções emocionais que estão condicionadas por seus rasgos estruturais e estilísticos. Por outro lado, através das consignas, as emoções se manifestam retoricamente, os processos de enquadre cognitivo se complementam com um discurso afetivo e expressam-se as orientações culturais do movimento. A música, a sua vez, também verbaliza emoções; além disso tem um papel central na dinamização e modulação dos afetos necessários para o protesto.

Palavras-chave: Protesto, emoções, práxis sonora, música, consignas cantadas.

Introducción

La música y otras expresiones sonoras (como las consignas cantadas,¹ los gritos y los ruidos) son formas elementales de acción colectiva centrales² en las marchas de protesta (Schweingruber & McPhail, 1999).

¹ La consigna cantada es una forma sonoro-expresiva fundamental en las marchas de protesta en México, por ejemplo, “Ni fea, ni hermosa, la mujer no es una cosa”, utilizada en las protestas en contra de las violencias machistas. Se define como una enunciación breve —generalmente de 2 a 4 versos de duración—, entonada colectivamente, en un recitativo llano, con una gran intensidad o energía vocal.

² Siguiendo el pensamiento de Small (1999), concebimos a la música como un conjunto de acciones coordinadas colectivamente que ocurren en el espacio social. La música es,

A través del sonido los actores colectivos (contingentes de manifestantes) construyen marcos interpretativos, expresan su identidad colectiva y edifican una presencia espacial y temporal. Además de estas funciones político-culturales, es evidente que el sonido se relaciona con las emociones. Por medio de las consignas cantadas y algunos géneros musicales líricos, los marcos interpretativos (Benford & Snow, 2000) son coloreados con emociones que dan sentido a las demandas y orientaciones culturales de los actores colectivos. De esta manera, un contingente de músicos canta “Estamos hasta la madre de esta guerra sin sentido”, para cuestionar la estrategia de combate al narcotráfico inaugurada por Felipe Calderón en el sexenio 2006-2012. La música y otros sonidos llaman a las armas y promueven estados emocionales necesarios para el sostenimiento de la acción colectiva: esto es visible en los gestos de alegría y el baile de los manifestantes que acompañan a los ensambles de música a lo largo de la movilización; por otra parte, la música puede convertirse en un medio fundamental para la expresión del enojo y la indignación en los movimientos sociales contemporáneos, esto es audible, por ejemplo, en una comparsa de músicos y bailarines que entona *Desapariciones* de Rubén Blades para interpelar al gobierno mexicano por la desaparición de los 43 estudiantes normalistas de Guerrero.

A pesar de que hay un creciente número de investigaciones—realizadas desde los campos de la psicología, la sociología y la musicología— que analizan las relaciones entre música y respuestas emocionales, los cambios fisiológicos que producen ciertas estructuras sonoras, las emociones musicales y la configuración de un dominio expresivo particular vinculado con la afectividad y el sonido, en la mayor parte de los estudios de la acción colectiva se ha soslayado aquello que ocurre en la intersección de la música (praxis sonora), las emociones y la marcha de protesta.

Aunque la música es un inductor de emociones y estados afectivos (Panksepp, 1995), y la marcha de protesta se caracteriza por la utilización masiva de distintas formas sonoro-expresivas, se sabe poco del trabajo emocional que se realiza mediante la sonoridad musical y no

esencialmente, una acción colectiva y no los objetos que se designan a través de conceptos tales como objeto musical, objeto sonoro o paisaje sonoro.

musical; esta situación nos ha llevado a plantear las siguientes preguntas de investigación: ¿qué tipo de emociones se expresan a través de las dimensiones lírica y acústica de la música y otras expresiones sonoras como las consignas cantadas?, y ¿de qué manera los manifestantes utilizan la música y otros sonidos en la construcción de un entorno afectivo adecuado para el llamado a las armas, el desarrollo de la marcha y las expresiones de valor, unidad, números y compromiso?

En este artículo presentamos los resultados de un acercamiento etnográfico a once marchas de protesta multisectoriales³ efectuadas entre 2015 y 2018, en la Ciudad de México (México), con la finalidad de explorar las articulaciones del sonido, entendido como un conjunto de prácticas, saberes y conocimientos y materiales sonoros, con distintas dimensiones de la protesta. En este texto nos centramos en la relación de la música con las emociones, sin dejar de lado elementos contextuales, la praxis cognitiva y la identidad colectiva.

A través de un procedimiento que denominamos escucha antropológica, nos aproximamos a la relación de la música y la consigna con el trabajo o praxis emocional.⁴ Por medio de miniaturas etnográficas, aportamos elementos para discutir en torno a las siguientes relaciones: a) el papel de las consignas cantadas en la definición de un marco interpretativo que depende, en alguna medida, de la expresión de emociones colectivas; b) el papel de las consignas cantadas en la expresión de afectos colectivos; c) el papel de la música en la creación de un marco afectivo que sostiene el ánimo de los manifestantes, llama a las armas e interpela a los espectadores de la marcha; y d) la contribución

³ En total recopilamos datos de once marchas: XII, XXIV y XLVIII jornadas de Acción Global por Ayotzinapa; celebración ecuménica por la presentación con vida de los 43 y las víctimas del sismo del 19 de septiembre de 2017; 47º, 48º y 49º aniversario de la masacre de Tlatelolco; 39º edición de la marcha del orgullo LGBTTI+; Vibra México; movilización nacional contra las violencias machistas; y Justicia para Mara.

⁴ La escucha antropológica (Erlmann, 2004; Seeger, 2015) recupera las dimensiones acústicas de los acontecimientos sociales, el discurso de los actores sobre el sonido y la experiencia aural del investigador (Granados, 2018).

de la música al enmarcado cognitivo que se realiza mediante géneros líricos como el son jarocho.⁵

Conceptualmente, la investigación parte de la noción de praxis sonora de Araújo (2013) y Araújo y el Grupo Musicultura (2010), y del enfoque constructivista de las emociones (Hochschild, 1979; Jasper, 1998; Taylor & Rupp, 2002). Ambos enfoques restituyen la agencialidad de los sujetos sobre el sonido y las emociones. Estas conceptualizaciones colocan al sonido y las emociones en el repertorio de los recursos expresivos, estéticos y corporales que contribuyen con los distintos propósitos de la movilización, desde los abiertamente políticos, como la delimitación de antagonistas y la expresión del programa de lucha, hasta los predominantemente culturales, como la construcción pública de la identidad y la externalización de las orientaciones culturales del movimiento.

En la primera sección del artículo, proponemos un marco interpretativo de la relación música-emociones-protesta basado en los conceptos de trabajo emocional, praxis sonora y los hallazgos de las investigaciones psicológicas en música y emociones. En la segunda sección, presentamos casos etnográficos que ilustran las distintas funciones emocionales que se realizan a través de las consignas cantadas. En la tercera sección se exponen las contribuciones de la música al enmarcado emocional y la dinamización de los afectos en la protesta.

⁵ El son jarocho es una música de gran arraigo en la región del Sotavento en Veracruz. Se interpreta fundamentalmente durante el fandango, que es una ocasión en donde confluye la música, el baile sobre una tarima, la comida y la bebida. Desde una perspectiva musical, “la mayor parte de los sones pertenecen al cancionero ternario, con variantes sesquiáleras y con principios de binarización, de 2 x 4” (García de León y Rumazo, 2006, p. 37). En cuanto a la dotación instrumental, se ejecuta a partir de distintos tipos de guitarras, requintos, arpas y violines. Otro aspecto destacable es la fuerte presencia de un componente lírico. En el son la música proporciona un marco para que los cantantes entonen las coplas tradicionales, o improvisen nuevos versos.

Primera parte. Emociones musicales y trabajo emocional en la acción colectiva

Aunque la literatura que analiza las funciones de las emociones en los movimientos sociales es un campo en expansión, apenas hay algunas investigaciones que tratan de responder a la pregunta que anima este artículo: ¿qué relaciones se establecen entre la praxis sonora y el trabajo emocional que realizan los actores colectivos durante las marchas de protesta? Brown (2016) se acercó a las protestas antinucleares en Japón, de 2011, bajo la premisa de que la música contribuye a la creación de una atmósfera afectiva, que permite a los manifestantes explorar su subjetividad e individualidad. En la misma línea de indagación, Manabe (2013) exploró las formas en que las corporaciones de tambores (*drum corps*) construyeron vínculos sociales y abrieron espacios de participación política en el movimiento antinuclear japonés de 2011. Brown y Pickerill (2009) consideran que los ensambles de instrumentos, como las batucadas, son fundamentales en la intensificación de los afectos derivados de la protesta y la experimentación del espacio público. Por otra parte, al rememorar el papel del ensamble de percusiones Infernal Noise Brigade⁶ (INB) en el movimiento altermundista de finales de los noventa, Grey Filastine estima que estas agrupaciones funcionaron como aceleradores sociales y culturales (Bhagat, 2003), que catalizaron la acción colectiva durante la protesta.

La aparente falta de investigaciones no debe oscurecer el hecho de que existen dos referentes importantes para estudiar la relación música-trabajo emocional en el marco de las marchas: los estudios psicológicos sobre música y emociones, y las investigaciones de las emociones en la acción colectiva. Otro elemento adicional son las investigaciones que se centran en los repertorios de acción colectiva, en particular las que analizan las marchas de protesta.

⁶ La INB fue un ensamble de percusión que participó en marchas en contra de la globalización neoliberal, principalmente en Estados Unidos de América, Europa y México. Su período de actividad fue de 1999 a 2006.

De la extensa literatura sobre emociones y música⁷ recuperamos algunos hallazgos empíricos y teóricos que orientaron nuestra recolección y análisis de los sonidos derivados de la protesta. En primer lugar, la música genera reacciones emocionales en las personas (Meyer, 1956) que afectan distintos niveles de la corporalidad y la subjetividad humana. Las emociones musicales poseen componentes discursivos (Gomez & Danuser, 2007; Meyer, 1956; Sloboda, 1991), como las expresiones verbales, respuestas fisiológicas automáticas (Gomez & Danuser, 2007; Krumhansl, 1997; Sloboda, 1991; Panksepp, 1995), reacciones de base corporal no observables (*escalofríos* y el *nudo en la garganta*) (Panksepp, 1995) y expresiones faciales y corporales como las sonrisas.

En segundo lugar, un individuo es capaz de identificar las emociones expresadas por la música y realizar juicios consistentes con las apreciaciones formuladas por otras personas (Cunningham & Sterling, 1988; Krumhansl, 1997; Panksepp, 1995). En tercer lugar, la música genera o induce emociones que no están directamente presentes en el discurso sonoro. En cuarto lugar, las diferentes estructuras musicales (rítmicas, melódicas o armónicas) generan respuestas emocionales particulares (Gabrielsson & Juslin, 1996; Gomez & Danuser, 2007; Sloboda, 1991). En las culturas occidentalizadas cada emoción posee un perfil sónico particular (Gabrielsson & Juslin, 1996).

En quinto lugar, las emociones que se experimentan frente a la música son de un tipo particular, claramente diferenciable de otras respuestas afectivas. Estas emociones *musicales* son cualitativamente distintas y no se pueden reducir a las emociones básicas.⁸ No se orientan directamente a la adaptación al entorno o la conservación de la vida (Zentner, 2010); en la mayoría de los casos, la descarga motora que acompaña otro tipo de emociones es inexistente (Krumhansl, 1997; Meyer, 1956); se

⁷ Eerola y Vuoskoski (2013) reportan que entre 1988 y 2009 se publicaron 251 artículos en inglés que abordaron alguna de las aristas de esta problemática.

⁸ En su investigación para construir un modelo particular de emociones musicales, Zentner encontró que las emociones que se presentan con mayor frecuencia frente a la música son las siguientes: “Estar conmovido, nostálgico, relajado, encantado y sensible” (2010, p.104). Es decir, experiencias afectivas muy distintas a las que componen el modelo de las emociones básicas.

originan en el contexto de una pieza u ocasión musical; finalmente, no se pueden describir con las etiquetas proporcionadas por la teoría de las emociones básicas (alegría, tristeza, enojo, miedo y disgusto). En sexto lugar, los sujetos utilizan activamente la música como un modulador de las emociones y los estados de ánimo (DeNora, 2004; Schäfer & Sedlmeier, 2010; Sharman & Dingle, 2015). Esto supone mayor control sobre la respuesta emocional de lo que reconoce el modelo de las emociones básicas.

El segundo núcleo teórico que nos ha permitido analizar la relación praxis sonora-trabajo emocional lo constituyen las investigaciones sobre las emociones en los movimientos sociales (Goodwin, Jasper & Polleta, 2000; Jasper, 1998; Taylor & Rupp, 2002), en particular aquellas que desarrollan el concepto de trabajo emocional propuesto por Hochschild (1979). Retomamos la noción de trabajo emocional para dar cuenta de aquella parte de los afectos colectivos que se expresan y modulan a través de la sonoridad musical y no musical. Según Jasper, las emociones “motivan a los individuos, se generan en las multitudes, se expresan retóricamente y dan forma a los objetivos explícitos y no explícitos de los movimientos sociales” (2011, p. 286).

Al contrario de las teorías psicologizantes que conciben a la emoción como un proceso somático, en gran medida automático, que se experimenta individualmente, el construcciónismo⁹ (Jasper, 2011) resalta el manejo activo de las respuestas emocionales de sujetos individuales y colectivos. Para Hochschild, el “trabajo emocional se refiere ampliamente al acto de evocar o dar forma, así como a suprimir el sentimiento” (1979, p. 561). En el marco de nuestra investigación, el concepto de trabajo emocional nos permite dar cuenta de las formas en que los sujetos colectivos utilizan el sonido para modular sus emociones, expresar sus afectos y sostener la acción a lo largo de la marcha.

⁹ Desde el campo de la música, Meyer (1956) sostiene una postura similar a la de Hochschild y Jasper, ya que considera que las emociones son respuestas que dependen de cogniciones y evaluaciones de las características de los objetos musicales.

Las nocións de praxis sonora y trabajo emocional nos permiten reconceptualizar la marcha de protesta. Al caracterizar las marchas como una modalidad de acción colectiva contenciosa se han enfatizado las dimensiones del desplazamiento colectivo (Cruces, 1998; Favre, 1990; McPhail & Wohlstein, 1983; Rodríguez, 2009) y la expresividad (Au, 2017; Tamayo, Granados & Minor, 2016). Para Cruces, por ejemplo, las marchas de protesta “estructuran la acción colectiva sobre el hecho espacial de la movilidad o la permanencia” (1998, p. 248), en tanto que Au se refiere a la densidad semántica que se construye en la “copresencia de otros en un espacio de protesta saturado de símbolos” (2017, p. 522).

Sin embargo, la eficacia política y simbólica de la marcha también depende de la creación de un entorno sonoro militante, que es el resultado de un conjunto de prácticas e imaginarios colectivos, saturado de ruidos que interpelan a los poderosos y en muchas ocasiones los denuestan, y de una atmósfera afectiva (Anderson, 2009) que permite movilizar a los manifestantes, llamar a las armas (“Señor, señora, no sea indiferente, se mata a las mujeres en la cara de la gente”), sostenerla acción a lo largo del tiempo (“Aplaudan, aplaudan, no dejen de aplaudir, que la homofobia se tiene que morir”), dar forma al programa de lucha y expresar sentimientos como rabia, enojo, indignación, tristeza y alegría.

En algunas de las marchas que analizamos el *shock* moral que las detonó fue muy profundo, ya que se relacionó directamente con las desapariciones de jóvenes y el asesinato de mujeres (por ejemplo, las jornadas de Acción Global por Ayotzinapa o las marchas en contra de las violencias machistas, convocadas por colectivos feministas). A pesar de este *shock* inicial, las marchas canalizaron el enojo colectivo y funcionaron como un espacio socioafectivo para expresar la indignación, reclamar a aquellos que detentan el poder e, incluso, superar colectivamente los atropellos por medio de emociones como la alegría. En la constitución de este espacio socioafectivo, la música y otras sonoridades, por las funciones que se le atribuyen en las sociedades occidentalizadas, desempeñan un papel central.

En las siguientes secciones, presentamos el análisis de dos formas sonoras centrales en la expresión y modulación de afectos en las marchas de protesta: la consigna cantada y la música. Partiendo de las premisas recuperadas en este apartado, analizamos los datos etnográficos generados en once marchas, entre los cuales se encuentran registros sonoros, fotografías, videos, entrevistas en profundidad realizadas con músicos que han participado en marchas, notas de campo y la experiencia aural del propio investigador.

En consonancia con la propuesta de escuchar antropológicamente la praxis sonora (Granados, 2018; Merriam, 1980), analizamos el discurso de los actores en torno a sus actividades productoras de sonidos y su acción colectiva, sus comportamientos individuales y colectivos, y los rasgos estructurales y estilísticos del sonido. Esto nos permitió identificar: a) las emociones expresadas retóricamente que contribuyen a las tareas de enmarcado; b) la contribución de la sonoridad a la creación de una atmósfera afectiva para sostener la acción colectiva; y c) la expresión emocional contenida en las dimensiones del sonido.

Segunda parte. De consignas, enmarcado y emociones

La consigna cantada es fundamental en la praxis cognitiva de los actores que se manifiestan durante la marcha (Eyerman & Jamison, 1998). A través de ella se expresa la identidad de los actores colectivos (“Poli, UNAM, unidos vencerán”),¹⁰ se formulan diagnósticos de la situación (“Ahora, ahora, se hace indispensable, presentación con vida y castigo a los culpables”), se proponen cursos de acción (“Hay que abortar, hay que abortar, hay que abortar este sistema patriarcal”), se atribuyen responsabilidades (“Eruviel,¹¹ homicida, te tenemos en la mira”) y se expresa el compromiso y la fuerza del movimiento (“No somos uno, no somos cien, prensa vendida, cuéntanos bien”).

¹⁰ Consigna identitaria del Instituto Politécnico Nacional y la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹¹ Eruviel Ávila Villegas, gobernador del Estado de México en el período 2011-2017.

Además de estas funciones, la consigna se relaciona con el trabajo emocional. Como mecanismo expresivo, transmite contenidos afectivos que, en una medida muy importante, se modulan con elementos sonoro-estilísticos como el tempo y el timbre¹² (Ayats, 2002), y los sentidos y significados vinculados con las emociones de los manifestantes. El contenido emocional se comunica de dos formas: en primer lugar, mediante la estructura sonora de la consigna (que consiste en el conjunto de relaciones entre tempo, cambios en la velocidad, volumen, contraste entre las duraciones de las notas, articulación,¹³ tonos de inicio y timbre). En segundo lugar, gracias a los componentes verbales a través de los cuales las emociones se despliegan retóricamente. Abordamos el primer mecanismo por medio del análisis de la dimensión sonora de la consigna,¹⁴ en tanto que el segundo lo estudiamos a través del contenido verbal de algunas proferencias.

La consigna se caracteriza por el minimalismo de los recursos sonoros. Generalmente tiene de 1 a 4 compases¹⁵ de duración (de 4/4), lo que significa que contiene entre 1 y 4 versos. En el nivel melódico, es una línea sencilla, compuesta de 1 o 2 tonos, generalmente un tono base y una tercera menor o mayor descendente;¹⁶ el efecto sonoro de la reiteración tonal es el de un recitativo llano (Ayats, 2002). Aunque algunas consignas incorporan melodías más complejas, en

¹² El tempo es la velocidad en que se interpreta una pieza musical o una consigna. El timbre, por otra parte, es la voz particular que produce un instrumento musical.

¹³ En música, la articulación se refiere a la relación de continuidad-discontinuidad entre dos sonidos. Va desde la continuidad total entre sonidos (ligada) hasta la interrupción total (denominada *staccato*).

¹⁴ A pesar de que la consigna cantada es un fenómeno sonoro con características propias, consideramos pertinente estudiar su dimensión sonora con base en algunos elementos del análisis musical debido a la escasez de investigaciones que esclarezcan sus principales características y al hecho de que comparte algunos elementos estructurales con la música, como el ritmo y la melodía. En este sentido, seguimos el modelo propuesto por Ayats (2002), desde el campo de la etnomusicología, para el análisis de los *eslóganes de manifestación*.

¹⁵ Los compases son unidades de tiempo que sirven para agrupar sonidos. El compás de 4/4 se compone de cuatro sonidos (denominados *cuartos* o *negras*) que se producen a intervalos regulares.

¹⁶ Una tercera mayor es aquel tono que se encuentra a dos tonos de distancia de un tono de referencia, por ejemplo, el tono *mi* con relación al tono *do*. La tercera menor está a tono y medio de distancia.

particular aquellas que utilizan cantos populares, constituyen casos excepcionales. Rítmicamente se compone de arreglos de notas muy específicos; estos arreglos de notas o motivos están presentes en una gran parte de las consignas que utilizan los actores colectivos en distintas situaciones de protesta.

Dado que la mayor parte de las consignas que utilizan los grupos de la izquierda mexicana comparten estas características, podemos afirmar que es una forma sonora altamente estandarizada. La estandarización daría cuenta del peso de la tradición en la conformación y modelaje de las formas expresivas del repertorio sonoro de la protesta en México, así como de la eficacia de la consigna en la articulación de la acción colectiva y la expresión de distintos programas de lucha y las orientaciones culturales.

Hay parámetros sonoros de la consigna que expresan el estado emocional de sujetos individuales y colectivos. Entre estos se encuentran el tempo, velocidad, volumen, contraste entre las duraciones de las notas, articulación, tonos de inicio, timbre y vibrato¹⁷(Gabrielsson y Juslin, 1996).¹⁸ Con base en el perfil sonoro de las consignas,¹⁹ cabe afirmar que, por lo general, su contenido emocional se sitúa entre la alegría y el enojo. Esta aparente paradoja se debe a que los equivalentes sonoros de estas dos emociones comparten rasgos tales como un tempo que va de

¹⁷ El vibrato es la oscilación en un sonido que se produce al aplicar una técnica sobre un instrumento musical; por ejemplo, en una guitarra, bajando y subiendo rápidamente el dedo que presiona una cuerda sobre un traste.

¹⁸ Gabrielsson y Juslin denominan perfil expresivo de las emociones al conjunto de relaciones que se establecen entre ciertas dimensiones del sonido: tempo, velocidad, volumen, contraste de duraciones entre notas, articulación, tonos de inicio, timbre y vibrato; estas relaciones son fundamentales en la modulación de la expresividad emocional. La ira, por ejemplo, se expresa a través de un tempo rápido, volumen elevado, contrastes acentuados entre notas de distintas duraciones, articulación no ligada, rápidos tonos de inicio y timbre áspero (Gabrielsson & Juslin, 1996).

¹⁹ El análisis que presentamos se basa en 70 consignas cantadas y se realizó en el programa Cubase 5. Cabe señalar que la mayor parte de los contingentes recurren a una suerte de repertorio estándar de lucha sonora (por ejemplo, la consigna “Zapata vive, la lucha sigue”, utilizada por la mayor parte de los manifestantes durante las jornadas de Acción Global por Ayotzinapa) que se complementa con expresiones identitarias y elaboraciones particulares (“Hombro con hombro, codo con codo, la FECM, la FECM somos todos”).

moderado a rápido, volumen que va de moderado a alto y acentuación entre notas de distintas duraciones.²⁰ Esta paradoja también se explica porque la alegría y el enojo son emociones con niveles de activación elevados (*arousal*), independientemente de que se encuentren en los extremos de la dimensión valencia (Posner, Russell & Peterson, 2005).²¹ A continuación describiremos cada parámetro del perfil sonoro de la consigna.

El tempo por, lo general, es superior a los 100 *beats* por minuto (bpm)²² y expresa alegría o ira (excitación elevada). Solo algunos contingentes que han desarrollado estilos vocales muy particulares, como la Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas de México (FECSM), presentes es las manifestaciones por la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, entonan las consignas en un tempo más lento. Los contingentes estudiantiles, por lo general, utilizan un tempo más rápido, que complementa su vivacidad, ocupación caótica del espacio urbano y despliegue abundante de expresiones escritas y gestuales. La consigna no suele incorporar variaciones en la velocidad, comunes en la expresión de estados emocionales como el miedo y la tristeza. La velocidad suele ser estable a lo largo de las preferencias, así como de las sucesivas repeticiones.

Un elemento fundamental en la consigna es la elevada energía vocal. Es común que los manifestantes griten las consignas, sobre todo en presencia de cuerpos policíacos, oficinas gubernamentales u otros símbolos del poder. Los gritos se acompañan con otros índices afectivos, como los puños en alto y gestos de enojo, indignación o alegría. La

²⁰ Consideramos, al igual que Langer (1953), que hay una relación isomórfica entre las estructuras sonoras y las estructuras emocionales. Esto quiere decir que una emoción como la alegría, que implica movimiento continuo, velocidad y actividad, tiene como correlatos sonoros la estabilidad, el tempo rápido y una gran energía sonora. Por otro lado, una emoción como la tristeza, que implica un decremento sensible en la actividad, tiene como correlatos sonoros la lentitud y una débil energía sonora.

²¹ Según el modelo circunflejo de los afectos (Posner, Russell y Peterson, 2005), las emociones se caracterizan con arreglo a dos ejes: valencia, con los extremos agradable-desagradable, y excitación, con los extremos activación-desactivación.

²² El término bpm se refiere al número de golpes o sonidos que se producen en un minuto. De acuerdo con los hallazgos de Ayats (2002), las consignas se profieren en una velocidad que va de los 120 a los 140 bpm.

elevada energía vocal es un rasgo que comparte con otras expresiones sonoras como la música y los ruidos (cacerolazos, machetazos, sonidos de silbatos y matracas), y es central en la expresión de estados emocionales de excitación elevada como el enojo, la indignación y la alegría.

Además de estos rasgos, también encontramos que las consignas *generalmente* se componen de dos segmentos rítmicos que se oponen por su estructura. Por lo general, el primer segmento incorpora notas más largas, en tanto que el segundo utiliza notas breves que enfatizan el movimiento y la repetición. En las consignas “Gobierno, entiende, esta lucha no se vende”, “Esos mirones, también son maricones” y “Ni fea, ni hermosa, la mujer no es una cosa”, los primeros versos utilizan notas largas, que incorporan más *aire*, en tanto que los versos finales utilizan un patrón rítmico que recurre a *corcheas*,²³ que por su menor duración se oponen al primer segmento. La tendencia a acentuar las diferencias entre notas de distintas duraciones es un recurso que se utiliza para comunicar enojo y alegría.

En cuanto a la articulación, los sonidos generalmente se profieren sin ligaduras, aunque tampoco se presenta un efecto de *staccato*. Esto significa que el flujo de los sonidos es continuo, sin llegar a acentuar de manera exagerada cada uno de los sonidos que componen la consigna. Este tipo de articulación se vincula con la expresión de enojo. Por otra parte, los tonos de inicio de las consignas suelen ser repentinos, rasgo presente en las expresiones sonoras de la ira y la solemnidad.

Finalmente, debido a que las consignas se profieren colectivamente, con una elevada energía vocal, se genera un timbre áspero, que está vinculado con la expresión de enojo. Con base en sus particularidades sonoras, cabe afirmar que la consigna posee el perfil emocional de las expresiones sonoras de enojo, con elementos de alegría; estos dos afectos poseen un grado de activación elevado, que también es visible en el despliegue de recursos visuales y escritos, y en el movimiento de actores individuales y colectivos a lo largo y ancho de las principales calles del centro de la Ciudad de México.

²³ La corchea se produce al dividir una *negra* a la mitad.

Tabla 1. Perfil sonoro-emocional de la consignas

| | Tempo | Variaciones en la velocidad | Volumen | Contraste entre notas largas y cortas | Articulación | Tonos de inicio | Timbre |
|---------------------|-------------------|-----------------------------|----------|---------------------------------------|--------------|------------------|--------|
| Descripción | Moderado a rápido | No/estable | Muy alto | Alto/acentuado | Sin ligadura | Acentuados | Áspero |
| Correlato emocional | Alegría/enojo | Alegría/enojo | Enojo | Enojo | Enojo | Enojo/solemnidad | Enojo |

Fuente: elaboración del autor con base en las dimensiones propuestas por Gabrielsson y Juslin (1996) para el análisis del perfil emocional de las expresiones musicales.

El análisis de la dimensión sonora se complementa con el análisis de la dimensión verbal. El componente verbal refuerza la transmisión de contenidos emocionales mediados sónicamente. El seguimiento etnográfico nos ha permitido observar tres aristas de la relación dimensión verbal-trabajo emocional: 1) las consignas son un mecanismo para el despliegue retórico de las emociones; 2) a través de las consignas, el enmarcado cognitivo (Benford & Snow, 2000) se complementa con un discurso afectivo; y 3) los afectos expresados por medio de las consignas modulan las orientaciones culturales de los actores colectivos. A continuación aportamos elementos etnográficos para cada inciso.

Al lado de las expresiones escritas y las disposiciones corporales de los manifestantes, la consigna contribuye al despliegue retórico de las emociones. Mediante la consigna se da forma y se etiquetan las experiencias emocionales de los actores colectivos. Durante las marchas en contra de las violencias machistas del 24 de abril de 2016 y del feminicidio de Mara Castilla del 17 de septiembre de 2017, los contingentes de mujeres feministas entonaban la siguiente consigna, que coloca la indignación en la base de su acción: “No, no, no, no somos infiltradas, somos feministas y estamos indignadas”. Pero la consigna no solo habla de la indignación, afecto fundamental en los movimientos de izquierda desde los noventa, también permite hablar del dolor que cimienta la acción colectiva y el reconocimiento con el otro: “Te cuento, te cuento compañera, tu ausencia, tu ausencia, mi alma lacera”. El despliegue retórico de las emociones aparece inextricablemente unido a la praxis cognitiva (Eyerman & Jamison,

1998) que se realiza durante la marcha, es decir, contribuye con las interpretaciones públicas y definiciones de la situación que se construyen a partir de las distintas modalidades expresivas, ya sean escritas, corporales, espaciales o sonoras.

Con relación a la praxis y enmarcado cognitivo, las emociones aparecen en el delineado de la identidad del contingente y en la construcción de los adversarios del movimiento. En el primer caso, la indignación y la dignidad aparecen como emociones que modulan la identidad de los contingentes, una vez que se superó el enojo y la ira del *shock* moral que detonó el movimiento. De esta manera, los profesores de educación básica de Michoacán colocan la dignidad, al igual que las feministas, como un elemento identitario de su movimiento y acción política: “Michoacán no se vende, Michoacán no se va, porque tiene maestros con mucha dignidad”.

Por otra parte, en algunos casos la construcción de adversarios pasa por la atribución de estados emocionales. En algunas consignas se atribuye un estado emocional a los adversarios del movimiento. Durante la marcha del 2 de octubre de 2016, un contingente anarquista coreaba: “Cuando el pueblo se levante por pan, libertad y tierra, temerán los poderosos, de la costa hasta la sierra”. Con esta misma consigna los estudiantes campesinos de la FECSM interpelaban a los responsables de la desaparición de los normalistas durante la 48^a Acción Global por Ayotzinapa. En las marchas de mujeres era común escuchar: “Alerta, alerta, alerta que camina, la lucha feminista por América Latina. Y tiemblen, y tiemblen, y tiemblen los machistas, que América Latina será toda feminista”. En estas consignas, a los adversarios (los poderosos y los machistas) se les atribuye el estado emocional de miedo; esta emoción se proyecta como resultado de la acción colectiva organizada de los movimientos sociales. La lucha de los movimientos sociales, como se desprende de estas consignas, pasa por lograr ciertos objetivos políticos y culturales entre los que se encuentra infundir miedo en los adversarios.

Finalmente, el contenido de las consignas de un contingente también puede suponer una ruptura con las reglas del sentir y los marcos

ideológicos de una cultura determinada (Hochschild, 1979). Nuevamente los contingentes feministas ilustran esta situación: el repertorio de consignas que utilizan reivindica y legitima la expresión del enojo y la ira de las mujeres en el espacio público. A través de consignas que incorporan distintas figuras retóricas, las mujeres externan indignación e ira, además de que invierten la violencia que sistemática y cotidianamente se ejerce en contra de ellas. “Machete al machote” (paronomasia que invierte el punto de aplicación de la violencia), “Verga violadora, a la licuadora” (metonimia en donde el pene aparece como símbolo del hombre machista) y “Violador de mierda, despídete de tu verga” son consignas en donde se invierte la violencia que se ejerce en contra de las mujeres desde distintos frentes. Además de ello, son proferencias que rompen con la regulación patriarcal de los afectos, según la cual las mujeres deben guardarse de externar enojo e ira, sobre todo en espacios públicos. Finalmente, en las consignas “Hay que abortar, hay que abortar, hay que abortar este sistema patriarcal” y “Porque no, que te dije que no, pendejo, no, mi cuerpo es mío, yo decido, tengo autonomía, yo soy mía”, las mujeres cuestionan la organización patriarcal de la sociedad y la idea de que el cuerpo femenino es algo que está disponible para el goce de los hombres.

Tercera parte. El trabajo emocional del chile frito, los jaranderos y la batucada

Al igual que la consigna, la música desempeña distintas funciones en el marco de la manifestación: expresa la identidad de los contingentes, que incluso en las manifestaciones silenciosas se hacen acompañar por sus jaranas y requintos para refrendar su compromiso con las causas de los movimientos en tanto que músicos (Pérez, comunicación personal, 4 de enero de 2018); elabora definiciones de la situación y establece marcos de la acción colectiva que superan en complejidad a las interpretaciones de las consignas. De esta manera, un contingente de mujeres reelabora la canción popular *La llorona* en los siguientes términos: “No somos todas, señora, nos faltan muchas mujeres [...] Aunque la vida nos cueste, señora, nos vamos a defender”, y una

comparsa de músicos y bailarinas recupera *Desapariciones* de Rubén Blades para protestar en contra de la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa: “A dónde van los desaparecidos, busca en el agua y en los matorrales, y porqué se desaparecen, porque no todos somos iguales”. Finalmente, la música desempeña un papel fundamental en el sostenimiento de la acción a lo largo del desplazamiento, el llamado a las armas y la dinamización de los afectos.

Aunque los correlatos emocionales de la música son un tópico común en la literatura de la psicología de la música, los estudios de las marchas de protesta han soslayado la presencia de las emociones y su relación con la música. El enfoque de escucha etnográfica revela, sin embargo, que durante la ejecución de distintas músicas los intérpretes tienen en cuenta los rendimientos emocionales de su praxis, es decir que la manera en que inciden políticamente es a través de la creación de una atmósfera afectiva. En el resto de esta sección, analizaremos las funciones emocionales de los sones, las chilenas²⁴ y la batucada en el contexto de la protesta desde un enfoque predominantemente etnográfico y con base en dos premisas que se desprenden de los enfoques constructivistas y cognitivistas esbozados en la primera parte: 1) las emociones están orientadas por ciertas cogniciones y 2) las personas realizan esfuerzos para modular sus estados afectivos.

Nuestro quehacer etnográfico permitió identificar distintas relaciones entre el trabajo emocional de los manifestantes y la praxis sonoro-musical que despliegan durante los tres momentos que componen la marcha de protesta.²⁵ Estas relaciones son: a) despliegue retórico

²⁴ La chilena es en realidad un conjunto de estilos musicales que se interpretan en la Costa Chica de Guerrero. Se ejecuta con distintas dotaciones instrumentales (orquestas, bandas de viento o ensambles de guitarras); es una música rápida, con alternancias rítmicas entre metros de 6/8 y 3/4 y una línea melódica que se ejecuta con la voz, violín y trompeta. Al igual que el son jarocho, está vinculada con el ambiente del fandango.

²⁵ Analíticamente, la marcha se divide en la concentración inicial, el desplazamiento y la concentración final (Rodríguez, 2009). Nosotros hemos identificado que el arribo a la concentración final supone la intensificación de la producción sonora (consignas y música), el movimiento corporal (gestos, movimientos de las manos y baile) y, en general, una intensificación de los afectos.

de las emociones y enmarcado cognitivo y afectivo; b) creación de un marco afectivo que promueva ciertos estados emocionales en los manifestantes; y c) dinamización de los afectos, o motivación para sostener la acción colectiva a lo largo del tiempo.

Los géneros que poseen una dimensión lírica, como el son jarocho, son especialmente aptos para dar forma y desplegar retóricamente las emociones que subyacen a la acción colectiva. En una medida muy importante, el despliegue contribuye con las tareas de enmarcado cognitivo, a través de las cuales se delinean las orientaciones políticas y culturales que en última instancia permiten caracterizar a los actores colectivos. Las coplas del son jarocho son particularmente eficaces en el despliegue retórico y el enmarcado afectivo. La naturaleza flexible del son (Sánchez, 2010) permite que las coplas tradicionales convivan con coplas improvisadas por los versadores durante la protesta. En estas coplas es común escuchar alusiones a los estados afectivos de las víctimas, a las personas que se movilizan e, incluso, a los adversarios del movimiento. En la siguiente copla del son *Señor presidente*, que se registró en el Zócalo de la Ciudad de México durante el primer aniversario de la desaparición forzada de los 43 normalistas, el versador coloca al enojo como un elemento que caracteriza al actor colectivo y define la relación con el antagonista del movimiento: “Señor presidente, le vengo a avisar, que el pueblo enojado viene a protestar”. Junto con el estribillo “Me gusta la leche, me gusta el café, pero mi salario no da pa’ comer”, se colocan la precariedad, la injusticia y el enojo como motivaciones centrales de la acción colectiva.

Las siguientes coplas, registradas durante la misma marcha, también colocan a los afectos como un elemento articulador de la acción colectiva y los objetivos políticos de la movilización: “Ya estamos hasta la madre de esta guerra sin sentido, de esta guerra sin sentido ya estamos hasta la madre; que tiene a México herido, hundido en un mar de sangre; ya estamos hasta la madre de esta guerra sin sentido”. A través de la repetición de los primeros versos de la primera copla en el final de la segunda copla se apuntala la importancia de los afectos en la acción colectiva: “estar hasta la madre”, que en términos afectivos significa hartazgo. En este caso, el hartazgo señala una relación de desagrado con un

objeto particular fundamentada en la persistencia temporal (Johnson-Laird & Oatley, 1989) de la política de seguridad puesta en marcha durante el sexenio del expresidente Felipe Calderón y continuada por el priista Enrique Peña Nieto. Este mismo sentimiento también es elaborado en otra copla de *Señor presidente*: “Señor presidente, póngame atención, que ya estamos hartos de tanta corrupción”. En este caso, el hartazgo ante la corrupción estructural que inunda las instituciones gubernamentales también está en la base de la interpelación que se plantea al antagonista del movimiento.

Como género lírico flexible, que permite la articulación de distintas coplas que funcionan como unidades relativamente autónomas, y cuyo resultado depende del contexto en que se producen, se puede afirmar que el son es una música a través de la cual es posible estructurar un discurso afectivo en donde el par justicia-injusticia y la atribución de responsabilidades son centrales. En el *Cielito lindo* interpretado por el trío Balcón Huasteco encontramos una definición de la situación con estos elementos: “Hoy por Ayotzinapa me he levantado, me he levantado. Mataron estudiantes, y fue el Estado, fue el Estado; y fue el Estado, y fue el Estado, justicia exijo; o dime ¿tú qué harías, México lindo, si fuera tu hijo?”. Estas coplas identifican como responsable de la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa al Estado; frente a estos crímenes la voz individual se transforma en un mecanismo colectivo para demandar justicia.

Además de estas funciones de enmarcado y despliegue retórico, encontramos aquellas relacionadas con la creación de un entorno afectivo y la motivación durante la marcha. A continuación presentaremos algunas consideraciones con base en tres casos etnográficos: la banda de chilenas Mixanteña de Santa Cecilia, que ha participado en distintas movilizaciones por la presentación con vida de los normalistas de Ayotzinapa; la batucada Subversión Sonora, que estuvo activa de 2004 a 2007 y participó en la Otra Campaña del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), así como en distintas manifestaciones en contra de la OMC y las principales economías del mundo; y el contingente jaranero que ha estado presente en las jornadas de Acción Global por Ayotzinapa.

El caso de la Mixanteña de Santa Cecilia ilustra la reflexividad de la praxis sonora de un grupo y la forma en que el repertorio musical se utiliza para generar un estado de ánimo particular en los manifestantes. La Mixanteña es una banda radicada en la Ciudad de México que interpreta chilenas, un género popular de la Costa Chica, región comprendida entre “Acapulco (Guerrero) y Puerto Ángel (Oaxaca); está limitada al sur por el océano Pacífico y al norte por la Sierra Madre del Sur” (Ruiz, 2009, p. 39). Esta agrupación utiliza una dotación instrumental que incluye trombones, trompetas, tubas y percusiones. Al trasladar el género al espacio urbano dejaron de lado el componente lírico de las canciones; los temas se interpretan de manera instrumental y la trompeta solista entona la línea melódica que en otras agrupaciones es interpretada por el cantante.

Aunque los contextos que enmarcan el quehacer de la Mixanteña son los fandangos,²⁶ eventos coordinados por instancias culturales federales y locales, e incluso bodas (Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018), desde 2014 han participado activamente en las múltiples manifestaciones por la presentación con vida de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Raúl Isidro Burgos, víctimas de los cuerpos policíacos municipales, estatales e, incluso, del Ejército mexicano. Mayra y Martín, integrantes de esta agrupación, consideran que uno de los motivos que promovió su participación en el movimiento fue el *shock* moral que supuso la desaparición de los jóvenes, ya que la agrupación se había presentado en Tixtla (Guerrero) tan solo días antes del suceso: “Nosotros andábamos en Guerrero cuando sucedió y no estábamos exactamente en ese lugar, pero justo un día antes, o dos días antes, habíamos pasado por ahí. Y nos impactó muchísimo, pues estás conviviendo con esa gente y de repente te dan esa noticia, pues es como gente cercana a ti” (Mayra, comunicación personal, 12 de enero de 2018).

A esta situación se sumó el hecho de que la banda interpreta canciones de Guerrero y algunos de sus integrantes son originarios de esta región. Desde el inicio del conflicto, la Mixanteña ha estado presente

²⁶ El fandango es un momento social caracterizado por la presencia de música, bebida, comida y baile sobre una plataforma de madera (Ruiz, 2009).

en las distintas movilizaciones, nacionales e internacionales, que se han llevado a cabo mensualmente (los días 26 de cada mes). Su praxis política durante las marchas y concentraciones ha consistido en la interpretación en vivo del repertorio que ejecutan comúnmente en los fandangos y que incluye chilenas, cumbias y sones. También han participado en otras manifestaciones silenciosas, caminando al lado de otros asistentes.

La comprensión que Mayra tiene de su praxis político-cultural en el interior de las marchas pone de manifiesto las funciones emocionales que desempeña la música en el contexto de la movilización. En particular, cabe destacar los siguientes puntos: la reflexividad de la praxis sonora, el enmarcado emocional a través de la música y su conceptualización de la lucha política y cultural.

En cuanto a su praxis sonoro-musical, está marcada por una reflexividad consciente de los efectos emocionales que la música tiene sobre los manifestantes; los miembros del grupo son conscientes del impacto emocional de su praxis y esto los ha llevado a modificar el repertorio que ejecutan durante la marcha. La selección de las canciones se orienta a lograr un estado de ánimo que favorezca el compromiso con la lucha, la generación de identificaciones con los padres de los normalistas y la creación de un espacio festivo: “Al principio tocábamos algunas rolas como más lentas y más tristes y nos dimos cuenta que no era el momento porque, de por sí, creemos que los padres están sufriendo bastante como para llevarles un ánimo de pesar. Entonces empezamos a tocar chilenas y cumbias y no tan lentas porque nosotros mismos en la marcha sentíamos una depresión horrible. Hasta se te quitan las ganas de seguir caminando y tocando” (Mayra, comunicación personal, 12 de enero de 2018).

Debido a que en las chilenas instrumentales no se comunica un mensaje verbal como en el son jarocho, la transmisión de sentimientos y la creación de una atmósfera afectiva son funciones expresivas centrales (Meyer, 1956). Las chilenas generan estados de ánimo en los manifestantes que son visibles sobre todo en ciertas disposiciones y expresiones corporales, como sonrisas, lágrimas y risas, y comportamientos

complejos como el baile que se desarrolla alrededor del contingente fandanguero: manifestantes que bailan, ondean un paliacate y zapatean sobre la gran tarima de concreto. Nuevamente Mayra aborda el problema de este *enmarcado emocional*, es decir, la creación de un espacio socioacústico que promueve la alegría: “Depende de las canciones que toquemos *puedes causar alegría o tristeza*,²⁷ puedes causar muchas emociones [...]. Tocamos cumbias y chilenas y prenden más a la gente, aunque no vayamos tan cerca de los padres, como que la gente se anima y se pone contenta y se identifica con las personas que se están manifestando [...] por el tipo de música” (Mayra, comunicación personal, 12 de enero de 2018).

Finalmente, la praxis sonora de esta agrupación está animada por un universo simbólico en donde la lucha política se vincula inextricablemente con las emociones, idea que ha permeado las luchas de izquierda desde 1999, momento en que se articuló un movimiento en contra de la globalización neoliberal²⁸ (Reed, 2005). Aunque se ha señalado que los movimientos sociales suelen reivindicar y exhibir sentimientos como el enojo y la indignación (Jasper, 2011; Hochschild, 1979), la lucha de izquierda también se vincula con la alegría, el baile y la fiesta: la gente “[...] va bailando y se crea como un ambiente de alegría y de fiesta aunque la manifestación es por una causa muy fea. Pero no estamos en contra de ese ambiente [...] porque nos parece una manera de rebelarnos” (Mayra, comunicación personal, 12 de enero de 2018). Este imaginario de una lucha política a través de la alegría atraviesa las manifestaciones que se han realizado en la Ciudad de México en los últimos años.

La batucada Subversión Sonora y el contingente jaranero —cuyo repertorio consiste en distintos tipos de sones— ilustran otra dimensión de la relación trabajo emocional-praxis sonora: la dinamización de los afectos para sostener la acción colectiva. Esta batucada estuvo

²⁷ La cursiva es nuestra.

²⁸ De acuerdo con Reed (2005), un elemento central en la batalla de Seattle de 1999 en contra de la Organización Mundial del Comercio fue la utilización de formas lúdicas de manifestación estrechamente ligadas a la afectividad y el cuerpo.

activa entre 2004 y 2007. Acompañaron algunos movimientos sociales mexicanos de la izquierda no institucionalizada como la Otra Campaña del EZLN; también se manifestaron en contra de las cumbres de las principales economías mundiales y la OMC. Laura (2018), exintegrante de la batucada, señala que acompañaron a los pobladores de Atenco después de la represión policial, promovida por el entonces gobernador del Estado de México, Enrique Peña Nieto, y se manifestaron durante la Tercera Cumbre América Latina, el Caribe y la Unión Europea, realizada en Guadalajara en 2006. Durante las marchas de protesta, la praxis de esta batucada consistía en ritmos afrolatinos y brasileros, interpretados exclusivamente con tambores de distintos diámetros y otros instrumentos de percusión retomados de la batucada brasileria. Se trataba de una música de fuerte base rítmica, gran intensidad sonora, alrededor de la cual se desarrollaban otras formas expresivas como el baile y la utilización de disfraces.

Al contrario de la Mixanteña, Subversión Sonora fue un mecanismo abiertamente político que utilizaba la música y otros recursos para “evidenciar la silenciosa violencia del capitalismo” (Sambarebelde, 2005). Precisamente por esta situación, el manejo de los estados afectivos fue un elemento central; es por ello que podemos caracterizar esta batucada como un mecanismo de sensibilización o dinamización de los afectos: “Creo que dentro de la movilización social debe haber música porque es como una especie de canto de guerra. Creo que de ahí viene esa idea, de mantener *el ánimo de la gente*²⁹ de ciertas maneras, que es un poco lo que hacen las consignas y todo eso. Pero la batucada te permite hacerlo de manera constante porque puede tocar una hora sin parar. Toda la gente le entra” (Laura, comunicación personal, 6 de enero de 2018).

Más que modular el ánimo, la batucada funcionaba como un dispositivo que pretendía mantener en tensión emocional a la gente para que la acción colectiva se sostuviera a lo largo del trayecto. En palabras de Laura, se recurría a la música porque permitía mantener la beligerancia de la colectividad. En una medida muy importante, esta función

²⁹ La cursiva es nuestra.

dependía de las características de la música de esta batucada urbana: un breve patrón polirítmico o *loop* que se ejecutaba por varios minutos hasta que la persona que coordinaba la acción indicaba un cambio en el ritmo, un obligado³⁰ o el final de la canción. Esto permitía que la música se ejecutara continuamente por largos intervalos de tiempo.

La praxis musical del contingente jaranero también ilustra la capacidad del son jarocho para funcionar, durante la protesta, como un mecanismo de dinamización de los afectos colectivos. Debido a que los sones poseen una estructura musical cíclica, en donde una secuencia de acordes se repite *ad libitum* y los versadores pueden improvisar nuevas coplas, se pueden extender por intervalos de tiempo muy largos, en respuesta a las condiciones espacio-temporales de la marcha, el ánimo e, incluso, el cansancio de los manifestantes: “Es una música cíclica que puedes mantener el tiempo que se te dé la gana y cantando consignas que se te van ocurriendo, o versos que vayas improvisando, con respecto al tema que se esté luchando [...]. Se termina un son que *ya vino corriendo una hora*,³¹ entonces es preciso descansar, se gritan consignas, se descansa un poco y se arranca otro son” (Pérez, comunicación personal, 4 de enero de 2018).

Finalmente, y al igual que en el caso de la Mixanteña, esta forma particular de organización político-cultural que fue Subversión Sonora resultó posible debido a la existencia de imaginarios y símbolos en los que la lucha política se vinculaba con el cuerpo colectivo, la presencia de los manifestantes en el espacio urbano y la necesidad de hacer ruido. Para Laura, se trataba de generar una presencia física y sonora que era entendida como una acción directa, ya que el punto de aplicación eran las dimensiones física y social del espacio urbano a través de la corporalidad y el sonido: “Tenía que ver con el cuerpo, de acción directa como del cuerpo, de la presencia, de eso que ahora llaman acuerparse” (Laura, comunicación personal, 6 de enero de 2018).

³⁰ El *obligado* es una frase musical que se ejecuta por todos los integrantes de un grupo. La polirritmia, por otra parte, se refiere a la ejecución simultánea de distintos ritmos.

³¹ La cursiva es nuestra.

Conclusiones

La escucha etnográfica de la acción colectiva, que considera distintas herramientas analíticas provenientes de la etnomusicología, la antropología de la música y las investigaciones de los repertorios de la protesta, revela que la música y la consigna cantada desempeñan distintas funciones emocionales durante la marcha de protesta. En este artículo hemos presentado algunas de las funciones del trabajo sonoro-emocional, que van de las abiertamente cognitivas, como el despliegue retórico, hasta la creación de una atmósfera afectiva y la dinamización de los afectos. Más allá de estas funciones emocionales que hemos ilustrado, cabe preguntarse por las condiciones que permiten que ciertas expresiones sonoras operen en un sentido u otro.

Las funciones emocionales que desempeña el sonido dependen, en primer término, de la presencia de ciertos componentes sonoros, estructurales y estilísticos. En segundo término, de los imaginarios y tradiciones de lucha que dan forma al quehacer de los distintos contingentes que protestan. Con respecto a la estructura, la presencia de una dimensión verbal permite que el actor dé forma y nombre sus emociones, es decir que las despliegue retóricamente en el discurso. También posibilita que las definiciones del entorno sociopolítico y las orientaciones culturales del movimiento se modulen con elementos afectivos. En ausencia de la dimensión lírica, la expresión de emociones se convierte en una función comunicativa central.

Debido a sus especificidades sonoras y a las tradiciones de lucha de los actores, la consigna cantada y la música cumplen distintas funciones. La consigna es más apta para elaborar lingüísticamente las emociones. En las consignas la expresión de emociones aparece al lado del diagnóstico, la identificación de víctimas y antagonistas, la elaboración de planes de acción y el despliegue identitario (Benford y Snow, 2000). Los géneros musicales no líricos, como la batucada y las chilenas guerrerenses, son centrales en el enmarcado afectivo, es decir, en la creación de estados emocionales que dinamicen la protesta y ayuden a superar el *shock* moral derivado del atropello de los derechos de ciertos sectores de la población. Esto no quiere decir que

la música sea incapaz de formular lingüísticamente las emociones. El son jarocho, como hemos tenido oportunidad de mostrar, es capaz de presentar un discurso afectivo que incluye emociones, identificación de problemas y atribución de responsabilidades.

Tanto la consigna como la música ponen de manifiesto el trabajo activo sobre las emociones. Si es verdad que el enojo es una emoción presente durante la emergencia de movimientos sociales y la acción colectiva (Jasper, 1998), también es cierto que los actores modulan, mediante distintos recursos expresivos como la corporalidad, el uso del espacio, la gestualidad y el sonido, el clima emocional de la marcha. La música es un dispositivo para que la gente se sobreponga a la tristeza que generan las constantes desapariciones, violaciones y asesinatos que ocurren en México; la música invita a la gente a bailar, a cantar, a manifestarse desde otros afectos. Los sujetos no se limitan a experimentar emociones avasalladoras que se originan en contextos de violencia; como propone Hochschild (1979), trabajan activamente, por medio de ciertos marcos ideológicos y reglas, para sentir de otra manera. En el caso de las marchas, el sonido es una herramienta para modular el sentimiento, un dispositivo de sensibilización.

La música y la consigna también muestran que el enojo y la alegría son fundamentales en el trabajo sonoro-emocional de las luchas de izquierda en la Ciudad de México. Del complejo campo semántico de las emociones (Johnson-Laird & Oatley, 1989), es decir, la multiplicidad de términos que refieren a emociones, relaciones, causas y experiencias emocionales compuestas, la alegría y el enojo figuran como experiencias centrales. Los movimientos oscilan entre el enojo, visible en la intensidad sonora de las consignas, y todos los gestos que las acompañan (puños en el aire y caras de enojo), y la alegría de la música, la canción y el baile. Esta ambivalencia no es una paradoja; como hemos tenido ocasión de observar, estas emociones y sus equivalentes sonoros comparten varias características, en particular un grado de activación elevado.

Las distintas materialidades expresivas presentes en la marcha nos recuerdan que es un ritual en donde se articulan las dimensiones política, simbólica y social. Aunque el ritual ha sido definido a partir de ciertas convenciones o prescripciones a nivel del comportamiento, su eficacia es observable precisamente en el dominio de las emociones, al grado que cabe afirmar que el componente afectivo es central en este ritual de manifestación que rehace al entorno urbano. Dicho en otros términos, si el ritual de la marcha de protesta es eficaz y logra su función, generará ciertas emociones en los manifestantes. Y lo hará a través del sonido.

Referencias

- Anderson, B. (2009). Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2, 77-81. Doi: <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>
- Araújo, S. (2013). Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e praxis sonora na sociedade pós-industrial. *El oído pensante*, 1(1).
- Araújo, S., & Grupo Musicultura (2010). Sound praxis: music, politics, and violence in Brazil. En J. Morgan & S. El-Shawan (Eds.), *Music and conflict* (s. p.). EUA: University of Illinois Press. Recuperado de <https://www.amazon.com/>
- Au, A. (2017). Reconceptualizing social movements and power: towards a social ecological approach. *The Sociological Quarterly*, 58(3), 519-545. Doi: <https://doi.org/10.1080/00380253.2017.1331714>
- Ayats, J. (2002). Cómo modelar la imagen sonora de un grupo. *Revista Transcultural de Música*, (6).
- Benford, R., & Snow, D. (2000). Framing processes and social movements: an overview and assessment. *Annual Review of Sociology*, 26, 611-639. Doi: <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.26.1.611>
- Bhagat, L. (2003). Music for an Angry Mob. *Journal of Aesthetics and Protest*, 1(2).
- Brown, A. (2016). Above and below the streets: a musical geography of anti-nuclear protest in Tokyo. *Emotion, Space and Society*, 20, 82-89. Doi: <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2016.01.005>

- Brown, G., & Pickerill, J. (2009). Space for emotion in the spaces of activism. *Emotion, Space and Society*, 2, 24-35. Doi: 10.1016/j.emospa.2009.03.004
- Cruces, F. (1998). Las transformaciones de lo público. Imágenes de la protesta en la Ciudad de México. *Perfiles Latinoamericanos*, (12), 227-256.
- Cunningham, J., & Sterling, R. (1988). Developmental change in understanding of affective meaning in music. *Motivation and Emotion*, 12(4), 399-413. Doi: <https://doi.org/10.1007/BF00992362>
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Eerola, T., & Vuoskoski, J. (2013). A review on music and emotion studies: approaches, emotion models, and stimuli. *Music Perception*, 30(3), 307-340. Doi: <https://doi.org/10.1525/MP.2012.30.3.307>
- Erlmann, V. (Ed.). (2004). *Hearing cultures. Essays on sound, listening and modernity*. Reino Unido: Berg.
- Eyerman, R., & Jamison, A. (1998). *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Inglaterra: Cambridge University Press.
- Favre, P. (1990). *La manifestación*. Francia: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Gabrielsson, A., & Juslin, P. (1996). Emotional expression in music performance. Between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*, 24, 68-91. Doi: <https://doi.org/10.1177/0305735696241007>
- García de León, A., & Rumazo, L. (2006). *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CNCA.
- Gomez, P., & Danuser, B. (2007). Relationship between musical structure and psychophysiological measures in emotion. *Emotion*, 7(2), 377-387. Doi: <https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.2.377>
- Goodwin, J., Jasper, J., & Polletta, F (2000). The return of the repressed: the fall and rise of emotions in social movement theory. *Mobilization: An International Journal*, 5(1), 65-83. Doi: <https://doi.org/10.17813/maiq.5.1.74u39102m107g748>
- Granados, A. (2018). *La sonoridad de los movimientos sociales. Expresividad, performance y praxis sonora en las marchas de protesta en la Ciudad de México* (Tesis de doctorado, ENAH, México).

- Hochschild, A. (1979). Emotion work, feeling rules, and social structure. *American Journal of Sociology*, 85(3), 551-575.
- Jasper, J. (1998). The emotions of protest: affective and reactive emotions in and around social movements. *Sociological Forum*, 13(3), 397-424. Doi: doi.org/10.1023/A:1022175308081
- Jasper, J. (2011). Emotions and social movements: twenty years of theory and research. *Annual Review of Sociology*, 37, 285-303. Doi: <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-081309-150015>
- Johnson-Laird, P., & Oatley, K. (1989). The language of emotions: an analysis of a semantic field. *Cognition and Emotion*, 3(2), 81-123. Doi: <https://doi.org/10.1080/02699938908408075>
- Krumhansl, C. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51(4), 336-352.
- Langer, S. (1953). *Feeling and form. A theory of art*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Manabe, N. (2013). Music in Japanese antinuclear demonstrations: the evolution of a contentious performance model. *The Asia-Pacific Journal*, 11(42), 1-42.
- McPhail, C., & Wohlstein, R. (1983). Individual and collective behaviors within gatherings, demonstrations and riots. *Annual Review of Sociology*, 9, 579-600. Doi: <https://doi.org/doi.org/10.1146/annurev.so.09.080183.003051>
- Merriam, A. (1980). *The anthropology of music*. EUA: Northwestern University Press.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and meaning in music*. EUA: The University of Chicago Press.
- Panksepp, J. (1995). The emotional sources of 'chills' induced by music. *Music Perception*, 13(2), 171-207. Doi: 10.2307/40285693
- Posner, J., Russell, J., & Peterson, B. (2005). The circumplex model of affect: an integrative approach to affective neuroscience, cognitive development, and psychopathology. *Development and Psychopathology*, 17(3), 715-734. Doi: <https://doi.org/10.1017/S0954579405050340>
- Reed, T. (2005). *The art of protest. Culture and activism from the civil rights movement to the streets of Seattle*. EUA: University of Minnesota Press.

- Rodríguez, E. (2009). *La marcha de protesta como texto multimodal* (Tesis de doctorado, CIESAS, México).
- Ruiz, C. (2009). La Costa Chica y su diversidad musical. En F. Hijar (Coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México* (pp. 39-81). México: CNCA.
- Sambarebelde. (2005). Quiénes somos. Subversión Sonora [entrada en un blog]. Recuperado de <http://subversionsonora.blogspot.com/2005/06/quienes-somos.html>
- Sánchez, R. (2010). Los principales géneros líricos en la música tradicional de México. En A. Tello (Coord.), *La música en México, panorama del siglo XX* (pp. 106-179). México: FCE-CNCA.
- Schäfer, T., & Sedlmeier, P. (2010). What makes us like music? Determinants of music preference. *Psychology of Aesthetics and Creativity*, 4(4), 223-234. Doi: <https://doi.org/10.1037/a0018374>
- Schweingruber, D., & McPhail, C. (1999). A method for systematically observing and recording collective action. *Sociological Methods & Research*, 27(4), 451-498. Doi: <https://doi.org/10.1177/0049124199027004001>
- Seeger, A. (2015). El oído etnográfico. En B. Brabec, M. Lewy & M. García (Eds.), *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (pp. 27-36). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Sharman, L., & Dingle, G. (2015). Extreme metal music and anger processing. *Frontiers in Human Neuroscience*, 9, artículo 272. Doi: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00272>
- Sloboda, J. (1991). Music structure and emotional response: some empirical findings. *Psychology of Music*, 19, 110-120. Doi: <https://doi.org/10.1177/0305735691192002>
- Small, C. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, (4).
- Tamayo, S., Granados, A., & Minor, F. (2016). Etnografía de la protesta estudiantil. En S. Tamayo, *Espacios y repertorios de la protesta* (pp. 205-260). México: UAM.

- Taylor, V., & Rupp, L. (2002). Loving internationalism: the emotions culture of transnational women's organizations, 1888-1945. *Mobilization: An International Journal*, 7(2), 141-158. Doi: <https://doi.org/doi.org/10.17813/maiq.7.2.fw3t5032xkq5l62h>
- Zentner, M. (2010). Homer's prophecy: an essay on music's primary emotions. *Music Analysis*, 29(1/3), 102-125. Doi: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2011.00322.x>

