

Sociológica México, Nueva época, año 39, número 110
julio-diciembre de 2024, pp. 67-101
Fecha de recepción: 14/05/24. Fecha de aceptación: 23/07/24

Etnografía sonora de la acción colectiva. Una propuesta de recolección e interpretación de datos

Sound Ethnography in Collective Action.
A Proposal for Collecting and Interpreting Data

*Alan Granados Sevilla**

RESUMEN

En este artículo se describe la etnografía sonora, un procedimiento de recopilación, análisis e interpretación de datos que explora la dimensión sonora y musical de la acción colectiva, concretamente la marcha de protesta. Con esta metodología de investigación se busca responder a esta pregunta: ¿de qué manera contribuye el sonido con los objetivos políticos y culturales de las marchas? La etnografía sonora para este fin se desarrolló mediante trabajo de campo realizado en marchas multitudinarias que ocurrieron en la Ciudad de México entre 2014 y 2020, alineadas en su mayoría a la izquierda del espectro político. Con este acercamiento, que forma parte del giro sensorial en sociología y antropología, se pretende contribuir a la restitución de las dimensiones sensorial, afectiva y corporal de los procesos socioculturales, largamente ignoradas por las ciencias sociales.

PALABRAS CLAVE: etnografía sonora, *performance*, sensibilidad, protesta, acción colectiva.

* Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: <agranados@fam.unam.mx>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3430-6801>>.

ABSTRACT

This article describes sound ethnography, a procedure for gathering and analyzing data that explores the sound and musical dimensions of collective action, concretely protest marches. This research methodology seeks to answer the question, "How does sound contribute to the political and cultural objectives of marches?" Sound ethnology for this purpose was developed in fieldwork carried out in mass marches in Mexico City between 2014 and 2020, most aligned with the political left. This approach, which is part of the sensorial turn of sociology and anthropology, aims to contribute to restoring the sensorial, emotional, and corporeal dimensions of sociocultural processes, long ignored by the social sciences.

KEY WORDS: sound ethnography, performance, sensibility, protest, collective action.



INTRODUCCIÓN

A partir del concepto de régimen sensorial, que supone la conformación histórica y cultural de la sensibilidad humana, así como un conjunto de relaciones entre las distintas modalidades perceptivas, que tienen un carácter estructurante en nuestra experiencia del mundo, se propone un replanteamiento de los enfoques predominantes en el trabajo de campo que colocan en el centro a la visión y la palabra escrita (Erlmann, 2004; Geertz, 2003; Titon, 2008), que permita integrar otras modalidades sensoriales (de la persona que hace etnografía y de sus interlocutores) que sean acordes con los modos de experiencia individual y colectiva de los procesos y relaciones sociales y que generen una renovada comprensión del hecho social.

Se utilizaron marchas de protesta que ocurrieron en el Centro Histórico de la Ciudad de México en el periodo 2014-2020, como una suerte de laboratorio etnográfico para reflexionar sobre el régimen sensorial que las caracteriza. Con base en sus rasgos sensibles y afectivos, se desarrolló un modelo de etnografía que supone una apertura a la dimensión acústica y se compone de herramientas para analizar e interpretar: a) el paisaje sonoro de las marchas, b) las funciones que desempeña el sonido, y c) la praxis sonora de los actores sociales.

Hay dos preguntas que orientaron el desarrollo de la etnografía sonora. Una pertenece a un orden general de problemas socioantropológicos, y la otra se ancla al contexto particular de las marchas: ¿cuáles son las contribuciones del sonido a la realización de la cultura y las instituciones sociales? y ¿de qué manera contribuye el sonido, mediante su textura sensible, al desarrollo de la marcha y de los programas de lucha de los actores colectivos que se manifiestan?

La etnografía sonora es un procedimiento de recolección e interpretación de datos que se caracteriza por: 1) La captación activa de las distintas expresiones sensibles de la acción colectiva; 2) La construcción dialógica de datos a partir de la experiencia de quien hace etnografía y de sus interlocutores; 3) La descripción de los componentes sensoriales de los procesos y acontecimientos sociales, y 4) La interpretación de las funciones de la sonoridad y la auralidad en el marco de la acción. Con esta herramienta se busca esclarecer parcialmente la relación dialógica que existe entre lo social y lo sonoro, ya que son dominios co-emergentes y mutuamente constituyentes.

Este artículo se conforma de cinco apartados. En el primero se señala la reciente aparición de las antropologías de los sentidos, como un marco para comprender algunos aspectos de la antropología del sonido. En el segundo se define el concepto de régimen sensorial, ya que éste permite considerar el aspecto sensible de la marcha de protesta. El tercer apartado presenta

reflexiones sobre el régimen sensorial de la marcha. En la siguiente sección se examinan las modalidades de escucha en el trabajo de campo, con la finalidad de definir qué es la escucha antropológica. La quinta sección describe la etnografía sonora que se realizó en marchas de protesta en la Ciudad de México.

ANTROPOLOGÍA DEL SONIDO Y DE LOS SENTIDOS

En los años ochenta inició la revuelta de la sociología y la antropología en contra de la jerarquía de las facultades mentales que instauró el racionalismo cartesiano, que redujo los sentidos a capacidades que desfiguran y enmascaran la realidad (Le Breton, 2002; Howes, 2014). A partir de ese momento se reconoció la importancia de los sentidos en la experiencia humana y los procesos e instituciones sociales, que aparecían desprovistos de la textura que aportan la visión, la escucha, las emociones y el cuerpo.

De manera general, cabe hablar de antropologías y sociologías de los sentidos, las emociones y el cuerpo; éstas conforman el llamado giro sensorial de las ciencias sociales (Howes, 2014). De entre los variados objetivos y premisas de investigación, es destacable el consenso en torno a la centralidad de los sentidos y el cuerpo en la edificación de la cultura y las relaciones sociales. Como ejemplo de esto último se encuentra la relectura que Collins (2009) hace del ritual: tomando como eje lo corporal, estima que los rituales deben parte de su eficacia simbólica a la co-presencia de cuerpos que orientan su atención hacia un foco común. No los símbolos compartidos o ciertas acciones cuidadosamente elaboradas, sino experiencias afectivas intensificadas de múltiples cuerpos constituyen el centro del ritual contemporáneo.

La antropología ha resultado un campo especialmente fecundo para el desarrollo de una reflexión sobre el sonido y la escucha. En la medida en que los antropólogos transitaron de la escucha de fenómenos musicales, en la década de los

cincuenta, a prácticas sonoras culturalmente emplazadas (Feld, 1990), y finalmente a la construcción dialógica de saberes en torno a las prácticas de escucha (Seeger, 2015), se abrió una vía para considerar el papel del sonido en el sostenimiento de las cosmovisiones y estructuras de relaciones sociales (Seeger, 2004), la conformación social de los afectos y la transmisión de un *ethos* (Feld, 1990), así como el desarrollo de habilidades que garantizan la pertenencia a ciertos grupos (Blacking, 1995).

No es exagerado afirmar, por tanto, que en los últimos años las sociologías y antropologías de los sentidos orientaron las agendas de investigación a las maneras en que la acción social y las grandes estructuras sociales, como la cultura, educación y religión, se modelan a partir de nuestra sensibilidad, el cuerpo y los afectos.

Estas socioantropologías critican abiertamente el equívoco que corre paralelo a la jerarquización cartesiana de las facultades: aquel que se refiere al supuesto predominio de la visión en la jerarquía de la sensibilidad. Aunque se puede suponer que la visión tiene una importancia universal en nuestra experiencia del mundo, hay que ver este predominio como el resultado de procesos sociales y culturales que modelan los órganos sensoriales en función de un conjunto de intereses, orientaciones, valoraciones e incluso normas estéticas, y no un conjunto de tendencias naturales o estructuras innatas del ser humano.

Además de reformular los esquemas teóricos que permiten comprender los hechos sociales, estas socioantropologías obligan a cuestionar si los métodos y herramientas vigentes para la construcción, análisis e interpretación de los datos son capaces de dar cuenta de los aportes de la sensibilidad, las emociones y el cuerpo en el proceso sociocultural. En etnografía el reto consiste en transitar del modelo geertziano, que ha textualizado prácticas e interpretado significados, a uno que se abra a lo sensible-corporal y dé cuenta de lo social en términos de las experiencias vividas (Titon, 2008).

La etnografía sonora que aquí se propone es una tentativa de restituir la textura sensible, inherente a nuestro ser, a la acción colectiva y la protesta.

REGÍMENES SENSORIALES

Una premisa central en las antropologías de los sentidos es que las capacidades perceptuales de los seres humanos se conforman en respuesta a las demandas de entornos sociales y nichos ecológicos específicos (Feld, 1990; Murray, 2013). Como ejemplo del desarrollo diferenciado de estas capacidades en distintas sociedades se tiene la conceptualización del *homo videns* (Sartori, 1998) y las culturas aurales descritas por los etnomusicólogos.

Sartori denominó *homo videns*¹ (1998) al ejercicio del poder centrado en la visión y los medios de comunicación. Hay que circunscribir este fenómeno de hipertrofia de la visión, sin embargo, al funcionamiento de la cultura y el poder en el seno del capitalismo, centrado en el desarrollo de una cultura letrada (Rama, 1996), la producción de múltiples contenidos visuales (televisivos, cinematográficos e incluso publicitarios) y el desarrollo de dispositivos de control corporal apoyados en lo que Foucault (2007) denominó la trama escritural. El capitalismo demanda que el sujeto se oriente e interprete el mundo a partir de múltiples referentes visuales como imágenes y la palabra escrita.

En las culturas aurales, descritas por Blacking (1995), Feld (1990) y Seeger (2004), también hay una hipertrofia de ciertas modalidades perceptivas. Los individuos desarrollan capaci-

¹ El desarrollo de tecnologías de almacenamiento y reproducción del sonido, como el fonógrafo de Edison, la invención y la democratización de la radio, la creación de géneros musicales como el *rock*, que descansan en la amplificación, el desarrollo de sintetizadores, la centralidad de la música, en sus distintos formatos, en la oferta de bienes culturales y la creación de públicos masivos para los espectáculos musicales, son elementos que cuestionan la centralidad de la visión en las sociedades capitalistas contemporáneas. Quizá el ser humano de Sartori es un *homo videns-audibilis*.

dades musicales y competencias de escucha que sobrepasan en un grado muy importante la escucha y musicalidad del individuo occidentalizado. Los déficits de este último son explicables por la exclusión de la enseñanza musical en la educación básica, la profesionalización de las actividades musicales e imaginarios que limitan el talento y virtuosismo a pocos elegidos (Blacking, 2006). En las culturas aurales se promueve la participación de todos los individuos en diversas actividades musicales, como ritos y juegos. El desarrollo de estas competencias es un requisito para la pertenencia a determinados grupos, como ocurría con los niños venda de Sudáfrica en los años sesenta (Blacking, 1995).

Existen presiones que fluyen del nicho ecológico al individuo. Esta relación es analizada por Feld (1990) con el concepto de ecología acústica. Particularmente en sociedades donde la imagen no tiene el carácter avasallador que le confieren las sociedades capitalistas, las claves sonoras son fundamentales para la orientación del individuo y la comprensión del entorno. Los sujetos aprenden a escuchar y realizar distinciones muy precisas, como la identificación de aves por el tipo de canto. Como señalan Feld (1990) y LaBelle (2010), el sonido y la escucha son microepistemologías que permiten conocer el mundo.

Para dar cuenta de las diferencias en el desarrollo de las capacidades perceptivas, en personas que se ubican en contextos culturales distintos, se propone aquí el concepto de régimen sensorial. Éste se define como *la conformación cultural e histórica de la sensibilidad en un grupo humano*. Se refiere tanto a la especialización de las capacidades, con el objetivo de adaptarse al entorno social, por ejemplo, realizar ciertas distinciones en términos visuales, olfativos² o corporales, como a las relaciones más o menos jerárquicas que se establecen entre los órganos de la sensopercepción. Esto último

² Piénsese, por ejemplo, en las capacidades gustativas y olfativas requeridas en la cata de vinos y otro tipo de culturas vinculadas con la alimentación. Por otra parte, en la medicina contemporánea y algunas prácticas curativas indígenas, el tacto es un elemento que contribuye con el diagnóstico de ciertas enfermedades.

es visible en los fenómenos descritos con los conceptos de culturas visuales (Rampley, 2005), mundos audibles (Brabec *et al.*, 2015) y culturas del gusto (Korsmeyer, 2005); estas categorías señalan la importancia epistémica y ontológica de ciertos sentidos en sociedades específicas. La especialización y capacidad de realizar ciertas distinciones sensoriales, y las relaciones entre los sentidos, casi siempre de naturaleza jerárquica, constituyen la estructura del régimen sensorial.

El predominio de uno o más sentidos origina regímenes aurales, olfativos, táctiles, visuales o kinestésicos. En ciertos contextos la visión predomina sobre el resto de los sentidos, e incluso los estructura, como cuando hablamos de sonidos altos o bajos para caracterizar la tonalidad de la música. Una cultura como el romanticismo alemán del siglo XIX, exigió una experiencia de la música depurada de cualquier componente visual o táctil, un régimen sensorial puramente sonoro, mientras que la música popular de los últimos cuarenta años nos ha interpelado como escuchas y espectadores. Este último caso ilustra un régimen sonoro-visual. Las sociedades disciplinarias descritas por Foucault (2007), cuyo receptáculo último del poder es el cuerpo, conformarían un régimen táctil. Finalmente, en las sociedades contemporáneas, centradas en la producción y gestión de la información, con abundantes contenidos multimedia, como el videoclip y el cine, se generan experiencias multimodales que apelan simultáneamente a la visión, la audición, el tacto, el gusto y el olfato. Esto constituye un régimen multimodal.

El régimen tiene un carácter estructurante, ya que es desde esta urdimbre que los sujetos perciben, experimentan y actúan en determinados contextos. Las configuraciones de la sensibilidad nos llevan a organizar la información de maneras específicas, por ejemplo, otorgando saliencia a determinados rasgos, como las relaciones de consonancia o disonancia entre los sonidos musicales, y proponiendo cierto tipo de interpretaciones, por ejemplo, la percepción de profundidad en un cuadro bidimensional. Es importante enfatizar la predisposi-

ción a la acción que genera el régimen sensorial: los individuos despliegan comportamientos vinculados con la escucha, el tacto o la visión, que son acordes con las demandas del entorno sociocultural.

EL RÉGIMEN SENSORIAL DE LA ACCIÓN COLECTIVA Y LA PROTESTA

El concepto de acción colectiva, presente en una gran cantidad de autores y obras del siglo XX, encarnó un sesgo racionalista que limitó la consideración de sus dimensiones sensibles. En las obras de sociólogos como Weber (2008) y Parsons (1968), la acción social se entendió como la adecuación medios-fines, siendo la actividad económica su modelo típico-ideal.

Las investigaciones sobre las expresiones culturales de los movimientos sociales (Eyerman y Jamison, 1998; Reed, 2005), y las emociones que detonan y sostienen las protestas a lo largo del tiempo (Jaspers, 1998), permiten introducir una serie de consideraciones sobre los regímenes sensoriales en la acción colectiva y la protesta. Si bien los actores colectivos luchan con fines y propósitos políticos en mente, también es verdad que los sentidos, el cuerpo y las emociones son componentes fundamentales de su comportamiento. La acción colectiva se actúa con el cuerpo, se habla, se hace ver y escuchar, y se experimenta como emoción.

Para caracterizar el régimen sensorial de la marcha de protesta, se parte de las ideas de Rodríguez (2009); la marcha es un texto multimodal, compuesto de múltiples recursos expresivos (visuales, sonoros, corporales), donde confluyen diversos actores individuales y colectivos que realizan programas de acción por medio de sonidos, movimientos corporales, palabras e imágenes. Por tanto, el régimen de la marcha tiene tres componentes: corporal-kinestésico, visual y sonoro.

Lo corporal es un sitio privilegiado en la construcción de experiencias e interpretaciones de la marcha, tanto para los manifestantes como para los espectadores. La marcha es un gran cuerpo que a su vez se compone de múltiples cuerpos colectivos, contingentes, e individuos. En un nivel lo corporal es una metáfora que designa la totalidad de la marcha; en otro, es la forma de concreción de la acción individual. Se experimenta la marcha desde el cuerpo. Cuerpo que se mueve, camina, grita y corre. Cuerpo que se confronta con las instituciones represivas del Estado. Cuerpo que se emociona, siente miedo o alegría. Finalmente, estar en la marcha implica cierta disposición a estar codo a codo con otros, una cierta renuncia al espacio íntimo que celosamente se cuida en otro tipo de situaciones sociales.

Los cuerpos colectivos e individuales se acompañan de prácticas territorializantes. Se apropian del espacio de maneras particulares. Algunos contingentes son más verticales en la organización de su *performance*, otros favorecen la participación horizontal de los individuos. Algunos abrevan en la cultura política ortodoxa de los movimientos sociales del siglo XX, en tanto que ciertos colectivos optan por aliarse a las formas más cosmopolitas, lúdicas y performativas de los movimientos altermundistas de finales del siglo XX (Reed, 2005). No una, sino múltiples maneras de ser cuerpo en la marcha.

Para el observador, la marcha se experimenta como un cuerpo que desborda el espacio urbano. Pero no es cuerpo en el sentido del funcionalismo o la biología. Es un cuerpo masivo, que interrumpe el flujo de la cotidianidad y la acumulación del capital. La mirada y escucha atentas nos colocan frente a múltiples cuerpos, con sus propias prácticas territorializantes.

Por definición, la marcha es un tipo de acción que implica locomoción, tanto individual como colectiva, a lo largo del espacio urbano (Cruces, 1998). Los contingentes se desplazan de la concentración inicial a la concentración final. Es un des-

plazamiento discontinuo y esto obedece a las características de la marcha, como el ritmo interno, determinado por el número de contingentes, o elementos externos como la presencia de barreras físicas, como barricadas o cuerpos policiales. A nivel del individuo la locomoción se experimenta en los actos de caminar y correr con ritmos que son impuestos por los cuerpos circundantes.

El componente kinestésico es fundamental a nivel de los imaginarios y representaciones de la marcha. Es una palabra perteneciente al campo semántico del movimiento humano, marchar, la que presta su nombre a esta modalidad de acción colectiva. En el horizonte del activismo y los movimientos sociales, marchar significa tratar de alterar, no en el tiempo inmediato, las estructuras y la distribución del poder que generan violencia, marginación, pobreza, y en general, limitan el acceso a los derechos. La locomoción colectiva en el espacio urbano siempre es un gesto significativo, incluso si se marcha sin un cartel en mano y sin una consigna en la boca. Al estar en la marcha ya se expresa cierta conformidad con la demanda central de la manifestación.

En cuanto al componente visual, la marcha es profusión de imágenes, textos escritos e indumentarias. Se observan carteles, pancartas, mantas, emblemas, dibujos, muñecos de papel maché, por mencionar algunas expresiones. Es necesario distinguir el elemento propiamente escrito, contenido por ejemplo en pancartas o mantas, de las imágenes como caricaturas y figuras. Con el primero se expresan contenidos proposicionales, como la consigna central de la marcha, demandas específicas o identificación de responsables, en tanto que las imágenes comunican contenidos vinculados con los afectos y el cuerpo.

A la vista de los espectadores, medios y personas que realizan etnografía, el componente visual se presenta como profusión. La marcha ofrece un panorama saturado de imágenes que expresa la demanda central, así como programas de lucha particulares. Cada contingente se moviliza empujado por

su entendimiento particular del entorno político, identidad, reivindicaciones y propuestas de solución.

Con respecto al sonido, la marcha implica la producción de consignas, cantos, gritos, discursos, silencios, llantos, oraciones, ruidos y músicas. Estos sonidos son el resultado de esfuerzos colectivos que ocurren durante la protesta. Mediante el sonido se expresan contenidos proposicionales, por ejemplo, se atribuyen responsabilidades a autoridades, y estados de ánimo y afectos, al externar enojo y expulsar oportunistas políticos mediante gritos.

A la escucha, particularmente de quien etnografía, la dimensión sonora se presenta con un carácter avasallador, debido a la multiplicidad de puntos de producción acústica, los traslapes que se presentan entre los micropaisajes sonoros de cada actor colectivo y la densa trama semiótica. Al cerrar los ojos se elige no ver la marcha; es imposible cerrar los oídos para no escucharla.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA ESCUCHA Y LA ETNOGRAFÍA

Al integrar el sonido y la escucha al trabajo etnográfico se plantean las siguientes preguntas: ¿cómo se escucha la acción colectiva?, ¿cómo se ejercita la escucha en el trabajo de campo? y ¿qué es la escucha etnográfica de un acontecimiento culturalmente complejo? Para este caso, todas las Interrogantes se orientaron a la comprensión de la marcha de protesta, que posee un alto grado de complejidad sonoro-semiótica. Sin tratar de responderlas totalmente, enseguida se presentan algunas reflexiones que contribuyeron al desarrollo de este quehacer etnográfico.

En primer término, es importante señalar que la literatura especializada reconoce distintos ejercicios de la audición. No siempre se escucha de la misma forma. En términos generales, existe una modalidad auditiva que consiste en la recepción más

o menos pasiva de estímulos que provienen del ambiente físico y social. Este proceso se designa con la palabra oír o *hear* (Amphoux, 1994; Schaeffer, 2003; Truax, 1984). Por otra parte, hay escucha (*listen*) cuando el acontecimiento es interpretado, es decir, cuando se dirige activamente la consciencia sonora (Idhe, 2007) a determinados hechos acústicos, con la finalidad de recuperar “los rastros de significado” (Carter, 2004: 44).

De gran utilidad para el desarrollo de esta etnografía son las categorías de escucha relajada y tensa (Nancy, 2007), y escucha ecológica y acusmática (Dokic, 2007). Con respecto a las primeras, Nancy propone que toda modalidad sensorial *siempre* posee un estado relajado y uno tenso: “ver y mirar, oler y husmear y olfatear, gustar y paladear, tocar y tantear o palpar, oír y escuchar” (2007: 17). En los estados relajados se recibe la información de manera casi involuntaria. En el estado tenso dirigimos nuestra consciencia sensorial hacia determinados acontecimientos del mundo, con la finalidad de desentrañar el sentido, ya sea que éste se elabore de manera proposicional o a partir de afectos y respuestas motoras. Existen, por tanto, una escucha relajada y una tensa.

Las escuchas ecológica y acusmática (Dokic, 2007; Schaeffer, 2003) son modalidades del estado tenso, ya que en ambas la consciencia se dirige voluntariamente a acontecimientos específicos con el objetivo de desentrañar su sentido. En el caso de la escucha ecológica vinculamos los sonidos con las condiciones materiales que los producen (Dokic, 2007). De esta manera, al escuchar ciertas consignas nos percatamos de la presencia de un actor que posee una identidad y ciertas orientaciones de valor. La escucha acusmática no vincula al sonido con el entorno material, se preocupa, en la terminología de Schaeffer, por todo aquello que “tenga valor de indicación semántica” (2003: 63), es decir, por el significado.

A partir de estas consideraciones, y el trabajo de campo realizado, se observó que la etnografía sonora demanda distintos niveles de escucha. Este depende de los objetivos de investigación y de la familiaridad con la sonoridad del contexto que se estudiará.

En el trabajo de campo se transitó de una escucha relajada, es decir, de un oír que pretendía captar la diversidad de sonoridades presentes en la marcha, a una escucha tensa. Al conceptualizar el sonido como praxis sonora (Aráujo, 2010), esto es, como herramienta para lograr ciertos objetivos políticos y culturales, se cuestionó el sentido de los acontecimientos acústicos, según las ideas de la escucha ecológica y acusmática. En un primer nivel se describió la relación del sonido con el espacio físico y social de la marcha y los comportamientos productores de sonidos. En un segundo nivel, se analizó la función del sonido en el contexto de la lucha (Merriam, 1964), es decir, se trató de captar su significación social.

La última consideración con respecto a la etnografía y el régimen sensorial de la marcha se refiere a las coordenadas físicas desde las cuales se escucha etnográficamente. Como se señaló antes, la marcha se caracteriza por el desplazamiento de actores colectivos en calles y avenidas del espacio urbano, con una elevada producción de comportamientos acústicos, de carácter individual y colectivo. Bajo esas condiciones se recurrió a dos estrategias para la escucha, el registro y la interpretación de la acción. Ambas se refieren a las coordenadas físicas y sociales de quien hace etnografía.

Para la descripción del paisaje sonoro se optó por un punto de escucha fijo. La mayoría de los registros de campo (escritos, sonoros y fotográficos), se generaron desde coordenadas físicas relativamente estables. Se seleccionaron puntos de la marcha que dinamizaban la producción semiótica y de comportamientos sonoros, por ejemplo, puntos de reunión como la Plaza de las Tres Culturas, o edificios gubernamentales como el Palacio Nacional. En los puntos de escucha fijos se registraron periodos de treinta minutos, lo que supuso una gran cantidad de datos. A partir de esto, se estudiaron las formas elementales de la praxis sonora desde una perspectiva musical, que permitió describir aspectos estructurales y estilísticos del sonido (Ayats, 2002), y antropológica, orientada a la descripción de la función social de las formas sonoras.

El punto de escucha móvil se utilizó en el estudio del *performance* y los repertorios sonoros. Éste supone que la persona que etnografía acompañe a los actores colectivos durante el desplazamiento. Debido a que los contingentes tienen a mano un conjunto limitado de recursos expresivos, basta con que la escucha se realice durante periodos acotados. El registro escrito, visual y sonoro se realiza durante el desplazamiento. A pesar de esta aparente ausencia de referencias espaciales, la escucha y el registro deben dar cuenta de la relación que los actores colectivos establecen con el espacio físico, social y simbólico.

LA ETNOGRAFÍA SONORA DE LA MARCHA

La metodología que aquí se propone se desarrolló a partir del trabajo de campo realizado en marchas de protesta en la Ciudad de México, a partir del 2014. Estas marchas fueron multitudinarias y se alinearon a la izquierda del espectro político; reivindicaban luchas populares, derechos de las mujeres y de las personas de la comunidad LGBTIQ+. Bajo la idea de que la lucha que se escenifica durante el desplazamiento es un tipo particular de praxis sonora (Aráujo, 2010), se propuso un acercamiento antropológico que permitiera comprender las funciones sociales y cognitivas que se realizaban por mediación del sonido. Este abordaje es descriptivo e interpretativo y se traduce en dos preguntas.

En un primer momento la interrogante fue: ¿qué sonidos conforman la dimensión acústica de la marcha de protesta? En los apartados anteriores se estableció que el sonido es una dimensión fundamental de la praxis política de los actores colectivos. Como se explicó, esto obedece al régimen sensorial de la marcha, que implica un movimiento particular de los cuerpos individuales y colectivos, una iconografía de la lucha y un conjunto de recursos sonoro-expresivos, que atienden a distintos usos y funciones sociales (Merriam, 1964).

Una vez identificados algunos de los recursos sonoros utilizados, el trabajo se encaminó a la caracterización de los actores colectivos que se presentan en las marchas, considerando sus tradiciones de lucha, orientaciones ideológicas y competencias sonológicas,³ con la finalidad de responder a la siguiente pregunta: ¿cómo se estructura el *performance* sonoro y qué papel desempeña en el marco de la marcha?

La etnografía realizada se compone de tres fases: 1) Descripción del paisaje sonoro de la marcha, 2) Análisis del *performance* sonoro desplegado por los actores colectivos, y 3) análisis de los repertorios sonoros de lucha. En las siguientes secciones se detalla cada fase.

Tabla 1
FASES DE LA ETNOGRAFÍA SONORA DE LAS MARCHAS

Fase	1. Descripción del paisaje sonoro	2. Análisis del <i>performance</i> sonoro	3. Análisis del repertorio sonoro
Objetivo	Identificar los sonidos que emiten distintos actores colectivos en la marcha.	Dar cuenta de los sonidos que utiliza un actor colectivo para dar voz a sus posicionamientos políticos e identidad.	Describir la dinámica interna de un actor en relación con los recursos del repertorio sonoro de lucha.

Fuente: Elaboración propia.

DESCRIPCIÓN DEL PAISAJE SONORO DE LA MARCHA

En el primer momento de la etnografía se identificaron los sonidos característicos de las marchas. Siguiendo la propuesta de Schweingruber y McPhail (1999) y McPhail y Wohlstein (1983), para la descripción de unidades de acción colectiva en contextos de protesta, se denominó como formas elementales de la praxis sonora a hechos sonoros básicos e irreductibles, como la consigna o la canción, desde los cuales se da voz a un programa de lucha, se expresan emociones o se hace pública la identidad colectiva.

³ Éstas se refieren a las capacidades vinculadas con la escucha y la producción de sonidos.

La literatura sobre marchas ha descrito algunas de estas expresiones sonoras: en su observación para definir las formas de acción colectiva de una protesta, Schweingruber y McPhail (1999) identificaron doce tipos de sonoridades que incluyen aplausos, cantos, gritos, conversaciones, plegarias y discursos. Por su parte, Rodríguez (2009) y Ayats (2002) señalaron la importancia de las consignas en la narrativa que construyen los actores colectivos.

Con la finalidad de identificar y clasificar las formas elementales de la praxis sonora, desde una perspectiva fundamentada, se registró el paisaje sonoro de las marchas (Murray, 2013), el cual es una herramienta analítica que identifica los sonidos que componen una situación social y las relaciones que se establecen entre ellos. De esta manera, se distinguen los sonidos que establecen una tonalidad (*keynote*), o fondo, sobre la cual se presentan figuras o señales sonoras y las marcas que dotan de identidad a una comunidad (Murray, 2013).

En las marchas se establece un fondo sonoro a partir de las consignas (Ayats, 2002) que profieren distintos grupos. Sobre ellas se presentan los sonidos restantes. Ciertos ruidos, como los cohetes o la ruptura de vidrios, pueden aparecer como señales que alertan a los asistentes y ponen en circulación ciertas concepciones de la lucha, vinculadas con la acción directa de los contingentes que los medios masivos denominan anarquistas. Una función similar desempeñan los llamados, gritos principalmente, para alertar a los manifestantes de la presencia de grupos de choque o policías.

Inicialmente se tomó nota de todos los comportamientos individuales y colectivos que producían algún tipo de sonoridad, desde el sonido de los pasos al caminar hasta las consignas y discursos. De acuerdo con el modelo etnomusicológico propuesto por Merriam (1964), se hizo el registro de los sonidos que se producían, por ejemplo una consigna, el comportamiento productor, proferir una consigna, y las representaciones o ideas que acompañan a ese acto.

Estos datos se asentaron en el diario de campo, por medio de una matriz de tres entradas con las siguientes dimensiones: comportamientos productores de sonidos, sonidos e ideas sobre los sonidos. Para cada nota se indicó el tipo de actor que produjo el sonido y lugar y momento de la marcha (concentración inicial, desplazamiento y llegada). El registro escrito se complementó con registros fotográficos de comportamientos y objetos utilizados en la producción de sonidos, así como grabaciones de audio de los distintos comportamientos acústicos.

Posteriormente se distinguieron aquellos sonidos que se producían con una intención comunicativa clara, a los cuales se podía enlazar un sentido, ya sea por inferencia o por una racionalización explícita de un informante, de aquellos sonidos que se producían de manera accidental, es decir, que no poseían intenciones comunicativas.⁴

En total se identificaron dieciocho formas elementales de la praxis sonora (ver tabla 2), que como se señaló, son emisiones distinguibles por el emisor y los escuchas, se diferencian claramente del fondo, portan un sentido conscientemente elaborado y desempeñan una función. Estas formas se clasificaron de la siguiente manera: vocalizaciones (sonidos que no se articulan lingüísticamente), verbalizaciones, sonidos derivados de la manipulación de objetos sin una intención musical, música y silencio producido activamente. La vocalización incluyó gritos, silbidos, risas, lamentos, sollozos y llantos. Dentro de la verbalización se ubicaron las consignas, cantos, conversaciones, discursos y oraciones. Los sonidos no musicales derivados de la manipulación comprendieron aplausos, ruidos y pasos. La

⁴ La frontera entre sonidos producidos intencionalmente y sonidos no intencionales es permeable. Un sonido que se produce de manera no intencionada, por ejemplo, el ruido de los pasos, fácilmente se puede transformar en una forma elemental si se realiza con la intención de comunicar algún tipo de mensaje. En algunas marchas silenciosas el sonido de los pasos se utilizaba de manera consciente por parte de los actores para crear un sentido de presencia y prestar algún tipo de voz al silencio.

música (*musicking*)⁵ incluyó la reproducción a través de dispositivos tecnológicos y aquella que se produce en vivo. Finalmente, se distinguieron silencios producidos intencionalmente, con distintas duraciones.

Tabla 2
FORMAS SONORAS IDENTIFICADAS EN LA ETNOGRAFÍA

Clasificación de los sonidos	Nombre de la forma
Vocalización	Gritos
	Silbidos
	Risas
	Lamentos
	Sollozos
	Llantos
Verbalización	Consignas
	Cantos
	Conversaciones
	Discursos
	Oraciones
No musicales derivados de la manipulación	Aplausos
	Ruidos (por ejemplo, sonidos de machetes o cacerolas)
	Pasos
Musicales	Producidos en vivo
	Reproducción en dispositivos tecnológicos
Silencios	Silencios largos y cortos

Fuente: Elaboración propia.

⁵ Este neologismo propuesto por Small es particularmente pertinente para la experiencia de la música en la marcha. Para este autor “la música no es una cosa, sino una actividad, algo que las personas hacen. La cosa aparente llamada música es un producto, una abstracción de la acción, cuya realidad se desvanece tan pronto como la analizamos” (Small, 1998: 2). Alejada del formato escénico, presente en gran parte de las músicas populares, la música en contextos de protesta aparece como pura praxis, casi inmediata, en la cual actores se reúnen con el propósito de dar forma a sus inquietudes políticas.

Al observar ciertas recurrencias en los usos de las expresiones sonoras, así como en los significados que transmiten, se desprendió, mediante el análisis fundamentado, un conjunto de funciones para los sonidos. La función del sonido se entendió como “la razón para su empleo y particularmente, el propósito amplio para el cual sirve” (Merriam, 1964: 210), por ejemplo, hacer pública la identidad o reforzar los vínculos del colectivo.

Se identificaron las siguientes funciones: identidad, constitución del actor colectivo, reconocimiento y legitimidad de la acción, diagnóstico, pronóstico,⁶ reconversión, motivación y expresiones de valor, unidad, números y compromiso del movimiento (Tilly y Wood, 2010).

ANÁLISIS DEL PERFORMANCE SONORO

Identificar y describir las unidades mínimas de sonido permitió avanzar de un nivel descriptivo a otro interpretativo, en donde la inquietud central fue ubicar la función que desempeña el sonido en la marcha de protesta; esto significa, como propone la antropología musical de Seeger (2004), señalar qué aspectos de la acción colectiva deben su existencia a la música y el sonido.

Para explorar estas relaciones se recuperó el concepto de praxis sonora que Araújo, en conjunto con el grupo Musicultura, desarrolló en proyectos de investigación participativa con habitantes de las favelas de Brasil. Para Araújo (2010: 219) la praxis sonora se sitúa en

una tradición filosófica que considera la teoría y la práctica ancladas mutuamente, como praxis. Pensamos en ella en el sentido de una manipulación reflexiva de los fenómenos naturales y sociales, desde sus manifestaciones empíricas y percepción hasta los efectos prácticos y los

⁶ Dentro del enmarcado pronóstico y diagnóstico, que forma parte de las actividades productoras de sentido de los movimientos (Benford y Snow, 2000), se considera la identificación de víctimas y problemas, atribución de responsabilidades, construcción de antagonistas, soluciones a los problemas y planes de acción.

discursos críticos producidos por esos procesos. Esta perspectiva [...] se enfoca en los elementos sonoros de la actividad humana, sin aislarlos de su dimensión política. Subrayando la praxis sonora como una categoría operativa también implica el énfasis entre discursos, acciones y políticas relacionadas con el sonido.

A la luz del fenómeno que se pretendía describir, este enfoque era pertinente ya que entiende al sonido como el resultado de un conjunto de acciones colectivas que operan en contextos de poder y cuya finalidad es el desbalance o redistribución del mismo. Al contrario del paisaje sonoro, utilizado en el primer momento de la etnografía, y que tiene como desventaja transmitir la idea de una realidad preconstituida, la praxis sonora señala el carácter emergente de la realidad a partir de esfuerzos individuales y colectivos. Se consideró, por tanto, que el sonido era una herramienta utilizada por los contingentes para lograr ciertos objetivos políticos.

El trabajo en campo reveló un alto grado de estandarización en los recursos sonoros empleados por distintos actores colectivos. Una misma consigna se utilizaba por distintos contingentes, por ejemplo, estudiantes, organizaciones populares, sindicatos, normalistas, en distintos contextos, ya sea para la conmemoración de la masacre de Tlatelolco del 68, en la denuncia de los feminicidios o en la conmemoración de la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa. En este momento el problema se orientó a entender los elementos que edificaban la voz particular de un contingente, a partir de un acervo común de recursos estandarizados, inscritos en las tradiciones de lucha de los movimientos sociales mexicanos. La pregunta era: ¿de qué recursos se sirven los actores colectivos que practican el sonido?

Para entender la apropiación de los recursos sonoro-expresivos, por parte de un contingente, en una situación de lucha particular, se recurrió al concepto de *performance*, encarnación de la praxis que enfatiza ciertos aspectos de la acción social. Éste se inscribe en las discusiones antropológicas y etnomusicológicas sobre prácticas musicales con-

temporáneas, cuyo espíritu se sintetiza en la siguiente idea de Madrid (2009, párr. 4):

“Los estudios del *performance* no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente en su vida cotidiana”. En las investigaciones sobre prácticas musicales el *performance* se define como la presentación de una identidad frente a una audiencia (Auslander, 2021). El *performance* es un tipo de actuación: “la actividad total de un participante que ocurre durante un periodo de tiempo, marcado por su presencia continua frente a una audiencia, que posee algún tipo de influencia sobre los observadores” (2021: 97). Es el despliegue en el tiempo y el espacio que realiza un actor individual o colectivo con la finalidad de comunicar ciertas ideas, relativas a su identidad, a un público. Debido a que uno de los objetivos de la marcha es dar concreción espacio-temporal a actores colectivos que sólo tienen existencia virtual (Cruces, 1998; Rodríguez, 2009), la categoría de *performance* resultó idónea para explorar la presentación y el despliegue de identidades colectivas, programas de lucha, diagnósticos y llamados a la acción. A lo largo de los momentos y espacios de la marcha, el actor colectivo se presenta públicamente, dotado de una identidad y con un repertorio de lucha que incluye recursos visuales, como pancartas, caricaturas y carteles, y recursos sonoros, como música, consignas y ruidos.

La exploración del *performance* se dividió en cuatro fases: 1) Selección de contingentes, 2) Registro de comportamientos e imaginarios desplegados en la marcha, 3) Sistematización de datos, y 4) Interpretación del *performance*.

En la primera fase se seleccionó a contingentes que eran claramente identificables en tanto que actores, con orientaciones de lucha particulares y repertorios sonoros propios. Así, un contingente era identificable cuando recurría a expresiones como mantas alusivas a la identidad del contingente,

indumentaria relativamente homogénea o consignas identitarias (“Hongo, peyote, mariguana, en lucha la Metropolitana”). El contingente también debía cumplir con un indicador de cada uno de estos rubros: a) proximidad física de las personas o dispositivos de delimitación física, b) articulación de la interacción o acciones colectivas comunes.⁷

En la segunda etapa se acompañó a los contingentes durante cuatro momentos: 1) Concentración inicial, 2) Desplazamiento, 3) Umbral,⁸ y 4) Concentración final. Para los momentos 1 y 4 se escuchó por periodos de diez minutos. Para el desplazamiento se hicieron dos o tres escuchas de diez minutos, principalmente al inicio de la locomoción colectiva, a la mitad del recorrido y en puntos críticos que supusieran un incremento en los comportamientos colectivos (por ejemplo, frente la presencia de elementos de la policía, edificios gubernamentales o empresas transnacionales).

Cada intervalo de escucha se tradujo en un audio de diez minutos, registros escritos en el diario de campo, fotografías y videos. En el diario de campo se hizo una descripción narrativa de los sucesos, señalando los actores involucrados en la acción, los comportamientos sonoros y no sonoros y las características del espacio en donde ocurrió. Cada *performance* se convirtió en cincuenta minutos de grabación.

En la tercera etapa se analizaron los materiales por medio de una matriz de cuatro entradas. En la primera entrada se consignaron algunas variables sociales como la edad y ocupación de las personas manifestantes; en la segunda, los ras-

⁷ Esto es observable, según Schweingruber y McPhail (1999), en la orientación de los cuerpos en una misma dirección, ritmos o velocidad del desplazamiento homogénea, gestos y acciones comunes (por ejemplo, participar en un canto o una consigna).

⁸ Se incluyó esta etapa, previa a la llegada a la concentración final, ya que como observó Rodríguez (2009) y se pudo constatar durante la etnografía, el umbral supone un incremento muy importante en la producción semiótica y los comportamientos de protesta. Se podría señalar, siguiendo a Collins, que es un momento “con un alto grado de consonancia emocional –mediante la sincronización corporal, fruto de la mutua estimulación/excitación de los sistemas nerviosos de los participantes–” (2009: 65). Esta consonancia emocional explica el incremento en las vocalizaciones, el movimiento corporal y los gestos.

gos de interacción social predominantes, por ejemplo, la cercanía física, homogeneidad o heterogeneidad de comportamientos; en las dos últimas, los comportamientos sonoros y no sonoros desplegados durante los distintos momentos de la movilización.

Finalmente, en la etapa de interpretación se reconstruyó el *performance* del contingente a partir de todos los registros. Se elaboró una descripción de carácter narrativo del *performance* desplegado durante toda la marcha. Esta descripción consideró el régimen sensorial, es decir, los elementos y comportamientos sonoros, visuales y corporales por medio de los cuales se corporeizó la protesta. En términos generales, se buscó que la descripción restituyera la trama sensible de la acción colectiva, al referirse constantemente a las acciones que realizan los cuerpos individuales y colectivos y las vicisitudes que enfrentan.

En cuanto a la interpretación de la acción colectiva, es decir, el significado que se enlaza al comportamiento, se recurrió a las propias racionalizaciones de los actores que se recabaron por medio de minientrevistas, entrevistas a profundidad con algunos manifestantes, e incluso materiales recabados en internet como foros, blogs y videos. Además de este acervo de interpretaciones emic, se consideró la propia comprensión, desprendida fundamentalmente de tres referentes: a) literatura que aborda los significados y el comportamiento desplegado en contextos de lucha, b) la propuesta de las actividades de enmarcado que realizan los actores colectivos según Benford y Snow (2000), y c) las funciones establecidas para las formas sonoras en la primera etapa de la etnografía. La suma de interpretaciones emic y etic constituyó una suerte de oído etnográfico, que de acuerdo con Seeger (2015), genera reflexividad sobre el sonido y la escucha desde la comprensión nativa y de la persona que lleva a cabo el trabajo etnográfico.

La reconstrucción del *performance* permite contemplar la presentación de identidades colectivas en la marcha, en tér-

minos de reivindicaciones políticas, que incluyen el diagnóstico de las problemáticas que se enfrentan, la propuesta de cursos de acción (Benford y Snow, 2000), llamados a la unidad y el compromiso (Tilly y Wood, 2010), y la praxis cognitiva (Eyerman y Jamison, 1998).

Es importante tener en mente que la perspectiva del *performance* nos lleva a pensar la identidad colectiva en contextos de lucha como despliegue espacial, temporal y simbólico. La identidad está muy lejos de ser una enunciación proposicional del tipo “Somos estas personas y nuestras demandas son éstas”. En vez de ello, se actúa en el tiempo y el espacio, se desdobra lentamente y se presenta mediante texturas sensibles que están dotadas de significado: la multiplicidad de cuerpos, la fuerza de los números según Cruces (1998), ya habla del poder de la colectividad; la indumentaria de las personas que se manifiestan comunica orientaciones políticas e ideológicas; los carteles, figuras e imágenes establecen el sentir y las demandas grupales; las consignas y cantos externalizan las emociones, dan cuerpo a las identidades y fortalecen los vínculos de solidaridad entre los elementos del contingente. En estos despliegues identitarios se concreta el régimen sensible de la marcha de protesta.

ANÁLISIS DEL REPERTORIO SONORO

Se acudió al concepto de repertorio sonoro de lucha para explorar si existía alguna relación entre actores colectivos y recursos sonoros. Esta suerte de interrogante estuvo guiada por dos premisas. En primer término, se consideró que los colectivos seleccionan recursos del acervo de expresiones disponibles, ya sean de naturaleza visual, sonora, corporal o motora. En segundo lugar, se estimó que esta selección es una función de las características y rasgos de interacción de un contingente, su identidad colectiva, tradiciones de lucha y cultura política, englobados en el concepto de praxis cognitiva de Eyerman y Jamison (1998), e incluso de la estructura de

oportunidades políticas, que permite la emergencia de ciertas formas de movilización. En cierta medida, la hipótesis fue que el repertorio sonoro de lucha expresa las características del actor colectivo.

Actores colectivos con identidades bien definidas, tradiciones de lucha establecidas y procesos de socialización de sus adherentes producen repertorios con una articulación fuerte, es decir, favorecen la participación de los manifestantes en las consignas y cantos, se valen de distintas expresiones como música, consignas, ruidos y silencios, se apropian del repertorio estándar de lucha,⁹ tienen la capacidad para identificar problemas y proponer soluciones, y expresan la voz del contingente a través de la estilización del repertorio. Por el contrario, los actores colectivos débilmente integrados producen repertorios con una baja apropiación y estilización de los recursos expresivos.

El repertorio sonoro es el conjunto de formas sonoro-expresivas que un actor tiene disponible para manifestarse y expresar su identidad; también hace posibles funciones de enmarcado como la defensa de la legitimidad de su acción, diagnósticos de las problemáticas y definición de cursos de acción; finalmente, contribuye con la motivación de los manifestantes y expresa la unidad y el compromiso con el movimiento. Si el *performance* es el despliegue espaciotemporal, el repertorio es el acervo que hace posible el despliegue identitario y la acción colectiva.

El análisis de los repertorios sonoros constó de las siguientes etapas: 1) escucha inicial de los repertorios, 2) etnografía y 3) análisis. En la primera etapa el objetivo era analizar la naturaleza del repertorio de lucha y su relación con los contingentes. Después de escuchar, generar registros y analizar las actuaciones de algunos contingentes, se concluyó que cada colectivo utiliza distintas herramientas expresivas, y que los

⁹ Se designó repertorio estándar de lucha a las formas expresivas, sonoras, visuales y corporales, presentes en una gran variedad de contingentes. Cada contingente adapta estas formas de acción a sus objetivos.

repertorios poseen un grado de articulación. Para caracterizar los repertorios se construyeron cinco dimensiones empíricamente fundamentadas: a) grado de articulación entre los individuos que conforman el contingente, b) variedad de recursos sonoros-expresivos, c) apropiación del repertorio sonoro estándar, d) capacidad de enmarcado, y e) estilización.

En el segundo momento se registró el repertorio sonoro de distintos grupos. Se seleccionaron contingentes con base en los criterios establecidos para identificar actores colectivos (ver apartado sobre análisis del performance sonoro). Posteriormente, se acompañó a los contingentes a lo largo de los cuatro momentos de la marcha. Para cada momento se registraron periodos de diez minutos, consignando el tipo de comportamientos desplegados (vinculados o no con la sonoridad). En el diario de campo se tomaron notas de los comportamientos, sonidos e ideas vinculadas con el sonido. También se grabó el sonido para analizar los elementos estilísticos del repertorio, la diversidad de recursos expresivos, la capacidad para enmarcar la acción colectiva y la apropiación del repertorio de lucha estándar.

En la tercera fase se analizaron los repertorios a la luz de las cinco dimensiones empíricamente fundamentadas mencionadas algunas líneas atrás. Se buscó establecer vínculos no causales entre las características de un actor colectivo y su repertorio. Esto quiere decir que no se entendió al repertorio como una función directa de las características del actor colectivo; en vez de ello, se consideró que en cierto tipo de praxis sonora se articula a actores colectivos que poseen determinada cultura política, tradiciones de lucha y se desenvuelven en una estructura de oportunidades políticas determinada. Por ejemplo, los contingentes anarquistas y feministas, que promueven ideales antiautoritarios y antipatriarcales, se valen de formas participativas que permiten a los sujetos “contribuir activamente al sonido y la realización del evento musical por medio del baile, el canto y los aplausos” (Turino, 2008: 28).

Para el análisis se consideraron los registros escritos, sonoros y visuales. Se identificaron todas las formas sonoras elementales que conformaban los repertorios de lucha: consignas, gritos, música, conversaciones, entre otras. Para explorar y describir el grado de articulación de la interacción del contingente se recurrió a los registros que daban cuenta de los patrones de interacción, es decir, cuántas personas del contingente participaban en los comportamientos colectivos y las formas de organización de la producción sonora, por ejemplo, la presencia de un coordinador de las consignas. La variedad de recursos se estimó a partir de la diversidad de formas sonoras utilizadas. Se consideró que existía apropiación del repertorio estándar de lucha si el contingente adaptaba alguna forma sonora, por ejemplo, una consigna identitaria o una canción, como el son de “La Llorona”, a sus necesidades identitarias o el texto central de la marcha. Finalmente, la estilización se evaluó a partir de la alteración de parámetros no estructurales en la forma sonora, como la entonación o cambios en la velocidad de una consigna.

Al analizar los repertorios se corroboró que hay una relación entre las características de los contingentes y el repertorio. Los contingentes con tradiciones de lucha de larga data, como la Federación de Estudiantes Campesinos Socialistas, producen repertorios con una articulación de la interacción alta, variados en términos de los recursos sonoros, con apropiaciones del acervo sonoro de lucha de los movimientos sociales y una elevada capacidad para enmarcar el entorno político y la acción colectiva. Por el contrario, los contingentes con escasa trayectoria en la protesta, como los grupos de derecha que se han presentado en marchas en contra de Donald Trump o Andrés Manuel López Obrador, tienen repertorios con pocos recursos sonoros y una baja capacidad para dar cuenta del entorno sociopolítico.

CONCLUSIONES

Para cerrar este artículo se responde a tres preguntas y se señalan algunos desafíos metodológicos que supone la realización de la etnografía sonora en el contexto de las marchas. ¿Qué es la etnografía sonora? Se define como un dispositivo de recolección e interpretación de datos, cuyo interés central son los sonidos, musicales y no musicales, derivados de un hecho social, así como los fenómenos de la escucha, que como ya se mencionó, emergen en la relación dialógica entre la persona que etnografía y sus interlocutores.

Siguiendo los preceptos funcionalistas de Merriam (1964), para el estudio de expresiones musicales, una inquietud fundamental de la etnografía sonora es relacionar los sonidos y prácticas de escucha con las instituciones culturales que conforman un grupo social. Por otra parte, y con la finalidad de complementar la visión funcionalista de Merriam, el interés también recae en los procesos sociales que son posibles por la música y otro tipo de expresiones artísticas y populares, de acuerdo con el acercamiento del *performance* que propone Madrid (2009) y la antropología musical de Seeger (2004). Finalmente, el enfoque propuesto va más allá de la visión geertziana que reduce la antropología a una interpretación de textos. En vez pensar a la cultura como texto, se centra en la totalidad de las experiencias corporales, emocionales y cognitivas, de carácter individual y colectivo, que constituyen la trama sensible de los hechos sociales.

La segunda pregunta se plantea en los siguientes términos: ¿qué aporta la etnografía sonora al estudio de la acción colectiva, concretamente, las marchas de protesta? Al recuperar la dimensión sensible y afectiva de la acción colectiva, que el estudio de los movimientos sociales había marginado en el siglo XX, nos abrimos a la manera en que los actores colectivos e individuales experimentan la marcha. La protesta se factura a partir de nuestras capacidades sensibles, las emociones vividas y nuestro modo particular

de ser en el mundo, en tanto que cuerpos. El componente racional de la marcha, los programas de lucha y objetivos políticos se externalizan gracias a la capacidad de percibir y actuar sobre el mundo. Más aún, los programas políticos, demandas, identificación de problemas y otros, se expresan por medio de los cuerpos que se congregan, caminan y gritan en el espacio público. Reconocer el componente sensible de la lucha es una deuda de la teoría de los movimientos sociales del siglo XX.

Este enfoque también nos permite entender un aspecto fundamental de la protesta, a saber, la presentación de identidades públicas en el espacio urbano y el contexto de la marcha. En gran medida esta identidad se construye con los materiales que proporciona, nuevamente, el sonido, las consignas, las canciones y los discursos. Pero, como se señaló, esta identidad es un despliegue, un desdoblamiento en el tiempo y el espacio, una actuación que escenifica y presenta a los otros una definición de la situación que sea convincente para las partes involucradas.

La última pregunta se refiere a los retos que plantean las etnografías sonoras, y la recuperación de la sensibilidad en general, al dispositivo etnográfico, configurado de acuerdo con el paradigma del texto (Erlmann, 2004). Aunque el quehacer de las ciencias sociales se vincula estrechamente con la observación, la interpretación y la escritura, la etnografía sonora obliga a la persona que hace trabajo de campo a incorporar los componentes sensibles de la acción y la cultura, con la finalidad de comprender el hecho sociocultural a partir de su régimen sensorial.

Concluyo con la mención de tres desafíos metodológicos que supone la etnografía sonora de la marcha de protesta. El primero se refiere a la capacidad de plantear un diseño de investigación que responda a la naturaleza misma de la marcha, que es un acontecimiento social complejo y multimedia-

do: decenas de actores colectivos, dispersos en el espacio público, que generan varias capas de sonido, imágenes y comportamientos colectivos. Por sí sola la etnografía sonora no indica qué fragmentos de la marcha deben ser observados y escuchados. Esto solo es posible si el trabajo de campo se conduce bajo una perspectiva conceptual, como el paisaje o *performance* sonoro, que oriente la experiencia de quien hace etnografía y registra datos.

El segundo tiene un carácter técnico y se refiere a la capacidad de recolectar un conjunto de datos que sea significativo, en situaciones sociales que por definición son efímeras y espacialmente móviles, ya que los individuos se desplazan por el espacio urbano. Es imprescindible que las herramientas de recolección de datos, como las microentrevistas o escuchas en periodos de tiempo limitados, revelen, aunque sea parcialmente, la experiencia y trama sensorial que actores individuales y colectivos tejen en la marcha. A este reto se vincula la dificultad de obtener entrevistas, particularmente las racionalizaciones que los actores atribuyen a sus actos, en momentos de elevada efervescencia colectiva, donde el foco de atención es el acto y el objetivo de la protesta, con la presencia esporádica de situaciones de violencia vinculadas con cuerpos policíacos o colectivos que optan por la acción directa.

Finalmente, la etnografía sonora, y en general las etnografías con orientación a lo sensorial, sólo son posibles en la medida en que se supera el paradigma del etnógrafo aislado, fuertemente inscrito en las disciplinas antropológicas y las ciencias sociales de orientación cualitativa, en favor de un modelo de múltiples miradas y escuchas etnográficas, es decir, un equipo de personas entregadas a la etnografía, atento a las distintas expresiones del régimen sensorial sustancial a un acontecimiento social como las marchas de protesta.

BIBLIOGRAFÍA

- AMPHOUX, Pascal (1994). *Environment, milieu et paysages sonores*. Grenoble, Francia: Cresson.
- ARÁUJO, Samuel (2010). "Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil". En *Music and Conflict*, editado por John O'Connell y Salwa Castelo-Branco, 217-230. Illinois: University of Illinois Press.
- AUSLANDER, Philip (2021). *In Concert. Performing Musical Persona*. Michigan: University of Michigan Press.
- AYATS, Jaume (2002). "Cómo modelar la imagen sonora de un grupo: los eslóganes de manifestación", *Trans. Revista transcultural de música* 6.
- BENFORD, Robert y David Snow (2000). "Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment", *Annual Review of Sociology* 26: 611-630.
- BLACKING, John (1995). *Venda Children's Songs. A Study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BLACKING, John (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BRABEC, Bernd et al. (2015). *Sudamérica y sus mundos auditivos. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
- CARTER, Paul (2004). "Ambiguous Traces, Mishearing, and Auditory Space". En *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*, editado por Veit Erlmann, 43-63. Nueva York: Berg.
- COLLINS, Randall (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- CRUCES, Francisco (1998). "Las transformaciones de lo público. Imágenes de la protesta en la Ciudad de México", *Perfiles Latinoamericanos* 7 (12): 227-256.

- DOKIC, Jérôme (2007). "Two Ontologies of Sound", *The Monist* 90 (3): 391-402.
- ERLMANN, Veit (ed.) (2004). *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Nueva York: Berg.
- EYERMAN, Ron y Andrew Jamison (1998). *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FELD, Steven (1990). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- FOUCAULT, Michel (2007). *El poder psiquiátrico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- GEERTZ, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- HOWES, David (2014). "El creciente campo de los estudios sensoriales", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 6 (2): 10-26.
- IHDE, Don (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. Nueva York: State University of New York Press.
- JASPERS, James (1998). "The Emotions of Protest: Affective and Reactive Emotions in and around Social Movements", *Sociological Forum* 13 (3): 397-424.
- KORSMEYER, Carolyn (ed.) (2005). *The Taste Culture Reader: Experiencing Food and Drink*. Nueva York: Berg.
- LABELLE, Brandon (2010). *Acoustic Territories: Sound, Culture, and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.
- LE BRETON, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- MADRID, Alejandro (2009). "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier", *Trans. Revista Transcultural de Música* 13. McPhail, Clark y Ronald Wohlstein (1983). "Individual and Collective Behaviors within Gatherings, Demonstrations and Riots", *Annual Review of Sociology* 9: 579-600.
- MERRIAM, Alan (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

- MURRAY, Raymond (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- PARSONS, Talcott (1968). *La estructura de la acción social. Estudio de teoría social, con referencia a un grupo de recientes escritores europeos*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- RAMA, Ángel (1996). *The Lettered City*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.
- RAMPLEY, Matthew (ed.) (2005). *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- REED, T. (2005). *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RODRÍGUEZ, Elsa (2009). *La marcha de protesta como un texto multimodal*. Tesis de doctorado en Antropología. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).
- SARTORI, Giovanni (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- SCHAEFFER, Pierre (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- SCHWEINGRUBER, David y Clark McPhail (1999). "A Method for Systematically Observing and Recording Collective Action", *Sociological Methods & Research* 27 (4): 451-498.
- SEEGER, Anthony (2004). *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Illinois: University of Illinois Press.
- SEEGER, Anthony (2015). "El oído etnográfico". En *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, editado por Bernd Brabec et al., 27-36. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
- SMALL, Christopher (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

- TILLY, Charles y Lesley Wood (2010). *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona: Crítica.
- TITON, Jeff (2008). "Knowing Fieldwork". En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory Barz y Timothy Cooley, 25-41. Nueva York: Oxford University Press.
- TRUAX, Barry (1984). *Acoustic Communication*. Nueva Jersey: Ablex.
- TURINO, Thomas (2008). *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- WEBER, Max (2008). *Economía y sociedad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (FCE).