

# *Etnografías musicales en contextos de crisis: definiciones, estrategias y contratiempos*

## *Musical ethnographies in crisis contexts: definitions, strategies and setbacks*

*por*

Christian Spencer Espinosa  
Facultad de Ciencias Sociales y Artes,  
Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH), Universidad Mayor, Chile.  
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)  
[christian.spencer@umayor.cl](mailto:christian.spencer@umayor.cl)

*Los sonidos de la violencia  
en el mundo contemporáneo son  
muchos y muy fuertes para no ser  
considerados con detención por  
los académicos/as de las  
humanidades<sup>1</sup>.*

El concepto de etnografía musical ha sido muy utilizado pero escasamente debatido en América Latina. El presente artículo busca repasar la importancia de esta noción por medio de una revisión de su valor en tanto estrategia de recolección de información en contextos de crisis social. Mi objetivo es sintetizar sus principales tendencias y modos de ejecución, y al mismo tiempo, relevar su complejidad metodológica, señalando aspectos que la diferencian de otras formas de trabajo en terreno.

El texto se divide en dos partes. En la primera explico qué es la etnografía y en qué se diferencia de la etnografía *musical*. Repaso la literatura que se ha desarrollado sobre el tema en inglés y español y clasifico las tendencias etnográficas en cinco: antropológicas, etnomusicológicas, digitales/audiovisuales, trabajos de campo parciales y etnografías del conflicto social.

En la segunda abordo la relación entre música y crisis social. Para ello utilizo mi propia experiencia de campo entre 2019 y 2021, incluyendo el trabajo realizado con la agrupación chilena Banda Dignidad. Aquí destaco el carácter singular de la etnografía de protesta por su uso del cuerpo, las formas de interacción social y la presencia de una música efímera que es “en vivo”. En este último punto recalco algunos aspectos musicales que la etnografía permite ver en la protesta como los arreglos musicales, el sentido del ritmo, las formas de baile, la tendencia a comprimir la *performance* a géneros

<sup>1</sup> Samuel Araujo y Grupo MusiCultura, "Sound praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil", *Music and conflict*, Salwa El-Shawan Castelo-Branco y John Morgan O'Connell (editores), p. 217.

musicales preexistentes y el valor de la improvisación. También subrayo algunos problemas metodológicos que aparecen en el trabajo de campo de tipo político, como el diseño del campo, el exceso de información, los cuestionamientos de la etnografía en casa y el inevitable impacto de los cambios políticos. Cierro con algunas conclusiones que repiten lo antedicho.

**Palabras clave:** etnografía musical, Banda Dignidad, conflicto social, trabajo de campo, Chile

*The concept of musical ethnography has been widely used but scarcely discussed in Latin America. This article seeks to review the importance of this notion by reviewing its value as a strategy for gathering information in contexts of social crisis. My goal is to synthesize its main trends and modes of implementation and at the same time to highlight its methodological complexity, pointing out aspects that differentiate it from other forms of fieldwork.*

*The text is divided into two parts. In the first part I explain what ethnography is and how it differs from “musical” ethnographies. I shortly review the literature that has been developed on the subject in English and Spanish and classify ethnographic trends into five: anthropological, ethnomusical, digital/audiovisual, partial fieldworks and ethnographies of social conflict.*

*In the second part I address the relationship between music and social crisis. For this I use my own field experience between 2019 and 2021, including my work with the Chilean street group, Banda Dignidad. I highlight the singular character of protest ethnography for its use of the body, forms of social interaction and the presence of ephemeral “live” music. On this last point I emphasize musical aspects that ethnography allows us to see in protest, such as musical arrangements, the sense of rhythm, dancing, the tendency to compress performance to pre-existing musical genres and the value of improvisation. I also highlight methodological problems that arise in political fieldwork, particularly the field design, information overload, the complexities of ethnography at home and the inevitable impact of political changes on the field itself. I close with some conclusions that repeat the above.*

**Keywords:** musical ethnography, Banda Dignidad, social conflict, fieldwork, Chile.

## Introducción<sup>2</sup>

Es difícil decir con certeza qué es la etnografía. La primera tarea “etnográfica” que me tocó hacer fue una observación no participante en una sala de niños de educación primaria. Fue una experiencia horrible. Estuve varias semanas sentado en una silla pequeña apuntando lo que veía de una manera mecánica, casi desinteresada. En mi ceremonioso cuaderno de campo anotaba con escepticismo cosas como “El niño A no hizo su tarea”, “Todos juegan en el fondo de la sala”, “La niña B no participa” o “La mesa les incomoda”. La tarea me pareció imposible porque exigía un rango de microdetalles cotidianos cuya precisión se me escapaba. Yo, que había sido entrenado en cursos de metodología, matemáticas y economía, venía a observar cómo unos niños se sentaban y paraban cada dos minutos; inconcebible.

Sin embargo, hacia el final del proceso fui comprendiendo algo que en ese momento desconocía: la existencia de patrones de conducta en el comportamiento humano, la aparición de actitudes predecibles que solo la observación permitía ver. Jamás lo había intentado y la verdad es que fue revelador. Empecé a ver a los pasajeros de los microbuses, a mirar de reojo en las cafeterías, a analizar en silencio a mi familia, en una palabra a detenerme en todo aquello que la microsociología definía como los rituales “cara a cara” (Goffman 1982). Comencé a cambiar mi actitud de caminante efímero a observador agudo. Día tras día, fui detectando las conductas que cambiaban y permanecían, las que eran aprobadas y rechazadas, las que se canonizaban y las que pasaban de largo. Exactamente una década después, en 2007, me encontré

<sup>2</sup> El presente artículo fue apoyado por el proyecto “Prácticas sonoras y musicales en el espacio público de Santiago de Chile en el contexto de la crisis socio-política y sanitaria” del Fondo de Publicaciones (FDP) de la Universidad Mayor (FDP\_2021\_23) y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), código NCS2022\_016, de la Iniciativa Milenio (ANID). Se lo dedico a Araceli de Tezanos, mi primera profesora de metodología cualitativa, que marcó mi entendimiento de la investigación como un espacio formado por personas, no por objetos.

haciendo las mismas observaciones con músicos de diversas partes del mundo; intentaba otra vez aprehender los patrones de significado, pero ahora proveído de mis estudios de musicología.

Mi caso no es el único. El uso del método etnográfico ha venido creciendo en las últimas décadas en Chile. A medida que los estudiantes de ciencias sociales y humanidades han ido escogiendo el sonido o la música como objeto de análisis, se han multiplicado las tesis, trabajos de grado o seminarios donde este tema se hace relevante. ¿Cómo es el trabajo de campo con música y qué diferencia tiene con otros? ¿Es posible estudiar por medio de él expresiones volátiles como la música callejera? ¿En qué se diferencian trabajo de campo y etnografía? El presente texto busca responder estas y otras preguntas, destacando la importancia de la etnografía como forma de investigación social comprometida con las personas y con su tiempo, pero sobre todo, con los sonidos que nos rodean<sup>3</sup>. Mi objetivo no es abarcarlo todo, sino ofrecer una introducción sencilla a los estudiantes que se aproximan por primera vez al mundo de la investigación con música desde áreas distintas a las ciencias sociales. El lector que quiera ir más allá encontrará en la bibliografía alternativas para profundizar en otras aproximaciones al uso de metodologías para el estudio del sonido y la música.

### *El término etnografía*

En este texto entenderé la etnografía como un proceso de inmersión en prácticas sonoras y sociales que se realiza para develar significados desde el punto de vista de los sujetos involucrados. Esta definición no agota el sentido del término pero la uso así para poner énfasis en los contextos de crisis donde la música y el sonido pueden jugar un rol importante. El término “política” lo adopto en esta misma línea: como conflictos y tensiones que producen las relaciones de poder que se ven representadas, reflejadas, inscritas o comprendidas en los fenómenos de escucha, sonido y música. Entiendo entonces la etnografía político-musical como una forma investigación sonora en las relaciones de poder que se manifiestan en la música o en su interpretación, de manera directa o indirecta, y en contextos de crisis<sup>4</sup>.

El artículo no integra las tendencias etnográficas recientes sobre auralidad, paisajes sonoros no humanos u otras formas de recolección vinculadas a la escucha e impacto cultural del sonido. Más bien se centra en las prácticas musicales y sus consecuencias sociales. Esta acotación es importante porque el campo de los estudios sonoros es el área de mayor crecimiento de los estudios de música en estos momentos. Sus límites aún no están definidos pero su amplitud teórica incluye sin duda los debates sobre etnografía, como bien revela la publicación del libro *Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies* (Bull y Cobussen 2021).

Esta exclusión de los temas de escucha cultural o auralidad no significa que no comprenda bien la función, significado y recepción del sonido en la protesta. Al contrario, considero que la noción de poder tiene una conexión estrecha con la idea de auralidad y ésta con la de música. Se trata de categorías culturales que usamos para entender la música y el sonido que acarrean conceptos ya instalados como los de tonalidad, ruido, ritmo o silencio. Mi texto considera el uso de estos términos pero pone su mirada en las tensiones de poder que implican. En gran medida,

<sup>3</sup> Este texto es la continuación de otros dos trabajos ya publicados (Spencer 2023 y Spencer y Bórquez 2024). El primero describe la historia y caso particular de la Banda Dignidad, haciendo énfasis en su poder de distribución de autenticidad política y uso del espacio y la legitimidad cultural. El segundo revisa las características musicales de las protestas ocurridas en Santiago entre 2021 y 2022, planteando la existencia de un sujeto popular autorrepresentado. Si bien este artículo integra algunos elementos de ambos, es distinto, porque no plantea un estudio de caso sino reflexiones metodológicas. Espero, por tanto, que pueda complementar los anteriores de un modo positivo.

<sup>4</sup> Para facilitar la redacción usaré como sinónimos “etnografía con música”, “etnografía musical” y “etnografías sonoras”. Dado que me estoy refiriendo al trabajo en protestas, usaré la expresión “etnografía política”, “etnografía político-musical” o “contexto político” para hablar de sonidos y músicas en situaciones de calle. Además, usaré la expresión “etnografía clásica” para referirme a las etnografías representacionales realizadas antes de los años ochenta del siglo XX.

la auralidad es el trasfondo de todo trabajo de campo sonoro porque lo que ocurre en la calle es oído con una base cultural preexistente. Ahora bien, a pesar de esto, este texto no se centra directamente en los procesos previos de adquisición de esa base cultural sonora (o sus efectos en la escucha) sino en las prácticas físicas y emocionales que posee la música en contextos de protesta política. Por estos motivos, el término de etnografía que aquí utilizo está más ligado a la noción de conflicto social que a la de auralidad.

Según John M. O'Connell, el conflicto comprende conductas racionales y no racionales frente al poder que no siempre poseen resolución pacífica. El sonido y la música pueden aportar estrategias de negociación o comprensión de las relaciones sociales desde el sonido contribuyendo al cierre de algunas tensiones (O'Connell 2010: 4). Por eso la política y el poder no son separables en el sentido de que la primera implica relaciones de dominación bidireccionales (en ejercicio y en resistencia) que influyen en la gobernabilidad, el cuerpo, el género, los medios y, a la larga, en la subjetividad (García Canal 2009). El trabajo de campo sonoro puede reflejar lo político cuando intentar asir las formaciones sociales que producen los individuos (que hacen música) en un contexto general que no es estable, sino comúnmente saturado y colapsado (Ruskin y Rice 2012: 300).

## I. La etnografía

### *De la representación a la experiencia*

La etnografía es el estudio holístico de la cultura mediante métodos de recolección cualitativos. Su objetivo es responder preguntas generales acerca de la sociedad para comprender la cultura que nos rodea (Cohen 1993). Esta labor exige entrar en relación con la subjetividad de otros y considerar su interpretación de los hechos, entablando una relación humana que tenga consecuencias positivas para ambas partes (Oehmichen 2014: 21). Los métodos de la etnografía no permiten recoger material pertinente si no se implementan considerando el punto de vista de los sujetos estudiados (Spradley 1979: 3). La etnografía *musical* continúa esta misma dirección: observar a las personas haciendo música "in situ" para entender el significado de lo que hacen: qué, cómo, dónde y por qué practican, componen o discursen acerca de música en un momento concreto del tiempo (Hugues en Myers 1992: 23).

Desde un punto de vista sociológico, la etnografía es una forma de investigación social que interpreta las conductas de un individuo o un grupo en un contexto específico. Al hacerlo el método (etnográfico) permite pasar del análisis de lo microsocio (personas) al análisis de lo macrosocio (sociedad) de un modo informado y éticamente aceptable. Este poder generalizador es el que ha hecho que la etnografía sea cada vez más usada en las ciencias sociales, las artes y las humanidades tanto en Chile como en Latinoamérica. El éxito se debe a que su capacidad reflexiva permite crear categorías de análisis "indígenas" o "locales" y distinguir la Otredad, es decir, "las categorías nativas, los testimonios y/o expresiones de los entrevistados, de las categorías, apreciaciones, experiencias e interpretaciones del etnógrafo" (Ameigeiras 2006: 131, Appadurai 1996: 181-182).

El trabajo de campo es distinto a la etnografía. La etnografía es un proceso de inmersión general en una cultura, mientras que el trabajo de campo es un método de investigación en terreno para conocer esa cultura. La primera es abarcadora y de largo plazo; el segundo específico y de corto plazo. En ambos casos, sin embargo, el método exige el oficio de la escritura como modo de comunicación con los otros o bien el uso del audiovisual o el arte para explicar "sin palabras" lo realizado. Lo que interesa es establecer la "verdad cualitativa" emanada de las personas teniendo en cuenta la complejidad de las interacciones sociales y la agenda sociopolítica de la investigación (Van Niekerk y Savin-Baden 2010).

No existe una historiografía de la etnografía musical, pero sí algunos hitos que la definen. Gómez (1995) dice que la etnografía tradicional, clásica o "no musical" tuvo cuatro etapas: descriptiva, ilustrada, científica y de diversificación o apertura. Durante esta última, desarrollada

a fines de los años cincuenta del siglo XX, el concepto se modificó debido a los cambios en la idea de cultura ocurridos en la lingüística, la historiografía y la antropología sociocultural. El impacto principal de este cambio fue el paso de una visión universalista a otra particularista (Gómez 1995: 41). Según este, el trabajo de campo ya no era una *representación* sino una *experiencia* de observación donde el investigador se dejaba *afectar* por otros (Favret-Saada 2005). Así el observador “se compromete con otros individuos para aprender de la música y la cultura” y lograr “interpretarla” (Cooley 1997: 4). En la etnomusicología esto se tradujo en la introducción sistemática del concepto de *performance* llegando a convertirse, en los años ochenta, en su principio organizador (Bauman 2012: 98, véase también Seeger 1992 y Tilton 1993).

Pero la consecuencia más importante de esta redefinición fue que el individuo adquirió igual o mayor importancia que la música. El músico se convirtió en el portador e intérprete del conocimiento pero también en el proveedor de criterios de creatividad y comunidad, creando normas y patrones delimitadores de los márgenes de la tradición (Bohman 1988: 70). Al revisar un corpus de cien libros de etnomusicología entre 1976 y 2002, Ruskin y Rice (2012) descubrieron que la figura del individuo-músico creció desde los años ochenta y se mantuvo hasta los años dos mil. Esto refleja bien el cambio en la literatura académica angloparlante y no es distinto al creciente desarrollo de etnografías locales acerca de músicos en América Latina.

¿Qué es entonces la *etnografía musical*? Podemos definirla como el estudio holístico del sonido por medio de una inmersión en su forma organizada (la música) y el impacto que esta posee en el grupo social que la produce, consume o disfruta (la sociedad). Su objetivo es hallar “una explicación a cómo los sonidos son concebidos, hechos, apreciados y cómo influyen a personas, grupos y procesos sociales y musicales” (Seeger 1992: 89). La diferencia con la etnografía clásica es que mientras ésta busca conocer el significado social de las conductas, aquella indaga en lo que pasa cuando la gente *hace* música: los principios que la organizan, la razón por la que los individuos se interesan en ella, su relación tiene con otros procesos sociales y el impacto de su *performance* en las audiencias y otros grupos involucrados. La etnografía de la música, en este sentido, “es la escritura sobre los modos en que la gente hace música” (Seeger 1992: 89).

A partir de los años dos mil la teoría pragmatista de la sociología impacta en el concepto de *etnografía musical*, obligando a los estudios musicales a considerar el sonido como un mediador y a los “objetos culturales” como un modo de hacer inmersión. Según señalan Boix y Semán (2019), hasta la masificación del pensamiento de Antoine Hennion, la noción de etnografía cargaba un dualismo intrínseco (sujeto/objeto, obra/sociedad, humano/no humano) que se tradujo en una reducción del fenómeno musical a la dupla “esteticismo” y “formalismo”. El dualismo dio origen a conceptos como *emic-etic* en la antropología y la ciencias sociales, pero colapsó debido a la teoría de la mediación o pragmatismo constructivista, que introdujo una variable nueva: los objetos. En esta teoría tanto la obra como la práctica en torno a la música son una construcción colectiva que no depende de un sujeto y un objeto, sino también de los dispositivos que lo permiten, es decir, del entramado humano y no humano que ayuda a que la música ocurra: instrumentos, partituras, montajes, *managers*, industria musical, etc. La música, dicen Boix y Semán (2019: 4), jamás ocurre *fuera* de la mediación o los objetos: “obra y sociedad, sujeto y objeto, se coproducen”. El *gusto* por la música sigue este mismo camino y está considerado un modo de mediación entre la música (obras) y las personas (afectos) (Hennion 2010).

La etnografía de la música, en suma, se ha visto influida por estos dos grandes giros: el paso de la representación a la experiencia individual y el giro de la experiencia aislada a la experiencia con objetos en tanto dispositivos de mediación. En este texto no abordaré la segunda sino únicamente las experiencias con música tenidas en el contexto de las protestas recientes.

### *Modos de etnografía musical*

En su manual de etnomusicología, Enrique Cámara recuerda que “todas las etnografías son en parte documentos personales, balanceados a través de una lucha por la objetividad” (2003: 365). Aunque es difícil homogeneizar tendencias en una sola categoría, en la actualidad podemos distinguir cinco tendencias o modos de hacer etnografía que buscan cristalizar la experiencia de investigar con música de un modo “objetivo”: antropológica, etnomusicológica, digital/audiovisual, de casos y de conflictos.

A continuación explicaré cada una de ellas de un modo simple. No me interesa hacer una tipología ni agotar las múltiples variantes que existen. Sí me interesa distinguirlas según la prioridad que sus autores le han dado a la música como fenómeno social, la fecha en que se hicieron, el idioma y su recepción en América Latina. También considero relevante tener en cuenta las estrategias que proponen para enfrentar el trabajo de campo en contextos de crisis.

#### *a) Antropológica*

Tendencia histórica de corte antropológico que utiliza un enfoque transculturalista de mirada interdisciplinaria acerca de la música. Este enfoque integra de igual modo fenómenos comunitarios y sonoros. Aquí encontramos el trabajo de Mantle Hood (1960), Alan Merriam (1964), Bruno Nettl (1983), Ruth Finnegan (1989), Christopher Waterman (1990), Steven Feld (1990), Richard Bauman (1992), Sara Cohen (1993) y Anthony Seeger (1991, 1992). Esta línea mantiene un pie en la antropología culturalista y otra en la etnomusicología. Sus textos suelen ser monografías estrictas con inmersión total en comunidades por lo que su aporte a la formación de conceptos ha sido importante: “bimusicalidad”, “acustemología”, “participación”, “localidad”, *do-it-yourself*, “identidad”, “sentido de lugar” o “experiencia sensible”, entre otros.

#### *b) Etnomusicológica*

Rama de investigación holística de la música heredera de la etnomusicología donde la práctica musical es puesta en primer lugar. Esta línea representa la etnomusicología clásica que se caracteriza por estudiar el cambio cultural producido por cultores o activistas musicales a partir de casos de individuos, grupos o comunidades/países. En este ámbito es frecuente la generalización de las conclusiones más allá de lo nacional debido al cruce con otros tópicos como espacio, género, oralidad, modos de *performance* o ecología. Aquí encontramos textos de John Blacking (1972, 1973), Charles Seeger (1977), Philip Bohlman (1988), Thomas Turino (1990, 2008), Castelo-Branco y Freitas (2003), Rice (2003, 2012 con J. Ruskin), la versión etnomusicológica del mismo A. Seeger (1991, 1992), la etapa inicial de Jeff Todd Titon (1993, 1995) y la obra de Adelaida Reyes (1979), Norma McLeod y Marcia Herndon (1980), entre otros.

#### *c) Digital y audiovisual*

Una línea de etnografía digital y antropología audiovisual se inició en los años noventa. Esta tendencia está frecuentemente basada en los métodos cualitativos de la antropología cultural, los estudios culturales y los estudios de comunicación. Combina inmersión, contexto situado e impacto de la cibercultura (Kozinets 1998: 366). La web se entiende aquí como un espacio intersubjetivo que puede ser apropiado como extensión del cuerpo humano (López Cano 2018). Como expresan Cámara *et al.* (2016), su aporte es considerar el medio audiovisual como herramienta de documentación y análisis, pero también como soporte válido para transmitir conocimiento acerca de las personas. A la larga, es una manera alternativa de combinar teoría y práctica para la representación de otros, como muestra el libro anteriormente citado y otros realizados en el mundo angloparlante por Feld (1976), Baily (1989) o Barbash y Taylor (1997).

*d) Estudios de caso con trabajo de campo parcial*

Esta es una vertiente ecléctica de trabajos que utilizan, integran o aplican alguna de las etapas del trabajo de campo a un objeto de estudio situado<sup>5</sup>. Muchas no son etnografías musicales “completas” en el sentido clásico, pero aplican criterios y estrategias derivadas de estas. Se produce aquí un cruce interdisciplinario que combina en su modo de investigar fragmentos de trabajo de campo que son propios de la antropología (observación y uso del cuaderno de campo) con metodologías cualitativas de investigación derivadas de las ciencias sociales (entrevistas semiestructuradas). Esto produce un tipo de etnografía mixta donde se mezclan epistemologías y técnicas de recolección diversas aplicadas a toda clase de grupos, sujetos y objetos. El resultado es ecléctico y difícil de clasificar, pero no por ello menos interesante y útil<sup>6</sup>.

*e) Etnografías del conflicto*

Esta tendencia surge en la última década a partir de un grupo de investigaciones que hacen etnografía musical en contextos de crisis política. Se trata de trabajos de campo acerca del conflicto social comúnmente vinculadas a temas de activismo, estética y sonido, hechos preferentemente en protestas callejeras. Aunque no es un campo del todo consolidado (Drott 2023), tiene antecedentes importantes en los trabajos de Jonathan C. Friedman (2013) y Noriko Manabe (2015). En su introducción, Friedman dice que la música de protesta utiliza formatos musicales y recursos retóricos “para iluminar la condición humana” y comprender el mundo que nos rodea (2013: XV), argumento similar al de Manabe. Debido a su proximidad con los estudios culturales, muchos de sus textos ponen el foco en la relación entre cultura popular y resistencia, identificando a los sujetos estudiados como representantes de los sectores subalternos.

Esta línea ha ido creciendo a medida que los ciclos de crisis política se desarrollan en el mundo, configurando un campo donde sonido y movimientos sociales se estudian de modo interdisciplinario. La producción académica de este tema en América Latina ha aumentado con rapidez desde 2018-2019, fecha en la que se inicia un nuevo período de crisis política y movimientos sociales “con música” (Spencer y Bórquez 2024).

<sup>5</sup> No referiré aquí cuáles son las etapas de un trabajo de campo, pero puedo recomendar bibliografía pertinente. Entre los principales textos en inglés –con buena recepción en América Latina– encontramos los de Thomas Turino (1990), Helen Myers (1992), Anthony Seeger (1992) y Sara Cohen (1993), la mayor parte de ellos una respuesta “sonora” al libro *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography* (Clifford 1986). En español tenemos el trabajo de Gómez (1995), Aguirre Baztán (1995) y las compilaciones no musicales de Vasilachis (2006) y Oehmichen (2014), todas de fácil acceso. Dentro del campo de la música, la sección acerca de trabajo de campo de Enrique Cámara (2001), la reflexiones (traducidas) de Finnegan (2002) y Rice (2003), el aporte epistemológico de García (2012), la visión pragmatista de Boix y Semán (2019) y las reflexiones sobre trabajo de campo en músicas indígenas/tradicionales de Campos (2020) y Díaz-Collao y Soto-Silva (2021), entre otros.

<sup>6</sup> Sería imposible hacer un listado de las combinaciones que emanan de esta tendencia. Sin embargo, puedo destacar las etnografías sobre el cuerpo femenino (Warwick 2005, Appert 2017), de prácticas sonoras de colectivos no humanos (Feld 1990), sensoriales (Morgenstern 2019), relativas a comunidades (Reily y Brucher 2018) y de auditores en espacios de consumo como los festivales (Cottrell 2004, Baker 2016). A ellos se suman los trabajos de campo que profundizan en subáreas como identidad, nacionalismo, etnicidad u otras, algunas de las cuales han alcanzado existencia propia y se han convertido en líneas independientes, como las biografías de “lo latino” o “lo chicano”. Destacan también nuevas estrategias para desplegar el trabajo de campo de modo geográfico (etnografías multisituadas), dialógico (etnografías participativas) o decoloniales (etnografías colaborativas), así como sus combinaciones.

### *Escritos acerca de etnografía y música en español*

No cabe duda que la etnografía musical viene expandiéndose en América Latina. Esto se aprecia en el aumento de las comunicaciones en congresos, seminarios de metodología/etnografía, cursos acerca de música/música popular/etnomusicología y el aumento de las tesis de pre y postgrado en ciencias sociales y humanidades. Pero también se ve en el aumento sistemático de etnografías musicales con foco en regiones o localidades específicas de los países de América Latina. Como explican Bitrán y Rodríguez (2016), el uso de etnografía en la investigación regional es antiguo pero se ha fortalecido desde el fin de las dictaduras en países como Chile, Colombia, Perú y Paraguay, además de los casos de Brasil, México y Argentina, donde la antropología ya tenía una larga tradición. Es lo que Da Col y Graeber (2011) han llamado “el retorno de la teoría etnográfica” por medio de la creación de conceptos y términos que nacen de la revisión de las viejas categorías verbales de observación<sup>7</sup>.

Además de los señalados, es posible mencionar algunos textos que han trascendido en el tiempo y se repiten en los cursos de etnomusicología o metodología de nuestro continente, con un impacto que calificaría escaso “pero innegable”. En esa lista encontramos el texto acerca de bimusicalidad de Mantle Hood (1960), ya mencionado, junto con los trabajos de John Blacking (1967), otra vez Hood (1971), Margaret Kartomi (1981), Timothy Rice (1987) y Helen Myers (1992), varios de ellos traducidos total o parcialmente al castellano en el libro *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces (2001). Este texto ha contribuido a instalar un cierto lenguaje técnico para la etnografía de la música, aportando marcos teóricos neopositivistas que trabajan con objetos de estudio sonoros.

En el caso chileno, los aportes en torno a la relación entre etnografía y música son antiguos. En una primera época encontramos los trabajos de Barros y Dannemann sobre las metodologías de investigación folclórica (1964) y María Ester Grebe acerca de los métodos de investigación etnomusicológica (1976), este último complementable con su trabajo sobre marcos teóricos de la antropología (1981). El primero se inscribe en un espíritu de ordenamiento de la ciencia del folclore y las estrategias de recolección. Los otros dos son el fruto de la reflexión académica luego de sus trabajos de campo realizados en el sur del país, en la década del setenta. También podemos ubicar aquí las menciones a la etnografía de la música (por medio del folclore) hechas por Manuel Dannemann en 1978 y 1998, textos que, a mi juicio, no aportan reflexiones de fondo.

Posteriormente encontramos las secciones dedicadas a la etnografía en la obra del catalán Josep Martí sobre folclorismo (1996), de los argentinos Ramón Pelinski sobre la disciplina de la etnomusicología (2000, capítulo 4) y Carlos Reynoso en su volumen II de *Antropología de la música* (2006), junto con la obra de Enrique Cámara acerca de la historia de la etnomusicología (2003), de amplio conocimiento en Iberoamérica, según reflejan sus múltiples ediciones. Finalmente, citemos el trabajo de Miguel Ángel García, *Etnografías del encuentro* (2012) acerca de los modos en que se constituye el saber acerca de la música en Argentina. Si bien García se focaliza más en los debates epistemológicos del sonido que en la etnografía, aborda los problemas de la oralidad y el archivo que son centrales en la discusión actual. Todos estos textos han tenido impacto en América Latina por su nivel de circulación; pueden considerarse, por tanto, un aporte transversal y una muestra de la penetración de las metodologías cualitativas en la música desde las ciencias sociales argentinas.

<sup>7</sup> Algunos organismos internacionales han ejercido cierta influencia en la expansión de la etnografía como método, como la rama latinoamericana del Consejo Internacional para la Música Tradicional y la Danza (ICTMD-LATCAR) y la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Ambas han producido seminarios, libros, actas y congresos que han hecho crecer la literatura en torno al tema. Al momento de publicarse este texto, LATCAR había realizado cuatro simposios internacionales (Salto 2018, Chiapas 2020, Santiago 2022 y La Habana 2024).

Volviendo al caso de Chile, al iniciar la década del 2000 la producción aumenta considerablemente debido al proceso de apertura de las ciencias sociales y humanidades a los temas de música y sonido. Esta nueva producción –una veintena de trabajos– puede dividirse en tesis de pre y posgrado, monografías, producciones fonográficas o audiovisuales de investigación etnográfica y publicaciones financiadas por premios de diverso origen (Corporación Fidel Sepúlveda-DIBAM, Premio Margot Loyola y Premio Nacional de Música en Chile, entre otros)<sup>8</sup>. A estos se suman textos que aportan una reflexión más próxima a la relación entre etnografía y música, como los de Pinochet (2016), Montoya (2017) y Díaz-Collao y Soto-Silva (2021). Este último revisa el modo en que se han hecho las etnografías en torno a la música mapuche entre 1970 y 2019. Su aporte es más específico que el de otros textos porque ofrece una perspectiva crítica de las estrategias de recolección en casos mapuche, abriendo un debate novedoso acerca de los modos de aplicar la metodología etnográfica en las músicas consideradas indígenas o tradicionales.

## II. Etnografías en tiempos de crisis

En la sección anterior hice una introducción de los aspectos básicos de la etnografía musical, reseñando elementos de su historia, textos referenciales y formas de realizarse. Ahora quisiera hablar de las singularidades de una de esas formas de etnografía: la política, aquella hecha en contextos de crisis social por medio de trabajos de campo que abordan el sonido o la música. Para ello utilizaré mi propia experiencia en las calles de Santiago de Chile entre 2019 y 2021 observando a la Banda Dignidad. Salvo información de contexto, no me detendré a explicar los detalles de esta agrupación musical (ya explicada en Spencer 2023) ni las características etnográficas de la observación y audición participante realizada (detallada en Spencer y Bórquez 2024). En esta parte me interesa argumentar que el trabajo de campo político-musical posee características distintas a la observación de las prácticas musicales “estables” y “continuas” donde se hace música de manera, digamos, “ordenada” o “predecible” (Titon 1993).

No es mi interés polemizar con los conceptos hasta ahora conocidos en la etnografía, sino destacar la importancia del trabajo de campo en épocas agitadas y valorar la labor de los músicos como emisores de mensajes movilizadores de resistencia y cambio, alegría y esperanza. También quiero relevar los problemas y fragmentaciones del trabajo en terreno, algo poco mencionado por la tradición etnomusicológica pero muy presente en el día a día de los investigadores.

### *La Banda Dignidad (2019-2021)*

La Banda Dignidad nació al inicio del estallido social chileno de 2019 como un conjunto de bronces dedicado a tocar repertorio popular en las calles. Fue creada de manera espontánea con el afán de enriquecer y “proteger con música” las movilizaciones callejeras ocurridas en el contexto del levantamiento social. Su repertorio incluía canciones del repertorio popular chileno e himnos internacionales, pero también canciones de protesta adaptadas para la marcha o el baile a ritmo de cumbia, tinku, caporal, diablada, salto o morenada. Con el paso del tiempo la banda creó un medio de comunicación y algunos símbolos para distinguirse, llegando a tener una participación promedio de treinta músicos por evento y una asistencia de más de mil personas a sus tocatas caminadas. Cuando la plaza Baquedano fue rebautizada como “Plaza de

<sup>8</sup> Para producciones fonográficas véase Contreras y González (2015) y Petrovich y González (2020), para monografías financiadas por premios, Spencer (2017) y Rippes (2018). En el caso de las tesis de los últimos treinta años (como el caso de Quevedo 2007 y León 2021), un puñado de ellas aborda o utiliza la etnografía como una estrategia de trabajo para obtener información y sacar conclusiones, aunque sin hacer reflexiones metodológicas de largo plazo (véase Spencer 2021).

la Dignidad” –a pocas semanas de haberse iniciado la revuelta– la banda tomó su nombre, manteniéndose hasta al menos 2023 con su propio repertorio en el mismo espacio de *performance*.

El principal aporte de Banda Dignidad fue materializar en sonidos y músicas el conflicto social en curso, crear un nuevo sentido de lugar en las ruinas de la ciudad, contribuir a la desmonumentalización de la plaza y transferir su legitimidad a otros lugares, convirtiendo su efímera autenticidad en una autoridad estable cuya importancia dura hasta hoy (Spencer 2023).

El caso de este grupo permite traer a debate varios temas musicológicos actuales. Entre ellos la relación entre música, conflicto y violencia, el uso y resignificación del espacio público, la creación musical, la (re)versión de canciones populares y, por supuesto, las metodologías con las que esta música volátil se puede estudiar. En esta sección me interesa combinar todos estos temas sin un ánimo sistemático –desordenado, si se quiere– para destacar la importancia de la observación etnográfica como método legítimo y necesario para conocer procesos de cambio en contextos críticos. Agradezco la disposición positiva para dialogar de uno de los líderes principales de la banda, Franco Toro.

### *Música, representación y conflicto. El trabajo de campo en contexto político*

La relación entre música y conflicto social está en los orígenes del debate etnomusicológico. En los inicios de los años setenta, Dundes (1971) habló de la necesidad de relacionar la música (tradicional) con el contexto social del cual provenía. Charles Seeger (1971) mencionaba que la música era un herramienta que podía ser utilizada como “arma política” frente a ciertos conflictos sociales, y Adelaida Reyes (1979) defendía el valor de los conflictos urbanos como objeto de estudio plausible para la etnografía. En los estudios de música popular, Simon Frith (1987) decía que la música era una forma directa de crítica cultural y una estrategia directa para examinar el cambio social, este último un viejo argumento ya entregado por Blacking (1967).

¿Qué es lo que tiene la música que permite estas cosas? Sabemos que puede representar las tensiones entre el sujeto y la sociedad cuando produce significados que son tomados por otros para leer la vida contemporánea (textos, objetos, sonidos). Muchos de los mensajes que la música entrega evidencian contradicciones sociales que en cierto momento histórico se hacen evidentes para una sociedad, por lo que su interpretación es útil (Middleton 1990: 7). Canciones como “El pueblo unido” (Sergio Ortega) o “El derecho de vivir en paz” (Víctor Jara) son canónicas precisamente por el poder de representación que la sociedad les ha dado en momentos históricos de crisis.. Algunos de los mensajes de estas canciones llegan a los medios de comunicación de masas y ganan un espacio en la disputa por la representación de lo popular. Cuando la música y su mensaje consiguen esto, se hacen visibles para las masas y ocupan el lugar que otros deseaban (Middleton 2006: 23).

La condición política de la música hace posible el análisis de categorías sociales clásicas, como clase, etnicidad, género, capital cultural, canon, esfera pública, cultura u otras (Shepherd 2003). La misma idea de sociedad o “pueblo” puede encontrarse representada por la música en la forma de un imaginario colectivo que el sonido o sus textos tematizan (Middleton 2003). Esto no significa que la música sea un espejo directo de la sociedad (dilema conocido como *homología*) pero sí que puede sintetizar aspectos relevantes de la vida de las personas, activar la vida comunitaria (Finnegan 2002), potenciar la economía (Cohen 2007) y construir identidades individuales o colectivas (Stokes 1994, De Nora 2000, Berger y Del Negro 2004). Vista desde esta perspectiva, la etnografía permite acercarnos a la música y la música a la sociedad.

El etnomusicólogo brasileño Samuel Araujo y el Grupo MusiCultura (2010) han profundizado en estos temas. Araujo, a quien cito en el encabezado de este artículo, dice que las tensiones sociales cristalizan un sonido o ambiente sonoro, que es el resultado de la dimensión política de una comunidad. Sin caer en la homología e inspirado por el modelo de la participación, afirma que el compromiso social de una comunidad produce un “archivo sonoro” que juega un rol central en la transformación social si es construido dialógicamente. El tema de fondo entonces no es la música “en sí misma” sino la relación entre sonido, significado, música,

conflicto y escucha. Esto explica que la música sea una de las categorías más utilizadas para estudiar las formas simbólicas que adopta la acción social y la violencia dentro del campo político. Pero para eso se debe interrogar la etnografía, dice Araujo (2010: 219-220).

Desde mi punto de vista, el trabajo etnográfico realizado en contextos políticos integra estos conflictos de manera inherente. Son parte de los colectivos que se manifiestan y, por tanto, de la actividad del observador que busca comprender la mirada nativa, diferenciándose de otros trabajos de campo hechos con las músicas que calificué de “estables” o “predecibles”.

Entre las tensiones principales que el trabajo de campo provoca (en la gente o el etnógrafo) están el uso del cuerpo, las formas de interacción social y las maneras de sonar la música en vivo. A continuación mencionaré cada una de estas para que se comprenda la singularidad de la etnografía musical y política. Luego expondré los problemas metodológicos centrales que surgen de su aplicación.

#### *a) Corporalidad: la ocupación del espacio por medio del cuerpo*

La protesta ocurre en la calle y ocupa simbólicamente y físicamente los espacios. La marcha o caminata con música facilita que el cuerpo se expanda, recorra la geografía urbana y colonice o recupere sitios que no estaban valorizados o habían sido enajenados para el uso racional del trabajo, el transporte. Esta ocupación voluntaria del espacio “lugariza” rincones que antes se veían alienados respecto de la cultura, trayéndolos de vuelta como espacios preferentes para el vínculo social (Spencer 2021). Esto no quiere decir que sean transformados para siempre, pero sí que ofrecen posibilidad de revalorizarlos para motivar otras prácticas culturales públicas.

Esto es lo que ocurrió en el centro de la capital con la “Plaza Dignidad” luego de dos años de música en su entorno. Como señala la antropóloga chilena Francisca Márquez (2020: 4), la plaza nunca más fue la misma: se volvió un escombros, un “campo de olvido” agrietado por las tensiones sociales incómodas que “desordenan los preceptos y desestabilizan las certezas”. Pero también en un espacio de placer colectivo por medio de la liberación corporal y el uso de la expresión política para apoyar cambios sociales. Es lo que André Lepecki (2013) llama la “coreopolítica” o demanda de un espacio que exige movimiento con música: la danza. El baile en el espacio público puede ser visto como una crítica a las sociedades que buscan controlar las conductas corporales en sitios concurridos (transporte, estadios, otros). La música de la Banda Dignidad facilitó ese placer de interpretación musical, escucha y baile por meses y dio la posibilidad de restaurar moralmente el daño provocado al territorio. Fue una “forma de impugnación” del individualismo neoliberal que racionalizó las calles y atomizó las conductas sociales por décadas (Bieletto y Spencer 2020: 20), una manera de ejercer la justicia sónica desde el cuerpo (LaBelle 2019) y liberar el conocimiento cinético del cuerpo (Lepecki 2013).

El uso del cuerpo en contextos de crisis tiene implicancias para la seguridad y la creatividad. Dado que el espacio se ocupa sin permiso de las autoridades, pueden haber golpes, detenciones o persecuciones que vulneran físicamente al investigador. Esto genera problemas de seguridad que son difíciles de planificar y pueden tener consecuencias para los músicos o los etnógrafos. También puede ocurrir fricción física, debate o disputa al interior de los propios grupos que se manifiestan.

Pero el cuerpo también ejerce acciones creativas. Además de los cacerolazos, la elaboración de carteles y el despliegue de símbolos o signos críticos, el canto, el baile y la interpretación de instrumentos acarrear formas efímeras de producción artística. En el caso de la música y la danza esto se traduce en arreglos, escritura de partituras, práctica de coreografías, adaptación de vestuarios, elaboración de maquetas y botargas, ensayos y otras formas de planificación que conforman una estética política efímera de la protesta. Estas actividades son modos de agenciamiento que se complementan con las respuestas de los manifestantes cuando la banda toca (palmeos, canto, interpretación de instrumentos, baile o coreografías), invitando a la participación y potenciando la sensación de seguridad, el aura de lo posible en el espacio público.

*b) Interacción social*

Las manifestaciones políticas son un espacio de interacción social que depende indirectamente de la música. Los conjuntos de rock/punk y las bandas de bronces/metales, por ejemplo, atraen más gente por su volumen y diversidad de textura. Las bandas de lakitas o bloques de vientos ofrecen un timbre único que produce un interés singular en los caminantes, pero no arrastran la misma cantidad de personas que una banda de saxofones y trombones, o una comparsa bailable. Estas últimas absorben a grupos que con el tiempo (minutos, días, semanas) se van entramando en redes sociales que comparten teléfonos, repertorios u otros datos. Son una comunidad efímera.

Es común que algunos individuos se integren a tocar “un rato” a los grupos. Al preguntarles por qué lo hacen la respuesta es siempre la misma: “me dan ganas”, “para pasarla bien”, “sé un poco de saxofón”, “me invitaron”, “siempre quise tocar en la calle”, etc. Independientemente de las razones, al hacerlo adquieren un capital sonoro “blando” que sirve de introducción a la estética callejera, una suerte de código abierto que tiene una pedagogía y exige siempre una competencia básica: aprender rápido. El objetivo es saber cuándo, qué, en qué tono y dónde tocar y, en ciertos contextos, cuándo escapar.

El carácter transitorio de la protesta permite también otras cosas. Durante el tiempo que dura la manifestación se produce un espacio de adquisición de capital cultural músico-político: se aprenden algunas habilidades musicales (usualmente con instrumentos desconocidos), se absorbe algo de repertorio y se aprenden pasos de baile. También se puede llegar a compartir valores, creencias, prácticas y formas de solidaridad. Desde el punto de vista de los sujetos, esto es parte del *apañe*, palabra que en Chile refiere al acompañamiento emocional y apoyo mutuo de las personas, especialmente frente a causas colectivas. Todo ello de manera transitoria y pasajera, pero real. Gracias al *apañe* el músico descansa, es reemplazado, aprende melodías, sale corriendo, resguarda su instrumento o es integrado a un *WhatsApp* donde todos los recursos del grupo son ofrecidos sin búsqueda de lucro. La comunidad, débil o fuerte, se define por el *apañe*, y bandas como Dignidad se sustentan en él.

La música crea así un aura de protección que protege física y emocionalmente, algo que puede llegar a ser respetado por la policía pues donde hay música, hay menos violencia. Dice Franco Toro<sup>9</sup>:

El *apañe* de la gente también allí en Dignidad era como muy importante, siempre había alguien que te estaba cuidando, a pesar de que tú estés tocando, siempre había alguien cuidándote. Te veía como te arrugabai un poquito [por las bombas lacrimógenas] y te llegaba agua sola, así: agüita a los ojos. Te preguntaban si estabas bien, te daban agua (...) Entonces como que se formó una comunidad bien linda de *apañe* en todos los sentidos. Si a cualquiera le pasaba algo estaba todo el resto ahí atento de qué forma apoyarse... Así que se formó una familia muy linda, en realidad, en la banda.

Considero que todos los microprocesos que acabo de mencionar requieren atención por parte de la etnografía política. Lahusen (citado en Drott 2023: 5) llama a estos momentos “capital de protesta” en el sentido de que la música es un recurso concreto que moviliza otros aspectos materiales (publicaciones, instrumentos, etc.) e inmateriales de la vida cultural en el contexto de la protesta (legitimidad política, formas de crítica cultural). En 2016 junto con Julio Mendivil llamábamos la atención acerca de la información, datos y conductas que se aprenden asistiendo de manera regular a las escenas musicales urbanas (Mendivil y Spencer 2016). Esto mismo es lo que ocurre en las protestas: se socializa, se aprende y se enseña.

<sup>9</sup> Entrevista a Franco Toro, Quilicura, 20 de julio de 2021.

### c) *Música efímera en vivo*

Lo tercero que quiero destacar es la aparición de manifestaciones musicales organizadas. Contrario a lo que parece, no todo es espontáneo en la protesta. Muchas agrupaciones tocan en otros lugares pero contemplan en su agenda la participación en protestas políticas. Está previsto. Es lo que ocurre con grupos de lakitas o zamponas, conjuntos de baile *queer*, comparsas carnavaleras, grupos de punk, grunge y heavy metal, entre otros. También ocurre con grupos organizados –tal vez menos politizados– que actúan por medio de géneros musicales, como colectivos tangueros, cuequeros, cumbiancheros, rockeros, mamberos (mambo chileno) y amantes de la música electrónica, que se reúnen simplemente a bailar en público, con mayor o menor éxito<sup>10</sup>. De todos ellos, las coreografías políticas son especialmente llamativas, porque transmiten un mensaje directo utilizando el repertorio andino en situación de *revival* o *postrevival*, como ocurre con la Gran Comparsa del Pueblo, entre otros conjuntos de baile con banda de gran arrastre urbano. Como afirma Cortés (2020), estos grupos ofrecen una forma de resistencia sonora y mutan frente a los cambios sociohistóricos del país, excediendo con creces el relato de la nación y usando sus cuerpos como herramienta de negociación.

En relación con la música en vivo, la protesta posee varias características sonoras que creo importante mencionar. La primera son los *arreglos*, realizados casi siempre a dos voces para que cualquiera pueda aprender la melodía “en dos o tres pasadas”. Es una forma de integración que muestra el ánimo integrador de los músicos y el poder participativo de la música en contextos de protesta. El segundo es el *ritmo*. La música de la protesta es mayormente binaria porque tiene una intención rítmica que apunta al baile masivo. La tercera es el *baile*, entendido como un movimiento coreográfico público y placentero. Es sorprendente notar que en Chile no se baila en las plazas o las calles, pero sí en las protestas donde hay una banda callejera. El movimiento de las personas alterna marcha y baile, cumpliendo un patrón predecible que solo es roto por la violencia policial.

Otro rasgo musical es la *generización* de las expresiones sonoras. Me refiero al uso mayoritario de géneros musicales reconocibles (*genre*) para facilitar el baile. Aquí se produce algo particular: mientras la mayor parte de las agrupaciones son de varones, la mayor parte de las *performances* son realizadas por mujeres, excepto las actuaciones de grupos LGBTI+ donde hay mayor diversidad (*gender*).

Un último rasgo son las expresiones *improvisadas*. Se trata de acciones con un alto grado de legitimidad en las protestas porque son intempestivas, llenas de impulso y expresión, por lo que generan una sensación de novedad, de impredecibilidad y a ratos de locura. Un buen ejemplo de ello es el conjunto de punk femenino *Rizoma Alzada*, que carga sus instrumentos en cada protesta y se presenta con repertorio propio, logrando acaparar la atención de la gente durante diez minutos para luego disolverse entre la masa, como si jamás hubieran existido.

Los cinco elementos que he señalado –arreglo, ritmo, baile, géneros e improvisación– definen el repertorio de los grupos que tocan en las protestas. Algunos conjuntos o grupos de *performance* copian el repertorio de otras agrupaciones, mientras que otros tienen repertorio propio. En ambos casos, sin embargo, los criterios se repiten, junto con las definiciones ideológicas que orientan en direcciones distintas los espacios y motivos para protestar.

### ***Problemas en el campo: cuatro cuestiones metodológicas***

Un aspecto poco destacado de la investigación musical son los problemas que ocurren en el trabajo de campo. Cualquier persona que haya hecho recolección por medio de observación, entrevista individual o grupal, conversación informal, grupo focal, filmación en terreno, captura de sonido u otro, sabe que el campo es un cúmulo sistemático de errores y problemas cuya

<sup>10</sup> Para el caso del rock véase Albornoz (2020) y para la cumbia Karmy y Mardones (2012).

resolución es urgente. Entre estos dilemas encontramos permisos para filmar o fotografiar, falta de dinero, robos de material, gasto excesivo en baterías, imágenes extraviadas, problemas de alojamiento, ausencia de transporte público, cansancio, rendimientos de dinero que duran años, diferencias con el tutor de tesis, presencia de alcohol, derechos de autor o dificultad para plantear opiniones políticas (Hammersley 2006). Muchos de estos dilemas se van resolviendo gradualmente ya que obedecen a cuestiones materiales cuyas consecuencias son, a la larga, manejables, pero están casi siempre presentes.

La resolución de problemas es parte íntegra del trabajo de terreno y su gestión está asociada a competencias adquiridas en la calle, especialmente en el caso de las protestas, donde todo es efímero y simbólico. La suma de ellos, empero, refleja aspectos que obligan a pensar el trabajo como un proceso dialógico antes que un acto “único” de observación. Esto es difícil de equilibrar con un enfoque musicológico pues mientras el significado que los sujetos le atribuyen a sus acciones es diacrónico, la música es sincrónica y puede cambiar de protesta en protesta. Mejor es pensar el trabajo de campo como una observación social con momentos largos y cortos antes que como una “fotografía en el tiempo” de un par de manifestaciones.

Desde mi punto de vista, todos los problemas prácticos se reflejan en el diseño del trabajo de campo. Esto quiere decir que hay problemas pequeños que remiten a problemas mayores que es imperativo prever con minuciosidad. La clave siempre es la planificación. Me gustaría a continuación abstraer estos problemas de acuerdo a lo que he observado estos años, presentándolos en forma de lecciones o enseñanzas dejadas por la praxis en las calles de Santiago. Mencionaré algunos sin el ánimo de ofrecer un manual, pero sí con el deseo de reflexionar acerca de lo que implican, especialmente en los países latinoamericanos donde las crisis políticas tienen ciclos recurrentes y siempre, siempre vuelven.

#### *a) El diseño coyuntural*

Si bien la planificación del terreno permite prever conflictos, las protestas son singulares y no están del todo atenuadas a patrones de comportamiento precisos. Tal vez por ello no se repiten en contenido, llegando a ocurrir que la misma demanda tenga formas de protesta distintas, como ocurrió en Chile durante las más de cincuenta manifestaciones realizadas por los “presos de la revuelta social” en la antigua Plaza Dignidad. Parece entonces necesario contar con un diseño singular, temático o coyuntural que dé cuenta del momento y permita absorber los microcambios de la protesta. Esto en vez de un diseño lineal que aplique prescripciones previas sin considerar la volatilidad de los fenómenos. Muchos de los textos clásicos de etnografía adolecen de la integración de esta idea de crisis en su planificación.

Entiendo el diseño único como un plan de trabajo de “un día” que contempla escenarios diversos, resguarda la seguridad de los implicados y no afecta a las personas observadas. Se pueden hacer varios diseños para protestas que duren más de un día y así obtener una Carta Gantt. Y es que una organización flexible del campo puede arrojar más información que un esquema particularista de largo plazo donde hacemos una entrevista en una habitación cerrada mientras por la ventana se ven los hechos que verdaderamente importan al investigador o el grupo estudiado. Parece necesario entonces obviar ciertas fuentes vivas para privilegiar otras según el día a día de la protesta, teniendo presente el carácter efímero de las expresiones callejeras donde casi nada se repite a la hora siguiente. En mi caso, por ejemplo, uno de los días en que tenía planificada una conversación se produjo un atropello en el centro de la ciudad por parte de carabineros, por lo que cancelé la conversación para ir a ver lo que había pasado. Efectivamente, al llegar noté que las bandas habían cambiado su repertorio (lo radicalizaron) y los conjuntos que habían llegado eran otros. Para decirlo de otro modo, yo sabía que esto podía ocurrir, pero no pensé que ocurriera. Esta flexibilidad es un requisito en el campo de un día y debe ser integrada a la planificación de alguna manera razonable y segura.

Según Helen Myers (1992: 22), la etnografía musical debe recolectar al menos cinco materiales de fuentes vivas: fotografías, observaciones (con cuaderno de notas de campo),

grabaciones de audio, entrevistas y vídeos. La lista de Myers fue útil en su momento, pero se refiere a las etnografías clásicas en contextos de inmersión sin contingencia. Obedece a una época en la que el trabajo de campo estaba diseñado para que los estudiantes tuvieran la experiencia “mística” del contacto con una cultura ajena para observar “lo mundano y lo artístico”. Una época más colonialista que la actual. De acuerdo con mi experiencia, esta lista no considera lo efímero y los pasajero, cuestiones que en algunos casos constituyen la singularidad de la protesta, eso lo que Hedinger y Rogger llaman la “provocación”, la comunicación “compleja, razonada, urgente, original, de múltiples capas y exclusiva” (2018: 120). En mi caso, esto implicó cargar una cámara de cabeza, algunos instrumentos y una bicicleta para escapar en el momento correcto de las bombas molotov y el carro lanzaaguas.

#### b) *El exceso de información*

En las clases y textos de etnografía se habla mucho de la urgencia por recolectar información, pero poco de la necesidad de borrarla o filtrarla. En contextos de protesta, las expresiones musicales son continuas y esto produce una cantidad ingente de material. A veces la ansiedad de tener todo provoca el exceso de información y sobre todo una obsesión por materiales que a la larga son innecesarios para el objetivo de la investigación. En estos casos se debe pensar bien qué se hará con el exceso: ¿Tirarlo, dejarlo para otra investigación, guardarlo “por si acaso”? En la práctica el almacenamiento es limitado y hay poco tiempo para analizar los datos. Lo central es prever cuánta información será necesaria para definir con anticipación el punto de  *saturación* de los datos<sup>11</sup>.

Recalcando lo que decía más atrás, no hay que olvidar que en contextos de protesta la mayor parte de la información se obtiene en conversaciones informales y queda registrada casi siempre *a posteriori* en un cuaderno de campo digital, no en grabadoras ni cámaras de video (la protesta es continua y no hay tiempo para sentarse). La función de la memoria se vuelve una habilidad fundamental mientras que la habilidad técnica, secundaria. Volvemos aquí a la importancia de la oralidad y el archivo como espacios de inclusión de discursos locales.

#### c) *Etnografía “en casa”*

Hacer etnografía en la ciudad que uno vive no es fácil. Titon (2004) menciona que cuando se hace trabajo de campo en casa el “yo” deja de ser un “lugar hogareño” y pasa a ser un “lugar de visita”. El entorno conocido posee más símbolos y signos decodificables que el entorno ajeno por lo que aumenta la complejidad del procesamiento de los datos. En casos como éste la solución es implementar un cuaderno de campo riguroso que permita dejar impresiones personales instantáneas (que pueden ser hechas en un celular sincronizado para evitar pérdidas).

Es aconsejable combinar la etnografía con la netnografía para llegar con prontitud a los actos performáticos de la protesta. La netnografía sirve para ubicar las agrupaciones o conjuntos musicales en el espacio físico, pero también para ver las formas de autodocumentación y activismo digital. Dado que gran parte de la información de lo que hacen los conjuntos se encuentra en la web o las redes sociales, el trabajo debe ser *ex ante* y no *ex post* para poder cruzar los datos con lo que se oye y observa en el mismo territorio. Solo así se puede hacer un seguimiento inmediato. Lo importante es ser sistemático pues lo que valida la información de

<sup>11</sup> La saturación es el momento de la investigación en que la información es *suficiente* para la comprensión de una categoría de análisis. En las ciencias sociales también se usa también para determinar el momento en que es pertinente retirarse de una parte o la totalidad del trabajo de campo. Aquí lo uso como señal del momento en que “el vaso está lleno”. Para conocer el lugar de la saturación en la investigación cualitativa, véase Mendizábal (2006: 88) y Soneira (2006).

una fuente no es el dato en sí mismo, sino su contraste con un dato anterior (Blank y Howard 2013).

*d) Cambian las sociedades, cambia el campo*

Las observaciones en protestas no entregan suficiente material para hacer una descripción densa en el corto plazo. Sí entregan datos para hacer una descripción acerca de las prácticas creativas en contextos políticos, pero siempre asumiendo que cambiarán. Esos cambios, eso sí, no serán tan grandes porque los conjuntos se desenvuelven con competencias musicales que ya poseen, excepto quienes improvisan y crean nuevos repertorios, cuestión más temporal que estable. Con todo, la habilidad del investigador consiste en detectar patrones de comportamiento y significado en prácticas artísticas que son volátiles. Hay conjuntos que pueden presentarse solo una vez y luego desaparecer, pero cuando los conjuntos se comparan en estilo y *performance* durante un tiempo (por ejemplo, un mes), el patrón común puede aparecer y arrojar información relevante.

En el caso chileno, el ciclo de la música de protesta se acabó con la llegada al poder del actual presidente, Gabriel Boric, el día 11 de marzo de 2022. La llegada de la izquierda diluyó el escenario político antipiñerista y abrió un espacio distinto de demandas sociales y movilizaciones. El mensaje que tenían las manifestaciones iniciadas en octubre de 2019 cambió y con ello se cerró un ciclo y con él los patrones comunes que había generado en la música callejera. En el lapso de tiempo que va desde el 18 de octubre de 2019 hasta aproximadamente el 18 de octubre de 2021 la protesta produjo un cúmulo relativamente homogéneo de mensajes, signos y símbolos que compartieron, al menos, el contexto político de rechazo a la desigualdad estructural y el deseo de una nueva constitución. Las manifestaciones posteriores a marzo de 2022 tuvieron otro perfil de actos y manifestantes, movieron la protesta a otras zonas y mutaron los repertorios hacia otros géneros y temas.

**Conclusiones: tener los ojos abiertos**

El uso del concepto de “etnografía musical” ha venido creciendo en América Latina pero su significado y alcance no ha sido aún ampliamente debatido. El presente artículo ha intentado repasar este concepto diferenciando las etnografías clásicas de las etnografías musicales y, dentro de ellas, aquellas hechas en contextos de crisis política. He dicho que la etnografía clásica es un proceso inmersión general en una cultura para conocer conductas sociales, mientras que la etnografía musical es un proceso de observación de las personas haciendo música *in situ* con el afán de detectar qué, cómo, dónde y por qué la practican, componen o discursen sobre ella. Estas etnografías ponen a la música como clave interpretativa de lo social y explican de mejor manera su impacto en la vida de las personas. Por eso la ausencia de monografías basadas en etnografías musicales no es sinónimo de falta de trabajo de campo, pero sí de reflexión escrita. He dicho, en este sentido, que la etnografía implica el aprendizaje de competencias de escritura o composición audiovisual, destacando algunos textos en español –con impacto a nivel latinoamericano– que hablan de estos temas y que a estas alturas son canónicos.

En la segunda parte he utilizado mi propia experiencia de trabajo de campo con la Banda Dignidad en tanto agrupación musical de protesta con mensaje político. El análisis que he hecho muestra que el trabajo de terreno en momentos políticos es singular en lo relativo al uso del cuerpo, las formas de interacción social y la presencia de la música “en vivo”. Aquí he señalado que hay algunos aspectos sociomusicales que vale la pena observar al momento de ir a terreno porque definen el repertorio, como los arreglos, el ritmo, el baile, los géneros musicales y la improvisación. A partir de ellos podemos entrar al análisis de la música y al estudiar problemas propios de la etnografía sonora: el diseño de investigación, el exceso de información, la complejidad del trabajo en casa y los cambios en el contexto social. El tema de fondo es cómo se representan los sujetos en la música y de qué manera esas expresiones son un *modo de decir* el

cambio social, una narrativa que está fuera u opera a contrapelo del discurso hegemónico del desarrollo económico que impera en el espacio mediático chileno.

Todos estos elementos muestran dos cosas. Primero, que el uso de la música en contextos de protesta es un fenómeno recurrente en Chile que está anclado en nuestra historia, especialmente en la trayectoria sonorizada de las demandas sociales del último medio siglo (Bieletto y Spencer 2020). Segundo, que el estudio de las expresiones musicales políticas en la esfera pública es un campo de investigación fecundo que puede ser más y mejor profundizado en el país, especialmente considerando el ciclo político de cambio en el que nos encontramos. La etnografía musical de protesta es un área en crecimiento que puede ser integrada en los cursos y clases de metodología de las artes, ciencias sociales y humanidades. Puede servir como medio para conocer una forma en que la investigación se compromete con el tiempo que le toca vivir. Los músicos se adaptan a las crisis y desde ella emiten mensajes que el trabajo etnográfico puede leer si consigue planificar bien su trabajo y considerar las singularidades de la calle, pero como dice Araujo, para eso la etnografía debe ser cuestionada. Casos como el de la Banda Dignidad muestran que la música de calle no es flor de un día, sino que obedece a una lógica de autorrepresentación popular que opera de manera organizada, con un repertorio concreto y un colectivo de personas que gestionan su funcionamiento. Esas personas son nuestro norte.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE BAZTÁN, ÁNGEL

1995 *Etnografía: metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Marcombo.

ALBORNOZ, CÉSAR

2020 "«Dele cotelé»: el baile de los que sobran", *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, pp. 111-127.

AMEIGEIRAS, ALDO RUBÉN

2006 "El abordaje etnográfico en la investigación social", *Estrategias de investigación cualitativa*. Irene Vasilachis de Gialdino (editora). Barcelona: Gedisa, pp. 107-152.

APPADURAI, ARJUN

1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

APPERT, CATHERINE M.

2017 "Engendering Musical Ethnography", *Ethnomusicology*, LXI/3, pp. 446-67. DOI: 10.5406/ethnomusicology.61.3.0446

ARAUJO, SAMUEL Y GRUPO MUSI CULTURA

2010 "Sound praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil". *Music and conflict*. Salwa Castelo-Branco y John Morgan O'Connell (editores). Urbana, Chicago: University of Illinois Press, pp. 217-231.

BAILY, JOHN

1989 "Filmmaking as Musical Ethnography", *The World of Music*, XXXI/3, pp. 3-20.

BAKER, GEOFFREY

2016 "Editorial Introduction: El Sistema in Critical Perspective", *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, XV/1, pp. 10-32.

- BARBASH, ILISA Y LUCIEN TAYLOR  
1997 *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- BARROS, RAQUEL Y MANUEL DANNEMANN  
1964 "Guía metodológica de la investigación folklórica". *Mapocho*, 1, pp. 168-178.
- BAUMAN, RICHARD  
1992 *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: a communications-centered handbook*. Nueva York: Oxford University Press.
- 2012 "Performance", *A Companion to Folklore*. Regina F. Bendix y Galit Hasan-Rokem (editores). Hoboken (Nueva Jersey): Wiley-Blackwell, cap. 5, pp. 94-118.
- BERGER, HARRY Y BARBARA DEL NEGRO, EDS.  
2004 *Identity and Everyday Life. Essays in the study of folklore, music, and popular culture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- BIELETTI, NATALIA Y CHRISTIAN SPENCER  
2020 "Volver a crear. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020)". *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, pp. 3-27.
- BITRÁN GOREN, YAEL Y CYNTHIA RODRÍGUEZ LEIJA, COORDS.  
2016 *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica*. Ciudad de México: INBA/CENIDIM.
- BLACKING, JOHN  
1967 "The Cultural Analysis of Music", *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, cap. 5, pp. 191-198. Traducción al castellano: "El análisis cultural de la música", *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (editor), Josep Martí (traductor). Madrid: Trotta, 2001, pp. 181-202.
- 1972 "Fieldwork in African music", *Review of Ethnology*, III/23, pp.177-183.
- 1973 *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- BLANK, TREVOR J., Y ROBERT GLENN HOWARD  
2013 "Introduction: Living traditions in a modern world", *Tradition in the Twenty-First Century: Locating the Role of the Past in the Present*. Trevor J. Blank y Robert Glenn Howard (editores). Logan, UT: Utah State University Press, pp. 1-21.
- BOHLMAN, PHILIP V.  
1988 *The study of folk music in the modern world*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- BOIX, ORNELA Y PABLO SEMÁN  
2019 "Etnografía, mediaciones y pragmatismo", *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, IX/1, pp. 1-12. DOI: 10.24215/18537863e048
- BULL, MICHAEL Y MARCEL COBUSSEN  
2021 *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Nueva York: Bloomsbury.
- CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE  
2003 *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE, MATÍAS ISOLABELLA, LEONARDO D'AMICO Y YOSHITAKA TERADA, COORDS.  
2016 *Ethnomusicology and Audiovisual Communication: Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Aula de Música.

CAMPOS, ROBERTO

2020 "Experiencia, reflexividad y trabajo de campo. Análisis de una relación con las músicas tradicionales", *Antrópica: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, VI/11, pp 113-136. DOI: <https://doi.org/10.32776/arsh.v6i11.190>

CASTELO BRANCO, SALWA EL-SHAWAN Y JORGE DE FREITAS BRANCO

2003 *Folclorização em Portugal: uma perspectiva*. Oeiras: Celta Editora.

CLIFFORD, JAMES

1986 *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography*. Los Angeles: University of California Press.

COHEN, SARA

1993 "Ethnography and popular music studies", *Popular Music*, XII/2, pp. 123-138. DOI: [10.1017/S0261143000005511](https://doi.org/10.1017/S0261143000005511)

2001 "Popular music, gender and sexuality", *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Simon Frith, Will Straw y J. Street (editores). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 226-242.

2007 *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, Hampshire: Ashgate.

COOLEY, TIMOTHY J.

1997 "Casting shadows in the field", *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (editores). Nueva York: Oxford University Press, pp. 3-19.

CORTÉS ROJAS, IGNACIA

2020 "Usos políticos de las sonoridades y performances andinas en Santiago de Chile post 18 de octubre de 2019", *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, pp. 53-69.

COTTRELL, STEPHEN

2004 *Professional Music-Making in London. Ethnography and Experience*. Londres y Nueva York: Routledge.

DA COL, GIOVANNI Y DAVID GRAEBER

2011 "Foreword: The return of ethnographic theory", *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, I/1, pp. vi-xxxv. DOI: [10.14318/hau1.1.001](https://doi.org/10.14318/hau1.1.001)

DANNEMANN, MANUEL

1978 "Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folklórico", *Revista Musical Chilena*, XXXII/141, pp. 17-25.

1998 *Enciclopedia del Folclore de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

DE NORA, TIA

2000 *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DÍAZ-COLLAO, LEONARDO E IGNACIO SOTO-SILVA

2021 "El uso de la etnografía en el estudio de las músicas mapuche", *Revista Musical Chilena*, LXXV/235, pp. 9-25. DOI: [10.4067/S0716-27902021000100009](https://doi.org/10.4067/S0716-27902021000100009)

DROTT, ERIC

2023 "From Studies of Protest Music to Protest Music Studies: Mapping a Field That Doesn't (Yet) Exist", *Music Annual Research*, 4, pp. 1-23. DOI: [10.48336/DTS4-5A94](https://doi.org/10.48336/DTS4-5A94)

DUNDES, ALAN

1971 "Folk Ideas as Units of Worldview", *The Journal of American Folklore*, LXXXIV/331, pp. 93-103. DOI: [10.2307/539737](https://doi.org/10.2307/539737)

FAVRET-SAADA, JEANNE

2005 "Ser afetado." *Cadernos de Campo*, 13, pp. 155-161. DOI: [10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161)

FELD, STEVEN

1976 "Ethnomusicology and Visual Communication", *Ethnomusicology*, XX/2, pp. 293-325.

1990 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 1a ed: 1982. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

FINNEGAN, RUTH H.

1989 *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

2002 "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo", Francisco Cruces (traductor), *Revista Transcultural de Música*, 6.

FRIEDMAN, JONATHAN C.

2013 "Introduction: What Is Social Protest Music? One Historian's Perspective", *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. Jonathan C. Friedman (editor). Nueva York: Routledge, pp. xiv-xvii.

FRITH, SIMON

1987 "Towards an aesthetic of popular music", The politics of composition, performance and reception. Richard Leppert y Susan McClary (editores). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172. Traducción al castellano: "Hacia una estética de la música popular", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (editor), Silvia Martínez (traductora). Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-435.

GARCÍA CANAL, MARÍA INÉS

2009 "Poder", *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Mónica Szurmuk y Robert Mckee (editores). Buenos Aires y Ciudad de México: Siglo XXI, pp. 209-212.

GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL

2012 *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

GOFFMAN, ERVING

1982 *Interaction ritual. Essays on face-to-face behavior*. Nueva York: Pantheon Books.

GÓMEZ PELLÓN, ELOY

1995 "La evolución del concepto de Etnografía", *Etnografía: metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Ángel Aguirre Baztán (Editor). Barcelona: Marcombo, pp. 21-46.

GREBE, MARÍA ESTER

1976 "Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos", *Revista Musical Chilena*, XXX/133 (enero-marzo), pp. 5-27.

1981 "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical", *Revista Musical Chilena*, XXXV/153-155 (enero-septiembre), pp. 52-74.

HAMMERSLEY, MARTYN

2006 "Ethnography: problems and prospects", *Ethnography and Education*, 1/1, pp. 3-14. DOI: 10.1080/17457820500512697

HEDINGER, JOHANNES M. Y BASIL ROGGER

2018 "Provocation-protest-art. A ménage-à-trois", *Protest. The aesthetic of resistance*. Johannes M. Hedinger y Basil Rogger (editores). Zürich: Lars Müller Publishers, pp. 118-121.

HENNION, ANTOINE

2010 "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto". *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación*, XVII/34, pp. 25-33. DOI: 10.3916/C34-2010-02-02

HOOD, MANTLE

1960 "The Challenge of 'Bi-musicality'", *Ethnomusicology*, IV/2, pp. 55-59.

- 1971 "Transcription and notation", *The Ethnomusicologist*. Nueva York: McGraw-Hill, cap. 2, pp. 50-85. Traducción al castellano: "Transcripción y notación", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (editor), Rafael Martín Castilla (traductor). Madrid: Trotta, 2001, pp. 79-114.
- KARMY, EILEEN Y ANTONIA MARDONES  
2012 "Al calor de la cumbia el "invierno chileno" es más sabroso. Discurso y performance en el movimiento estudiantil chileno". Ponencia presentada en "Antropología y Sonidos de la Cultura" III Congreso Latinoamericano de Antropología "Antropologías en Movimiento: Ideas desde un Sur Contemporáneo"; Santiago de Chile, Universidad ARCIS.
- KARTOMI, MARGARET  
1981 "The Processes and Results of Musical Culture Contact: a discussion of Terminology and Concepts", *Ethnomusicology*, XXV/2, pp. 224-249. Traducción al castellano: "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (editor), Enrique Cámara de Landa (traductor). Madrid: Trotta, 2001, pp. 357-382.
- KOZINETS, ROBERT V.  
1998 "On Netnography: Initial Reflections on Consumer Research Investigations of Cyberculture", *Advances in Consumer Research*, 25, pp. 366-371.
- LABELLE, BRANDON  
2019 *Sonic agency: Sound and emergent forms of resistance*. Londres: Goldsmiths Press.
- LEPECKI, ANDRÉ  
2013 "Choreopolice and choreopolitics: or the task of the dancer", *TDR*, LVII/4, pp. 13-27. DOI: 10.1162/DRAM\_a\_00300
- LEÓN, MARIANA  
2021 *Danzar, mover nuestra historia. La conformación de la primera comparsa afrodescendiente de "tumble carnaval" en Arica, Chile*. Santiago: Ocho Libros.
- LÓPEZ CANO, RUBÉN  
2018 *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- MANABE, NORIKO  
2015 *The revolution will not be televised. Protest music after Fukushima*. Oxford: Oxford University Press.
- MÁRQUEZ, FRANCISCA  
2020 "Por una antropología de los escombros. El estallido social en Plaza Dignidad, Santiago de Chile", *Revista 180*, 45, pp.1-13. DOI: 10.32995/rev180.num-45.(2020).art-717
- MARTÍ, JOSEP  
1996 *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- MCLEOD, NORMA Y MARCIA HERNDON, EDS.  
1980 *The ethnography of musical performance*. Pennsylvania: Norwood Editions.
- MENDÍVIL, JULIO Y CHRISTIAN SPENCER  
2016 "Debating genre, class and identity: Popular music and music scenes from the Latin American World", *Made in Latin America: Studies in Popular Music*. Julio Mendívil y Christian Spencer (editores). Nueva York y Londres: Routledge, pp.1-22.
- MENDIZÁBAL, NORA  
2006 "Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa", *Estrategias de investigación cualitativa*. Irene Vasilachis de Gialdino (editora). Barcelona: Gedisa, pp. 65-105.
- MERRIAM, ALAN  
1964 *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press.

MIDDLETON, RICHARD

1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

2006 *Voicing the Popular. On the subjects of popular music*. Nueva York - Londres: Routledge.

MONTOYA, LUIS OMAR

2017 "Etnografía de la música norteña mexicana en Chile", *Todavía soñamos: Cultura y patrimonio en Latinoamérica*. Gabriel Medrano y José Lubín Torres (eds.). Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato, pp. 67-92.

MORGENSTERN, FELIX

2019 *When the Native Researcher Returns "Home": Toward a Sensuous Ethnography of Music*. Conference Paper en The Society for Ethnomusicology (SEM), 64th Annual Meeting At: Indiana University, Bloomington, Indiana.

MYERS, HELEN

1992 "Fieldwork", *Ethnomusicology: an introduction*. Helen Myers (editora). Nueva York: W. W. Norton, pp. 21-49.

NETTL, BRUNO

1983 *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

O'CONNELL, JOHN M.

2010 "Introduction. An ethnomusicological approach to music and conflict". *Music and Conflict*. John M. O'Connell y Salwa Castelo Branco (editores). Urbana, Chicago: University of Illinois Press, pp. 1-14.

OEHMICHEN BAZÁN, CRISTINA

2014 "Introducción", *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*. Cristina Oehmichen Bazán (editora). México: UNAM e Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 11-23.

PELINSKI, RAMÓN

2000 *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones.

PINOCHET COBOS, CARLA

2016 "La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, XI/2, pp. 29-50. DOI: 10.11144/Javeriana.mavae11-2.cpf

QUEVEDO, MARÍA ISABEL

2007 *Y las manos entretejen avemarías. El rosario cantado en los novenarios de Puchaurán*. Santiago: CNCA y Universidad de Chile.

REILLY, SUZEL Y KATHERINE BRUCHER, EDS.

2018 *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. Nueva York; London: Routledge.

REYES, ADELAIDA

1979 "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology", *Sociologus*, XXIX/1, pp. 1-19.

REYNOSO, CARLOS

2006 *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*. Volumen II. Buenos Aires: SB.

RICE, TIMOTHY

1987 "Towards the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, XXXI/3, pp. 469-488. Traducción al castellano: "Hacia la remodelación de la etnomusicología", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces (editor), Miguel Ángel Berlanga (traductor). Madrid: Trotta, 2001, pp. 155-180.

2003 "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography", *Ethnomusicology*, XLVII/2, pp. 151-179. DOI: <https://doi.org/10.2307/3113916> Traducción al castellano: "Tiempo, lugar y metáfora

- en la experiencia musical y en la etnografía”, *Los últimos diez años de la investigación musical: cursos de invierno 2002*. Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada (coordinadores). Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2004, pp. 91-126.
- RIPPES, MARIANNE  
2018 *El oficio de los payadores: Desarrollo de comunidad, identidad y profesión de los cultores chilenos de la zona central, 1954-2000*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional.
- RUSKIN, JESSE D. Y TIMOTHY RICE  
2012 “The Individual in Musical Ethnography”, *Ethnomusicology*, LVI/2, pp. 299-327. DOI: [10.5406/ethnomusicology.56.2.0299](https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.2.0299)
- SEEGER, ANTHONY  
1991 “Styles of musical ethnography”, *Comparative musicology and anthropology of music. Essays on the history of ethnomusicology*. Bruno Nettl y Philip V. Bohlman (editores). Milton Keynes, UK y Chicago: University of Chicago Press, pp. 342-355.  
1992 “Ethnography of Music”, *Ethnomusicology: an introduction*. Helen Myers (editora). Nueva York: W. W. Norton, pp. 88-109.
- SEEGER, CHARLES  
1977 “Toward a Unitary Field Theory for Musicology”, *Studies in Musicology (1935-1975)*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, pp. 102-138.
- SHEPHERD, JOHN  
2003 “Music and social categories”, *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). Nueva York: Routledge, pp. 69-79.
- SONEIRA, JORGE ABELARDO  
2006 “La «Teoría fundamentada en los datos» (Grounded Theory) de Glaser y Strauss”, *Estrategias de investigación cualitativa*. Irene Vasilachis de Gialdino (editora). Barcelona: Gedisa, pp. 153-174.
- SPENCER ESPINOSA, CHRISTIAN  
2017 *¡Pego el grito en cualquier parte!. Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional.  
2021 “Leaving fieldwork? Musical ethnographies and the perpetual insider”, *Ethnographic borders and boundaries: Permeability, plasticity, and possibilities*. Robert E. Rinehart, Jacquie Kidd y Karen Barbour (editores). Oxford, UK: Peter Lang, pp. 187-201.  
2023 “Música, fuego y topofilia. El caso de la Banda Dignidad (2019-2021)”. *Musicologias em Interpeleções Contemporâneas*. Ana Guiomar Souza, Roverbaldo Linhares, Magda de Miranda Clímaco y David Cranmer (editores). Curitiba: Appris, pp. 25-43.
- SPENCER ESPINOSA, CHRISTIAN Y FELIPE BÓRQUEZ  
2024 “Fuerte y feo. Música y cultura popular en contextos de protesta (Santiago de Chile 2021-2022)”. *Canción con todos. Culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina*. Pablo Alabarces y Laura Jordán (editores). Guadalajara: CLACSO, pp. 111-140.
- SPRADLEY, JAMES  
1979 *The ethnographic interview*. Chicago: Holt, Rinehart and Winston.
- STOKES, MARTIN  
1994 “Introduction”, *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*. Martin Stokes (editor). Nueva York: Berg Publishers, pp. 1-27.
- TITON, JEFF TODD  
1993 “Knowing People Making Music: Toward a New Epistemology for Ethnomusicology, or How Do We Know What We Know?”, *Ethnomusicology Research Digest*, IV/ 37. Reimpreso en *Etnomusikologian vuosikirja [Yearbook of the Finnish Society for Ethnomusicology]*, 6, 1994, pp. 5-13.

- 1995 "Bi-Musicality as Metaphor", *The Journal of American Folklore*, CVIII/429, pp. 287-297.
- 2004 "Fieldwork as Visiting at Home: Distance and Nostalgia", British Forum on Ethnomusicology Conference Keynote. Aberdeen (Scotland).
- TURINO, THOMAS
- 1990 "Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography", *Ethnomusicology*, XXXIV/3, pp. 399-412.
- 2008 *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- VAN NIEKERK, LANA Y MAGGI SAVIN-BADEN
- 2010 "Relocating truths in the qualitative research paradigm", *New Approaches to Qualitative Research: Wisdom and Uncertainty*. Maggi Savin-Baden y Claire Howell Major (editoras). Londres-Nueva York: Routledge, pp. 28-36.
- VASILACHIS DE GIALDINO, IRENE, ED.
- 2006 *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- WARWICK, JENNIFER
- 2005 "He's got the power: the politics of production in girl group music", *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett y Stan Hawkins (editores). Aldershot: Ashgate, pp. 191-200.
- WATERMAN, CHRISTOPHER
- 1990 *Jujú: a Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.

### Fonografía

- CONTRERAS MÜHLENBROCK, RAFAEL Y DANIEL GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
- 2015 *Será hasta la vuelta del año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular del norte chico* [CD]. CNCA y Etnomedia.
- PETROVICH JORQUERA, DANILO Y DANIEL GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
- 2020 *A todas las imágenes del mundo: Antología del canto a lo divino* [5 CD]. Mundana Ediciones.