

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

HISTORIA DEL TESTIMONIO EN ESPAÑA

Editoras: Rocío Negrete Peña y Cristina Somolinos Molina

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

HISTORIA DEL TESTIMONIO EN ESPAÑA

History of Testimony in Spain

Historia del testimonio en España. Una introducción

5-19

Rocío Negrete Peña y Cristina Somolinos Molina

ESCRITURAS LIMINARES: INTERSECCIONES ENTRE LO LITERARIO Y LO TESTIMONIAL

En los límites de lo testimonial: Fantasía y ciencia ficción en *Viaje a la aldea del crimen* (1934), de Ramón J. Sender

21-44

Damian V. Solano Escolano

Elena Fortún en *Oculto sendero*, la posibilidad de un testimonio

45-74

Sara R. Gallardo

Testimonio y apócrifo: configuración estética de *Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo de Max Aub*

75-112

Valeria de Marco

RELATOS FACTUALES DE TESTIGOS COMUNES: TESTIMONIOS DE LA RESISTENCIA

El testimonio del gudari, agente de memoria

113-133

Fernando Martínez Rueda

El testimonio carcelario de Diego San José

135-152

Javier Sánchez Zapatero

“Relato esto para los que están lejos del rigor que ha sido nuestra clandestinidad”: mujeres y lucha clandestina contra el franquismo en la obra testimonial de Tomasa Cuevas

153-171

Cristina Somolinos Molina

De los campos de concentración al Museo Iconográfico de Cervantes, el testimonio exílico de Eulalio Ferrer Rodríguez	173-193
Jimnei Chen	
Edición y censura en la narrativa testimonial sobre los campos de concentración franceses publicada en España a finales del franquismo	195-212
Paula Cecilia Simón Porolli	
El testimonio arrebatado de los campos de concentración: las memorias de Gregorio Nacianceno Mata en diálogo con la tradición testimonial	213-243
Belén González Morales	
Testimonios de deportadas y trabajadoras forzadas para la Alemania nazi. Resistencias, deber de memoria y denuncia	245-274
Rocio Negrete Peña	

OTROS FORMATOS: MODOS ALTERNATIVOS DE EXPRESIÓN DEL CONTENIDO TESTIMONIAL

“La vida de los comunistas no nos pertenece. Pertenece al Partido”. Prácticas de escritura autobiográfica de guerrilleros comunistas a instancias del PCE	275-314
Mario Bueno Aguado	
“Quienes no han tenido jamás el ‘derecho’ a la(s) palabra(s), la(s) toma(n) ya”. Sobre el testimonio de los presos en lucha a través de un boletín autoeditado en Barcelona, 1976-1978	315-342
Inés Molina Agudo	
Resignificar el rostro trans: el testimonio sexo-disidente de personas ecuatorianas en España	343-359
Diego Falconí Trávez	
Testimonios (im)políticos. Las huellas sonoras del 15M	361-389
Miguel Ángel Gil Escribano	
Voces apenas escuchadas, nunca creídas. Análisis de los testimonios de las reclusas en el asilo de Leganés bajo el prisma de la injusticia epistémica	391-415
Isabel Gloria Gamero Cabrera	

Portada: fotografía incluida en el catálogo *Cultura en el ejército republicano* / P. Luis Torrents, Hermann, Fotolabor, en la Biblioteca Digital de España. Reproducido con motivo de investigación.

TESTIMONIOS (IM)POLÍTICOS. LAS HUELLAS SONORAS DEL 15M

(Im)political testimonies. The sound traces of 15M

MIGUEL ÁNGEL GIL ESCRIBANO
Universidad Carlos III de Madrid (España)

miguelangel.gl.e@gmail.com

Recibido: 14 de abril de 2022

Aceptado: 27 de abril de 2023

<https://orcid.org/0000-0003-2456-9309>

<https://doi.org/10.7203/KAM.21.24298>

N. 21 (2023): 361-389. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El presente artículo tiene como objetivo presentar un análisis del acontecimiento del 15M desde las músicas que sonaron durante la manifestación y la acampada. A modo de huellas sonoras que hoy nos quedan, estas músicas operan en calidad de testimonios de aquella experiencia, así como de sus reclamos políticos. Se propone realizar por tanto una “escucha epistemológica” del *soundscape*, atendiendo a lo que de testimonial y performativo tuvo esa producción sonora, hasta descifrar las audiotopías que han quedado registradas. Todo ello nos lleva a proponer que aquel acontecimiento, desde su registro sonoro y testimonial, emergió en la calidad de un impolítico que desbordó los márgenes sociales y políticos heredados de la Transición a la democracia.

PALABRAS CLAVE: 15M, *soundscape*, audiotopías, impolítico, performatividad, escucha epistemológica, memoria, Historia, música, huellas sonoras, testimonios

ABSTRACT: This article aims to present an analysis of the 15M event from the music that sounded during the protest demonstration and the encampment, as sound traces that remain today, as testimonies of that experience as well as their political claims. Therefore, it is proposed to carry out an “epistemological listening” of the *soundscape*, taking into account what was performative about that sound production, until deciphering the audiotopies that have been recorded. All this leads us to propose that this event, from its sound recording, emerged as an impolitic that overflowed the social and political margins inherited from the Transition to democracy.

KEYWORDS: *soundscape*, audiotopies, impolitic, performativity, epistemological listening, memory, History, music, sound traces, testimonies.

INTRODUCCIÓN

Muchos han sido los trabajos de investigación, las noticias, relatos y documentos de opinión que se produjeron, y aún se producen hoy, sobre la emergencia del 15M¹. Pero sin ánimo de entrar en un análisis de las implicaciones y las tesis de estos, quiero exponer cómo, a la postre, la irrupción de este acontecimiento político supuso un “momento maquiavélico”²; pero hacerlo desde una perspectiva un tanto distinta a la que la Filosofía Política, la Historia o la Sociología han solido trabajar y atender.

Distinta, primero, en tanto que a lo que se atiende es al *soundscape* del propio acontecimiento³. Se hace así referencia al ambiente o atmósfera sonora cotidiana conformada por la relación de cantos, de músicas vernáculas, populares e históricas, junto a los ruidos que se hicieron presentes en aquel marco espacio-temporal. Y segundo, en tanto que esos “ruidos” pueden ser escuchados hoy como testimonios, mediante los cuales se articulaba una serie de experiencias vividas en el contexto de la crisis política (de representación, sobre todo) y económica. Huellas sonoras que ahora podemos analizar como tácticas de resistencia y objeción política constitutivas de una identidad, la de los indignadxs. Trato con ello de exponer la relación que hubo entre música, experiencias vitales, agencia política e identidad en tanto que producción de lo político como espacio común, relatadas a través de las canciones que sonaron durante el 15M⁴.

El primer objetivo de este artículo es, por tanto, mostrar cómo aquellos “ruidos” que conformaron el *soundscape* del 15M, son hoy registro y testimonio de una agencia y una sensibilidad impolítica (Esposito, 2006)⁵ involucrada en el afecto de la indignación y la identidad de lxs indignadxs. Impolítico porque la propia práctica performativa (But-

1 A este respecto, la bibliografía que recoge el archivo del 15M es monumental. No puedo hacer menos que reconocer su necesidad, utilidad cívica y democrática así como su esfuerzo desde estas páginas. <https://archivosol15m.wordpress.com/2019/12/11/bibliografia-y-biblioteca-digital-sobre-el-15-m-elaboradas-por-archivo15m/>. También he recogido documentos y otros recursos del blog del movimiento indignados: <https://movimientoindignados-spanishrevolution.wordpress.com/about/>. No obstante, caben citar aquí algunos trabajos importantes que han conformado el estado de la cuestión previo a la investigación, y que, por motivos de espacio, no podría atender plenamente. Véase, entre otros, además de los que citaré a lo largo de este artículo: Dean Valencia-García, L. (2018), Acevedo, C., et al, 2012; Moreno-Caballud, L., (2013), Fernández, F. (2017), Sierra, S. (2012), Bouhaben, M. A. (2014).

2 Parafraseo así el título de J.G.A. Pocock (1975) en el que se refiere al momento de quiebra de los fundamentos trascendentes de vida común.

3. Distintos trabajos que han abordado este concepto de *soundscape* son, entre otros, E. Thompson, 2002; J. Pérez, 2006; y M. Denings, 2015, entre otros y otras.

4. Sobre el concepto de lo político, véase, entre otros trabajos, Mouffe, a 1999 y b 2009; Rancière, 2011.

5. Esposito define lo impolítico como aquella fuerza que emana del centro del político, pero no para clausurarlo, cerrarlo o circunscribirlo en lo que le es o le debe ser propio, sino como fuerza que abre normativamente sus límites desde los márgenes de la representación política, desde el espacio y escena que ha quedado fuera de la misma. Esposito, R., (2006).

ler, 2017: 139)⁶ y ritual de construcción de ese *soundscape* es la evidencia de un “vivir políticamente la música”. Testimonio porque música, política, identidad y memoria se encontraron intrínsecamente imbricadas desde el inicio de la manifestación y la acampada para narrar en primera persona la experiencia de ese acontecimiento, a veces, incluso, violento⁷. Todo ello, como partes constitutivas de ese fenómeno de efervescencia colectiva, daban lugar de forma co-participada a un tipo de *concientización*, es decir: de conciencia colectiva que era sonora, en la que subyacía un meta-relato normativo que permitían a personas de todas las edades y condición social entenderse, reconocerse, comunicarse y expresarse conjuntamente, a modo de “diálogo crítico y liberador” (Freire, 1979: 61),⁸ sobre todo lo que les afectaba en aquel contexto y situación.

En este sentido, los sujetos que conformaban la acampada se hacían inteligibles en sus acciones, en sus emociones y demandas, en sus expectativas y reclamos; los cuales eran de índole diversa: jóvenes adultos, los llamados *ninis*, los llamados anti-sistema o “perro-flautas”, adultos de más de 30 años, *yayoflautas*, colectivos feministas, ecologistas, universitarixs, etc. (Calleja-López et al, 2014; Galindo Ramírez y Rodríguez Sáez, 2016)⁹. No pretendo defender que el 15M fuese representativo de toda la sociedad española de aquel momento, sino que —y en línea con la tesis de Butler—, se articuló performativamente una corporeidad plural de significados distintos, capaces de constituir una noción de “pueblo” en el acontecimiento, en la que había gente perteneciente a todo espacio y lugar, creando como resultado no ya un sujeto político, sino un espacio de identificación, como expondré, *in-propio* (sin propietarios). Unos vínculos que, así articulados, lograban desbordar todo límite o frontera distintiva de la política. Una co-participación cuyo registro no solo fueron las asambleas y las acampadas, sino también la

6. Sobre el concepto de performatividad, véase también Butler, J., *Cuerpos que importan*, Barcelona Paidós, 2002. Cabe decir que desde la obra de Austin, Barthes así como Derrida, el concepto de performatividad ha venido ordenando un tipo de prácticas de naturaleza discursiva, sobre todo, con efectos creativos, normativos y transformadores de la realidad social, en el sentido de que el contenido y la forma del acto es el acto que se crea así mismo, que lo hace presente en ese instante.

7. Según Peris Blanes (2014: 10-11), lo testimonial puede ser entendido, según su uso en la literatura de la última época, en términos de representación de un acontecimiento violento, de una voz subjetiva que garantiza la veracidad de lo que ocurre en esos acontecimientos, y en último lugar, como una versión alternativa a las narrativas institucionales y oficiales sobre ese acontecimiento. A lo largo del texto, y de forma más bien implícita a la investigación, mostraré cómo estas premisas se cumplen, siendo esta la razón de que conceptualice el *soundscape* del 15M en calidad de testimonio.

8. Citado en Yúdice (1992: 212).

9. La diversidad de colectivos se hace patente en una de las asambleas, tal y como se recoge en este documento. <https://madrid.tomalaplaza.net/2012/03/28/textos-diversos-huelga-29m/>. Sobre la experiencia y participación en el 15M de distintas nacionalidades, Masterson-Algar, A., 2018 “; Cano Ruiz, E. y Chao Pérez, L., 2015, <https://aecpa.es/es-es/activismo-migrante-y-su-articulacion-dentro-de-los-marcos-de-movilizacion/congress-papers/1420/>; Escribano, A., 2013.

música que se creaba.

Así mismo defenderé que este vínculo no solo se establecería en la dimensión temporal del presente, sino también del pasado, en tanto que se articularía a través de la recuperación de una determinada memoria —histórica, social y política— musical. En particular, se recupera y restaura un vínculo cívico y ciudadano presente con la memoria del pasado reciente durante la Transición Española a la democracia, también a través de canciones que sonaron en aquel entonces y que fue traída al frente como aquellos relatos sonoros de aquellas experiencias y formas de democracia posibles. Con ello también se dio forma y sentido a lo que experimentaban y pensaban lxs indignadxs, haciendo del *soundscape* un fenómeno representativo de lo que podemos denominar como “un pensar(se) históricamente”.

Siendo estas músicas, por tanto, una estrategia para el conocimiento y la comprensión de la situación contemporánea de crisis política y económica —además de cómo desde ahí se debía y podía planificar un futuro común (expectativas posibles)—, ese “pensarse históricamente” a través del imaginario sonoro es constitutivo también de una forma de participación en esa Historia oficial, a la vez que una forma de hacerse cargo —de agarrar el tiempo— que se estaba viviendo. Por lo que la cuestión del testimonio del pasado a través de la música, queda así situado en el centro de la disputa entre la disciplina de la Historia y la memoria (Faber, Sánchez León, e Izquierdo Martín, 2011), así como con otros historiadores e historiadoras que trabajan con la memoria de las víctimas de la guerra civil y de la dictadura, sobre quién puede o no hacer Historia, y si el nivel de objetividad y rigor de los estudios de la memoria la hace un recurso legítimo para hacer la Historia de España (Sánchez León, 2006; Godicheau, 2015). Sin duda, lo que se plantea aquí dentro del momento impolítico del acontecimiento es la cuestión sobre el “derecho” a participar en la Historia social y política como relato oficial del común. Porque en el 15M no solo resonarían los movimientos políticos de la contracultura de las décadas de 1960 y 1970 (Blanco Gracia, 2014; Labrador, 2015; Valencia-García, 2018), sino también, como veremos, los modelos anarquistas de la década de 1930. En último lugar quiero mostrar cómo sendos fenómenos de la performatividad sonora del acontecimiento y el pensarse históricamente desde las canciones y el hacer musical propio de otros tiempos nos ofrece una tercera hipótesis a tener en cuenta sobre el 15M desde su registro sonoro. Qué es lo que ese *soundscape* recuperado y participado tenía de fenómeno “democrático”: de *audiopolítica* y *audiotopía* (Kun, 2005; Dennings, 2015). Una *audiotopía* en tanto que esa memoria y testimonio musicado —música o “ruido”—, posibilitan “nuevos mapas para reimaginar el mundo social presente” (Kun, 2005, p. 23) en tanto que espacios utópicos posibles en los que se reúnan identidades aparentemente incompati-

bles (Miranda Suárez y González García, 2020: 216)¹⁰. Utópicos, por tanto, en cuanto se articula en una imaginación política del ser-en-el-espacio junto con otros, es decir, en el reconocimiento de la otredad y la diferencia que deviene de la agencia musical conjunta. Esto nos permite entender cómo coexisten identidades que pueden ser incompatibles, yuxtapuestas y hasta contrarias, sin que por ello deban entrar necesariamente en conflicto, dado que “no se anulan entre sí”¹¹. De tal forma, ese espacio de identificación conforma a un sujeto colectivo, un *nosotros*, bajo la experiencia de una *sintonía mutua* en una situación de *ejecución musical conjunta* (Schütz, 1974) dentro de la esfera pública, en la que a modo de común-unidad constituían demandas de una mayor democracia respecto al sistema representativo. Ello redundaba en la idea de que este movimiento supuso una ruptura política y ciudadana con las reglas del juego, el sentido común, los valores y las formas de pensamiento político de los profesionales, líderes de opinión, intelectuales y otros expertos, aprendiendo de otros referentes que aparecían en el imaginario como los óptimos democráticamente¹².

Bajo estas premisas desarrollo una propuesta metodológica: una escucha epistemológica de los testimonios musicales que han quedado en nuestra historia como “huellas sonoras”. Se propone así escuchar lo que esta positividad sonora podría estar trayendo al presente —y apoderándose con ello por parte de sus protagonistas— de unos objetos como la Historia y la Política. Y tras ello, la huella sonora del acontecimiento que queda son los testimonios en primera persona sobre cómo se vivió el acontecimiento, sus deseos, objetivos y reclamos, como resultado de una *kratía* que es la agencia en esta instancia de las *audiotopías*¹³.

10. Atiendo así a lo que planteará Szendy y Nancy (2013: 17-27) por un lado, pero también Rancière (2007: 64) y Foucault (1994: 98) por otro, para entender cómo Kun hace hincapié en la escucha como forma epistémica crítica, y de reconocimiento de la diferencia. Desde esta perspectiva, Kun planteará en el primer capítulo de su libro una estrategia contra “la escucha fácil”, usando el poema de Walt Whitman “oigo cantar a América” (1860), para elaborar una reconstrucción de la nación desde la ignorancia y la invisibilización de las diferencias culturales de raza y género. De este modo, Kun demuestra cómo a través de la escucha se puede lograr una agencia emancipadora, política y democrática, a través del reconocimiento de la desigualdad y la injusticia.

11. Sin duda, este concepto de audiotopía se sitúa en íntima relación con el concepto de comunidad de Agamben, en tanto que comunidad no sustantiva, abierta; in-propia en los términos no de “una identidad y una propiedad individual sino una singularidad sin identidad, una singularidad común y absolutamente expuesta (...) en una comunidad sin supuestos previos y sin sujetos”. Agamben, G. (1993: 65), Citado por Grossberg (2003: 176).

12. Véase el artículo “La legión de la periferia (Esta es la España sin confianza en sus partidos e instituciones que el PP va a tener que gobernar)”, *El País* (edición digital), 23 de mayo de 2011.

13. Uso aquí la raíz *kratía* de la palabra griega “krátos”, la cual puede traducirse como fuerza, dominio o más concretamente en este caso, como poder cuyo ejercicio es el fundamento constitutivo de un *demos* por su acción, es decir: un grupo social cuyo poder radica en ser capaz de reconocerse a sí mismo como grupo de sujetos libres e iguales.

EL *SOUNDSCAPE* DEL 15M: ACOTANDO SU COMPOSICIÓN

Al revisar la multitud de videos de YouTube, blogs y otros documentos sonoros sobre el 15M, podemos obtener la escucha del conjunto de la atmósfera musical del acontecimiento. Esta nos permite comprobar que el *soundscape* estaba articulado por una mezcla de diferentes estilos y géneros musicales, hibridaciones ya atemporales y otras nuevas, así como sonidos ya tradicionales —vernáculos— con diferentes orígenes y usos históricos. Hablamos de sambas y batucadas, caceroladas, tamborradas, viejas coplillas y cuplés regionales, canción de autor nueva, pero también otras antiguas de la época de la Transición, así como jazz, rock, indie y otras músicas folclóricas. Músicas que ocuparon varios espacios físicos y sociales, incluso simultáneamente, haciéndose visible y resonando en las calles y las plazas de todas las ciudades.

Así lo comprobamos desde alguno de los archivos sonoros más interesantes en los que podemos encontrar a modo de un testimonio grabado y alternativo al de los medios de comunicación, como el que produjo K. Neved. Este joven de 29 años de padres búlgaros se lanzó con una grabadora a la manifestación el 15 de mayo, como él mismo afirma, y grabó todos los ruidos que hubo por donde él pasó; el trayecto de Cibeles a Sol, desde las 19:00 hasta las 21:00h, así como en posteriores días ya en la acampada en la Puerta del Sol. Junto a este, podemos citar el documental de Basilio Martín Patino “Libre te quiero”, grabado a tiempo real durante los primeros días de la acampada¹⁴. Ambos nos permiten entender un primer espacio o escenario de producción del *soundscape*: el físico e inmediato. A la postre, y ya durante la acampada en Sol, estas músicas y “ruidos” que sonaban también comenzaron a ser grabadas y subidas a la web en distintos canales públicos de YouTube, en blogs y otras páginas creadas para el movimiento, siendo con ello partícipes de los fuertes sentimientos de indignación y las distintas formas de participación ciudadana¹⁵.

14. Puede leerse el testimonio Kamen Neved en *El Asombrario* <https://elasombrario.com/que-sono-el-15m/>. Aquí el enlace al archivo sonoro que produjo: <https://soundcloud.com/search?q=kamen%20neved>. *Libre te quiero*. Dir. Basilio Martín Patino. Madrid: Odiete Films, La Linterna Mágica, and TVE, 2012. Part 1, vimeo.com/81328468; part 2, <https://vimeo.com/81379638>

15. Sobre las músicas grabadas y subidas a la web durante los días de la acampada, véase entre otros, el documental canción “la clave está en sol” https://www.youtube.com/watch?v=m24FOnCkV7A&feature=emb_logo; Videoclip sobre la marcha popular <https://www.youtube.com/watch?v=roEmoGDZe5M> Composición e interpretación: Silvia y Walter. Dirección, edición y filmación: Elisabet Alonso y Nayah Pascual. La misma canción es luego interpretada en la acampada <https://www.youtube.com/watch?v=ODHCIQVOQIU>. También <https://www.youtube.com/watch?v=XMI5GQvLHNA>; <https://www.youtube.com/watch?v=5WVFApuR6gg>; <https://www.youtube.com/watch?v=cf87UvNUOgQ&list=PL9Do8D9978CE09C25>; http://cyberspaceandtime.com/Pf68R_dWY2U.video-related; <https://www.youtube.com/watch?v=roEmoGDZe5M> e; Canción: “Plaza Solución” 15M by Carlos Salinas (song of Spanishrevolution) https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=Pf68R_dWY2U&feature=emb_logo; Canción de apoyo al movimiento 15M https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=-IfPzIKsj3o&featu

Observamos con ello una huella sonora que ha quedado en el espacio digital, y que evidencia el impacto de la manifestación y la acampada —y todo lo que ello trajo consigo— en el contexto social, cultural y político, pero también en el económico. Mucha gente quiso ofrecer su “mirada musicada” para explicar el sentir del acontecimiento, ya fuese mediante la creación de canciones en ese espacio de escucha —la calle y la plaza— y que serían allí mismo interpretadas conjuntamente; también elaborando una *playlist* para la revolución desde el inicio de la manifestación, como podemos observar con el blog de *El mundano* (Adrián Vogel)¹⁶. Pero también fuera de la propia *acampadasol*, dado que estas músicas fueron producidas y grabadas en otro espacio social, que es el de la industria musical, donde operaban expertos de la grabación y la producción en estudios profesionales cuyas producciones musicales acabarían también incluidas en distintas *playlist* de blogs, así como interpretadas en la acampada¹⁷.

Vemos aquí dos espacios o escenarios de producción del *soundscape*: el escenario físico de la protesta y la acampada por un lado, y el virtual por otro, donde encontramos los canales de YouTube, medios de comunicación y redes sociales así como blogs personales. No obstante, la diferenciación hay que tomarla con cuidado, pues puede generar una ilusión perversa y dar a entender que hubo dos tipos de agencia musical performativa cuando, de hecho, se produce un único archivo sonoro constitutivo del acontecimiento. Lo que se constata es que tienen distinta procedencia, en la que la creatividad en la recuperación de canciones ya históricas o tradicionales, su apoderamiento, así como la improvisación de su uso, se entremezcla en dos entornos junto con la creación de nuevas canciones, melodías y sonidos.

Se ha constatado también lo que se puede entender, a priori, dos distribuciones de músicas que han dirigido la investigación y que, en ambos casos, contenían una mirada al imaginario sonoro histórico. Primero las músicas *de la revolución*: creadas, improvisadas y recuperadas del imaginario sonoro histórico durante el acontecimiento apropiándolas

re=emb_logo; Cony - Va por ellos (Nuevo tema) “apoyo al 15M democracia real ya” https://www.youtube.com/watch?v=Xp4tUcmaJI&feature=emb_logo; Javier Peña El mundo se mueve (Canción 15-M) https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=OVHTnruzGLs&feature=emb_logo; Canción de Apoyo al 15-M (Ahora me pides el Voto) -DIEGO ESCUSOL https://www.youtube.com/watch?v=Zspxqnlv9P4&feature=emb_logo; Ángel Murcia: “Estamos hartos” https://www.youtube.com/watch?v=H3KP1XODpPs&feature=emb_logo; Brian Bufon: canción inspirada en el 15m acampadasol, tu niño bonito. https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=ouG3Wx_KW4U&feature=emb_logo

I6 El blog en el que a los pocos días de la acampada se propone la *playlist* de canciones en Spotify para la revolución, <https://bloguionistas.wpcomstaging.com/2011/05/21/15-m-quince-canciones-para-una-revolucion/>; el blog de *El mundano*, <https://elmundano.wordpress.com/2011/06/20/mis-canciones-para-el-movimiento-15-m/>. Véase también la página web del Movimiento Indignados <https://movimientoindignadosspanishrevolution.wordpress.com/la-musica-del-15m-videos-musicales/>

I7 Véase la página de Bandcamp de la Fundación Robo, <https://esunrobo.bandcamp.com/>. También en Alami-nos-Fernández, A. F., 2015.

para una intencionalidad; músicas que se produjeron con y por la acampada, durante el proceso y marcha de la protesta y la acampada en términos inmediatos, marcando sus ritmos vitales, tempos y sus energías dentro del espacio social, improvisando coplillas con melodías conocidas o canciones de resistencia histórica que explicaban la intencionalidad del movimiento y la protesta. Luego, las músicas *para la revolución*, ya producidas históricamente y extraídas de su contexto original y traídas a colación del acontecimiento para explicar la experiencia y la sensibilidad de lo que les afectaba, a modo de *playlist*, y que se dieron más en un espacio mediato y mediado, a través de la red, y desde otros espacios privados e íntimos conectados (el hogar, la habitación, el lugar de trabajo) para darle sentido y comprender a la experiencia del acontecimiento.

Pero, insisto, no eran espacios ni distribuciones independientes o impermeables entre sí. El *soundscape* en el que los procesos de co-producción del ruido, la experiencia y la identidad de lxs indignadxs se pueden comprender atendiendo a la diversidad de personas que participan en el 15M, tanto como a las distintas músicas que son puestas en juego, con sus respectivas articulaciones de objetos, artefactos y usos o técnicas, pero también a esos distintos espacios de articulación. Cabe entonces preguntarse qué estrategia o táctica subyacía a la producción de la presencia sonora que se materializaba en ese *soundscape* desde cada lugar, así como sus posibles efectos en las demandas políticas del movimiento.

LA PERFORMATIVIDAD SONORA DEL 15M: LO POLÍTICO DEL RUIDO

Como se ha indicado anteriormente, desde la tradición postestructuralista, lo que opera bajo el concepto de performatividad es una práctica de naturaleza discursiva, constitutiva de su entidad y su normatividad, e inscrita en los cuerpos y el espacio. Apropiándome de este concepto de práctica o agencia social, se descubren los espacios de inscripción del acontecimiento, y ello nos trae el lugar. Pero la música no es solo una práctica discursiva en la que opera un logos, sino también una práctica material donde debemos descubrir el papel que juega no solo el hacer, sino también lo que se usa para ese hacer, así como lo que se dice.

Con todo, se observa que estas músicas empezaron a ser co-producidas desde el inicio del acontecimiento y durante la marcha de la protesta, también dentro del mismo espacio de la acampada en Sol, pudiendo así identificar y definir una contextualidad sonora en la que la práctica performativa se transforma en agencia social: una acción situada en un marco social, temporal y epistémico. Primero se nos descubre esta performatividad sonora como *polirrítmica* (Lefebvre, 2004 [1992]; 45), en tanto que un conjunto de ritmos distintos pero acompasados o “normados” en la vida cotidiana, y producidos

en distintos *tempos*; pero también en tanto que agencia simultánea tanto del presente (momento) como de la presencia (lo que se hace presente). Y en segundo lugar, y como expuse al inicio, se descubre una agencia (im)política, en los términos platónicos que M. Dennings expone cuando afirma que “[c]ualquier alteración en los modos de música siempre va seguida de una alteración en la mayoría de leyes fundamentales del estado” (Dennings, 2015: 11). De esta forma podríamos entender que la práctica performativa musical se sitúa, de partida, en el nivel de la acción política, entendida como esa acción que permite la construcción y transformación del mundo en igualdad de condiciones, pero desbordando —o corrompiendo— lo establecido de lo político y la política (Esposito, 2006)¹⁸.

De ahí que en primera instancia interese la cuestión de qué tenía de político la emergencia de aquel *soundscape* en calidad de testimonio de una experiencia —sus músicas en general y canciones en particular—, más allá de que pudiese ser considerada como la música para una revolución, sea esta emocional —e irracional— o no, o una música política. O que incluso que pudiese contener una canción que fuese la “propia” o la “apropiada” o la “representativa” de aquel movimiento: para romper así con esa contraposición platónica entre el *demos* y el *ochlos* (Rancière, 2007: 15) de una ciudadanía ordenada, racional y consciente frente a una turba o una masa irracional y emocional¹⁹.

Desde este marco, la experiencia de ocupación del espacio físico a través de la música producida y articulada conjuntamente por los y las manifestantes, y que podemos identificar como primera forma de distribución o reparto a través de esas *músicas de la revolución*, nos ofrece un primer conjunto de testimonios sonoros en lo que ha quedado

18. Cabe hacer aquí una matización. Mi lectura de la obra de Esposito me sugiere que el prefijo “im” que precede a “político”, propone una negación de los límites políticos y de la política que han sido establecidos por la tradición y la historia. Pero esta negación implica proponer o producir y establecer unos nuevos límites desde la práctica cotidiana del *demos* (de ahí, performativa y arendtiana). Esta proposición desde fuera implica no una negación de la política o de lo político, es decir: no es antipolítica sino lo contrario: lo político mismo en su formación contingente. Véase el Prefacio al texto de Esposito (2006).

19. Para situar y entender esta problemática entre la música y su capacidad política de hacer la revolución, véase la introducción que R. Herreros hace en Ladrero, V. 2016. Ver también la hipótesis de Esteban Hernández de que las músicas populares (desde el Rock) apenas ha logrado ofrecer modelos sociales a seguir, propuestas para el cambio social o si acaso, más activamente, sol ha dado respaldo a los partidos políticos, aun cuando se han dado intentos generando productos de muy mala calidad, como si la música popular —o en general— tuviese que ejercer el papel de un partido político con su programa; véase en Hernández, E., “Introducción” a VV.AA. 2015. Y en último lugar, la entrevista que Álvaro González mantuvo con el citado Hernández y con Víctor Lenore a tenor de la cuestión de por qué “durante el 15-M y en los ‘vientos de cambio’ que se sienten [...] ni un estilo, grupo o canción que desde mi abuela hasta mi sobrino pueda reconocer como propio del movimiento”, como si la música del 15M hubiese tenido que jugar al juego de la representación política, cuando de hecho el acontecimiento fue una crítica radical a ese modelo político. Véase Álvaro González, “Por qué el 15-M no tuvo una canción: una conversación”, *Valencia Plaza*, accedido 22 de mayo de 2020, <http://epocai.valenciaplaza.com/ver/146364/por-que-el-15-m-no-tuvo-una-cancion.html>.

registrada la producción de una conciencia y una experiencia de sí en el contexto, basada en el sentimiento de indignación que les da nombre. Las grabaciones del entonces joven Nedved nos indican el camino a seguir para entender e identificar la producción de los ritmos vitales de objeción e indignación propuesta en los ruidos impolíticos del 15M

De tal modo, pueden escucharse desde el inicio de la manifestación, y como un ruido de fondo, distintos lemas: “¡no somos mercancía, somos ciudadanos!”, “Sin tu voto, no son nada”, “El pueblo, unido, jamás será vencido”, etc., articulados al ritmo de samba y batucadas, pitos, silbatos y otros artefactos sonoros que se iban reproduciendo en el trayecto que iba de la plaza de la Cibeles a la Puerta del Sol²⁰. Una estrategia similar que se irá repitiendo en posteriores días, mediante otros lemas como “manos arriba, esto es un atraco”; cantos que claman “Zp al PP... Zp al PP” con la melodía inicial de la canción de Carlinhos Brown, *María Caipirinha* —préstamo de una samba comercial de los años 90, sonido festivo de la música popular para el ocio nocturno de aquellos años²¹— para establecer la asociación entre los partidos políticos: “PSOE, PP, la misma mierda es”²².

Pero no solo batucadas —ese ritmo brasileño caracterizado por su cadencia repetitiva, mántrica, y de origen africano, ritual, de procedencia africana (Reijonen, 2017)—. Como también se puede observar y escuchar a través de la película de Martín Patino *Libre te quiero*; junto a estos ritmos también se escuchaban otras prácticas musicales tan históricas como tradicionales como las tamborradas —propias de escenas de tradición católica que aún se celebra en localidades de Castilla la Mancha (Hellín) o San Sebastián, entre otras—, y también caceroladas²³.

Junto a esas estrategias articuladas mediante instrumentos de percusión, prestados y propios para cada música, pero también prestados de los objetos cotidianos, conforme profundizamos en los archivos audiovisuales aparecen otras como la improvisación coral²⁴, y observamos así cómo se articula el archivo sonoro de los rituales (im)políticos; la

20. Escúchese “sonidos del 15M” en <https://soundcloud.com/search?q=kamen%20nedved>. Último acceso 26/04/23

21. Escúchese el tema principal en <https://open.spotify.com/track/2X1P55Lrzog5X2OQd8n4c9?si=a5358bb3fa-f42a5>

22. Minuto 02:52.de “17M ahora o nunca” en <https://soundcloud.com/search?q=kamen%20nedved>. Último acceso, 26/04/23

23. Táctica de protestar que tiene su origen en las primeras protestas francesas contra Luis Felipe I y que la toman prestada de la tradición protestante del Charivari, Ritual ruidoso que, siguiendo a E.P. Thompson (1972), se usaba como castigo para aquellos que habían transgredido las normas de la comunidad, a modo de humillación pública, y que se recuperó en “las noches de las cacerolas” (Alonso, 2016) durante la guerra de la independencia de Argelia. Esta estrategia se popularizó durante el resto del s. XX por toda América Latina (Telechea, 2006).

24. Como las que se escuchan en los minutos 01:23 y en el 03:15 en el archivo “17m ahora o nunca”: <https://soundcloud.com/search?q=kamen%20nedved>. Último acceso: 26/04/23.

marcha y los trayectos en el espacio físico, así como los movimientos de ocupación del espacio, más dinámicos, potentes, ruidosos, con letras cortas y directas. Con todas estas procedencias distintas, se conforma en ese presente el oído colectivo del “pueblo” (*demós*) que se manifiesta y confluye en ese espacio particular de Madrid en mayo de 2011²⁵.

Oigamos de nuevo esa experiencia ritual citada, pero situada en el dominio de lo operativo de la práctica. Desde aquí derivará el resto de experiencias, y habilita el involucramiento de la subjetividad del *Uno* y de reconocimiento del *Otro* sujeto de la participación, en la práctica musical conjunta para la objeción. La clave aquí parece estar en esa dialéctica de escuchar a Unos para que luego Otros continúen el ritmo y el baile; para aportar la siguiente palabra en un grito, o el siguiente golpe de tambor o cacerola, para dar el siguiente paso en la marcha, como se puede también observar al inicio del documental de Martín Patino, *Libre te quiero*.

El testimonio que se crea así es políticamente normativo y nos define en su juego a un “sujeto ascoltando” (Szendy, y Nancy, 2003: 13-16), es decir: se instituye en la dinámica operativa de compartir esa primera percepción del *Otro* como un sujeto que escucha, e igualmente corea y canta (que tiene voz y participa), y que van acompañando y amoldando la voz y su ritmo, tal vez inconscientemente, al tempo de quienes golpean por otro lado sus tambores, timbales y otros artefactos. Junto al palmear de las manos aparece, en calidad de principio de comunicación conjunta, esa escucha activa de los y las co-participantes entre sí, que posibilita o habilita el alzar luego la voz propia y viceversa.

Este elemento de la performatividad material y discursiva se constituye en dos niveles distintos. Primero, el ordenamiento operativo en posiciones de escucha y toma de la palabra, que es un mecanismo básico de la participación: da lugar a la implicación de los sujetos, tanto afectiva como epistémicamente. Tal participación activa los saberes que se poseen y que son comunes en el imaginario sonoro, y establece en esa relación un tipo de afecto sobre el conjunto. Así es como, por ejemplo, los manifestantes sienten como verdad (ascesis-logos) que la derrota de una entidad (e identidad) común como es

25. Como nota aparte, cabe explicar por qué uso el término “prestados”, al respecto de la producción de músicas de otras culturas, frente al término “apropiación”. Este último tiene un componente conflictivo en torno a lo que hay de sustracción o “robo” de formas culturales y del patrimonio cultural y de experiencia producidas por unos colectivos sociales de origen subalterno, para el uso y beneficio de los colectivos sociales hegemónicos. Sin ánimo de entrar en esa cuestión, el concepto de “préstamo” parece más apropiado, pues lo que se hace de con esas formas culturales provenientes de otros entornos, para expresar o producir una nueva experiencia en un entorno y contexto cultural distinto al de origen, se hace sin ánimo de distinción o de lucro en términos económicos materiales o simbólicos. Su uso es el apropiado para elaborar el trayecto y ocupación: de co-habitar el espacio que es primera experiencia de coparticipación y co-producción de la presencia sonora, y la ocupación del espacio caracterizada por la interacción cara a cara, la atención y escucha, y la respuesta producida por personas de distintas edades y procedencias.

el pueblo, es un imposible si hay una condición: la de estar unidos. Me refiero con ello al lema coreado “el pueblo, unido, jamás será vencido” que se escucha en ambos archivos. Tal y como se está haciendo al cantar, corear y tocar, ese pueblo unido que así se siente, jamás será vencido.

En este instante, lo importante de la performatividad que aparece en la agencia musical conjunta es un afecto basado en el principio de confianza entre muchos y muchas; además del saber popular y un sentimiento sobre una noción del conjunto que conforman²⁶. Observamos así que en ambos niveles la participación implica intrínsecamente el citado involucramiento de los sujetos a través de esas dos capacidades de tomar la palabra y de escuchar y entenderse simultáneamente o por turnos, a sí mismo y (respecto) al *Otro*. Y lo más relevante para entender la capacidad impolítica es que los habilitan como sujetos con la *misma* capacidad de articular una voz, potencialmente diferentes por su subjetividad, es decir: en una situación de iguales en su diferencia. Pero también los implica íntimamente al poner frente a los demás eso que es tan personal, el sentir y el pensar la propia experiencia que se vive, compartiendo el espacio de la acampada, produciendo ese afecto que antes indicaba. Un afecto que es el afecto de la confianza —como emoción secundaria desde la que los participantes reconocen, nombran e interpretan sus emociones y las de otros tanto como aquello que les afecta (Belli, Broncano y Raventós, 2020)— en el Otro participante.

En segundo lugar, haciendo de este ritmo vital de la marcha un continuo diálogo de voces y percusión, construyendo la sintonía mutua a través de tambores, cacerolas, silbatos o palmas, se articula un espacio de deliberación y reconocimiento. Aquí se sitúa la importancia del saber popular que constituye el imaginario que se pone en juego con la producción musical conjunta, asociado a una situación y un contexto, la manifestación. Los imaginarios sociales (Taylor, 2006) y el conocimiento social a través de las emociones dan forma y contenido al orden moral que le subyace, y opera como marco epistemológico que ordena y gestiona el resto de conocimientos y emociones que se sienten y se expresan o se construyen. Es todo su campo semántico: seguridad, certeza de que se va a ser escuchado como un igual, y de ahí, integración y sentido de pertenencia. También diversión y alegría, el deseo de lo lúdico. Es importante traer aquí a colación la lógica del *juego, los cuentos y el arte del decir* (De Certeau, 2000: 26-29); de cómo el participar espontáneo en el nombrar algo que se percibe y se siente, y responder luego, de tirar de ingenio para identificar con ello, parodiando, los referentes culturales aprendidos de forma que a través de lo cotidiano conocido se construyan nuevas formas de aprendiza-

26. Sobre cómo las emociones en general, y la confianza en particular, fueron relevantes durante la emergencia y transcurso del 15M, véase los artículos de López Raventós, C., Broncano, F., & Belli, S. (2020); y también Belli, S., & Díez García, R., (2015).

je y evaluación cognitiva. Otras formas de conocer y ordenar el mundo, y de puesta en práctica de tales conocimientos, en un acervo o saber y en un sentir que rompe con el sentido común hegemónico heredado. Es así como la canción infantil de Don Pepito, de los payasos de la tele, se transforma en una metáfora irónica de conocimiento y transmisión del malestar y su crítica: “Hola, *bbv*, (y se responde) hola, *Santander*, se quedó usted con las casas/ con las casas me quedé. ¿Y qué hizo con la deuda?/ al Estado la pasé. ¡QUÉ BIEN *BBV*! / ¡QUÉ BIEN *SANTANDER*!”²⁷. Una parodia a través de un ejercicio musical improvisado de sarcasmo que denuncia, a instancias de lo infantil, lo humilde y también lo ingenuo, cómo la ciudadanía —su inocencia— ha sido víctima de ese capital; y cómo ese capital ordenaba nuestras vidas utilizando funcionalmente derechos —que se entienden y sienten como fundamentales— como es el del acceso a una vivienda digna.

De este modo los afectos articulan un conocimiento social histórico y presente, así como testimonio de la experiencia tanto como del nombrar lo que les afecta. Y las emociones son principio normativo y clave del *ethos* particular de ese reconocimiento. Y es importante aquí tener presente la característica operativa de ese *ethos* particular, porque en su calidad de “co-participación” que (se) auto-regula en un dominio figurativo, a través del ritmo, las intensidades y las valencias de las emociones que se desencadenan performativamente; los deseos y las pasiones, esa adición desmesurada de apetitos y el deseo de satisfacer los goces de un *ochlos*, es lo que sitúa a estos ruidos en el marco de lo testimonial. Dicho de otra forma, este ruido impolítico aparece como un testimonio alternativo de sujetos en calidad de testigos (Peris Blanes, 2014), frente a lo que los críticos del 15M aseguraban que movía a los manifestantes en calidad de principio antipolítico, en tanto que estarían negando la política oficial y sus cauces²⁸.

Cabe insistir en que si estos afectos, deseos y pasiones articulaban esa entidad grupal en la diferencia de cada participante, lo que tal afecto y racionalidad ética permitía realizar era una puesta en común con otros, un micro reparto de lo sensible, de lo que les afecta en términos de una experiencia negativa. Esto es, por ejemplo, la ausencia de representación democrática, es decir: la misma práctica política que supuestamente les representaba y atendía a sus intereses, el modelo de democracia en sí, la falta de dere-

27. El uso de mayúsculas se debe a un intento de mostrar gráficamente el cambio de tono al sarcasmo en la composición; el uso de minúsculas en el nombre de los bancos también es un intento de expresar el sentido discursivo paródico de la improvisación. Véase *Libre te quiero*. Dir. Basilio Martín Patino. Madrid: Odiete Films, La Linterna Mágica, and TVE, 2012. Part 1, vimeo.com/81328468, la (per)versión de *Hola Don Pepito*, minuto 29 aprox.

28. Algunos trabajos donde se recogen los argumentos *ad hominem* que muchos medios de comunicación vertieron contra los y las manifestantes son Pinilla García, A., 2011; también Laraña, E. y Díez, R. 2012.; Perugorria, I. y Tejerina, B. 2013, citado en Belli, S. y Díez García, R., 2015: 83-98

chos sociales, el no poder acceder a condiciones de vida digna como viviendas, sanidad o educación y trabajo, etc. Los afectos de frustración hacia la imposibilidad de alcanzar tales metas que se consideran como “dignas”, descontento ante esa gestión y representación política —o su ausencia— e incluso ira hacia quienes realizan esas gestiones. “La dignidad del pueblo no se vende, se defiende”, cantarán unos manifestantes de forma improvisada en el citado archivo sonoro de K. Neved, dando así forma al sentimiento de indignación, y una identidad presente: el de aquellos que se sienten traicionados por sus representantes políticos.

Encontramos otros ejemplos de ello cuando algunos de lxs indignadxs, aparecen con vestidos coloridos que recuerdan el mundo infantil; quizás, a los payasos, a los juegos infantiles de palmas, frente a la racionalidad y la frialdad del modelo de vida que estaba en crisis; el de la racionalidad del espacio que están ocupando y que estaba ordenado para los trayectos hacia los lugares de ocio y consumo. No hay letras, en este caso que se observa, pero sí, de nuevo, dramaturgia y teatralidad en una escena de baile y percusión resignificada por la estética circense. De nuevo la parodia es la estrategia de reflexividad de los sujetos que se hacen presentes²⁹. Mediante otra estrategia práctica, se producía el mismo efecto cuando el canto *a capella* y a coro del “no nos representan” constituye el ritmo para un baile; o, dicho de otro modo, cuando se baila —como forma de protesta— al son del “no nos representan”. Cuando la marcha reivindicativa a Madrid se hace al ritmo y melodía de un flautista que recuerda al del cuento de Hamelin o a una canción del grupo británico *Jethro Tull* de su discografía de los años de la contracultura de 1968³⁰. Y cuando la pancarta pasa de ser un mero objeto de reclamo a parte de una coreografía, y la sartén deja de ser el objeto cotidiano de la cocina —de ese momento básico de la nutrición y el cuidado de la persona y de las relaciones de reproducción social— y que, a lo sumo, en esos espacios que se ocupan solo aparecía hasta entonces como el objeto de comercio en un escaparate de El Corte Inglés. Tal sartén, así como el llavero que la golpea, cambian su significado y razón de ser, aun cuando metafóricamente no la función: llavero de llaves que dan acceso al espacio de la participación y sus posibles formas; sartén como objeto básico de otra forma del cuidado de sí, más allá de lo relativo a la labor y el cuidado del cocinar.

El ritual sonoro de cantos y ritmos logra así un espacio de identificación en el que pueden emerger con seguridad otros afectos y otros conocimientos, tanto de prácticas —un saber hacer— como de resultados —lo que se puede lograr, las situaciones—. Pero haciendo que esa involucración no solo dé lugar a un vínculo y compromiso ético con

29. Martín Patino, *Libre te quiero*, minuto 26 de la primera parte.

30. Martín Patino, *Libre te quiero*, minuto 27:45 de la primera parte, aproximadamente

quienes se interactúa, sino también su reelaboración: en tanto que ese espacio es también espacio de una agencia reflexiva. Este ritual se articula así a modo de mecanismo para la cognición afectiva, de tal modo que se constituyen nuevos sentidos de la protesta en clave de felicidad, de la inocencia o la alegría. El poder que así se ejerce es por tanto doble y estratégico: en lo relativo a los propios afectos y sentimientos articulados ante unas determinadas situaciones y un contexto, pero también en lo relativo al orden de los espacios sociales planificados que ocupan y lo que ahí es apropiado hacer o no, según el sentido común hegemónico. De este modo, la Puerta del Sol ya no es un espacio de turismo y comercio, sino la *plaza de la solución*. Es así como el pueblo toma el poder de decidir por sí, el uso y función de los espacios públicos, es decir: desborda la política y hace suyo el derecho a la ciudad³¹; el derecho al espacio público.

Es, por tanto, que la música escuchada y producida se constituye como un vivir políticamente, y la identidad social que se logra así desde este relato participado es la de un sujeto agente, en calidad de “afectado”, es decir: el *sujeto indignado* que es producción y logro inacabado, en continua reivindicación y elaboración musical, dramática y auto-consciente (Rivero-Obra, 2019). Dramática por lo que tiene de representación en los márgenes de la identidad de clase: “no somos ni de izquierdas ni de derechas”, se decía; y las tácticas desbordan esas banderas políticas en la contingencia de su acción, porque no forman parte de ninguna conciencia de clase en sí misma y forman parte de todas. Es lo que posibilita el imaginario social compartido —usos contingentes y apropiados en el contexto—, y mediante su uso musicado, establecen conjuntamente una estrategia de identificación nueva, un nuevo régimen estético de desclasamiento (Sánchez León, 2014): el precariado formado por gente altamente cualificada o sin cualificación, joven o mayor, hombre, mujer o cualquier identidad sexual, residente de casi cualquier barrio de la ciudad o de España o del mundo.

“El capital se va a cagar”, cantarán así, a ritmo de rumba, esos sujetos indignados, vestidos aún con los chalecos reflectantes usados en su trayecto a Sol, dado que han marchado a Madrid desde la ciudad donde “Napoleón no pudo entrar con su legión” (Cádiz), para “seguir siendo visibles en la nueva pradera de la indignación”. Este es el imaginario de una resistencia que también fue objeción en el pasado frente a una cultura y forma de vida política detectadas como la de un invasor (el ejército de Napoleón), y que propició la primera Constitución en España en 1812³². Ello conjugado en el presente con ese artefacto que son los chalecos amarillos y naranjas que avisan del peligro y regulan la

31. Parfraseo así el título de la obra de Henri Lefebvre *El derecho a la ciudad*, ensayo publicado originalmente en francés en 1968, y editado por última vez en castellano por la editorial Capital Swing en 2017.

32. *Libre te quiero*. Dir. Basilio Martín Patino. Madrid: Odieta Films, La Linterna Mágica, and TVE, 2012. part 2, <https://vimeo.com/81379638>, la canción de los gaditanos de la ruta del sur, minuto 20 aprox.

precaución del tráfico. Democracia en obras, indicaba otro cartel de la manifestación, y a través de estas canciones y las instancias de articulación de su discurso tenemos así uno de los tipos de testimonio sonoro de la experiencia del 15M.

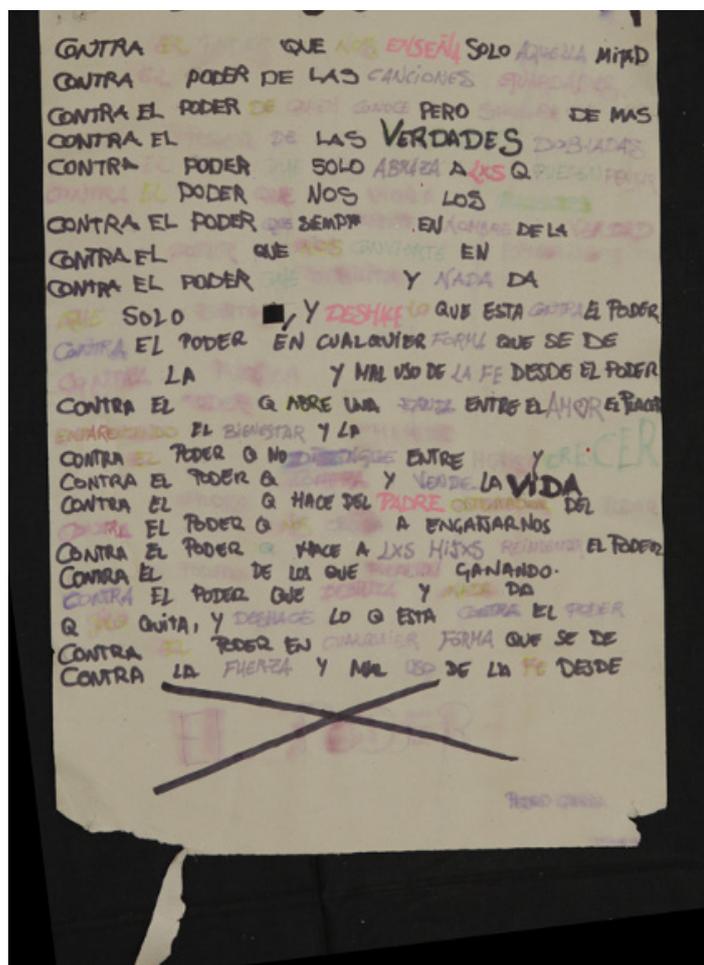
ESCUCHAR HISTÓRICAMENTE EL PRESENTE

A lo largo de esta agencia impolítica que se escucha, desde los testimonios sonoros que nos quedan hoy a modo de unas *músicas de la revolución*, podemos observar como elemento característico la estrategia de usar, recuperar e incluso apoderarse y resignificar prácticas musicales que perviven o se heredan del pasado. Unas prácticas musicales y canciones para una experiencia y contexto cronotópico que no es el de su creación y producción original, y cuyos afectos, las vivencias y otros conocimientos que se articulan internamente cambian debido a ello. Quizás esa articulación de la presencia que evoca y rememora una canción ya creada a través de su recuperación, traiga al presente ese ordenamiento del pasado para permitir su comprensión, de un modo similar a como Marx, en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (1852) afirmaba: que cada generación hace su propia historia, bajo circunstancias que les han sido legadas, y que por ese motivo “éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, [y que] en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal” (Marx: 2003 [1852]).

Desde esta propuesta de una escucha epistemológica que vengo realizando, cabe una deriva que se puede denominar como “escuchar históricamente el presente”, o más bien ya, aquel presente. Ya que bajo esta premisa, la creación de una *playlist* para el 15M que recupere canciones de un pasado inmediato o reciente, puede ser comprendida como un acto de creatividad e imaginación, de “artivismo” (Delgado, 2013), que opera como categoría epistémica para la agencia (im)política, en tanto que hay una acción de apoderamiento del pasado, de sus significados, de la historia, no a modo de evocación nostálgica de un pasado mejor, sino a modo de representar mejor la nueva escena para agarrarla, afrontarla, hacerla propia y, quizás también, transformarla. Y en esta estrategia se puede escuchar no solo momentos relevantes, conflictivos, en la historia contemporánea, sino distintos momentos que en nuestro imaginario no aparecían como tal: como fueron los años noventa del siglo XX, o principios del siglo actual.

Es el caso de la canción de Pedro Guerra “Contra el poder”, perteneciente al disco *Raíz*, publicado el 1999 por Ariola BMG, y que se convierte en una de las pancartas de la

acampada (véase la figura 1).



Pero también es el caso de una canción del grupo británico *Muse*, “Butterflies and Hurricanes”, —ya desde esa otra distribución que he denominado *músicas para la revolución*—, y que un joven subirá a YouTube en octubre de 2011 con un montaje hecho por él mismo con imágenes de la acampada y la manifestación, titulado *Yo Soy 15M*³³. Una canción cuyo título alude al imaginario del efecto mariposa y a la teoría del caos para elaborar un relato generacional musicado, un relato que impela a una agencia política pero también ética: “Vuestros tiempos difíciles están por venir / Mejor / Tienes

33. Gafapasta Power. (2011, octubre 5). *Yo Soy 15M*. <https://www.youtube.com/watch?v=ILG25Ne3wCk&list=FLlu-FV-ZvIMrQZVwq7L5UZ7w&index=1140>

que ser el mejor / Tienes que cambiar el mundo /Y aprovechar esta oportunidad para ser escuchado / Vuestro tiempo es ahora / Cambia / todo lo que sois / todo lo que erais...”³⁴. Es posible entender aquí una agencia política que habla del momento, del ahora, desde los términos de un agarrar el tiempo. Y cabe pensar así que la experiencia y presencia que se quería producir de esa revuelta del 15M, como en la canción, es que no tuvo nunca un porvenir; aun cuando desde el inicio de la revuelta, y sobre todo tras las posteriores elecciones de aquel año, sus resultados, fueron la excusa para hablar de la derrota de esta revolución, su fracaso o simplemente se dio paso a su defenestración en los medios de opinión (Moreno Caballud, 2013; García-Arranz, 2014). Sí que tuvo un devenir, progresivo, desde el comienzo de la manifestación y similar al de esa canción de *Muse*, con su intensidad y su cenit; pero ya desde ahí, eterna y presente en el imaginario social, inspirando otros movimientos en otros lugares como *Occupy Wall Street*: el efecto mariposa.

Desde la misma distribución cabe citar el caso de la Fundación Robo, que se describe como el “Proyecto musical colectivo que trabaja alrededor de la canción populista desde mayo de 2011”³⁵ y en el que se encontrarán tanto producciones nuevas inspiradas en la manifestación y movimiento del 15M como versiones de canciones históricas. Aquí destaca, sin duda, la recuperación de una memoria de la resistencia (antifranquista), y encontramos el “Gallo rojo, Gallo negro” de Chicho Sánchez Ferlosio³⁶: el imaginario metafórico de la contienda de la guerra civil española entre dos bandos, uno más grande y otro, ellxs, más pequeños pero valientes. La lucha del 15M era grande: banqueros, grandes empresas, clase política, monarquía, etc., el conjunto de agentes que conforman la élite frente a la cual objetan lxs indignadxs, presentando batalla y resistencia. Y desde este mismo registro de la guerra civil, y sobre esta idea de la resistencia, también nos encontramos con la recuperación de la canción “Puente de los franceses”, a la que cambian la letra para adaptarla a los nuevos tiempos para hablar de un Madrid que ahora resiste otro tipo de bombardeos o ataques ya más simbólicos, como el de las cargas policiales, la prensa, pero también todo aquello a lo que el 15M objeta³⁷. Ya desde una memoria más internacional, también hallamos el “Bella Ciao” para la ocasión de la manifestación³⁸. El imaginario y los afectos que se articularon en las viejas contiendas

34 *Muse*, “Butterflies and Hurricanes”, *Atlantic*, 2004. Traducción propia.

35 <https://esunrobo.bandcamp.com/>

36 <https://esunrobo.bandcamp.com/track/gallo-rojo-gallo-negro>. Esta canción se llamó originalmente *Los gallos*, grabada por Chicho Sánchez Ferlosio junto a otras nueve más, entre 1963 y 1964 en un magnetófono en Estocolmo. El LP no se publicaría hasta 1974. Para más detalles, véase el trabajo Moreno, F., 2018: 308-354.

37 la recuperación del *Puente de los franceses*, <https://www.youtube.com/watch?v=5WVFApuR6gg>. Para ver más información acerca de esta canción, así como otras que han venido a formar de las llamadas Coplas de la defensa de Madrid dentro de la temática de la guerra civil española, véase Requena Gallego, M., 2007; y Klein, F., 2008. .

38 El *Bella Ciao*: himno de resistencia antifascista que los partisanos italianos cantaban en su lucha contra los invasores nazis durante la 2ªGM. Para más información sobre la historia de esta canción, véase este pequeño artículo:

contra los poderes fascistas son ahora el relato de la revuelta popular, de un *demos* que se ve reflejado y nombrado en la experiencia de aquel otro *demos*, ahora como estrategia para objetar no ya frente a un ellos sino como práctica de apoderamiento y empoderamiento, de identificación y no de diferenciación o distinción ante un otro. Formas de objetar frente a un determinado ordenamiento de la vida en la polis que también encontramos en canciones de otros estilos, como “Ellos dicen mierda, nosotros amén”, perteneciente al grupo *La Polla Records*³⁹, quienes venían a cantar en los 80 lo mismo que en el 2011 reclamaban lxs indignadxs; una toma de conciencia a través de la voz, la música, la canción y la manifestación festiva de la distancia entre la clase política y la ciudadanía: una democracia que no les contempla como ciudadanos, como sujetos de derecho a participar, exigir y opinar.

Y con estos nuevos registros produciéndose en el escenario de la industria musical un joven, saxofón en mano, toca el himno del PP al finalizar la cacerolada y la batucada camino a Sol. Y mientras, otro joven con megáfono en mano explica que lo que ha llevado a esa situación es un régimen de democracia falso que proviene de un modelo pactado con los herederos de Franco... “vamos a empezar a pensar cómo construimos una democracia participativa y asambleario, un modelo político donde todos y todas tomemos decisiones frente a quienes nos la lleva robando toda la vida”⁴⁰. Estos son un recuerdo y vínculo del 15M con aquel periodo transicional, como espacio político que devino en una democracia de pactos paternalistas y cuyas músicas han sido relatos para comprender, ordenar y dar sentido a la experiencia presente de la mano de canciones como las ya citadas. Junto a estas, otras de la misma época como “Loco por incordiar” de Rosendo, o “Himno a la alegría” de Miguel Ríos, o el “Libre te quiero”: ese poema de Agustín García Calvo al que Amancio Prada puso música y grabó en 1979, y que a Basilio Martín Patino le servirá de hilo musical conductor y banda sonora de todas las experiencias del 15M que filmó en el documental que he venido citando.

De modo que, entre carteles contra la privatización, a favor de la cultura, junto a bibliotecas improvisadas y espacios de reparto de comidas, junto a huertos urbanos, servicios de limpieza, etc. las protestas a ritmo de la percusión y la batucada con panderetas, coplillas improvisadas⁴¹ y otros instrumentos de percusión ocupan el espacio físico y sonoro. También con esa maravillosa ejecución musical conjunta del “Va Pensiero”: el

https://www.repubblica.it/2008/04/sezioni/spettacoli_e_cultura/ballata-bella/ballata-bella/ballata-bella.html. Para ver el momento en la manifestación del 15M: <https://www.youtube.com/watch?v=Kq9sRJNKYMg>

39. Víctor Lenore, “Evaristo ‘el de la Polla’, el profeta punk del 15-M”, *El Confidencial*, 15 de mayo de 2016, https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-05-15/evaristo-el-de-la-polla-el-profeta-punk-del-15-m_1199699/.

40. Martín Patino, B., *Libre te quiero*, parte 1 minutos 5:42 y 8:38 aproximadamente.

41. Véase Martín Patino, B., *Libre te quiero*, parte 2, minuto 01:05.

tema central del tercer acto de la ópera *Nabucco*, de Verdi, inspirada en el exilio hebreo en Babilonia y cuyo sonido relata ahora la experiencia de la resistencia⁴². Con todo se hacen así presente valores y afectos como el entendimiento, el recuerdo y la memoria, pero también la esperanza, la fortaleza frente al miedo y que, a modo de agencia impolítica, el sonido y la palabra producida articula en esos afectos la resistencia, también en el acto de ocupar el espacio de la plaza pública. La canción, como práctica, relata y ofrece un testimonio de esas experiencias vividas, en sí misma y normativamente, de la táctica de la acampada, y con ello reconstituye políticamente también la recuperación del vínculo con la historia y la memoria, que deviene de un reconocimiento, comprensión y con ello, afiliación con aquellas experiencias, en calidad de experiencias legítimas y democráticas de aquel presente y en este presente.

LO QUE QUEDA DESPUÉS DE LA MÚSICA: AUDIOTOPIÁS Y AFECTOS PARA UNA (MEJOR) DEMOCRACIA

Lo expuesto hasta ahora nos permite entender que el espacio simbólico y material que se produce con la agencia musical, el *soundscape* y sus testimonios sonoros, es un espacio de (re)presentación (Lefebvre, 2013: 98-101), en el que los participantes imaginan lo común (el espacio público, tanto como el espacio de lo privado y lo íntimo), es decir: imaginan un espacio en el que confluyen distintas y posibles identidades, formas de vida y convivencia, que son consideradas como justas y dignas. Esta capacidad de dar un testimonio musical crítico con la experiencia, de reconocimiento de la diferencia y la otredad, de la justicia y de la dignidad, más la doble función de identificar y proponer espacios e identidades posibles en convivencia, es lo que hace que el *soundscape* se invisita en una *audiotopía*.⁴³

Estos testimonios sonoros de la experiencia del 15M y de los imaginarios que ahí se hacen presentes hacen del *soundscape* el primer “campo de batalla” (de lo) político, de lo representable y lo que se queda en los bordes o en los márgenes —e incluso fuera— de esa representación. Porque en tanto que es espacio de lo vivido, es el lugar al que damos forma y significado con nuestras prácticas sociales, con nuestra agencia, justificándolas, legitimándolas. Esto me remite al ritual performativo de la agencia musical conjunta antes expuesto: donde se produce la subjetivación mediante la identificación con las músicas en las que se participa a través de una estructura de sensibilidad, así como

42. Véase Martín Patino, B., *Libre te quiero*, parte 2, minuto 17:44.

43. Siguiendo la propuesta de Miranda Suárez, M. J. & González García, M. I. (2020: 218), que los tratemos como espacios de convivencia no implica que no exista el conflicto, la contradicción, sino todo lo contrario: su coexistencia. De ahí la naturaleza política del concepto de audiotopía.

epistémica, pero que es al mismo tiempo que un elemento subjetivo interno, un referente colectivo e histórico, aprehendido y asimilado, producido y reproducido y activado a través de la memoria y el oído. Es decir: es marco para una cognición afectiva. Con ello podemos reconocer e identificar, en primera instancia, las situaciones, los contextos y los afectos que se viven y movilizan con las *audiotopías*, como por ejemplo, con la resignación que el Chojin reconoce en su canción “Únete a mi bando”, y que aparecerá en la *playlist* del blog de *El Mundano*: “Los políticos no saben dimitir / Resignación aquí, cólera para Haití / Injusto, hoy no hay palabra más vacía / Injusto es, justo el color que define la vida”. El afecto de resignación aparece así como forma de auto-regulación, y nos permite entender cómo se reconoce la existencia de un vínculo moral y sensible en ese grupo social que es capaz de reconocer una injusticia —el cólera en Haití— y ante la cual se le exige ahora una respuesta, una acción política: “representamos la última esperanza / únete a mi bando ... prometo lucha y nada más...”.

Este es un vínculo social (político y cívico) que, desde la sociología clásica desde Durkheim o Weber, pasando por otros sociólogos contemporáneos como Norbert Elias (2010), se determina mediante los umbrales sensibles de lo aceptado o permitido socialmente, de lo que es propio o apropiado o, por el contrario, de lo que no es aceptable; siendo aquí donde reside la cuestión de las relaciones de poder entre los miembros de una comunidad o sociedad, es decir, lo político. Estos son los límites por los que se instituye el conflicto: por repartir, tomar parte y definir las figuraciones de todo (sentido de) lo común, y lo apropiado; de qué se puede hacer o decir —o incluso sentir— o no, y qué lugares son los apropiados para ello. Aquí es donde una pregunta como “¿es la ocupación de una plaza pública un acto de democracia aun cuando esta acción entorpece las actividades históricamente planificadas?” toma todo su sentido político. Y con ello podemos entender la lógica y el sentido que opera en el régimen de identificación de los testimonios sonoros analizados, a modo de táctica de *objeción* sobre qué es aceptable o no en el espacio político y social común.

Objeción porque no rechaza la posibilidad de que alguien se identifique como, por ejemplo, de izquierdas o de derechas, sino que desborda esa una noción de sentido común que ha articulado el *cleavage* político tradicional epistémico que estructuraba la política, hacia uno que va de arriba a abajo: de gobernantes a gobernados. Y permite con ello la posibilidad de identificarse políticamente mediante cualquier estrategia, siendo ese “identificarse en cualquier” la propia noción de sentido común. La revolución así aclamada desde la calle no es el espacio o la *audiotopía* de una ideología propuesta desde la política, sino que es un proceso político distinto, una agencia de sentido común que nace y se entiende desde abajo. Pero ¿qué sentido común es al que se presta oídos?; ¿cuál es su logos?; ¿cómo se articula? Un ejemplo lo podemos tomar del caso de la canción-

documental *La clave está en Sol*, con letras en distintos idiomas⁴⁴.

En primer lugar podemos hablar de la falta de confianza y de la representación política:

“¿Quién te dio poder y ató las manos? / Engañando a ti y a tus hermanos / ¿Dónde está la libertad? / ¿Dónde está la evolución? / ¿Dónde están tus derechos? / ¿Será esta lucha en vano? ... La democracia actual ya no funciona / El pueblo vota y pierde poder / Políticos olvidan las promesas que hicieron ayer / Tiempo de cambio para el sistema.

El afecto negativo de la incertidumbre “lo que afecta”, se identifica claramente en el sistema político y de representación, en las fallas de su funcionamiento epistémico entre ejes de izquierda a derecha tanto como la propia noción de democracia. “Sus señales ya no sirven y Madrid ya llegará”, se cantará en otra composición⁴⁵, donde la esperanza y la confianza es ahora el afecto que articula el sentido común político; ya no es la élite quien da confianza, sino la gente que está en la plaza actuando políticamente. También cantarán “Recuerda que me la pela si eres de derechas o de izquierdas / Pisa y pisa nuestra inteligencia”. Esta es la *audiotopía* y el reparto sensible de lo político que desborda ahora el juego de la política instaurado desde la Transición; sujetos indignados que ahora se niegan a ser el rebaño de ese “buen pastor” al que no reconocen ya como trascendente, como la élite preparada para gobernar frente a quienes no tienen títulos (Rancière, 2007). Porque, sobre todo ahora, se reconocen como gente capaz, con derecho, sobre todo éticamente, para tomar la palabra bajo la lógica del reconocimiento: “Toma la plaza y ve a la revolución por tus derechos humanos / Respetad un poquito más a todo el mundo / Todos y cada uno de los hombres y mujeres / Luchando por su reconocimiento / La gente quiere ser libre, una buena vida y van a acampar”.

La agencia social, dentro de un sentido común hegemónico, tiende a la reproducción de un orden dado a través de la lógica de la auto-conservación de la integridad física y moral, a modo de principio epistémico y normativo; articula así, de una forma particular, la relación entre el afecto del miedo o de la seguridad. Ello permite al sujeto adaptarse a las circunstancias, a asumirlas, dado que esas prácticas, esa acción “por experiencia propia o por la educación recibida (resultado de la experiencia ajena, y del conocimiento folklórico), han resultado hasta el momento adecuados para conseguir el fin deseado: poder vivir”⁴⁶. Pero este orden es, mediante estos testimonios sonoros, objeta-

44. El documental/canción *La clave está en sol* https://www.youtube.com/watch?v=m24FOnCkV7A&feature=emb_logo. La letra se puede encontrar aquí: <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1958427/la-clave-esta-en-sol-anonymous>

45. Véase el videoclip “Indignados que patean”: <https://www.youtube.com/watch?v=roEmoGDZe5M>

46. Gramsci. *Antología*, 2013, “Utopía” [25-VII-1918; A.; S. G., 280-287].

do, en tanto que se reconoce que alcanzar una buena vida, lograr la libertad, solo puede lograrse bajo lo político del *acampar* y de la *marcha*. La lucha por el reconocimiento del *demos* deviene de “hacer que todos suban hasta el sol en el cielo / ¡Hermano, lucha por tus derechos!” (documental/canción *La clave está en Sol*)⁴⁷.

De este modo, el sentido común es aquello que habilita el logro de la experiencia cotidiana, que la organiza y la orquesta vía comprensión o conocimiento, pero también de forma afectiva, pasional o libidinal, opera a nivel de instinto. Como esas letras que apelaban a los sueños que se empuñaban, los dueños del futuro a los que se rechazaban como élites que no son—; como las gargantas reprimidas que ahora estallaban gritando y reclamando las utopías, los deseos que arden para tener más democracia, más libertad y más seguridad material —viviendas dignas, trabajo y salarios dignos, educación, sanidad, etc.—; que reclamaban más libertad para participar en la política, para ejercer eso que se denomina voluntad general y virtud cívica. Así es como opera el sentido común que ahora es reapropiado para el empoderamiento: “En la prensa insisten en el cuento de que somos muy malos / Debemos serlo, traficamos con ideas de cambio”. Advierte así el Chojín, haciendo de la patologización epistémica y el pánico moral, una categoría de identificación de sujeto empoderado y objetor: traficantes de ideas de cambio, de propuestas que provienen de sujetos que se constituyen como ciudadanía en la práctica de la deliberación y la reflexión. Cantos que apelan a un conocimiento político profundo: la democracia empieza desde abajo y no al contrario; la idea de que el lugar de identificación y empoderamiento coincide en un acto de positividad sobre el grupo, y no de distinción frente a la élite: como cuando se les critica “que escuchen las críticas”, dirán, “parece ser que el gobierno no sabe ver” que hay “quien no come, quien no tiene casa, y que su avaricia fue la causa”. Con todo, se critica una irresponsabilidad, y eso

47. La estrecha relación entre el folklore y el sentido común se encuentra en que el folklore debe ser entendido y estudiado como las concepciones del mundo y de la vida (cosmovisiones) que implican también las nociones de tiempo y espacio (social), es decir: a la sociedad, pero también en oposición a las concepciones del mundo “oficiales”, es decir: las que elaboran las partes cultas de las sociedades (los agentes de las esferas de poder) y que se han sucedido de forma histórica. Gramsci. *Antología*, 2013, (C. XI; L. V. N., 215-218.). Cosmovisiones que, no obstante, y dado su lugar de emergencia, el pueblo (clases subalternas e instrumentales) no pueden ser elaboraciones históricas, sistemáticas ni políticamente organizadas (a no ser que desde el poder se coopten) o centralizadas dado que ello sería contrario a su propia naturaleza (lo político y lo democrático desde las lecturas de Agamben, Ranciere, Mouffe, etc.): múltiple, diversa y contrapuesta; estratificada sensiblemente en el eje de lo grosero. En gran parte, vendrá a exponer Gramsci, tales concepciones son escatologías históricas de las formas de vida y en las que no hay más documentos que sus formulaciones (sus productos sus prácticas contaminadas y mezcladas). Así pues, el sentido común es la cosmovisión de ese folklore, o mejor dicho, su filosofía cotidiana: el reflejo de las condiciones de vida cultural del pueblo. Esto nos permite entender cómo el sentido común, el folklore y las cosmovisiones así como el orden moral que subyace a los imaginarios, son territorios de disputa y colonización desde las posiciones de poder y las resistencias a la misma. Pero poder y resistencia, cooptación de ese espacio de lo político como resistencia democrática a su cooptación, participan de las cosmovisiones, el sentido común y los imaginarios sociales de la cultura en un contexto radical de espacio y tiempo.

mismo es lo que hace que se haya perdido un estatus de élite para gobernar, haciendo del sujeto indignado, de su voz, “la voz del pueblo” como motor de cambio, lo que “sería más sabio”. “Votar la ley que nos afecta es una opción”, se volverá a cantar, apelando a sentarse en Sol y hablar de forma lógica.

A través del nombrar la experiencia del pluralismo y la diversidad, de la contingencia del necesario “andar” juntos, o cantar juntos, o producir conjuntamente el espacio de la indignación, se le dio un sentido propio a la experiencia del 15M. Ello les permitió a lxs indignadxs adueñarse de aquel contexto y situación tanto como empoderarse. Y les permitió hacerlo tomando parte en ello —siendo esto lo que constituye el compromiso con uno mismo, su subjetividad, y con el espacio de identificación de un Nosotros—, en esta distribución de ruidos, y desde esas dos formas distintas y especialmente relevantes.

CONCLUSIONES

Los ruidos y las músicas que se producen al calor de la revuelta nos muestran, a través de los testimonios que contienen, que el sujeto sonoro que se estaba logrando, relatando y cantando desde esas prácticas de co-producción musical, no era un sujeto irreflexivo o irracional, ni una turba descontrolada por sus pasiones y deseos de goce. Más bien era lo contrario, y tanto desde sus proclamas como desde sus letras, elaboraban reflexiva y deliberativamente un ideario —que no ideal o idealización— y un deseo democrático. Desde la multiplicidad de voces, desde posibilidad de vidas distintas que estaban fuera de la representación política, el poder de un *demos* conformado por muchxs otrxs se hace presente mediante la capacidad de objetar en su agencia musical conjunta, desbordando los marcos que estructuran los imaginarios y el sentido común, las formas de participación en lo común tanto como los lugares desde los que actuar que determina la política y la historia: los límites de configuración de la vida en común de la polis. Una experiencia de la que muchos y muchas van a ser testigos, ya sea visitando la acampada o siguiendo lo que en ella se hacía a través de medios o blogs, lo que les va servir de instancia y objeto para crear nuevos contenidos y formas de participación en la producción de la experiencia sonora y el *soundscape* de lxs indignadxs. La música permite, por tanto, tipificar —dar un sentido y un orden a lo vivido (Berger & Luckmann, 1968: 38)— e incluirlas en categorías de experiencia que, como tales, adquieren un significado propio tanto para los sujetos protagonistas como para otros, como parte de las dinámicas de objetivación y subjetivación de la cultura (Simmel, 2014: 347-348). Pero esta tipificación-objetivación, en primera instancia, vuelve las experiencias anónimas —comunes y compartidas, aun cuando puedan tener protagonistas identificables—, en tanto que pueden ser propias de cualquiera, convirtiéndolas en recursos cognitivos y epistémicos, en imaginarios sociales aprendidos que contienen, entre otras formas, categorías de identidad e identi-

ficación, y de relaciones entre sucesos y situaciones —*sociación* (López Raventós et al., 2020, 182).— a determinadas categorías afectivas y de sensibilidad. Tales categorías de experiencia habilitan las formas posibles de comportamiento para con otras personas, así como las expectativas y deseos o metas alcanzables según qué situación, conformando un *habitus* que queda ejercitado en el vínculo social en forma de sensibilidad o de práctica emocional.

En un segundo momento, estas categorías de experiencia aparecen como idealizaciones articuladas en los imaginarios sociales a través de las estructuras narrativas de cuentos y novelas (Nussbaum, 1995), pero también otras formas como el teatro, el cine o la música, en este caso; relatos que operan como una economía de orden moral hermenéutico y prescriptivo —en los términos de Ch. Taylor— sobre el deber respecto a la acción, a los afectos como el deseo, el miedo, el gusto sobre lo bueno o lo sublime, tanto como sus contrarios, lo obscuro, lo abyecto, etc., pero también en relación con lo justo o lo injusto. La cuestión importante ahora, mirando el contexto de la manifestación del 15M y la acampada, es profundizar en cómo se categorizan las experiencias así constituidas; pues aunque posean un significado subjetivo, estos relatos sonoros biográficos se incluyen dentro de ordenamientos de significados generales, que por su capacidad de trascender del momento y espacios de su surgimiento, permiten tender puentes entre diferentes espacios y épocas y tienden a convertirse en formas objetivas e idealizadas del imaginario colectivo que están a disposición de cualquiera para poder dar un sentido y una justificación, a modo de analogía, de otras agencias incluso de significado opuesto.

Todo ello nos lleva, sin duda, a repensar los límites del concepto de testimonio, así como de lo testimonial, que hemos heredado en las últimas décadas. La investigación de la experiencia del 15M en los términos expuestos, resitúan lo testimonial en un registro particular que lo aleja, en primera instancia, de la literatura o la cultura testimonial (Perris Blanes, 2014; Yúdice, 1992; Freire, 1979.). Y de alguna forma, nos devuelve a la noción original del testigo que está presente, observando o viviendo en primera persona un acontecimiento, y del cual nos ofrece un registro desde su autoridad en primera persona. Este registro es la música, o las músicas, que sonaron y se improvisaron durante la acampada y la manifestación. Y hoy nos queda como documento histórico, como huella de las vivencias, las experiencias, los afectos y los reclamos en primera persona, que se produjeron a lo largo del mes que duró la acampada. Pero que, sin duda, se podría extender hasta las manifestaciones del 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Beatriz. (2016). *El papel de la prensa francófona argelina en el proceso de cambio social (2010-2016): Los mediadores del miedo*. Tesis doctoral, Investigación en Medios de Comunicación, Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, abril de 2016.
- Acevedo, Carlos et al. (eds.) (2012). *CT o la cultura de la transición: crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo
- Alaminos-Fernández, Antonio Francisco (2015). *15M. La expresión del conflicto en las canciones protestas*. Madrid: Fragua.
- Arendt, Hannah (1997). *¿Qué es política?* Barcelona: Paidós.
- Arendt, Hannah (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Belli, Simone. y Díez García, Rubén. “Una aproximación al papel de las emociones en la nueva ola de indignación global: La ocupación de espacios físicos y no-físicos”, *Sistema: revista de ciencias sociales*, 239 (2015): 83-98,
- Blanco Gracia, Antonio. “Mitoanálisis del 15M: de la revolución de Prometeo (mayo de 1968) a la red de Hermes (mayo de 2011)”. *Argumentos* 27/75 (2014) : 15-34.
- Bouhaben, Miguel. “La política Audiovisual. Crítica y estrategia en la producción y distribución de los documentales del 15M”. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 8 (2014).
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- Calleja-López, Antonio et al. (2014), *15MP2P. Una mirada transdisciplinar del 15M*. https://tecnopolitica.net/sites/default/files/15MP2P_Mayo2014.pdf
- Cano Ruiz, Esther y Chao Pérez, Luca (2015). “Activismo migrante y su articulación dentro de los marcos de movilización en España: el caso de las migrantes paraguayas”, en *GT 3.13 La participación política de los inmigrantes. Liderazgos, procesos de incorporación política y calidad democrática* (XII congreso español de Ciencias Políticas y de la Administración, Universidad del País Vasco- San Sebastián, 2015),
- Dean Valencia-García, Louie (2018) *Antiauthoritarian Youth Culture in Francoist Spain : Clashing with Fascism*. London: Bloomsbury Academic.
- De Certeau, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano. I, Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, Manuel. “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. *Quaderns-e de l’Institut Català d’Antropologia*, 18/2 (2013): 68-80.
- Elias, Norbert (2015). *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica;
- Elias, Norbert (2018). *Emociones y conocimiento social en los grupos humanos*, Madrid: Postmetropolis Editorial.
- Escrivá, Angeles. “La doble participación política de los peruanos en España durante la prima-

- vera de 2011". *Revista Temas de Antropología y Migración*, 5 (2013): 7-31.
- Esposito, Roberto (2006). *Categorías de lo impolítico*. Barcelona:Katz.
- Faber, Sebastian, Sánchez León, Pablo & Izquierdo Martín, Jesús. "El poder de contar y el paraíso perdido. Polémicas mediáticas y construcción colectiva de la memoria en España". *Política y Sociedad*, 48(3) (2011): 463-480.
- Fernández, Fruela. "'Voy a empeñar la Edad de Oro': Historia, música y política en la crisis española (2011-2016)". *Romance Quarterly*, 64(3) (2017): 135-146.
- Foucault, Michel (1992). *Microfísica del poder*, (3a ed.), Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, Michel (1994). *La hermenéutica del sujeto: Curso del Collège de France (1982)*. Madrid: Ediciones de la piqueta.
- García-Arranz, Ana María. "La opinión publicada sobre el movimiento 15M. Un análisis empírico de los periódicos digitales españoles: elmundo.es, elpais.com y abc.es". *Palabra Clave* 17/2 (2014): 320-352.
- Gramsci, Antonio (2013). *Antología* (M. Sacristán Luzón, Ed.). Madrid: Akal.
- Godicheau, Françoise (Ed.). (2015). *Democracia inocua: Lo que el postfranquismo ha hecho de nosotros*. Madrid: Postmetropolis Editorial.
- Grossberg, Lawrence (2003) "Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?" en Hall, Stuart, & Du Gay, Paul, *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nez, Héloïse (2023). *Democracia real. El legado del 15M*. Madrid: Postmetropolis editorial.
- Klein, Fernando (2008), *Canciones para la memoria: la guerra civil española*. Barcelona:Edicions Bellaterra,
- Kun, Josh (2005). *Audiotopia. Music, Race, and America*. California: University of California Press
- Labrador, Germán. "¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política de la transición española y el imaginario del 15M", en Godicheau, Françoise., (ed.) (2015), *Democracia inocua. Lo que el postfranquismo ha hecho de nosotros*. Madrid:Postmetropolis Editorial.
- Laraña, Enrique. y Díez, Rubén. "Las raíces del movimiento 15-M. Orden social e indignación moral", *Revista Española del Tercer Sector*, 20 (2012): 105-144.
- Lefebvre, Henry (2004). *Rhythmanalysis: Space, time, and everyday life*. New York: Continuum.
- Lefebvre, Henry (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.
- Lefebvre, Henry (2017) *El Derecho a La Ciudad*. Madrid: Capitán Swing.
- López Raventós, Cristian, Broncano, Fernando, & Belli, Simone. "Narrativas y emociones: El intercambio de conocimiento como emoción secundaria". *Revista de Filosofía*, 45 (2020): 179-194.
- Masterson-Algar, Araceli. "Geografías del 15M desde la experiencia ecuatoriana: Ecología cultural y movimientos sociales". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 22 (2018): 49-67.
- Miranda Suárez, María José & González García, Marta Isabel. "Sonidos y silencios en la ciudad digital: prácticas tecnológicas y espacios sonoros". *Teknokultura. Revista de Cultura Digital*

- y *Movimientos Sociales*, 17(2) (2020): 215-223.
- Moreno Caballud, Luis. “Desbordamientos culturales en torno al 15-M”, *Teknokultura*, 10(1), (2013): 101-30.
- Nussbaum, Martha (1995) *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Barcelona: Andrés Bello.
- Rancière, Jacques (2006). *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rancière, Jacques (2007) *En los bordes de lo político*. Córdoba: La cebra.
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- Peris Blanes, Jaume. “Literatura y testimonio: un debate”. *Puentes de crítica literaria y cultural*, 1, (2014): 10-17.
- Pinilla García, Alfonso. “La percepción del movimiento ‘15-M’ en las ediciones digitales de *El Mundo* y *El País*”, *Tejuelo*, 12, (2011): 196-217
- Reijonen, Olli (2017).. *Lost Batucada : The Art of Deixa Falar*. University of Helsinki.
- Rivero-Obra, Mercedes. “Dramatizing The SUBJECT’S Identity”, *Philosophia*, 47/4 (2019): 1227-45.
- Sánchez León, Pablo (2006): “La objetividad como ortodoxia. Los historiadores y el conocimiento de la Guerra Civil Española”. En: Aróstegui, Julio, y Godicheau, François (eds): *Guerra Civil. Mito y memoria*. Madrid: Marcial Pons: 95-135
- Sánchez León, Pablo. “Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española”, *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 4 (2014): 63-99
- Sánchez León, Pablo “¿Dónde estaba usted en el 78?” *La Universidad del Barrio*. <https://blogs.publico.es/universidad-del-barrio/2016/02/21/donde-estaba-usted-en-el-78-por-pablo-sanchez-leon/>.
- Schutz, Alfred (1974). *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Simmel, Georg (2014). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. México: Fondo de cultura económica.
- Szendy, Peter & Nancy, Jan-Luc (2003). *Escucha: Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
- Taylor, Charles. (2006). *Imaginario social moderno*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Telechea, R., “Historia de los cacero-lazos: 1982- 2001”, *Razón y Revolución*, 16 (2006): 141-184.
- Thompson, Edward P. “‘Rough Music’: Le charivari anglais”. *Annales* (1972): 285-312.
- VV.AA. (2007) *Canciones de las Brigadas Internacionales*. Sevilla: Editorial Renacimiento
- Yúdice, George. “Testimonio y concientización”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18(36), (1992): 211-232.

