

De la música de protesta feminista a la máquina de guerra. Análisis filosófico de la creación de máquinas de guerra contra el patriarcado derivado del acto performativo de interpretar música de protesta feminista.

Recibido: 15 denoviembre de 2024

Aceptado: 23 de noviembre de 2025

*From feminist protest music to the war machine.
Philosophical analysis of the creation of war machines against
patriarchy derived from the performative act of interpreting
feminist protest music.*

*Da música de protesto feminista à máquina de guerra.
Análise filosófica da criação de máquinas de guerra contra o
patriarcado derivada do ato performativo de interpretar música
de protesto feminista.*

Derechos de autor 2026

ANUARIO DE ESPACIOS

URBANOS, HISTORIA,

CULTURA Y DISEÑO

Creative Commons License.

Esta obra esta bajo una licencia
internacional Creative Commons

Atribución-NoComercial-
Compartirigual 4.0

[https://doi.org/10.24275/](https://doi.org/10.24275/BRFF9774)

BRFF9774

Oscar Estrada Pavia

UAM Lerma

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3969-7574>





Resumen

La música de protesta es un acto performativo que ha permitido a aquellas/ aquellos que no son visibilizados dentro del espacio público intervenir la cotidianeidad del paisaje sonoro para hacerse presentes y denunciar aquellas situaciones que les aquejan. Este acto performativo da lugar a los sentimientos colocados en las obras que se interpretan y generan un efecto en las/los escuchas/espectadoras/espectadores.

Palabras clave:
música de
protesta, política,
dialéctica,
máquina de
guerra.

Dentro del presente trabajo se propone un análisis filosófico que brinde luz sobre el acto performático de interpretar música de protesta feminista, su labor en el espacio público, la acción política del arte y la conformación de máquinas de guerra que desterritorializan y territorializan subjetividades, cotidianidades y estructuras.

Abstract

Protest music is a performative act that has allowed those who are invisible in the public sphere to intervene in the everyday soundscape, making their presence felt and denouncing the situations that afflict them. This performative act gives rise to the feelings embedded in the works that are performed and generates an effect on the listeners/spectators.

Keywords:
protest music,
politics, dialectics,
war machine.

This work proposes a philosophical analysis that sheds light on the performative act of interpreting feminist protest music, its role in the public sphere, the political action of art, and the formation of war machines that deterritorialize and territorialize subjectivities, everyday life, and structures.

Resumo

A música de protesto é um ato performativo que permitiu àqueles que são invisíveis na esfera pública intervir na paisagem sonora do cotidiano, fazendo-se sentir e denunciando as situações que os afligem. Esse ato performativo dá origem aos sentimentos inerentes às obras executadas e gera um efeito sobre os ouvintes/espectadores.

Palavras-clave:
música de
protesto, política,
dialética, máquina
de guerra.

Este trabalho propõe uma análise filosófica que lança luz sobre o ato performático de interpretar a música de protesto feminista, seu papel na esfera pública, a ação política da arte e a formação de máquinas de guerra que desterritorializam e territorializam subjetividades, a vida cotidiana e as estruturas.

Día a día nuestros sentidos se ven estimulados por una multiplicidad de sonidos, colores, formas, luces, olores y sabores que forman parte de nuestra rutina; una cotidianidad que se vuelve nuestra compañera. En ella nos empapamos de una normalidad que nos brinda seguridad y consuelo, y que nos permite continuar, cual Sísifo moderno, repitiendo la misma tarea una y otra vez. Algunos autores, como Camus, argumentan que la felicidad se esconde tras la aceptación del destino de repetir esta rutina: "El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso" (Camus, 1942, p. 61).

En una suerte de placer infantil como el que Freud identifica en obras como *Más allá del principio del placer* (1920) o *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), pareciera que la fórmula de la felicidad radica en buscar la repetición de tareas placenteras que nos permitan disfrutar del día a día, aceptando nuestro destino individual. Sin embargo, tomando en cuenta las palabras de Camus, encontramos que el "esfuerzo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre" (Camus, 1942, p. 61). Al poner atención al lenguaje empleado en los textos de antaño (y en algunos más contemporáneos), resulta evidente que el acento re-

cae en el hombre, quizá porque es él quien posee el privilegio de encontrar tanto la felicidad como la comodidad en la cotidianidad.

Si seguimos a Camus y reconocemos en Sísifo la imagen del hombre que experimenta el absurdo y halla en la cotidianidad una promesa de felicidad, resulta pertinente preguntarnos si sería posible imaginar a Sísifo feliz si fuera mujer. Esto se debe a que la experiencia cotidiana no es la misma para hombres y mujeres, tal como señala Simone de Beauvoir: "Este mundo siempre ha pertenecido a los hombres, todavía se halla en sus manos; sobreviven en gran parte las instituciones y los valores de la civilización patriarcal. [...] Entre ambos sexos, todavía no existe hoy una verdadera igualdad"¹ (1949, p. 68).

Al insertar la figura de una *Sísifa* (femenina), el castigo divino parece adquirir una gravedad aún mayor: cumplir con la tarea como *debería ser* y, sin embargo, no alcanzar la cima debido a los obstáculos impuestos por las instituciones y los valores de la civilización patriarcal o, peor aún, desaparecer a medio ascenso o (siguiendo la analogía de Camus) ¿en camino al trabajo?,

¹ Si bien el texto de Simone de Beauvoir fue publicado en 1949, cabe destacar que hoy en día (siglo xxi) seguimos lejos de alcanzar una verdadera igualdad.



¿en camino a la maquila?,² ¿qué sentimientos experimentaría esta Sísifa?, ¿enojo, frustración, tristeza?, ¿no desearía acaso gritar que la situación no está siendo justa? Pues, aunque el castigo parezca ser el mismo para toda la humanidad, en el caso de las mujeres la experiencia no es equivalente: aún no existe una verdadera igualdad, y esto es motivo suficiente para salir a las calles a alzar la voz e irrumpir en la cotidianidad de quienes gozan del privilegio de vivirla.

El espacio público, en el que se despliega la cotidianidad, se configura como un ámbito falto de neutralidad atravesado por una estructura

2 Uno de los casos de mayor violencia dentro de nuestro país (a partir del cual se acuñó el término feminicidio) es el de las muertas de Juárez: "Las muertas de Juárez referencia a la suma de feminicidios y asesinatos de mujeres que se han cometido en el municipio de Ciudad Juárez, Chihuahua, a partir de 1993" (El Colegio de la Frontera Norte, 2019, s.p.). El total de víctimas asciende a 887. "En el caso del perfil sociodemográfico de las víctimas, su edad promedio se situó en 26 años. Sin embargo, el rubro más constante es el de las jóvenes de 17 años. La mayoría de las víctimas (19.3%) eran menores de edad y solteras. En cuanto a las víctimas mayores de edad, se desempeñaban como empleadas, obreras de maquiladora, y un porcentaje mayor, el caso de 150 mujeres, fueron estigmatizadas por trabajar en bares, como bailarinas o sexoservidoras" (El Colegio de la Frontera Norte, 2019, s.p.).

patriarcal que limita los cuerpos femeninos que tienen que cuidarse y regularse en el día a día. Es en este sentido que surge la necesidad de quemar, gritar y hacerse presente, de reapropiarse de las calles y evidenciar que la cotidianidad no es la misma para hombres y mujeres, que el derecho a vivir con comodidad y felicidad en el absurdo ha sido históricamente un privilegio masculino. En este contexto, emergen manifestaciones y movilizaciones feministas que perturban en la cotidianidad a modo de:

Una irrupción ritualizada de cuerpos, moviéndose unidos y ocupando tumultuosamente el espacio público. Una suma heterogénea de individuos que han pactado tácitamente desfilar, gesticular, gritar, detenerse, hacer ruido, sentarse en el suelo, aplaudir o arrasar un McDonald's, con el fin de mostrarse, cuerpo a cuerpo, ante el resto de los ciudadanos y ante los poderes instituidos. (Antebi y González, 2005, p. 73)

Cada 8 de marzo, miles de mujeres en Latinoamérica salen a la calle para interrumpir los sonidos, colores, formas, luces, olores y sabores que forman parte de la rutina, con el objetivo de sacudir la normalidad, entonando consignas y canciones, en un intento por transmitir los sentimientos que atraviesan su experiencia particular del castigo eterno de la existencia. Al canto de:



“Esas morras sí me representan”, “Somos malas, podemos ser peores y al que no le guste... se jode, se jode”, “Mujer consciente se une al contingente”, “Mujer, escucha, esta es tu lucha”, “El que no brinque es macho”, “Verga violadora, a la licuadora”, “No que no, sí que sí, ya volvimos a salir”, “No se va a caer, lo vamos a tirar”, “Con falda o pantalón, respétame, cabrón”, “Señor, señora, no sea indiferente, se mata a las mujeres en la cara de la gente”, “No fue suicidio, fue feminicidio”, “No fue crimen pasional, fue un macho patriarcal”, “Hay que abortar, hay que abortar, hay que abortar al sistema patriarcal”, “No somos una, no somos 10, pinche gobierno, cuéntenos bien”.

Es común escuchar cómo las integrantes entonan consignas o canciones que irrumpen en el espacio público y transforman su paisaje sonoro. Tonadas como “El pueblo unido jamás será vencido”³ suelen ser apropiadas por las colectivas e interpretadas con letras que incorporan las demandas específicas de la movilización en cuestión. Ejemplos de estas resignificaciones son: “Las morras unidas jamás serán vencidas”, entonado en las marchas feministas, o “De noche y de día, arriba la putería”, corea-

da en las marchas LGBTTIQ+.⁴ Por otra parte, también se observa la incorporación de canciones de protesta dentro de las marchas, las cuales, al ser entonadas, ya sea por una cantautora o haciendo uso de una bocina, generan un espacio donde las personas se animan a bailar, cantar o denunciar.

El uso de la música en las movilizaciones surge como una herramienta que, dentro del contexto latinoamericano, ha sido ampliamente empleada por cantautoras y cantautores, como Violeta Parra y Víctor Jara, precursores del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana (NCL). A través de sus letras retrataron el día a día de la sociedad chilena, otorgando visibilidad a las injusticias que llegaban a vivir los sectores sociales más desfavorecidos.

Dentro de la NCL, además del relato y la denuncia, comienza a forjarse un sentimiento de “identidad latinoamericana”, tal como lo identifica Katz-Rosene:

Es posible atribuir parte de este sentimiento latinoamericanista a los compositores de la nueva canción, quienes expresaron su

3 Consigna extraída de la letra de la canción “El pueblo unido jamás será vencido”, del grupo chileno Quilapayún

4 Si bien la consigna entonada en las marchas LGBTTIQ+ tiene una letra totalmente diferente, la tonada es la misma que la de la canción “El pueblo unido jamás será vencido”.



parentesco cultural con los demás pueblos latinoamericanos a través de las letras de las canciones y la selección de géneros musicales en los que destacaban expresiones folclóricas andinas (2021, p. 291).

El fenómeno de la sonoridad en los movimientos sociales ha sido estudiado por diferentes teorías desde una multiplicidad de disciplinas, como lo menciona Pérez-Valero: "La música ha sido estudiada desde distintos campos: lo social, la estética, la concepción de un estilo o las técnicas de composición" (2022, p. 280). Sin embargo, el autor advierte que, si bien ha existido una inquietud por cuestiones como "la estética, el estilo y las técnicas", la parte política ha pasado a ser ignorada; "el estrecho vínculo que siempre ha existido entre lo político, la desobediencia al Estado y la música ha sido un campo ignorado durante muchos años" (Pérez-Valero, 2022, p. 280).

En este contexto, el autor retoma los trabajos de Sakolsky y Wei-han Ho con la intención de establecer el vínculo entre música y resistencia: "Los autores manejan el concepto de música en la protesta como punto de encuentro y elemento de integración entre artistas, la audiencia y la política. [...] La canción es vehículo de expresión, y su circulación y consumo tienen una

connotación política" (citados en Pérez-Valero, 2022, p. 281).

Dentro de su trabajo de igual forma explora el término poética política dado por Herzfeld (2005, citado en Pérez-Valero, 2022, p. 284):

Herzfeld (2005) define como "poética política" la resistencia política y social que se asocia con el uso del arte como modo de protesta no convencional. Los individuos desde su ser político dejan a un lado la sumisión frente al Estado y establecen una resistencia legítima a través de una autorrepresentación desde las artes y la creatividad. En este sentido, el arte es utilizado como un arma de comunicación cargado de ironía hacia el sistema y con carácter de activismo político; al mismo tiempo, puede ser divertido e ingenioso como forma de irrespeto a la autoridad y hacia quien ejerce el poder.

Dando cuenta de la dimensión política de la música, Pérez-Valero realiza un análisis de tres momentos significativos en los que se empleó la música de protesta en las movilizaciones. En un primer caso, destaca la apropiación del género cumbia a partir de la canción "Chile despertó" (2019), utilizada por un colectivo de "primera línea":

El colectivo se apropió de la cumbia como danza en la inevitable espera del enfrentamiento e, incluso, du-



rante la lucha de calle cuando los manifestantes eran reprimidos por los carabineros y los camiones con chorros de agua. La cumbia permanecía en el fondo como elemento de unión, resistencia y música de violencia ritual. (2022, p. 285)

En un segundo caso, se analiza la canción “El baile de los que sobran”, de Los Prisioneros, entonada en diversas movilizaciones con el objetivo de forjar una identidad chilena que se levantaba frente a la represión gubernamental. Pérez-Valero explica que:

En las protestas, la letra de esta canción no solo direccionó un reclamo, sino que tuvo también un fin pedagógico que iba más allá de lo educativo per se: se trató de educar desde la historia, evocación de un pasado que no ha sido superado y en el cual las nuevas generaciones mantienen el recuerdo y deben, de ser posible, reivindicar y superar las heridas aún abiertas. (2022, p. 287)

Finalmente, Pérez-Valero retoma el tercer y último caso que se analiza dentro de su artículo, correspondiente a la canción “Plata ta tá”, compuesta por la cantautora Mon Laferte; según el autor:

En la revuelta, *Plata ta tá* fue utilizado como vehículo de resistencia y protesta, pero a la vez se adentra en el ámbito de la subcultura del re-

guetón y la cumbia como expresión de oposición frente a cualquier forma de supremacía musical, aunque use de forma directa los canales de comunicación por los cuales circulan los discursos hegemónicos. (Pérez-Valero, 2022, p. 288)

A partir de este análisis, el autor identifica “lo festivo” como un medio para canalizar la ira, dado que los ritmos presentes en estas tres obras incitan al baile y a la festividad, contraponiéndose a los actos violentos por parte del Gobierno. De igual forma, señala una contraposición a una esteticidad; aunque esta se mantenga en un nivel descriptivo, invita a cuestionarnos sobre las implicaciones estéticas y políticas de la música de protesta en las movilizaciones.

Una constante en los artículos revisados hasta ahora es la prevalencia de la música de protesta en el contexto chileno, país que experimentó importantes levantamientos en el año 2019, los cuales derivaron en el cambio de la Carta Magna el 25 de octubre de 2020. Durante estas movilizaciones, la música de protesta acompañó a las manifestantes en su lucha por dejar atrás la herencia de una dictadura cívico-militar. Este fenómeno fue explorado por Bieletto y Spencer (2020), quienes documentan la participación de cantautoras, la realización de conciertos multitudi-



narios en el espacio público e incluso actos performativos elaborados desde los balcones de los edificios durante los toques de queda.

La música dentro de las movilizaciones chilenas pasó a ser acompañante de un sentir nacional, unificando voces, experiencias y deseos. La tradición de la NCL se actualizó a los sentires y contextos de cada protestante, quienes vivían el fenómeno en conjunto con la sonoridad, la cual permite la presencia e irrupción del ser en el espacio público y en su paisaje sonoro. Como señalan Bieletto y Spencer: "El sonido tiene la capacidad de transformar las vidas subjetivas, y modificar las estructuras de poder reinante" (2020, p. 14), llevando a cabo un proceso de "territorialización sónica, es decir, un espacio que se ocupa y se conquista gracias a lo que ahí suena y lo que se escucha" (2020, p. 14).

Los autores encuentran en la *territorialización sónica* un proceso de apropiación resultado de una disputa: "Cuando un espacio material en el entorno determinado es ocupado por ciertos sonidos —y no por otros—, ese espacio atraviesa un proceso de reconfiguración: no es el mismo espacio que antes" (Bieletto y Spencer, 2020, p. 14).

De esta manera, las sonoridades, al hacerse presentes, se antepo-

nen a la configuración establecida por el poder, permitiendo nuevas formas de imaginar y configurar el espacio público.

La última enseñanza que se puede extraer de la utilización de la música de protesta en el contexto chileno de 2019, retomada por Bieletto y Spencer en su texto, remite a la oportunidad de gozo colectivo, en piezas multitudinarias en el espacio público, deviniendo en un fenómeno de politización de la escucha. Como señalan los autores: "Entendiendo este como un recurso sensorial mediante el cual se canalizan, posicionan y audibilizan demandas políticas, pero también a través del cual se reconstituye el universo micropolítico e incluso subjetivo de una sociedad" (Bieletto y Spencer, 2020, p. 19).

La posibilidad de intervenir el espacio público y el paisaje sonoro genera un cuestionamiento del poder y favorece la consolidación de una identidad colectiva.

Durante los levantamientos en Chile, la colectiva LASTESIS estaba llevando a cabo la elaboración de una obra artística sobre la violación, la cual tuvo que ser interrumpida debido a la situación que atravesaba el país. A pesar de ello, la colectiva decidió realizar una adaptación de la obra el 20 de noviembre en la plaza Aníbal Pinto,



de Valparaíso. Posteriormente, se llevó a cabo el mismo performance el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, el 25 de noviembre, como forma de protesta por los crímenes perpetrados en contra de las mujeres en el contexto revolucionario. Como recuerda Ortiz:

Semanas antes había aparecido muerta la mimo Daniela Carrasco, después de ser detenida por los carabineros, y también había generado gran conmoción el asesinato de la fotoperiodista Albertina Martínez Burgos en Santiago, quien había cubierto la represión de las manifestaciones⁵ (2021, p. 267).

El performance titulado “Un violador en tu camino” tuvo un gran impacto en las protestas feministas, tanto dentro como fuera de Chile. Las colectivas feministas chilenas replicaron el performance en múltiples ocasiones, visibilizando el

⁵ Ante las movilizaciones chilenas el Gobierno optó por llevar a cabo actos violentos con el objetivo de reprimir las manifestaciones; esto derivó en la muerte de más de 30 personas. Si bien los actos represivos fueron perpetrados en contra de hombres y mujeres, la colectiva lastesis se percató de cómo la violencia que se ejercía en contra de las víctimas masculinas era diferente a la que se ejercía en contra de las víctimas femeninas; por ello, se tomó la decisión de llevar a cabo el performance “Un violador en tu camino” para visibilizar esta situación.

descontento de las mujeres ante la violencia sistemática ejercida por parte del Estado. Asimismo, la versión realizada el 25 de noviembre fue videograbada y viralizada en diversos países a través de noticieros y redes sociales digitales. Ante esta difusión internacional, la colectiva feminista LASTESIS decidió convocar a las mujeres de todo el mundo a realizar el performance el día 29 de noviembre.

La convocatoria realizada por la colectiva fue un rotundo éxito: “Tuvieron eco en cerca de 300 ciudades de todos los continentes durante esta jornada y en días posteriores” (Ortiz, 2021, p. 268). Mujeres de todo el mundo adoptaron y adaptaron el himno; “algunas cambiaron las letras para reflejar sus propias circunstancias y particulares experiencias. Otras lo tradujeron en su lengua local” (Serafini, 2020). De esta manera, alrededor de todo el globo, las mujeres replicaron el performance y lo realizaron dentro de sus propios contextos, utilizándolo como una herramienta para visibilizar las circunstancias en las que eran violentadas e invisibilizadas:

En la India las mujeres incorporaron estrofas para dar cuenta de las particularidades de su sistema patriarcal: “En el nombre de la casta, en el nombre de la religión, desaparecemos, somos explotadas, llevamos la peor



parte de la violación y la violencia en nuestros cuerpos" (EFE, 2019). En la versión brasileña la parte dedicada a los carabineros muestra la indefensión de las niñas incluso en sus hogares y bajo la supuesta protección del Estado. Además, en un verso se exigió "justicia para Marielle Franco", socióloga feminista, política brasileña y militante de los derechos humanos con una importante labor en las favelas, que fue asesinada por agentes del Estado el 14 de marzo de 2018. (Ortiz, 2021, p. 269)

En lo que respecta a México, la letra del performance se modificaba según la situación que las mujeres atravesaban en cada estado de la república.⁶ Dentro del país, el nuevo himno generó diferentes re-

6 "En Ciudad Juárez, las mujeres salieron a la calle por enésima ocasión para evidenciar la estructura de poder que opera detrás de los múltiples feminicidios en su localidad y denunciar la complicidad de las autoridades de gobierno: 'Es la chota, la UACJ, la Fiscalía, el Estado feminicida, es Corral y Cabada', en alusión a la policía, las instituciones universitarias donde se llevan a cabo prácticas de acoso, el alcalde y el gobernador del estado (Martínez, 2019). En Guadalajara la performance se realizó frente a Palacio de Gobierno y en recintos universitarios como la Feria Internacional del Libro (FIL), que es organizada por la Universidad de Guadalajara, y en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, en ambos casos para evidenciar el acoso sexual que las estudiantes experimentan en estos espacios". (Ortiz, 2021, p. 270)

acciones entre quienes lo escuchaban: algunas lo tomaban como un asunto cómico, llegando incluso a hacerlo parte de remixes para fiestas; otras reflexionaban en torno a la pregunta "¿el violador soy yo?", y algunas más se interesaban principalmente por el feminismo. Independientemente de la reacción individual, este himno pudo haber influido en la asistencia de varias personas a la marcha del 8 de marzo de 2020 (celebrada el 7 de marzo en algunos lugares), en la que emergió un nuevo himno feminista.

La marcha del 8 de marzo de 2020 consistió en un recorrido que se inició en el Monumento a la Revolución, pasó posteriormente a la Antimonumenta⁷ y culminó en el Zócalo, lugar donde la cantautora chilena Mon Laferte ofreció un concierto. Fue durante este recital que la también artista Vivir Quintana interpretó, por primera vez frente a un público y acompañada del coro El Palomar, la "Canción sin miedo", pieza que a partir de ese día sería adoptada como un nuevo himno feminista. Como señala Cáceres (2021):

la canción de Quintana también pasó a ser parte de la historia, ya que fue el acompañamiento oficial

7 Ubicada frente al Palacio de Bellas Artes, con el objetivo de exigir justicia por aquellas mujeres víctimas de feminicidio.



de cada marcha y formó parte de las tendencias en redes sociales, encabezando el contenido que fue difundido masivamente para exigir justicia por los casos feminicidas y por los derechos de la mujer.

La NCL, su utilización y reapropiación en las protestas de Chile han constituido un fenómeno que ha atravesado las movilizaciones a lo largo de todo el continente, influyendo en artistas de diversos países. Si bien muchas de las canciones de la NCL han sido adaptadas en consignas aplicables a múltiples movimientos sociales, es importante mencionar que el feminismo ha llevado a cabo una apropiación particular de la música, utilizándose como medio para visibilizar la violencia sistémica contra las mujeres en una multiplicidad de contextos donde se repite la misma opresión. Esto se refleja en la adopción de ciertas canciones como himnos, como ocurrió con "Un violador en tu camino" y "Canción sin miedo". La continuidad de este fenómeno ha dado lugar al surgimiento constante de nuevos himnos y cantautoras, quienes, a partir de su voz, crean obras multitudinarias que permiten a las mujeres hacerse presentes, reconfigurando y territorializando un espacio público históricamente creado por y para hombres.

"Ni una menos" de Rebeca Lane, "Querida muerte" de Renee Goust,

"Paren de matarnos" de Miss Bolivia, "La revolución en las calles" de Nalle Ann Medina, "Si me matan" de Silvana Estrada, son algunas de las canciones de protesta feminista que han formado parte del paisaje sonoro de las marchas, imponiéndose al paisaje sonoro de la cotidianidad. Estas canciones generan un proceso de cambio en el espacio público debido a su conceptualización, interpretación e intencionalidad. Como señalan Mazón y Montes de Oca: "La canción protesta feminista es un dispositivo contrahegemónico de pedagogía pública que visibiliza una realidad sobre la que suele ocultarse información" (2024, p. 22).

En su texto, Mazón y Montes de Oca realizan el análisis de siete canciones de protesta feminista, a partir del cual determinan que el acto performativo de interpretación y escucha de dichas piezas cumple tres funciones que las hacen operar como *dispositivos contrahegemónicos de pedagogía pública*: "(1) visibilización de las violencias frente a un contexto que las niega, minimiza o naturaliza; (2) denuncia de la injusticia e impunidad contra la violencia de género; y (3) llamado a la sororidad y la movilización, así como la promoción del cambio social" (2024, p. 15).

En la literatura revisada, encontramos que la canción de protesta



es un fenómeno que ha generado una identidad colectiva y que, en las protestas de Chile, ha tenido una actualización que ha sido retomada con mayor fuerza en los movimientos feministas. La sonoridad proveniente de la música de protesta ejerce una acción de irrupción en el espacio público, removiendo los sentires de las asistentes de las marchas y generando un efecto de unidad. La música de protesta retoma los sentires de las cantautoras y produce movilización en las y los escuchas. En el texto de Mazón y Montes de Oca (2024) se habla de *pedagogía pública* como un proceso de visibilización, denuncia y sensibilización, mientras que en el texto de Bieletto y Spencer (2020) se habla de territorialización sónica, un fenómeno de reapropiación del espacio público.

Siguiendo esta línea, se propone dentro del presente artículo abordar estos procesos de la mano de los análisis estéticos de Jacques Rancière y Deleuze y Guattari. Así, se entiende el primer momento como un proceso político de desacuerdo que permite la aparición en el espacio público, politizando la obra de arte y posibilitando la aparición de una obra colectiva. En un segundo momento, se plantea un proceso de encuentro entre los afectos depositados en las obras y el público; ello genera un

movimiento dialéctico de desterritorialización y territorialización a modo de *máquina de guerra*.

Para analizar la acción política de irrumpir el espacio público, se propone utilizar el marco de la filosofía de Jacques Rancière, quien trabaja, a lo largo de su filosofía, los tópicos de la igualdad, la política y la estética en diálogo con las artes. El filósofo ubica dentro de las definiciones academicistas una violencia simbólica que define el lugar de las personas en el mundo a partir de saberes explicadores; estos saberes derivan en un análisis sesgado de la realidad, distanciando al sujeto de la posibilidad de enunciar sus intereses o llegar incluso a carecer de voz para denunciar o hacer valer su opinión en el terreno público. "La explicación no es necesaria para remediar una incapacidad de comprensión. Todo lo contrario, esta incapacidad es la ficción que estructura la concepción explicadora del mundo" (Rancière, 2003, p. 8).

Encontramos aquí una cotidianidad en la que se le dice al sujeto lo que tiene que ser o hacer, siendo en el caso de las mujeres una estructura patriarcal que se ha encargado de designar lo que es "ser mujer".

Los saberes fungen como un sistema que busca el consenso y la explicación a modo de conocimiento,



siguiendo una tradición filosófica del acuerdo. En el libro *El desacuerdo* (1995), de Rancière, encontramos un análisis de la disonancia del concepto de *filosofía política*, ya que, mientras la filosofía busca el acuerdo, la política busca el desacuerdo y permite que aquellas personas que han sido acalladas en favor del acuerdo y el saber puedan aparecer en el espacio público; esta acción la podemos ver reflejada en las movilizaciones. El desacuerdo deviene en una movilización de cuerpos que se apropian del espacio público y cuestionan el conocimiento surgido de un análisis del reparto de las partes, un *partage du sensible*.

Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. (Rancière, 2000, p. 20)

El *partage du sensible* implica una estética del saber que dictamina quién o qué puede ser visibilizado o enunciado. No solo implica una forma de ver el mundo, sino quién o qué puede tener un lugar en el mundo. El conflicto derivado del *partage du sensible* lleva a Rancière

a un análisis de las prácticas estéticas atravesadas por tres estadios o regímenes: el primer estadio para Rancière sería un momento en el que el arte representa los valores (*ethos*) establecidos en la sociedad, por lo que esta serviría para enaltecer el orden establecido; el segundo corresponde a una transición entre la repetición de los valores (mimesis) y un cuestionamiento del *ethos* establecido a partir de la reivindicación de los sentires del sujeto en el proceso de creación (*poiesis*). Por último, Rancière categoriza un estadio en donde el arte se hace presente en los sentires e irrumpe en contraposición del orden establecido (estético); en este último estadio, aparecen las prácticas artísticas como una labor política de todos y para todos, con la capacidad de visibilizar diferentes realidades, contraponiéndose al consenso.

El tercer estadio para Rancière implica la posibilidad de descentralizar los saberes a partir del arte y de politizarlo, tanto para las y los artistas como para las y los espectadores, debido a que la obra que interpreta la/el artista pasa a ser material para que las y los espectadores puedan conceptualizar su propia obra (saber). Esta politización y descentralización de la mano del arte permite que la labor de creación sea un trabajo colectivo a partir del reconocimiento del papel de la espectadora/espectador



que no necesariamente tiene que adquirir un conocimiento derivado de los afectos de la/el artista, sino que crea su propia obra a partir de un encuentro con la obra. "Los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas" (Rancière, 2008, p. 20).

La filosofía de Rancière nos remite a una igualdad que deviene en proyecto político, aludiendo a que todas y todos pueden tener la capacidad de generar sensibilidad, saberes, arte.

El acto performativo de entonar canciones de protesta en una marcha feminista posee las características del régimen estético donde el arte cuestiona los saberes y desempeña una labor política, no solo reeducando, sino rompiendo el saber establecido en el reparto de las partes del *partage du sensible*. Este análisis abre las puertas a la posibilidad de entender la música de protesta feminista no solo como una pieza de arte que acompaña a la marcha, sino como un fenómeno comunitario donde las mujeres, dentro de las movilizaciones, generan obras en conjunto que movilizan sentires y subjetividades. Con la unión de sus voces y la entonación de canciones y consignas, deviene un proceso

de creación que conceptualiza un espacio donde las mujeres pueden existir más allá de la definición que se les ha dado en un sistema patriarcal. En la lógica de los *lazos sororos*, son mujeres que encuentran hermanas que viven la particular experiencia de posicionarse en el rechazo, forjando un proyecto en común. Las movilizaciones potencializadas con las obras crean una comunidad que pudiera remitirnos a lo que Marcela Lagarde entiende como sororidad, "un pacto entre mujeres", el cual permite oponerse al consenso establecido en una sociedad patriarcal. "La sororidad emerge como alternativa a la política que impide a las mujeres la identificación positiva de género, el reconocimiento, la agregación en sintonía y la alianza" (Lagarde, 2006, p. 125).

En este sentido, el proceso de aparecer en el espacio público posee características que pudieran ser analizadas a partir de la lógica de una *tensión dialéctica* entre el saber establecido y la acción política. Esta dinámica es explorada por el filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari, por lo que, para brindar aún más claridad al fenómeno de la música de protesta feminista, surge la propuesta de indagar en esta tensión con la ayuda del concepto de *máquina de guerra*; este concepto posibilita la acción del proceso político indagado por



Deleuze y Guattari desde su primer texto en conjunto, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972). En este texto, ubican en el drama edípico, propuesto por el psicoanálisis, la posibilidad de cuestionar la organización del sistema capitalista, en el cual, contrario a sus creencias individualistas, hallan una constante interacción de los sujetos sometidos por la acción del poder que, más allá de suprimir o reprimir, posibilita la creación de formas de interactuar y gozar.

Descentralizar el Edipo deriva en una forma de liberación en la locura y la muerte. Frente a este desalentador panorama, Deleuze y Guattari llevaron a cabo un análisis de la obra de Franz Kafka en el libro *Kafka. Por una literatura menor* (1975). En él, describen formas de resistencia en las minucias, a partir de la conceptualización de términos como *rizoma* (figura prestada de la botánica, que describe formas de organización sin un orden establecido, con la posibilidad de interconexiones no jerárquicas) y *devenir* (concepto retomado de la filosofía presocrática, el cual entiende al Yo como una identidad en movimiento y posibilita el cambio constante y un ejercicio dialéctico con la otredad). Dichos conceptos sentarán las bases de su propuesta política: *la máquina de guerra*, en la cual se retoma el juego Go, en el que, conforme avanzan las fichas

del tablero (piedras), se despoja del territorio al oponente, a la vez que se genera un territorio donde las mismas fichas pueden avanzar. Para Deleuze y Guattari, la piedra representa el devenir minoritario, el cual posee la potencialidad de desterritorializar las formas instauradas del capitalismo para, posteriormente, territorializar y posibilitar un cambio. Dicho proceso y conceptualización son descritos en el texto *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980).

La máquina de guerra traduce la tensión dialéctica en un proyecto político que genera el movimiento en estructuras aparentemente rígidas, cuestionando saberes, ideas y sentidos, en una lógica de desterritorialización y territorialización. En este sentido, la música de protesta funge como máquina de guerra, pues desterritorializa la lógica patriarcal a partir de irrumpir en el espacio público y su paisaje sonoro, para posteriormente territorializar con reflexión, cuestionamiento y/o reeducación, como lo mencionan Bieletto y Spencer (2020). En el feminismo, el concepto en sí funge como una máquina de guerra que provoca la desterritorialización en el nivel subjetivo del sujeto del ser mujer e interactúa con un devenir feminista, como lo menciona Braidotti (2003), quien ubica el saber feminista como "un proceso interactivo que devela aspectos de



nuestra existencia, especialmente en relación con el poder, de los cuales no nos habíamos percatado. En lenguaje Deleuziano, nos desterritorializa" (p. 13).

Mientras que el saber explicador del mundo del *partage du sensible* disecciona la realidad y la reduce a un concepto que invisibiliza al sujeto, el concepto en Deleuze y Guattari actúa como una máquina de guerra que lleva a otra máquina de guerra, en forma progresiva, del concepto a la teoría, de la teoría a la letra, de la letra al performance, del performance al ensayo. Es por ello que, para entender la máquina de guerra y cómo es que esta se sostiene, es importante remitir a la reflexión de los autores en torno al concepto.

Dentro de su último libro en conjunto, *¿Qué es la filosofía?* (1991), Deleuze y Guattari reflexionan en torno a qué refieren cuando hablan sobre la labor a la que han dedicado su vida: el "filosofar". Ante esta cuestión, sostienen que la respuesta se ha mantenido constante; "la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos" (p. 8). Estos conceptos se sustentarán a través del diálogo con "personajes conceptuales", que a su vez son considerados amigos que ayudan al proceso de creación. La definición que engloba el formar, inventar y fabricar conceptos refiere a la labor de la filosofía. Para los autores, esta no

es la definición última de la filosofía, debido a que para ellos el filósofo es a su vez amigo del concepto, por lo que, más allá de formar, inventar y fabricar, el filósofo *crea* el concepto.

La *creación* del concepto requiere que el filósofo remita a este en una relación de amistad a modo de personaje conceptual: "el concepto remite al filósofo como aquel que lo tiene en potencia, o que tiene su poder o su competencia, porque tiene que ser creado" (Deleuze y Guattari, 1991, p. 8).

Así, la experiencia del filósofo es parte del concepto mismo. Para los autores, aunque la creación de conceptos constituye la tarea de la filosofía, los conceptos no se limitarán exclusivamente a ella, sino que serán utilizados en la lógica, la ciencia y el arte.

Para entender la forma en la que Deleuze y Guattari trabajan el concepto dentro del arte, es necesario mencionar que para ellos la obra de arte no se conserva a partir de los materiales de los que está hecha, sino que esta prevalece de forma independiente al modelo del que surge, del material que la constituye, de su creador y espectador. "Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de perceptos y de afectos" (Deleuze y Guattari, 1991, p. 164).



Los perceptos y afectos, al conceptualizar una obra de arte, pasan a ser "seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia" (Deleuze y Guattari, 1991, p. 165). Es dentro de este tenor que la labor del artista será la de crear bloques de perceptos y de afectos; "la única ley de creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo", lo cual constituye, para Deleuze y Guattari, lo más difícil del proceso de creación.

La creación de la obra de arte y su permanencia dependerán del bloque de perceptos y afectos. Para Deleuze y Guattari, el material a partir del cual se elaborará la obra de arte es la sensación; "se pinta, se compone, se escribe con sensaciones. Las sensaciones como perceptos no son percepciones que remitirán a un objeto" (1991, p. 167). La sensación con la que se crea la obra posee la cualidad de conservarse en la eternidad.

En el caso de la música de protesta feminista, encontramos que las canciones se mantienen de pie y se conservan en tanto estas poseen el bloque de perceptos y afectos conceptualizados desde el contexto de cada una de las cantautoras, así como en su propio devenir, ligado a las máquinas de guerra que las han desterritorializado y territorializado. El efecto dialéctico prosigue su camino expresándose

en el espacio público; asimismo, desterritorializa y territorializa la cotidianidad, cambia los sentidos, perturba la estructura patriarcal y genera movilizaciones que podrían interpretarse como un caos.

Si bien al final de *¿Qué es la filosofía?* se presenta una reflexión en torno al caos y la necesidad de la creación de conceptos ante este, resulta aclaratorio, en tanto al proceso de creación, remitir a la clase dictada por Deleuze el 31 de marzo de 1981, *Germen y catástrofe. Introducción al diagrama pictórico*. A partir del análisis del proceso al que se enfrenta el artista a la hora de pintar, Deleuze genera una reflexión en torno a la creación y el enfrentamiento que tiene el filósofo/artista/científico a la hora de crear un concepto.

Para entender el acto de creación, Deleuze establece la existencia de un momento prepictórico en el que el pintor se encuentra con el caos (gris caos). En este primer momento, el artista tendrá que llevar a cabo la catástrofe, borrando aquellas ideas preconcebidas, eliminando los clichés y dando forma a su pintura. Para que la catástrofe no tome por completo el cuadro, será necesario que el pintor ubique un punto "gris matriz" que dará sentido a la obra y fijará el rumbo de la catástrofe. Este sentido, dado por el "gris matriz", será el punto de referencia para trazar el diagrama,



entendido como una “zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro. Es decir, que borra todos los clichés previos” (Deleuze, 1981, p. 44). Esta zona de catástrofe, conceptualizada como diagrama, es el espacio donde el pintor trabajará para dar forma a la obra.

Pintar, al igual que hacer filosofía, representa el acto de creación frente al caos y refleja la necesidad de borrar, despejar y apartar ideas para dar lugar a una obra. En este sentido, la reflexión en torno a las manifestaciones ubica a la manifestante como pintora sobre el lienzo que representan el espacio público y su espacio sonoro, y borra las formas del caos institucionalizado y saca adelante una obra propia, impulsada por procesos de desterritorialización y territorialización, quemando, rayando y alzando la voz, teniendo una acción física que impacta a nivel simbólico.

La reflexión en torno al feminismo y la música de protesta nos invita a tener presentes la complejidad del fenómeno y la importancia de las acciones dentro de la militancia. En ese sentido, las obras, espacios y trabajos funcionan como máquinas de guerra, en tanto invitan a la reflexión y a la desterritorialización a un nivel tanto personal como colectivo. Los perceptos y afectos depositados en las canciones, al entrar en contacto con la escucha de

las marchantes, generan una obra de arte colectiva que a su vez funge como máquina de guerra, desterritorializándonos y territorializándonos; ello nos lleva a la reflexión y a la composición de nuestras propias obras. El proceso de creación de máquinas de guerra implica a su vez un proceso de creación a partir de nuestro propio caos. En este sentido, todas y todos llevamos a cabo un proceso curatorial y de montaje, en el cual creamos un propio espacio de reflexión.

Conclusiones

Las protestas feministas surgen como movilizaciones que irrumpen en el espacio público e intervienen el paisaje sonoro mediante el uso de consignas y música de protesta. A primera vista, estas canciones cumplen la función de visibilizar las violencias que las mujeres experimentan en su día a día; sin embargo, el fenómeno presenta una complejidad mayor. Va más allá de la mera visibilización, pues involucra procesos de acción política que movilizan a las personas y reconfiguran estructuras aparentemente estáticas, como el sistema patriarcal, generando nuevas formas de apropiación del espacio público.

El análisis de la música de protesta feminista nos lleva a ubicar un ni-



vel de identidad en un primer momento como heredera de la NCL, técnica que fue apropiada por las manifestantes de las marchas de Chile en el año 2019 y aprovechada al máximo por las colectivas feministas en años posteriores. Tanto LASTESIS como Vivir Quintana iniciaron una época marcada por himnos que eran reinterpretados por las colectivas a lo largo del continente latinoamericano. Si bien este fenómeno había sido analizado desde las perspectivas de procesos de reeducación y territorialización, la propuesta de un análisis político nos brinda luz en torno a la complejidad de hacerse presente en un mundo configurado en saberes reduccionistas.

La acción de entonar música de protesta feminista, a la vez que visibiliza, pone en tela de juicio las estructuras de poder patriarcal, las cuales se ven sometidas a movimientos constantes, resultados de la tensión dialéctica de interpretar música de protesta feminista. En este sentido, encontramos que la profundidad del fenómeno de conceptualización y performance deviene en máquinas de guerra, máquinas que territorializan y desterritorializan, que se configuran constantemente en cada escucha y en cada performance, en cada trabajo y cada tesis. Encontramos que la máquina de guerra que surge del concepto a la teoría

feminista, a la canción, al ensayo y a la exposición, contribuye a la lucha y al cuestionamiento.

Cada una de las máquinas de guerra contribuye a borrar en el caos, a destruir para construir, a quemar para renacer, a elaborar obras de arte colectivas que devienen en nuevas realidades. Si bien el patriarcado perdura y la violencia machista aún se hace presente en las calles, es indudable que las acciones de las máquinas de guerra han permitido que el feminismo gane terreno ante el monstruo aparentemente invencible del machismo. En ese sentido, pareciera que el movimiento devenido de la desterritorialización y territorialización permite que, poco a poco, la estructura rígida del patriarcado pierda el equilibrio.

Referencias

- ANTEBI, A., Y GONZÁLEZ, P. (2005). De la Internacional al sound system: aproximación al paisaje sonoro de las manifestaciones. En *Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora* (pp. 72-85). Barcelona: Orquestra del Caos; Institut Català d'Antropologia.
- BIELETTO, N., Y SPENCER, C. (2020). Volver a crear. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020). *Boletín Música*, (54), 3-27.
- BRAIDOTTI, R. (2003). Becoming Woman: Or Sexual Difference Revisited. *Theory, Culture & Society*, 20(3), 43-64. <https://doi.org/10.1177/02632764030203004>
- CÁCERES, S. (2021, 8 de marzo). La historia detrás del himno al feminismo: "Canción sin miedo", por Vivir Quintana. *Rolling Stone en Español*. <https://es.rollingstone.com/la-historia-detras-del-himno-al-feminismo-cancion-sin-miedo-por-vivir-quintana/>
- CAMUS, A. (1942). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
- DE BEAUVOIR, S. (1949). *El segundo sexo*. México: Siglo XXI.
- DELEUZE, G. (1981). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G., Y GUATTARI, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- EL COLEGIO DE LA FRONTERA NORTE. (2019, 28 de noviembre). *Los feminicidios en Ciudad Juárez*. <https://www.colef.mx/estemes/los-feminicidios-en-ciudad-juarez/>
- FREUD, S. (1905). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____. (1920). *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GRANADOS, A. (2019). Cuando el sentimiento y la música se encuentran. La praxis sonoro-emocional en las marchas de protesta en la Ciudad de México 2015-2018. *Desafíos*, 31(2), 63-95.
- KATZ-ROSENE, J., Y CASTELBLANCO, D. (2021). El discurso en los proyectos culturales de la música latinoamericana: de la nueva canción a la canción social en Colombia. *Anthropologica*, 39(46), 281-304.

- 
- LAGARDE, M.** (2006). Pacto entre mujeres sororidad. *Aportes para el debate*, 123-135.
- MAZÓN, A., Y MONTES DE OCA, L.** (2024). Canción protesta feminista como dispositivo contrahegemónico de pedagogía pública para el cambio social. *Korpus21, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 4(11), 2-31.
- ORTIZ, K.** (2021). *Performance* feminista “un violador en tu camino”. El cuerpo como territorio de resistencia y subversiva resignificación. *Encartes*, 4(7), 265-291.
- PÉREZ-VALERO, L.** (2022). Poéticas políticas y sonoras: pasado, presente y resignificación de la música popular en las manifestaciones públicas de Chile en 2019. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 17(1), 278-293.
- RANCIÈRE, J.** (1995). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. (2000). *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Santiago: LOM.
- _____. (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.
- _____. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- SERAFINI, P.** (2020). ‘A rapist in your path’: Transnational feminist protest and why (and how) performance matters. *European Journal of Cultural Studies*, 23(2), 290- 295.