
“Muchachos”: Procesos de transculturación sonora entre las hinchadas de fútbol en Colombia, Argentina y Costa Rica

“Muchachos”: Sonic Transculturation Processes between Football Fandom in Colombia, Argentina and Costa Rica

JULIÁN DARÍO CASTRO-CIFUENTES

Universidad Católica Argentina
julian.castro@juanncorpas.edu.co

Resumen: Este artículo demuestra la existencia de flujos transnacionales que conforman las hinchadas de fútbol, definidas como comunidades acústicas en el marco de sentido de auralidad compartida. Para ello, se utiliza un diseño metodológico que incluye etnografía digital, entrevistas de retroalimentación (FIT), mapeo y elaboración de conjuntos de datos digitales para explorar los intercambios y relaciones entre los cantos de cancha de los hinchas de fútbol en Colombia, Argentina y Costa Rica. Además, se postula que las culturas musicales de los hinchas de fútbol tienen una estructura hipertextual que reta los límites de nociones como lo trans, inter o multicultural para describir este fenómeno, lo que permite la formulación del concepto de *hiperculturación sonora* como un nuevo marco interpretativo para el estudio de las culturas auditivas.

Palabras clave: transculturación sonora, comunidades acústicas, etnografía digital, cantos de cancha, hiperculturación sonora

Abstract: This article demonstrates the existence of transnational flows shaping supporters' fan bases, which are acoustic communities within a shared framework of aurality. The study employs a methodological approach comprising digital ethnography, feedback interviews (FIT), mapping, and digital datasets to explore exchanges and relationships among stadium chants by football fans in Colombia, Argentina, and Costa Rica. Additionally, it argues that the musical cultures of football supporters possess a hypertextual structure that challenges the boundaries of concepts such as trans, inter-, or multiculturalism, thus proposing *sonic hyperculturation* as a new interpretive framework for the study of auditory cultures.

Keywords: Sonic Transculturation, Acoustic Communities, Digital Ethnography, Football Chants, Sonic Hyperculturation

Recibido: enero de 2025; **aceptado:** marzo de 2025.

Cómo citar: Castro-Cifuentes, Julián Darío. “Muchachos”: Procesos de transculturación sonora entre las hinchadas de fútbol en Colombia, Argentina y Costa Rica”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 49 (2024): 89-109. Web.

Introducción

Dentro de los estudios culturales, persiste el interés por configurar objetos de investigación más allá de la correspondencia directa entre territorio, nación, cultura e identidad. Tomando como punto de partida estas aproximaciones se han llevado a cabo desde trabajos enfocados en el estudio de una "historia de las conexiones" (Monte 193) a partir de los intercambios, transferencias y flujos culturales entre comunidades más allá de las fronteras nacionales, hasta estudios basados en perspectivas radicalmente abiertas que promueven la diversidad epistemológica de un amplio espectro metodológico que combina el trabajo cooperativo, colaborativo e incluyente. Un ejemplo de esta perspectiva abierta es el estudio de Daniel K.L. Chua titulado "Global Musicology" (Chua citado por Amado 2),¹ el cual invita a repensar ciertas nociones hegemónicas que, por su linealidad, condicionan el estudio de las culturas y dan pie a dimensiones y categorías de análisis limitadas frente a los fenómenos que esperan explicar.

Esta reflexión tiene implicaciones directas sobre el estudio de diferentes "culturas auditivas" (Brenscheidt y De Gunther 4). Dicha noción hace referencia a la intención de pensar el mundo sonoro, la escucha y la experiencia musical en toda su diversidad. En vez de postular una necesidad humana de diferenciar entre las categorías ruido y sonido, los estudios sonoros estructuran un marco condicionado política, social e históricamente. En este sentido, Jonathan Sterne cuestiona que "comúnmente tratemos el sonido como un fenómeno natural, aunque su definición es antropocéntrica" (citado por Braun 78),² planteando así una clara diferenciación entre el estudio de las vibraciones como fenómeno físico y la distinción antropológica de las categorías ruido, silencio, música y sonido.

Adicionalmente, Sterne concluye que los sonidos "son prácticas culturales y, por ende, los estudios del sonido son una extensión de las ciencias sociales" (citado por Braun 78). En otras palabras, el sonido no se entiende únicamente como un objeto acústico, sino como un artefacto cultural cuyos componentes incluyen prácticas de producción, circulación y escucha. En consecuencia, se puede concluir que los denominados *estudios del sonido* son un campo particularmente fértil para pensar en los intercambios, transferencias y flujos del sonido como prácticas culturales. Es decir, como lo indican Pinch y Bijsterveld, ya que se enfocan en "la producción material y el consumo de música, sonido, ruido y silencio, y cómo éstos han cambiado a través de la historia y de diferentes sociedades", los estudios sonoros constituyen un área desde la que se puede trabajar en historias culturales interconectadas, en historias de las conexiones entre culturas auditivas (Pinch and Bijsterveld citados por Braun 75).³

¹ Chua, Daniel K.L. "Global Musicology". *New Sound: International Journal of Music* 50.2 (2017): 12-16. Impreso.

² Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003. Impreso.

³ Pinch, Trevor, and Karin Bijsterveld, eds. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Ohio: Ohio University Press, 2012. Impreso.

Tomando en cuenta lo anterior, el propósito de este artículo es ofrecer un breve relato de los intercambios entre los hinchas de fútbol en Colombia, Argentina y Costa Rica, tomando como eje los flujos del sonido como práctica cultural mediante los denominados “cantitos de cancha” (Bundio, *La identidad* 19). En los estadios, se mezclan aplausos, gritos, silbidos y arengas de todo tipo con el sonido de los bombos, platillos, redoblantes, trompetas y voces mediante los que interactúan diferentes grupos de hinchas. Sin embargo, las dinámicas de producción, circulación y escucha de estos cantos trascienden las tribunas para instalarse en marcos transnacionales, desde los cuales se configuran culturas auditivas en torno a un fenómeno de alcance global como el fútbol.

En consecuencia, una exploración sobre las características de estos cantos, las condiciones en las que se producen y circulan, además de la reflexión sobre el mundo sonoro de las hinchadas de fútbol, es una oportunidad para estudiar un entramado de “estructuras que se extienden más allá de los límites de las sociedades individuales” (Conrad citado por Monte 193),⁴ en donde lo comunal, lo nacional y lo global se manifiestan y seuxtaponen a partir de la existencia de comunidades acústicas.

Para materializar esta intención, es necesario trascender la concepción del sonido como un fenómeno físico y situarlo en coordenadas de espacio-tiempo que, a su vez, implican contextos sociales, económicos, políticos y de otra índole, que determinan prácticas de producción, circulación y modos de significación. En este sentido, el sonido “se toma como punto de partida y de llegada” para comprender tanto las diferentes prácticas sonoras y sus agentes, como los discursos e instituciones que las describen, prescriben y circunscriben (Sterne citado por Brenscheidt y De Gunther 2). De esta manera, se habilita la reflexión crítica sobre “espacios performativos y prácticas sociales relacionadas con, o incluso determinadas por el sonido” (Knighton y Mazuela-Anguila 8) y, en consecuencia, lleva directamente a la pregunta acerca de cómo definir la auralidad.

Auralidad y puntos de escucha

La *auralidad* define las diversas prácticas, inicialmente de escucha, a partir de las que se configuran distintas formas de percibir, sentir, pensar y comprender una realidad experimentada en momentos y lugares específicos (ver Minks y Ochoa; Castro-Cifuentes). Es una forma de construir sentido a partir de nuestra relación con lo sonoro y de nuestras interacciones mediadas por el sonido.

Ahora bien, estudiar la auralidad puede entenderse como un “proyecto epistemológico” (Bioletto-Bueno 117), desde el que, por ejemplo, se problematizan órdenes institucionales que determinan culturas auditivas, mostrando así la posibilidad de que estas estructuras de poder puedan ser alteradas, transformadas, burladas o contestadas. En este sentido, señala Erlmann que la auralidad es una *acusteme* (15) y lo explica de la siguiente manera:

⁴ Conrad, Sebastian. *What Is Global History?* Princeton: Princeton University Press, 2016. Impreso.

[...] quien escucha no es alguien que simplemente recibe un número indefinido de significaciones que configuran su manera de escuchar [...] en cambio, quien escucha es una función que fija esos significados con el objetivo de circunscribir y prescribir formas de escucha desde las que los individuos se reconocen a sí mismos [y a otros] como sujetos. (24)

Tomando en cuenta lo anterior, la pregunta por la auralidad implica una reflexión crítica frente a la configuración de diversas formas de conocimiento, pero también un cuestionamiento frente a cómo se relacionan los sujetos con su entorno, consigo mismos y con otros. Es decir, consiste en pensar las condiciones y procesos a partir de los que se configuran regímenes y puntos de escucha.

Es importante hacer explícitas las estructuras de poder que influyen en la configuración de auralidades específicas. Para esto resulta particularmente útil la noción de *regímenes aurales* propuesta por Natalia Bieletto-Bueno, quien los define como “estructuras culturales y sociopolíticas que predisponen a las personas a determinadas reacciones para ciertos sonidos, moldean las formas de percepción y determinan las categorías de clasificación sonora, al tiempo que distribuyen dichas categorías de manera diferencial” (118). Por lo tanto, el análisis de la construcción de estas categorías de clasificación sonora y las disputas discursivas que subyacen a dicha construcción, son fundamentales para comprender la auralidad.

Como se mencionó anteriormente, Bieletto-Bueno sugiere que estas estructuras, aunque institucionalizadas, son susceptibles a ser subvertidas, por lo que se podría atribuir una condición transitoria a las auralidades en tanto que se encuentran en una dinámica constante de negociación a partir de procesos de intercambio, resistencia o disputa entre diferentes *puntos de escucha* que pueden tomarse como el origen y el producto de la relación de fuerzas que dinamiza esta reestructuración constante (ver Ulhôa y Ochoa; González). Analizar estas negociaciones e intercambios entre puntos de escucha implica comprenderlos como un proceso, el cual ha sido conceptualizado desde la noción de transculturación sonora por varios autores.

De la transculturación a la hiperculturación sonora

En 1940, Fernando Ortiz utilizó el término *transculturación* para referirse al “proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura [...], sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente” (Ortiz citado por Rama 39).⁵ Posteriormente, García Canclini propuso que la hibridación cultural consiste en una desterritorialización y yuxtaposición de culturas que paulatinamente pierden su relación exclusiva con un territorio (ver 326). Más recientemente, Kaya definió la transculturación en el campo musical como “un proceso bidireccional” (52) en el que las culturas musicales individuales toman elementos de una música transcultural, mientras esta recibe paulatinamente contribuciones de un número creciente de músicas nacionales y locales.

⁵ Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Impreso.

En relación con estos tipos de intercambios, producto de la difusión musical, Josep Martí advierte que la idea de transculturación inicialmente propuesta por Ortiz se asocia hoy con *aculturación*, por lo que sugiere la noción de *entramados culturales*⁶ para describir el proceso de transculturación “como aquel acto de difusión que implique cambios formales, semánticos y funcionales como resultado de la propia constitución y dinámica interna del nuevo entramado cultural en el cual se ha producido la difusión” (Martí s.p.). En otras palabras, Martí plantea que la transculturación consiste en un cambio a nivel estructural de los componentes de las culturas –en este caso musicales, sonoras o auditivas– que entran en contacto entre sí y que dichos cambios dependen tanto de sus dinámicas internas preexistentes, como de las interacciones, flujos e intercambios generados entre sus elementos.

En esta misma línea, existen voces críticas frente a las aproximaciones a la transculturación según las cuales se asume una interacción entre iguales y, por tanto, se acarrea el riesgo de perpetuar discursos que invisibilizan a grupos o poblaciones históricamente situados en posiciones subalternas o no hegemónicas (ver Rubio). Esto ocurre cuando la transculturación es entendida desde paradigmas como la convergencia o la hibridación cultural (ver Wagner 23), los cuales se diferencian de posturas como las de Amanda Minks –quien explica la transculturación como “una manera de interpretar la interacción y transformación mutua entre grupos” (5)– y que implican un fuerte cuestionamiento a las genealogías epistémicas estructurantes de las políticas del conocimiento a partir del reconocimiento de las relaciones asimétricas de saber y poder que subyacen a los procesos de transculturación.

Asimismo, Ochoa Gautier introdujo el concepto de *transculturación sonora*, definido como “una reestructuración general de las prácticas, modos de significación y circulación del sonido” (816). Esto implica una rearticulación de las relaciones entre lo local, lo nacional y lo global en un escenario transnacional a partir del que se configuran y transforman auralidades específicas. Un ejemplo de lo anterior es el estudio sobre músicas locales emergentes (MLE) en México, desarrollado por Roberto Campos Velázquez, quien muestra cómo los procesos de transculturación sonora generan discursos mediante los cuales diversos actores disputan entre sí medios, formatos, técnicas y saberes musicales, además de configurar “un espacio de participación social, de agenciamientos políticos, ideológicos y estético-emocionales” (Campos 30). En otras palabras, el concepto de transculturación sonora permite explicar el rol de la auralidad en la configuración y transformación de formas de existir, coexistir e interactuar con otros.

No obstante, desde esta perspectiva predomina cierta lógica lineal sobre el flujo de rasgos culturales desde un punto A hacia un punto B. Incluso, en los casos en los que se reconoce la bidireccionalidad de estos intercambios, se mantiene una oposición binaria insuficiente para describir la estructura compleja de relaciones que constituye una cultura y mucho menos para comprender las consecuencias de la interacción entre entramados culturales.

⁶ Para Martí, un *entramado cultural* es el conjunto de agentes, funciones, formas, usos y significados que constituyen una cultura y que pueden representar elementos comunes entre dos o más entramados a partir de flujos e intercambios (ver Martí s.p.).

En otras palabras, si se parte de la idea de que una cultura es una red compleja de relaciones, su propia estructura se resistiría a una lectura desde la linealidad y esto mismo exigiría un paradigma compatible con la naturaleza cambiante, descentralizada y, en muchos casos, contradictoria y conflictiva, de lo que significan las culturas, particularmente en la era digital. Como se mencionó anteriormente, esta estructura relacional podría ser más compatible con el hipertexto como paradigma para repensar la noción de cultura y sugerir una aproximación a su estudio desde lo que aquí se denomina *hiperculturalidad*.

Desde esta perspectiva se puede retomar la reflexión crítica mencionada anteriormente sobre las genealogías epistémicas estructurantes de relaciones de saber y poder. Surgen preguntas que amplían la perspectiva propuesta inicialmente por Minks y Ochoa frente a la transculturalidad, a saber: “¿Qué conexiones [enlaces, relaciones o nodos] se están perdiendo [o son invisibles a simple vista]? ¿Qué red compleja de acontecimientos filtra la narración lineal política que se nos ofrece?” (Landow 430). En este sentido, el paradigma de la hiperculturalidad se puede considerar como un nuevo marco interpretativo para el estudio de las culturas, llamado a priorizar los relatos no lineales, a retratar la complejidad del encuentro entre entramados culturales y a hacer evidentes las asimetrías en las relaciones de saber y poder.

Siguiendo la línea inicialmente planteada por Ochoa, mi propuesta conceptual para la aplicación de la hiperculturalidad en los estudios sonoros es la noción de *hiperculturación sonora*. Esta idea consiste en una reorganización de prácticas de producción, circulación y significación del sonido, cuyos procesos se dan de una manera descentralizada. Es decir, que puede ocurrir de manera simultánea, con condiciones, antecedentes y consecuencias diversas, en dos o más puntos dentro de un entramado cultural. Además, involucra una redefinición constante de límites y relaciones entre culturas auditivas, por lo que mantiene el carácter estructurante que Ochoa le atribuye a la transculturación sonora. Asimismo, en acuerdo con Minks, la hiperculturación sonora sigue siendo una manera de interpretar la transformación recíproca entre colectivos, pero propone una especial atención a la simultaneidad de los flujos e intercambios, en distintos niveles estructurales, de los entramados culturales en mención.

A partir de lo anterior, uno de los principios fundamentales de la hiperculturación sonora es su *multivocidad*. En primer lugar, esta consiste en la posibilidad de navegar de diversas maneras el hiperespacio cultural resultante de esta interacción para configurar historias enredadas. En segundo lugar, plantea una preocupación constante por las conexiones o nodos poco visibles en ese hipertexto cultural, de modo que se permita la emergencia constante de nuevas construcciones y disputas discursivas. En este sentido, no solo permite comprender los procesos de configuración, negociación y transformación de diferentes auralidades, sino que permite evidenciar los distintos regímenes aurales que condicionan dichos procesos. En conclusión, la hiperculturación sonora es una apuesta conceptual por un marco de comprensión para continuar el proyecto epistemológico que supone el estudio de la auralidad y que trataré de ejemplificar desde el caso de los cantos de cancha en el fútbol.

Una breve charla táctica...

En esta investigación de corte cualitativo utilicé un diseño metodológico cuya base epistemológica es el interaccionismo simbólico (ver Blumer). Asumo el sonido como una forma de interacción a partir de la que se asignan símbolos y significados y se configuran relaciones que determinan aspectos fundamentales de la vida social (ver Turino). Mi acercamiento a estas interacciones incluyó trabajo de campo extendido con visitas a estadios argentinos de fútbol en Buenos Aires y La Plata, así como a estadios colombianos en Bogotá y Cali entre los años 2018 y 2023, en donde sostuve conversaciones con hinchas y realicé grabaciones que posteriormente utilicé como insumo para profundizar en entrevistas de retroalimentación (ver Stone-MacDonald y Stone) con integrantes de barras organizadas en estas ciudades.

La pandemia del COVID-19 interrumpió brevemente este proceso y, lo que en un principio silenció los estadios de fútbol, se convirtió en una oportunidad para observar cómo los hinchas se volcaron hacia otros escenarios de interacción mediados por tecnologías digitales. Incorporé métodos de las humanidades digitales como el *mapping* y la elaboración de conjuntos de datos estructurados provenientes de redes sociales como Facebook, YouTube y X (antes Twitter). Este enfoque metodológico, al que Hsu llama *empirismo radical* (ver Hsu), me permitió realizar una inmersión bidireccional característica de la etnografía digital.

FIGURA 1: ETNOGRAFÍA DIGITAL



Fuente: Tomado de Castro-Cifuentes 40.

Por un lado, el movimiento hacia las experiencias e interacciones particulares supone un enfoque micro, mientras una segunda dirección macro explora los flujos, mediaciones e intercambios en escala –transnacional o global, por ejemplo– que el trabajo de campo convencional no me hubiese permitido. Por otro lado, este movimiento constante entre lo macro y lo micro me permitió resignificar los datos de mi primera aproximación, además de involucrar a un grupo de hinchas del Deportivo Saprissa en Costa Rica para ejemplificar estos flujos transnacionales de los cantos de cancha como práctica cultural.

“¡Hay que cantar...!” El performance participativo de las hinchadas

El primer paso en este ejercicio consiste en establecer las características de los cantos de cancha como prácticas culturales y para ello recurro al marco de *campos musicales* propuesto por Thomas Turino,⁷ quien define la música como un término referente a distintas actividades cuyo propósito es satisfacer diferentes necesidades humanas, por lo que la experiencia musical y la participación en dichas actividades son determinantes en la vida social. Para Turino, existen cuatro campos de acción en los que se pueden mapear las diversas formas de hacer música dependiendo de sus características sonoras, roles, valores, prácticas, relaciones y distinciones conceptuales entre lo que es –y no es– música.⁸

A partir de lo anterior, los cantos de cancha se ubican principalmente en el campo que Turino denomina *performance participativo*. Aquí no existe distinción entre quienes hacen la música y su audiencia. En cambio, existen participantes y participantes en potencia: “El objetivo principal es involucrar el máximo número de personas en algún rol del performance” (Turino 26) y, en el caso de los hinchas de fútbol, este objetivo también incluye mantener esta participación el mayor tiempo posible y con la mayor intensidad posible.

“La idea es que todo el mundo cante, no importa en qué tribuna esté”, explica Daniel Díaz (citado en Castro-Cifuentes 76),⁹ líder bogotano de una instrumental.¹⁰ Por su parte, desde Buenos Aires, Mario comenta: “Se juntan los

⁷ Turino evita explícitamente el término *práctica cultural* ya que para él “todo en la vida social tiene un componente cultural” (109). Por tanto, decir que existen prácticas culturales, implicaría que hay prácticas que no lo son. A lo largo del libro, sugiere que la cultura se puede pensar como un conjunto de hábitos de pensamiento y práctica compartidos entre individuos. Explica que, si bien estos hábitos se desarrollan a partir de experiencias personales y que los hábitos compartidos facilitan la comunicación e identificación en las interacciones sociales, esto no implica que un grupo social que comparte ciertos hábitos de pensamiento y práctica comparta también una cultura homogénea. Las situaciones, circunstancias y condiciones que afectan a sus individuos pueden marcar trayectorias diversas, configurando así experiencias compartidas que se conectan en distintos niveles y escalas. Turino utiliza las figuras de *cohortes* y *formación* cultural para describir esta diversidad y concluye que cada integrante de un grupo social es un vector de diferencias y similitudes dentro de un entramado cultural, lo que refuerza la idea de la cultura como un hipertexto propuesta en la sección anterior de este artículo.

⁸ Inicialmente, Turino diferencia estos campos a partir de dos ejes: a) la música que se hace en tiempo real y la que se construye a partir de grabaciones, b) la música que es participativa y la que no lo es. A partir de estas distinciones esboza los siguientes campos: 1) música de alta fidelidad; 2) arte de estudio de grabación; 3) performance *presentacional* y 4) performance participativo. Es importante aclarar que las fronteras entre estos campos son permeables por lo que pueden existir prácticas musicales que se ubiquen en sus intersecciones.

⁹ En Colombia, Daniel es uno de los referentes más importantes de la música de las hinchadas de fútbol. Ha liderado proyectos como la Escuela Musical Embajadora y, además de coordinar foros de diálogo con otros referentes a en el plano latinoamericano, es creador de contenidos en los que explica de manera didáctica las bases musicales de estas prácticas.

¹⁰ No existe un término específico y uniforme para referirse a quienes tocan instrumentos dentro de una barra de fútbol. La banda, el grupo, los pibes, los muchachos, la orquesta o la instrumental son términos que se usan de manera indistinta en diferentes ciudades y países para denominar al grupo que lidera el performance. Esto refuerza la idea de la no distinción entre intérpretes y audiencia, aunque Barragán destaca en su trabajo etnográfico: “Quienes participan de este grupo tienen un

pibes [...], sacan una canción y se aprueba, si la aprueba la gente. Si la gente acompaña, la canción pega. Si no, las canciones salen” (Nito, “Marito” 33:11). Del mismo modo, Nito, afincado en San José, explica: “La banda es la que hace cantar a todo el estadio, la que controla las trompetas, los bombos, redoblantes. Los que llevan la batuta de la barra” (Nito, “Chalo y Mickey” 34:46).¹¹ Estos propósitos se logran mediante “normas grupales establecidas” (Bundio, “Dinámicas” 4), cuyo cumplimiento depende de “una sutil y a veces no tan sutil presión para participar” en el performance (Turino 29).

En todas mis visitas al estadio encontré dos constantes. Por una parte, invitaciones sutiles a alentar a través de gestos de quienes esperan correspondencia en el movimiento o canto sincronizado, o de comentarios al pasar. “No te escuché gritar, ¿eh?, ¿Qué pasa que no gritaste?”, me dijo en tono de broma un hincha en la cancha de los Defensores de Belgrano, Buenos Aires. Por otra parte, invitaciones no tan sutiles: “Había que cantar sí o sí porque sí no, venía aquel quecazo [golpe]”, recuerda Diego, desde San José, en conversación con Nito (Nito, “Diego” 15:40).

Del mismo modo, existen cantos de cancha específicos para exigir la participación de todos los asistentes. A veces en un tono más neutral como el siguiente canto registrado en el estadio Pascual Guerrero en Cali, Colombia:

En San Fernando hay carnaval,
juega la mecha hay que alentar.
Hay que alentar, hay carnaval.
hay que alentar, hay carnaval. (Lopez)

Y otras veces en un tono más agresivo, incluyendo insultos para quienes no entran en la dinámica de participación.

Canto en Bogotá (Millonarios FC)

Hay que saltar, hay que saltar.
El que no salte es una puta Cardenal.
(Capera)

Canto en Buenos Aires (River Plate)

Hay que saltar, hay que saltar.
El que no salte es de Bolivia y Paraguay.
(Paz)

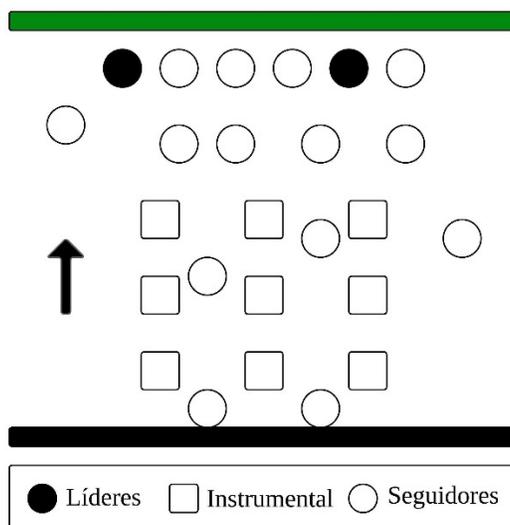
Estos ejemplos y los testimonios presentados anteriormente ejemplifican cómo los cantos de cancha y el performance participativo son elementos estructurantes de los regímenes aurales que operan en los estadios de fútbol en Colombia, Argentina y Costa Rica, lo que a su vez configura uno de los ejes centrales del entramado cultural que comparten estos colectivos: se canta para ser parte y esto implica un qué, cómo, cuándo y dónde muy específicos, que diferencia un grupo de otro a pesar de compartir el mismo principio constitutivo de estas comunidades acústicas.

lugar diferente dentro de la barra y gozan de reconocimiento por ser ellos quienes posibilitan la coordinación y la fuerza del grupo en general” (43). Esto puede estar más vinculado con el rol que juegan dentro del performance participativo y que, en todo caso, requiere el desarrollo de ciertas habilidades especializadas que pueden ser valoradas por el colectivo.

¹¹ Nito es el creador de *El podcast de la hinchada*, un programa que desde 2022 presenta al público general una serie de entrevistas con líderes e integrantes de la Ultra Morada, la hinchada del Deportivo Saprissa en Costa Rica.

La segunda constante observada es la forma en que se ubican las personas con el propósito de facilitar la circulación de los cantos al interior del estadio. Esta distribución había sido esbozada por Bundio (ver "Dinámicas"), quien identificó un "núcleo" dentro de la barra conformado por tres tipos de elementos: integrantes de la instrumental (los que tocan instrumentos), líderes del canto (quienes inician los cantos) y seguidores (aquellos que rápidamente los imitan).

FIGURA 2: NÚCLEO CENTRAL DE SIMPATIZANTES



Fuente: Adaptado de Bundio, "Dinámicas" 5.

Si bien el modelo de Bundio es acertado, puede complementarse con la explicación de los roles de "núcleo" y "elaboración" dentro del performance participativo, roles que "varían en dificultad y grados de especialización requerida" para llevar a cabo una actividad musical participativa (Turino 30). Además, dentro de estos roles es importante mencionar la existencia de una gama de habilidades lo suficientemente amplia y flexible para garantizar la mayor participación posible. En otras palabras, debe existir la posibilidad de participar con un grado de dificultad lo suficientemente fácil para animarse a hacerlo y lo suficientemente difícil como para no aburrirse y mantenerse involucrado.

Así las cosas, es posible agregar más detalle al modelo de Bundio. En primer lugar, los líderes del canto tienen un rol de elaboración cuya dificultad radica en saber qué cantar y cuándo cantar determinadas piezas en función del desarrollo del partido o de las circunstancias en el estadio y de dar la instrucción correspondiente al resto del núcleo. Como se explicará más adelante, esto también puede incluir el conocimiento del uso de repertorios de acuerdo con normas de lugar, contexto e incluso rival para el caso de los denominados *partidos clásicos*.

La posibilidad de sincronización colectiva desde lo que proponen estos líderes está marcada por dos elementos: la afinación amplia,¹² de modo que es posible identificar dirección melódica y un rango más o menos preciso de entonación; y el mecanismo por excelencia para la creación de cantos de cancha que es el *contrafactum*.¹³ “El Boli”¹⁴, desde Buenos Aires, en conversación con Díaz, explica que “era inevitable que la gente empezase a componer las canciones para los equipos con la música popular por una cuestión de que la gente ya escuchaba tanto [...] que al momento que uno pone la canción en la cancha, ya todo el mundo la sabe” (Díaz 1:07:18). Es decir, el éxito de estos líderes en su intento por fomentar la participación desde su rol de elaboración, está marcado por el uso de melodías familiares para el grueso de los hinchas. Por esta razón es sumamente extraño que existan cantos de cancha cuya melodía sea una creación original.

Ahora bien, existe un integrante más de la barra cuyo rol es de elaboración, aunque este pertenece a la instrumental y su trabajo es dirigir a los instrumentistas de acuerdo con la información que recibe de los otros líderes. En una buena cantidad de los casos, existe un codirector que facilita la comunicación con los integrantes de la instrumental. Al respecto, indica “El Boli”:

Generalmente el que dirige se para escalones abajo, así le queda bien la visual del resto [...] y siempre en el medio hay algún otro chico que también está capacitado y que está siempre a la vista del director como para replicar la seña y hacérsela llegar al que está más lejos. (Díaz 45:06)

Este director, o el codirector, suele incluir en su performance cierto grado de improvisación formuláica,¹⁵ así como también cortes o adornos, con dos propósitos principales. Primero, mantener el interés musical tanto para el mismo intérprete, como para los demás (ver Turino 48), y segundo, marcar secciones, cambios o transiciones entre cantos de cancha. Señala “El Boli”:

Hay un montón de arreglos, un montón de cortes que generalmente uno los usa cuando la canción va a empezar de nuevo [...] son estrofas que se repiten una y otra vez. Entonces, entre estrofa y estrofa, uno aprovecha para meter algún arreglo o algún cortesito. (Díaz 1:30:32)

¹² Turino explica que, debido a que la habilidad de entonación en una comunidad puede estar repartida de manera bastante heterogénea, la afinación amplia permite superar una eventual inhibición de aquellos que no se sienten capaces de entonar una melodía con absoluta precisión (ver 23). Un ejemplo de nuestra cotidianidad es el momento en el que cantamos en grupo “Feliz cumpleaños”. Todos se animan a cantarlo porque hay un cierto acuerdo tácito de que “no importa” si se está desafinando un poco.

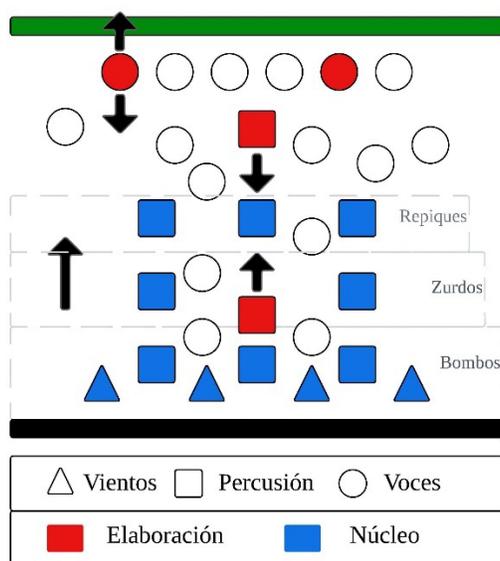
¹³ *Contrafactum*, o contrahechura, es definida como “una técnica antiquísima mediante la cual se sustituye una parte o el texto entero de una canción” (López-Cano 137).

¹⁴ Jonatan, más conocido como “El Boli #12”, es uno de los líderes de la instrumental de la Barra #12 de Boca Juniors.

¹⁵ La improvisación formuláica, a diferencia de la improvisación libre, está condicionada al uso de ciertos elementos rítmico-melódicos en función de contextos de estilo y género.

Continuando con la ampliación del modelo de Bundio, la instrumental tiene una organización específica y bastante consistente al observar diferentes canchas, al menos en los casos de las ciudades analizadas en Colombia, Argentina y Costa Rica. “El Boli” la describe de la siguiente manera: “Se hace una línea de tambores con sonidos más agudos [redoblantes o repiques], después se ponen los medios [zurdos], después atrás los bombos” (Díaz 41:11). En caso de que estén presentes, los vientos se ubican detrás de los bombos, como se aprecia en la figura 3.

FIGURA 3: PROPUESTA BASADA EN EL MODELO DE BUNDIO (VER “DINÁMICAS”)



Fuente: Elaboración propia.

Esta sección cumple con el rol de “núcleo” dentro del performance y su responsabilidad principal es “proveer la base musical para que los demás puedan participar” (Turino 32) con comodidad y estabilidad permitiendo que toda la actividad musical pueda continuar. “Usted, simplemente con un bombo, puede poner a tocar a todo el estadio”, afirma Díaz y continúa: “La magia de todo es el bombo [...] es el que nos mantiene a todos ahí” (Díaz citado en Castro-Cifuentes 79). “El Boli” concuerda: “Para la cancha, firmeza y base” (Díaz 1:35:31). Esto es especialmente relevante de cara a los resultados esperados del performance participativo, ya que la base rítmica de los cantos de cancha juega un papel muy importante en la consecución de “sincronía social” que consiste en lograr la sensación de moverse y sonar al unísono, facilitando la cohesión social y la sensación de pertenencia e identidad (Turino 44). Lograr dicha sincronía también incluye la posibilidad de exacerbar sentimientos de rechazo y discriminación hacia los otros en una disputa de identidad y alteridad (ver Herrera 486).

De acuerdo con lo expuesto hasta este punto, se propone un nuevo modelo para describir las dinámicas de producción y circulación de los cantos de cancha como performance participativo, el cual incluye una clasificación de los timbres que conforman estas prácticas, su distribución espacial al interior de una barra y los roles y relaciones en la práctica musical participativa.

El último de los rasgos relativos a la configuración de una “formación cultural” (Turino 112) que involucra a los hinchas de fútbol en Colombia, Argentina y Costa Rica se refiere a la forma abierta y cíclica de los cantos de cancha. De acuerdo con Barragán: “Ninguna canción se canta una sola vez, se hace de forma repetitiva, cíclica, hasta que algo suceda, hasta que el equipo haga un gol o hasta que el Capo dé la orden” (44). Lo anterior también es característico del performance participativo, en tanto la repetición y las estructuras rítmico-melódicas simples facilitan la participación.

Vale la pena recordar que una formación cultural consiste en aquellos hábitos de pensamiento y práctica ampliamente compartidos, lo cual configura “una especie de línea de base para mucho de lo que los individuos pueden pensar y hacer” (Turino 112). En términos de Bieletto-Bueno, lo que he descrito hasta el momento corresponde a un régimen aural en el marco de las culturas auditivas del fútbol. No obstante, la idea de cohortes culturales, que Turino plantea como complemento a la idea de *formación*, abre un espacio para diferenciar trayectorias, flujos e intercambios entre entramados culturales. En este caso, algunas características de los cantos de cancha en lugares específicos permiten evidenciar una “firma sonora” (Gibson 73) a partir de la manifestación de ciertos elementos locales, nacionales o transnacionales.

Uno de estos elementos consiste en la combinación timbre-ritmo, la cual me permitió identificar dos firmas sonoras características en Buenos Aires. Por un lado, en el estadio de River Plate, la instrumental omite intencionalmente el uso de instrumentos de viento a la vez que mantiene, con cierta consistencia, el uso exclusivo de redoblantes en el rango agudo de sus tambores (ver Vaquilla 06:00-16:24). “Se trata de un sonido más tradicional”, comentan los hinchas en la cancha. Pero el formato tiene una consecuencia directa sobre la base rítmica que configura el núcleo de su performance participativo. Al utilizar bombos con platillos, zurdos y redoblantes, los hinchas ejecutan una base de murga argentina sobre la que elaboran sus cantos, como se explicó anteriormente.

Por su parte, la firma sonora de la cancha de Boca Juniors contrasta con la de Buenos Aires dado el uso extensivo de trompetas y trombones y la inclusión de repiques, además de los zurdos y redoblantes. Al igual que para sus eternos rivales, para los hinchas de Boca, el formato va acompañado de una base rítmica característica y, en este caso, se configura a partir de una fusión entre elementos de la murga argentina y el samba reggae y se asocia con una sonoridad más moderna. “El Boli” aclara que “la fusión del samba reggae con cancha es del 2007 en adelante” y continúa explicando que “el ritmo que más ha acompañado a la fusión de murga con samba reggae es justamente el ritmo del reggae, por ejemplo, con una canción que se llama ‘Moliendo café’” (Díaz 1:26:17). Esta canción es un ejemplo de cómo se producen intercambios sonoros en una es-

cala global, en diferentes momentos de la historia y en contextos diversos. En su forma de canto de cancha, "Moliendo café" permite observar la expansión de la fusión entre murga y reggae en Latinoamérica y el Caribe, pero también cómo, en un momento anterior, ya se había dado un intercambio a partir de ritmos como la cumbia. Asimismo, al escuchar las diferentes maneras en que las hinchadas alrededor del mundo adoptan y adaptan este canto, resulta evidente la manifestación de firmas sonoras.

Por ejemplo, en el caso de los hinchas del Saprissa, el equipo de fútbol de San José, resulta particularmente llamativo el uso extenso de palmas, lo cual modifica el balance de sonido entre la instrumental –menos numerosa– y el resto de la hinchada, dándole así un sonido característico a su barra a partir de una textura más transparente (ver Ultra Morada, "Ultra Morada en Guanacaste" 02:20-02:59). Por su parte, las firmas sonoras en Bogotá y Cali mantienen una fuerte influencia de la fusión entre murga y reggae –en ambos casos incluye repiques, redoblantes, zurdos, y bombos con platillos–, pero la hinchada del América de Cali suele incorporar de manera más marcada, bases de cumbia (ver Barón Rojo Sur Oficial 02:12-03:10).¹⁶

Si bien es clara la existencia de unos regímenes aurales que determinan la producción y circulación de los cantos de cancha en Colombia, Argentina y Costa Rica y, por tanto, marcan un sentido de auralidad compartido, la reorganización de estos procesos en contextos específicos –por ejemplo un colectivo de hinchas con una historia musical propia y un contexto social, político y cultural particulares–, sugieren un hipertexto cultural en donde los flujos y rupturas pueden darse en diversos niveles, momentos y lugares de un entramado cultural. Este tipo de hipertexto cultural, aunado a los agentes culturales que podrían intervenir, moverse e interactuar al interior y entre esas redes, se corresponde con mi idea de hiperculturación sonora, concepto que se explicita al explorar los procesos de escucha y significación asociados a los cantos de cancha.

Identidad y alteridad. Una disputa por el *aguante*

Los cantos de cancha no se limitan a una representación o producto de las prácticas culturales de los hinchas. Como mencioné al principio de este texto, el sonido es punto de partida y de llegada en un mecanismo de configuración y fijación de significados que funciona a partir de la interacción. Esta última se da principalmente al interior de los estadios, pero no se limita a este escenario, ya que involucra redes sociales y plataformas digitales –y no digitales– en las que distintos grupos interactúan. Los contenidos producidos van y vienen entre lo digital y lo no digital, para finalmente integrarse en el performance participativo en las tribunas –durante los juegos, en la previa y en el posjuego alrededor de los estadios– y en la vida social de los hinchas a través de otros campos de acción

¹⁶ Utilicé el recurso del *mapping* para mostrar, mediante un prototipo digital, las trayectorias que ha tenido "Moliendo café" y sus respectivas consecuencias en relación con sus características sonoras. Para posibilitar esto, más allá de los límites del formato de este artículo, se invita al lector a consultar el enlace <https://shorturl.at/AL8z1>.

musical como puede ser “la música de alta fidelidad” (Turino).¹⁷ Barragán la describe de la siguiente manera:

Se escuchan constantemente las canciones del equipo y la barra. Cada uno tiene una lista de reproducción en su celular o computador. Cuando el aparato no tiene esa opción se guardan las canciones y se escuchan una a una, generalmente combinadas con cumbias y “rock en español del viejo”. (88)

Hace algunos años estos intercambios ocurrían a otra velocidad y dependían principalmente del desplazamiento de los hinchas en sus viajes acompañando a sus equipos en torneos de alcance continental como la Copa Libertadores. En este torneo, los hinchas eran recibidos por barras de otros países y se daban intercambios dentro y fuera del estadio. Así, cada hinchada “conocía” la música de la otra. Tras la popularización de las tecnologías de audio digital y el boom de las redes sociales, esta velocidad de intercambio aumentó, se diversificaron los formatos y plataformas para compartir música entre barras y aparecieron nuevos formatos en los que los hinchas hablan de música y de sus experiencias como hinchas.¹⁸

Sin embargo, más allá de la complejización de estas interacciones, permanece ese juego de alteridad e identidad que funciona a partir de una polarización simbólica que ubica al *nosotros* y *los otros* en dos extremos contrapuestos dentro de un mundo de sentido que incluye un sistema de valores denominado *aguante* por los hinchas.

“Tener aguante” hace referencia a la capacidad de traducir en acciones este sistema y se corresponde con la realización exitosa del performance participativo, con la personificación de valores como pertenencia, fidelidad, apoyo incondicional al equipo, así como con el reforzamiento de una identidad colectiva. En otras palabras, *aguante* es aquello que *nosotros tenemos y ellos no tienen*.

Lo anterior se materializa en categorías específicas de cantos de cancha organizadas según su uso y contenido. En este sentido, hay dos tipos de canto diferenciados esencialmente por su contenido textual: las canciones *sobre nosotros* y *sobre los otros*. La dinámica entre estos cantos marca las disputas simbólicas –y en ocasiones físicas– entre diferentes grupos de hinchas.

Bundio explica este proceso en tres niveles (Figura 5). Un *nivel existencial* asociado a la sexualidad y a la mayoría de edad, fundamentalmente ligado a la contraposición por parte de los hinchas entre una masculinidad verdadera y una falsa (ver *La identidad se forja*). En este nivel, es común encontrar caracteriza-

¹⁷ Turino explica que, en este campo, se ubican las formas de hacer música a partir de grabaciones que son “icónicas” frente al performance en vivo (67). Idealmente estas grabaciones deberían realizarse *in situ* y no contar con mayor producción más allá de la búsqueda de un fiel retrato del sonido en vivo. Turino pone como ejemplo las producciones discográficas de “conciertos en vivo” y las grabaciones etnográficas. A diferencia del performance participativo, la música de alta fidelidad incluye un componente de mediación de la escucha que actualmente consiste en la gran mayoría de los casos de tecnologías de audio digital (ver Turino 66-92).

¹⁸ Ejemplo de esto son los foros en línea y las series de podcast que fueron parte de la etnografía digital de este trabajo y que son producidas por los líderes de las barras, por ejemplo, Díaz en Bogotá y Nito en San José.

ciones del rival como homosexual, bajo una connotación negativa que incluye el sometimiento y abuso. Como se observa en la Figura 4, se tiende a infantilizar o ridiculizar a los otros a la vez que se exaltan las características de virilidad, dominio y poder que los hinchas asocian a lo masculino.

FIGURA 4: MODELO DE POLARIZACIÓN SIMBÓLICA BASADO EN BUNDIO



Fuente: Elaboración propia.

Esta concepción de masculinidad falsa se puede apreciar en el canto de los Boca Juniors que se incluye a continuación:

Canción original (Zapatos rotos)

Tengo los zapatos rotos,
Y es de tanto caminar.
Lejos ya quedó mi pueblo,
Voy camino a la ciudad. (Los Náufragos)

Canto en Buenos Aires (Boca Juniors)

Boca no tiene marido,
Boca no tiene mujer.
Pero tiene un hijo bobo,
Que se llama River Plate. (FacuRav BJ)

Cabe anotar que, solo en algunos casos, la relación entre la canción original y aquella sobre la que se realiza el *contrafactum* es explícita para las hinchadas. A veces en una hinchada se reconoce una especie de autoría colectiva; en otros, puede ocurrir que una misma canción es adaptada por varias hinchadas en un periodo de tiempo muy similar (usualmente un periodo de alta popularidad de la canción en mención). En otros casos, existen hinchadas que simplemente adoptan un canto "que viene de otra hinchada" por lo que para estos grupos la canción original es aquella que escucharon en el estadio y no aquella sobre la que alguna vez se hizo la contrahechura. Del mismo modo, las elaboraciones sobre el texto varían de una hinchada a otra como se ve a continuación.

Canto en Bogotá (Millonarios FC)

Millos no tiene marido,
 Millos no tiene mujer.
 Pero tiene un hijo bobo,
 que se llama Santa Fe.
 (Comandos Azules y Blue Rain)

Canto en San José (Deportivo Saprissa)¹⁹

Ya se acerca Nochebuena,
 ya se acerca Navidad.
 Para todos los “manudos”,
 el regalo de Papá.
 (Ultra Morada, “Ya se acerca Nochebuena”)

Retomando el modelo de tres niveles propuesto por Bundio, no es en el segundo vinculado con valores o atributos del colectivo –tales como el valor, la cantidad y la fidelidad –, sino en el tercero, el llamado *nivel social*, donde emergieron las diferencias más llamativas entre los grupos de hinchas observados (ver *La identidad se forja*).

En el caso de los hinchas bogotanos, este nivel social tiene una expresión específica relacionada con la relación ciudad-provincia, dejando por fuera otro tipo de distinciones relacionadas con lo religioso, lo político, la clase socioeconómica o la raza que se pueden apreciar, por ejemplo, en los grupos de hinchas en Argentina. Por su parte, no se encontraron referencias de este tipo en los cantos de las hinchadas en Costa Rica.

Canto en Bogotá (Independiente Santa Fe)

Señores soy del León, soy bogotano,
 Aquí no somos Gallinas ni provincianos.
 (Albi-Rojo de Corazón)

Canto en Buenos Aires (River Plate)

Dicen que los Bosteros tienen aguante,
 Son todos negros, putos y vigilantes.
 (Casitalb River Plate Videos)

Esta polarización simbólica es muy efectiva en la configuración de un colectivo debido a su capacidad generadora de cohesión social. No obstante, Herrera advierte que esto no solo depende del contenido textual de estos cantos, sino del resultado de moverse y sonar en sincronía (ver Herrera 491), lo cual no es más que el proceso y resultado del performance participativo en donde se configuran auralidades que determinan interacciones a su vez. Lo problemático de las expresiones más extremas de esta polarización es que, en el mundo de sentido configurado para validar lo propio, se acepten y validen formas de interacción violentas con lo ajeno. Por esta razón, el estudio de estos procesos tiene el potencial de ofrecer marcos interpretativos para orientar acciones preventivas más allá de la criminalización de los grupos de hinchas.

Notas finales

Retomando la discusión inicial de este artículo, la posibilidad de subvertir o contestar a los regímenes aurales que, en el caso de los cantos de cancha, pueden materializarse en distintos tipos de violencia, depende de una comprensión

¹⁹ *Manudos* es como se conoce comúnmente a los simpatizantes de la Liga Deportiva Alajuelense, el clásico rival del Saprissa.

profunda del sentido de auralidad presente en las culturas auditivas en el fútbol. Por esta razón, su estudio es un insumo clave en el largo camino de promover transformaciones hacia formas no violentas de tramitar la disputa por el aguante.

En este sentido, la idea de hiperculturación sonora abre la posibilidad de reconocer lo que está en proceso o fluye entre culturas. Si bien se puede evidenciar una formación cultural con unos hábitos de pensar y actuar establecidos en las hinchadas de fútbol, el hipertexto cultural emergente de este análisis muestra que la disputa por el aguante implica un sistema de valores compartido y, más importante aún, una gran cantidad de intercambios en medio de estas disputas. Lo cual sugiere la existencia de una comunidad acústica con un sentido de auralidad compartido, que se configura y transforma siguiendo la lógica del performance participativo.

Además, resulta evidente que esta auralidad se encuentra en un proceso de negociación y disputa constante que genera cohortes culturales dentro y entre las hinchadas. En otras palabras, los cantos de cancha moldean y son moldeados por formas de pensar y actuar que no se limitan a grupos cerrados de hinchas. Las hinchadas comparten una historia musical, repertorios, elementos estilísticos y espacios performativos que necesariamente los afecta y transforma de manera recíproca. Aquí se abre una posible línea de trabajo enfocada en aquellas tensiones que pueden surgir dentro de estos grupos con cohortes culturales más recientes y, por ende, menos visibles. Por ejemplo, las mujeres que asumen roles de liderazgo en algunas instrumentales o el cambio en los repertorios de los cantos cuando colectivos más jóvenes deciden activa y conscientemente dejar de utilizar cantos por encontrar problemático su contenido simbólico al no corresponderse con nuevas ideas sobre lo nacional o la masculinidad.

Finalmente, establecer que los cantos de cancha cumplen un rol fundamental en la configuración de comunidades acústicas en el fútbol, mediante procesos de hiperculturación sonora aquí detallados, abre una línea de acción vinculada con los procesos de transformación social a partir de prácticas musicales. También, la propuesta metodológica de la hiperculturación sonora permite entender que la polarización simbólica es tan necesaria para configurar y mantener un grupo de hinchas, como también lo es la existencia de los otros, ya que, sin ellos, la disputa pierde sentido.

Esto abre la puerta a lo que Lederach llama *diálogos improbables*, es decir, “conversaciones entre personas y grupos diferentes en contextos polarizados en función de buscar una estrategia en común para lograr transformaciones de largo aliento” (s.p.). En este sentido, todos los hinchas se encuentran alrededor del aliento, el cual podría considerarse una categoría para el análisis de los cantos de cancha en la que, más allá de la polarización, se manifiesta el eje de todo el sistema de valores de los hinchas y el elemento central a partir del que se construyen mundos de sentido: apoyar a los nuestros, nada más. El caso más reciente y conocido de un canto de cancha que ejemplifica lo anterior se vio durante el mundial de Qatar 2022. Los hinchas argentinos retomaron el canto de cancha “Muchachos” (Football fans Passion), lo reinventaron como canción de aliento y dispararon así una trayectoria de nuevos flujos e intercambios sonoros con

alcances globales llegando a países como Italia (TNT Sports Argentina), Costa Rica (Cristiantapon) y... ¡Bangladesh! (Conurbano Profundo).

Obras citadas

- Albi-Rojo de Corazón. “Señores soy del león soy bogotano”. *YouTube*, subido por Albi-Rojo de Corazón, 2 de junio 2014. Web.
- Amado, Andrés. “Musicking across Hemispheres: A Transatlantic Approach to Western Music History and Curricular Reform at a Hispanic Serving Institution”. *Journal of Music History Pedagogy* 13.1 (2023): 1-23. Impreso.
- Barón Rojo Sur Oficial. “Ensayo Orquesta Escarlata Barón Rojo Sur”. *YouTube*, subido por Barón Rojo Sur Oficial, 19 de abril 2020. Web.
- Barragán Amaya, Ángela. “La construcción de la identidad musical en un parche de la barra de los comandos azules de Bogotá”. Tesis de maestría. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015. Impreso.
- Bioletto-Bueno, Natalia. “Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI”. *El oído pensante* 7.2 (2019): 111-134. Impreso.
- Blumer, Herbert. *El interaccionismo simbólico; perspectiva y método*. Barcelona: Hora, 1982. Impreso.
- Braun, Hans-Joachim. “An Acoustic Turn? Recent Developments and Future Perspectives of Sound Studies”. *Avant* 8.1 (2017): 75-91. Web.
- Brenscheidt, Diana, y Leonel De Gunther. “Música y cultura auditiva. Repercusiones del giro auditivo en la investigación musicológica”. *Memoria académica del VI Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (ELMeCS) Innovación y creatividad en la investigación social: Navegando la compleja realidad latinoamericana*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2018. 1-8. Impreso.
- Bundio, Javier Sebastián. “Dinámicas de difusión del canto en un estadio de fútbol”. Ponencia presentada en las VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2012. 1-8. Web.
- Bundio, Javier Sebastián. *La identidad se forja en el tablón. Masculinidad, etnicidad y discriminación en los cantos de las hinchadas argentinas*. Buenos Aires: CLACSO, 2020. Web.
- Campos Velázquez, Roberto. “Músicas locales emergentes: agenciamientos y transculturas sonoras desde las ruralidades mexicanas contemporáneas”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 54 (2021): 11-35. Impreso.
- Capera B., Julián. “Así canta la hinchada de Millonarios de Bogotá”. *YouTube*, subido por Julián Capera, 18 de junio 2020. Web.
- Casitalb River Plate Videos. “Dicen que los bosteros tienen aguante”. *YouTube*, subido por Casitalb River Plate Videos, 18 de junio 2023. Web.
- Castro-Cifuentes, Julián Darío. “Sonidos del fútbol bogotano: procesos de hiperculturación sonora en los hinchas durante el siglo XXI”. Tesis de maestría. Universidad de los Andes, 2020. Web.
- Comandos Azules y Blue Rain. “Millos no tiene marido”. *YouTube*, subido por Barra Brava Fotos, 29 de marzo 2016. Web.
- Conurbano Profundo. “Muchachos sonó en la inauguración de la embajada argentina en Bangladesh”. *YouTube*, subido por Conurbano Profundo, 27 de febrero 2023. Web.

- Cristiantapon. "Muchachos (versión para Costa Rica)". *YouTube*, subido por Cristiantapon, 30 de noviembre 2022. Web.
- Díaz, Daniel. "Murga y carnaval por la fiesta en el Fútbol". *Facebook*, subido por Cartel Rekebra, 28 de noviembre 2023. Web.
- Erlmann, Veit. *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York: MIT Press, 2010. Impreso.
- FacuRav BJ. "Boca no tiene marido – con letra". *YouTube*, subido por FacuRav BJ, 30 de enero 2013. Web.
- Football fans passion. "Argentine fans – Muchachos – with lyrics". *YouTube*, subido por Football fans passion, 9 de diciembre 2022. Web.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1989. Impreso.
- Gibson, Joanne Leigh. "Making Music Together: The Community Musician's Role in Music-Making with Participants". Tesis doctoral. York St. John University, 2020. Web.
- González Rodríguez, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. Impreso.
- Herrera, Eduardo. "Masculinity, Violence, and Deindividuation in Argentine Soccer Chants: The Sonic Potentials of Participatory Sounding-in-Synchrony". *Ethnomusicology* 62.3 (2018): 470-499. Impreso.
- Hsu, Wendy. "Digital Ethnography Toward Augmented Empiricism: A New Methodological Framework". *Journal of Digital Humanities* 3.1 (2014): s.p. Web.
- Kaya, A. "Aesthetics of Diaspora: Contemporary Minstrels in Turkish Berlin". *Journal of Ethnic and Migration Studies* 28.1 (2002): 43-62. Web.
- Knighton, Tess, y Ascensión Mazuela-Anguila. *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout: Brepols, 2018. Impreso.
- Landow, George P. *Hipertexto 3.0: La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*. Barcelona: Paidós, 2009. Impreso.
- Lederach, John Paul. "Los 'Diálogos improbables' de John Lederach, una forma de construir confianza en los territorios". *Comisión de la Verdad* 6 de junio 2018. Web.
- Lopez, Luis Fernando. "En San Fernando hay Carnaval Baron Rojo Sur". *YouTube*, subido por Luis Fernando Lopez, 2 de agosto 2017. Web.
- López-Cano, Rubén. *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books, 2018. Impreso.
- Los Náufragos. "Zapato Roto". *YouTube*, subido por geilemusik, 8 de marzo 2008. Web.
- Martí, Josep. "Transculturación, globalización y músicas de hoy". *TRANS. Revista Transcultural de Música* 8 (2004): s.p. Web.
- Minks, Amanda. "Auralidad e interculturalidad en la vanguardia nicaragüense". *TRANS. Revista Transcultural de Música* 24 (2020): 1-19. Impreso.
- Minks, Amanda, y Ana María Ochoa Gautier. "Music, Language, Aurality: Latin American and Caribbean Resoundings". *Annual Review of Anthropology* 50 (2021): 23-39. Web.
- Monte Casablanca, Antonio. "Historia global, turismo y Centroamérica: Espacios y culturas de viaje". *América Latina en la historia global*. Eds. Carlos Riojas y Stefan Rinke. Buenos Aires: CLACSO, 2023. 189-217. Impreso.
- Nito, presentador. "Chalo y Mickey parte del grupo de líderes de la Ultra Morada". *El podcast de la hinchada*, Podcast #2, *YouTube*, 11 de noviembre de 2022. Web.

- Nito, presentador. "Diego. Líder de la banda de los morados y parte del grupo de líderes de la ultra morada". *El podcast de la hinchada*, Podcast #3, YouTube, 24 de noviembre 2022. Web.
- Nito, presentador. "Marito de la gloriosa Butteler de San Lorenzo". *El podcast de la hinchada*, Podcast #26, YouTube, 6 de diciembre 2023. Web.
- Ochoa Gautier, Ana María. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". *Social Identities* 12.6 (2006): 803-825. Web.
- Paz, Jorge Gustavo. "El que no salta es de Bolivia y Paraguay". *YouTube*, subido por Jorge Gustavo Paz, 29 de noviembre 2014. Web.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2a ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 1982. Impreso.
- Rubio, Juan David. "'Una cosa es el indio y otra cosa es la antropología': Racial and Aural (Dis) Encounters in Cumbia's Current Circulation". *Twentieth-Century Music* 1.17 (2020): 87-112. Impreso.
- Stone-MacDonald, Angela, y Ruth M. Stone. "The Feedback Interview and Video Recording in African Research Settings". *Africa Today* 59.4 (2013): 3-22. Web.
- TNT Sports Argentina. "Ragaaaaaaazzi... El Milan estrenó el nuevo hit de su hinchada, con el ritmo de Muchaaaaachos...". *YouTube*, subido por TNT Sports Argentina, 20 de febrero 2023. Web.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. Impreso.
- Ulhôa, Martha, y Ana María Ochoa Gautier, eds. *Música popular na América Latina: Pontos de escuta*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005. Impreso.
- Ultra Morada. "Ya se acerca noche buena". *YouTube*, subido por *El podcast de la hinchada*, 14 de marzo 2024. Web.
- Ultra Morada. "Ultra Morada en Guanacaste". *YouTube*, subido por *El podcast de la hinchada*, 26 de febrero 2024. Web.
- Vaquila, Lea. "Una fiesta: Cómo es la previa de una parte de LBDT en el Monumental-River vs. Sarmiento". *YouTube*, subido por Lea Vaquila, 28 de julio 2024. Web.
- Wagner, Jesse Harold. "Cultural Hybridization, Glocalization and American Soccer Supporters: The Case of the Timbers Army". Tesis de maestría. Portland State University, 2012. Impreso.