

# Musicar los balcones: resiliencia en tiempos de COVID-19

*Musicking on Balconies: Resilience in Times of COVID-19*

Kerman Calvo y Ester Bejarano

## Palabras clave

- Capital social
- COVID-19
- Musicación
- Pandemias
- Resiliencia social

## Key words

- Social Capital
- COVID-19
- Musicking
- Pandemics
- Social Resilience

## Resumen

Este artículo analiza la musicación de los balcones durante el primer confinamiento provocado por la COVID-19 en España. A partir de un amplio análisis de corte cualitativo, se presenta la experiencia de interpretar, compartir y escuchar música en los balcones como una respuesta socialmente resiliente. La motivación para interpretar música nació de la voluntad de asistencia y ayuda; las redes tejidas en torno a la experiencia musical estimularon reacciones de empoderamiento colectivo, ayudando también a nuevos procesos de identificación con la comunidad de pertenencia. El análisis de la musicación de los balcones reivindica el concepto de resiliencia social como herramienta para el análisis social de las pandemias, orientando la atención hacia la complejidad de las respuestas sociales ante las grandes crisis, y defendiendo el interés de considerar a las experiencias artísticas como espacios donde se pueden sentar las bases para el impulso de nuevas formas de confianza social.

## Abstract

This article analyses the musicking phenomenon on balconies during the first COVID-19 lockdown in Spain. Based on an extensive qualitative analysis, the experience of performing, sharing, and listening to music from and on balconies is presented as a socially resilient response. A desire to help and assist others was the driving force for performers; the networks created around the musical experience promoted feelings of collective empowerment and were conducive to forming new patterns regarding people's membership of, and identification with, their community. The analysis of the musicking phenomenon on balconies makes a case for using social resilience as a tool for the social analysis of pandemics. This can be focused on the complexities of social responses to large crises, and advocate the role of the arts as spaces for boosting new forms of social trust.

## Cómo citar

Calvo, Kerman y Bejarano, Ester (2022). «Musicar los balcones: resiliencia en tiempos de COVID-19». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 178: 23-38. (doi: 10.5477/cis/reis.178.23)

La versión en inglés de este artículo puede consultarse en <http://reis.cis.es>

**Kerman Calvo:** Universidad de Salamanca | [kerman@usal.es](mailto:kerman@usal.es)

**Ester Bejarano:** Universidad de Salamanca | [esbejarano@usal.es](mailto:esbejarano@usal.es)

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Este artículo aborda el análisis de la música desplegada en los balcones en España durante las primeras semanas del confinamiento estricto por COVID-19, entre marzo y junio de 2020. Se pone el acento en las motivaciones para una práctica que será definida como de «musicación» de los balcones (traducción al castellano de la expresión *musicizing*). La sociología de la música invita a considerar cualquier fenómeno musical como una práctica social relacional (DeNora, 2000; Small, 1999; véase también Noya, Val y Muntanyola, 2014). La creación y el disfrute de la música pueden ser vistos como una acción social que favorece múltiples respuestas, desde la creación de redes de intercambio y colaboración (Becker, 2008) hasta el fortalecimiento de vínculos identitarios (Stokes, 1997). El despliegue de música en los balcones durante el confinamiento, en algunos casos imbuido de un toque claramente profesional, pero en muchos otros casos expresado por intérpretes que raramente hubieran apostado por representar su música en público, puede ser analizado como una práctica colectiva en donde la interpretación y la audición artística adoptan una dimensión de práctica social, con unos fines y unas consecuencias que trascienden a sus protagonistas. El 14 de marzo de 2020 comenzaron los aplausos multitudinarios de agradecimiento a la labor de los sanitarios. A partir de entonces, los balcones se convirtieron en plataformas para el desarrollo de un sinfín de prácticas cotidianas de ocio, socialización y solidaridad intergeneracional, que incluyeron también llamadas a la protesta política. En los balcones hubo mucha música. Un fenómeno iniciado en Wuhan (China), epicentro de la pandemia y en confinamiento desde el 23 de enero, donde entonaban *Wu-*

*han*, *Jiāyóu* (Wuhan, sigue adelante) y que se trasladó posteriormente a Italia, después a España y posteriormente a muchos otros países. En España se empezó a cantar, interpretar o seleccionar música desde los balcones tan pronto como el 15 de marzo. La geografía nacional se enriqueció con la práctica cotidiana de interpretar diferentes tipos de música «después de los aplausos», siempre a la misma hora, en una dinámica generalmente percibida en clave muy positiva, pero que también despertó reacciones negativas en personas que lamentaron la invasión de su intimidad.

El estudio de la musicación de los balcones permite diseccionar la complejidad de las reacciones colectivas ante los grandes desastres, una pregunta de enorme trascendencia que, sin embargo, ha generado aún escasa atención en las ciencias sociales. En un intento por avanzar en esta tarea, se propone aquí el estudio de la musicación de los balcones como una expresión de resiliencia social, concepto de naturaleza multidisciplinar el cual, en su dimensión social, aspira a describir reacciones comunitarias que combinan el ánimo resistente con diversas estrategias de recuperación de la vida anterior a una gran crisis. El análisis de la musicación de los balcones confirmará el valor de la conectividad como eje central de las respuestas resilientes. La resiliencia social, sin embargo, es asimismo un esfuerzo ligado al empoderamiento y al desarrollo de sentimientos de identificación colectiva, en donde las comunidades de pertenencia son creadas y recreadas a partir de múltiples referencias.

Este artículo se organiza como sigue. Se abordan primero las cuestiones teóricas, presentando la resiliencia social como un marco adecuado para estudiar las reacciones sociales ante las grandes crisis, y también la capacidad de la experiencia musical como eje central de respuestas resilientes. Se pasa después a la cuestión metodológica: el análisis se fundamenta en más

<sup>1</sup> Los autores quieren agradecer los muy valiosos comentarios y sugerencias en particular de Mikolaj Staneck, y también de Josep Lobera, Jesús Rivera, Modesto Escobar y Amparo Lasén. Se agradecen también las aportaciones de las dos personas evaluadoras anónimas.

de 40 entrevistas con intérpretes realizadas entre el 25 de marzo y el 13 de abril de 2020, información que se complementa con la cobertura del fenómeno en los medios de comunicación. En la siguiente sección, se presentan los perfiles de intérpretes, revelándose el papel de las motivaciones sociales a la hora de compartir música desde los balcones. Seguidamente se expone el papel de la musicación de los balcones en la promoción de la conectividad social; se revela también la vinculación de la musicación de los balcones con sentimientos de empoderamiento colectivo y, también, con nuevas dinámicas de identificación grupal. En la última sección se abordan algunas consideraciones finales.

## CRISIS Y LA RESILIENCIA SOCIAL

Con raíces en los estudios en psicología sobre superación individual ante la adversidad, diversas literaturas presentan la resiliencia social como un recurso, una habilidad colectiva de un vecindario o de un grupo que habita en un determinado lugar y que ha sufrido tragedias de diferente naturaleza, como son los desastres naturales (Cutter *et al.*, 2008), pero también las dinámicas continuadas de exclusión, discriminación u hostigamiento cultural y político (Fleming y Ledogar, 2008, por ejemplo). La resiliencia descansa en la voluntad de los grupos para tejer redes de apoyo mutuo e intercambio, redes que les permitirán no solamente resistir, sino también recuperarse y regresar a la situación anterior a la crisis (Kirmayer *et al.*, 2009: 63). Como ejemplos de resiliencia social se enuncian prácticas asociadas a la difusión de información entre vecinos durante grandes catástrofes, la creación de plataformas estables para el consuelo y el acompañamiento en el duelo, la puesta en marcha de bancos de tiempo y alimentos, así como el establecimiento de estructuras más o menos formales para la coordinación de las respuestas más urgentes a los desastres.

El estudio de las respuestas colectivas ante los confinamientos asociados a la pandemia causada por la COVID-19 permite corregir el sesgo de gran parte de las literaturas sobre desastres naturales e intervención comunitaria, cuya atención se ha focalizado en los esfuerzos por asegurar la supervivencia más inmediata. Se ha prestado menor atención a las respuestas frente a los problemas de ansiedad, miedo e incertidumbre causados por las grandes catástrofes, que suelen impactar en los colectivos más vulnerables, como la infancia, las personas de edad o las personas con necesidades especiales (Qiu *et al.*, 2017; Honigsbaum, 2010), y cuya gestión motiva el desarrollo de respuestas específicas.

El concepto de resiliencia social necesita aún de mejor especificación. Abundan en la literatura imprecisas definiciones, en donde se apela a una vaga distinción entre resiliencia y «meras» formas de resistencia, y en donde se sugieren de manera desordenada componentes adicionales que permiten calificar una respuesta como resiliente (visión de futuro, capacidad de superación y mejora, creación colectiva, etc.). Es objetivo de este artículo contribuir a una mejor comprensión de la resiliencia social, como se expondrá en la siguiente sección. No obstante, todas las literaturas reconocen al elemento «conector» como pieza fundamental, apuntando a una interesante conexión entre las ideas de resiliencia y capital social, relación que podría funcionar en una doble dirección: las comunidades con mayores *stocks* de capital social serán las comunidades más resilientes, pero las prácticas resilientes pueden generar también nuevo capital social, como se sugiere en este artículo. Esto puede influir, por ejemplo, en la presión para cumplir con las instrucciones marcadas por las autoridades sanitarias (Elstow, 2013), pero también en el compromiso con el cuidado de personas vulnerables que pueden vivir en tu mismo portal. Las aportaciones en los estudios de capital social permiten ya comprender que

el esfuerzo por la conectividad transcurre en diferentes niveles, en función del radio de acción del esfuerzo conector (por ejemplo, Aldrich y Meyer, 2015). Las distinciones en relación con los tipos de capital social pueden servir de punto de partida para el análisis de la conectividad promovida por la musicación de los balcones; en este sentido, se empleará en este artículo una triple distinción entre la conectividad de unión (inspirada en la idea de *bonding social capital*), que apela a las relaciones sociales más inmediatas y cercanas; la conectividad puente (inspirada en la idea de *bridging social capital*), que genera conexiones permanentes con comunidades discernibles en términos geográficos o identitarios; y, finalmente, la conectividad de vinculación (inspirada en la idea de *linking social capital*), en donde se formulan llamadas a la interconexión en términos muy generales y sin un destinatario bien perfilado.

## MUSICAR LA RESILIENCIA

La participación en experiencias musicales puede generar interacciones sociales, más o menos permanentes, más o menos intencionadas, bien sobre la base de gustos artísticos compartidos, bien sobre la participación en los valores y emociones representados por la experiencia sonora (Stige, 2017; Batt-Rawden y DeNora, 2005; DeNora, 2000, 2003; Forman, 2002; Gomat y Hennion, 1999). Small (1999) formuló una invitación para transmutar la música de sustantivo a verbo (*musicking*/musicar), en una operación que llamaba a comprender los hechos musicales como ejemplos de acción social cooperativa en donde las relaciones con otras personas y con el entorno físico se tornan tan importantes como el producto sonoro en sí. La música emerge como un dispositivo de orden colectivo y regulador, con capacidad para organizar y coordinar a individuos potencial-

mente muy diferentes entre sí; puede ser, en definitiva, un recurso para dar sentido a situaciones sociales, algo que ayuda a las personas a «sintonizar con una situación en curso» (DeNora, 2000: 13).

Dos mecanismos juegan un papel destacado en la vinculación entre música y comportamiento. Por un lado, la «infraestructura», un concepto importado de los trabajos sobre solidaridad y acción colectiva colaborativa (Kouki, 2021), y que se refiere al conjunto de prácticas organizativas y relacionales que nacen en torno a una experiencia musical y que pueden incidir en la disposición hacia la cooperación. La literatura ofrece múltiples ejemplos de cómo la música genera oportunidades para la interacción, con consecuencias que trascienden el hecho musical para impactar en la consolidación de subculturas (Becker, 2008; Hedbidge, 1979; Brown, 2004, entre muchos otros), o en el desarrollo de dinámicas de acción colectiva, como en el caso del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos (Ward, 1998; véase también Moore y Roberts, 2009). Por el otro lado, las emociones. Los periodos de trauma colectivo como el causado por la COVID-19 propician el desarrollo de respuestas cargadamente emocionales que aceleran la «calibración estructural» y los cambios culturales en casi cualquier contexto (Demertzis y Eyerman, 2020: 445). Según Wuthnow (2010), la mayoría de las sociedades encaran las grandes crisis, incluidas las pandemias, como grandes ejercicios prácticos, donde los problemas se afrontan de manera progresiva y donde las narraciones colectivas adquieren una acentuada relevancia como mecanismo de ordenación de los problemas y las soluciones (véanse también Jacobsen, 2018; Cohn Jr., 2018). La participación en actividades artísticas contribuye a la elaboración de estos relatos: las artes en general, y la música en particular, favorecen procesos de imaginación colectiva donde las comunidades son

creadas y recreadas en narrativas que potencian los elementos de cohesión, y que, por lo tanto, permiten neutralizar elementos divisorios tales como las diferencias políticas o ideológicas (Vaart, 2018; Brice y Fernández, 2017; Anwar, 2011). En otras palabras, la música permite la creación de comunidades emocionales (Bericat, 2016), espacios donde la reproducción y las transmisiones de emociones cimientan nuevas relaciones de confianza. Las emociones asociadas a la música forjan vínculos basados en combinaciones cambiantes de memoria, identidad y expectativas de futuro, en secuencias donde el individuo encuentra nuevas maneras para sortear las barreras de la desconfianza (Eyerman, 2002; Eyerman y Jamison, 1998). En definitiva, el disfrute de música durante los confinamientos domiciliarios ha funcionado como un poderoso inductor emocional, con consecuencias tanto en las experiencias individuales con la ansiedad y el estrés, como con la disposición hacia la atención a los problemas compartidos (Centeno *et al.*, 2021).

Más adelante se ilustrará en qué medida la musicación de los balcones estimuló la conectividad. El deseo de construir redes de solidaridad y apoyo explica en buena medida la decisión de interpretar música desde ventanas y balcones, un deseo que permitió el establecimiento de lazos con familiares y vecinos, pero también con la sociedad en su conjunto. Adicionalmente, el análisis de la musicación de los balcones ilustra la existencia de dos elementos que complementan la disposición a la conectividad y dan sentido a las respuestas resilientes. Por un lado, un elemento «agencial», asociado a los discursos que demuestran una voluntad de recuperación, una dirección en la acción asociada a las capacidades innatas del grupo. Por el otro, un elemento «identitario», asociado a la potenciación de sentimientos de identificación colectiva, a veces con asociaciones con identidades territoriales preexistentes,

y que emerge como resultado de las llamadas a la conectividad y el empoderamiento colectivo. La combinación de los tres elementos (conector, agencial e identitario) permite vislumbrar la resiliencia social como un proceso interactivo y complejo, en el que la progresiva conectividad favorece relaciones de confianza que derivan en nuevas narrativas sobre las capacidades del grupo al que se pertenece; la participación en estas dinámicas capacita al grupo no solamente a capear el temporal a corto plazo, sino que le motiva a trabajar para la recuperación de la vida anterior a la crisis.

## METODOLOGÍA

Este artículo descansa en datos recabados tras 42 entrevistas semiestructuradas, a personas que interpretaron o pusieron música desde sus balcones y ventanas los meses de marzo y abril de 2020. El conjunto de entrevistas corresponde a más de 30 horas de transcripción. Se ha analizado también un importante volumen de prensa local, en la búsqueda de ejemplos de musicación. Las entrevistas fueron telefónicas o por videoconferencia. Se emplearon llamamientos en redes sociales (Facebook, Instagram y Twitter), ampliándose la muestra a partir de la información obtenida por las primeras personas entrevistadas. Este esfuerzo permitió la elaboración de un listado de 150 personas que habían musicado los balcones durante el confinamiento. El análisis sigue los principios rectores de la teoría fundamentada, en donde se procede de manera inductiva para construir categorías que resuman un conjunto complejo de datos (Trinidad, Carrero y Soriano, 2006). Partiendo de una codificación del material realizada de manera autónoma por cada uno de los dos autores del artículo a partir de las primeras 30 entrevistas, y tras una revisión de esta primera codificación de manera cruzada, se generó un sistema de ca-

tegorías que permitían diferenciar entre tres grandes espacios de análisis: en primer lugar, las particularidades de los diferentes perfiles de intérpretes; en segundo lugar, el conjunto de motivaciones para la musicación; y finalmente, las narrativas desplegadas para dar sentido a dicha práctica. El sistema de categorías que permitía explorar estos tres espacios fue sucesivamente aplicado a las restantes entrevistas, hasta que la percepción de saturación teórica aconsejó poner fin al proceso de recogida de información. Las secciones restantes de este artículo resumen los aprendizajes obtenidos en los tres espacios de análisis.

La muestra, sin duda, adolece de limitaciones; por ejemplo, la muestra está escorada hacia informantes con perfiles en redes sociales. No obstante, se defiende la fortaleza y originalidad de los datos obtenidos. En primer lugar, por el importante tamaño de la muestra, que incorpora un volumen de participantes reconocido como suficiente en estudios de corte cualitativo. En segundo lugar, por la extraordinaria oportunidad que brinda el desarrollo de una investigación precisamente en el mismo momento en el que el fenómeno tiene lugar; esta circunstancia palía en buena medida el problema de la representación de acontecimientos pasados sobre la base de las experiencias presentes. En el caso de la musicación de los balcones, la evolución de la pandemia, y en particular la constatación del altísimo número de personas que fallecían día a día a causa de la COVID-19, podía llevar a algunos informantes a representar retrospectivamente la música en los balcones, quizá, como una falta de respeto, un acto que no tenía en mente el sufrimiento de muchas familias (pero que no era visto de esa manera en el momento en el que se dio comienzo a las audiciones desde balcones y ventanas).

Se ha de realizar un comentario adicional sobre la postura normativa que guía esta investigación. Se parte de la consi-

deración de las pandemias como un tema de investigación «delicado» (*sensitive topic*, en la terminología de Lee, 1993: 4). Por esa razón, se planteó el acceso a las personas informantes a partir de los principios de confianza, responsabilidad y reciprocidad (McCosker, Barnard y Gerber, 2001). Sin conocer previamente las circunstancias en las que se estaba viviendo el confinamiento, se invitó a las personas entrevistadas a exponer su discurso en un clima de confianza, insistiendo de manera frecuente en la posibilidad de interrupción. Se erradicó cualquier práctica que pudiera llevar a la persona entrevistada a sospechar que se estaba desconfiando de las motivaciones expresadas para justificar la musicación. También se evitaron preguntas que pudieran sugerir una puesta en cuestión de la destreza o pericia técnica de los intérpretes. Para honrar el principio de la reciprocidad, se ofreció a las personas participantes obtener copia de los resultados de esta investigación, así como cualquier otra asistencia que pudieran necesitar en relación con la comprensión de la dimensión social de la pandemia.

## ¿QUIÉN MUSICA LOS BALCONES?

Las expresiones de la musicación de los balcones variaron según el contexto, y también a medida que el confinamiento se alargaba. Se fue ampliando el abanico de intérpretes a medida que la música desempeñaba funciones cada vez más ajustadas a efemérides locales, acontecimientos nacionales o peticiones vecinales. El repertorio se ajustó a cada contexto, reflejando la propia pericia de los intérpretes, pero también una búsqueda de aquellas melodías que pudieran «elevar los ánimos», «hacer que los chavales se quedaran a escuchar», o «permitieran olvidar las penurias del encierro». Muchos intérpretes de música clásica y regional vieron la ocasión de promocionar melodías y sonidos que normalmente tienen menos eco en-

tre el público mayoritario. La larga duración del confinamiento inspiró cierta experimentación en algunas ocasiones, como fue la interpretación de la canción «Resistiré» con instrumentos regionales. En algunas ocasiones el fenómeno encontró el espaldarazo de organizaciones cívicas o corporaciones locales, como es el caso del ayuntamiento de Getxo, que organizó el concurso «*Getxoko balkoiak* - Balcones de Getxo», o la Peña Flamenca Castreña, que organizó su «Concurso de Saetas en los Balcones». El análisis de la muestra de participantes que se explota aquí, pero también la observación de la musicación de los balcones, tal y como ha sido presentada en los medios de comunicación y en redes sociales, permite presentar una distinción entre cuatro perfiles de intérpretes (tabla 1).

**TABLA 1.** Perfil de intérpretes

	Hombres	Mujeres	Total
DJ	7	0	7
Profesionales	4	3	7
Amateurs	9	5	14
Profesores	5	9	14
Total	25	17	42

Fuente: Elaboración propia.

Los DJ son el primer grupo identificado en la tabla 1. La disposición hacia el entretenimiento es su seña de identidad: «La labor del DJ no es meramente la selección de buenas canciones, su tarea sobre todo es la de generar el ambiente correcto, entendiendo las emociones de un grupo de gente y dirigiéndolas hacia el lugar adecuado» (Brewster y Broughton, 2014: 4). Los DJ, una profesión por lo general muy masculinizada, protagonizaron una decidida apuesta por lo lúdico, con un discurso menos intenso en clave de conectividad comunitaria o resistencia colectiva. Ellos organizaron largas sesiones, en algunas ocasiones cer-

canas a la hora de duración (las audiciones en el resto de los grupos no superaban los 15 minutos), y en muchos casos vinculadas con celebraciones vecinales y familiares (cumpleaños y otras efemérides). De manera más decidida que los restantes grupos, los DJ incorporaron el elemento performativo, recurriendo a juegos de luces, focos y proyectores. Este grupo estaba particularmente atento a la gestión del contenido en redes sociales: «Ahora tengo las redes bastante activas, la información de las redes sociales ha cambiado mucho de cómo las utilizaba antes a ahora ha variado totalmente» (E. 4); o también,

he pasado de tener ciento y pico personas a tener mil y pico seguidores [...] las redes sociales ardían, pensaba que lo hacía más para el entorno, para esas 200 o 300 personas y que se iba a quedar ahí [...] no estoy pensando ni en fama ni en eso, no lo quiero ver ni de cerca (E. 1).

El grupo de los músicos profesionales engloba a intérpretes con niveles de destreza artística que les capacitan para el desarrollo de actividades profesionales vinculadas con la música. Destacaron cantantes profesionales líricos, pero también integrantes de orquestas sinfónicas o bandas municipales, así como intérpretes de géneros musicales con amplio seguimiento entre el público generalista. La muestra aquí explotada incluye algunos músicos con un importante reconocimiento popular. Los músicos profesionales (y también los *amateurs*) convergieron en destacar la espontaneidad de sus decisiones. En su mayor parte, los intérpretes no entendían su música como una emulación de lo que ocurría ya en Italia. Muy al contrario, se insistía en la representación de estos rituales como una reacción espontánea, no planeada, «visceral», que era «resultado del momento»; en palabras de un músico entrevistado,

sí que había visto algún vídeo, pero no me da cuenta de que lo estuvieran haciendo primero en Italia [...] hubo otras personas aquí en Zamora que sí salieron, músicos de bandas un día

[...] nosotros fue porque ya que pone el himno un vecino con el altavoz y la gente aplaude, pues ¿por qué no probamos a hacerlo nosotros? (E. 34).

De manera más acentuada que los otros tres grupos, los músicos profesionales invitaron a vecinos y seguidores en redes a sugerir piezas para su posterior interpretación:

Es impresionante, lo más bonito que puede haber porque es gente que la mayoría no conoce la ópera ni el género lírico, no conocen lo que es una voz sin amplificar, en directo, sin que esté tratado, el primer día fue espectacular porque no se lo esperaba nadie y ahora ya me piden canciones (E. 18).

Asimismo, es característico de este grupo la justificación de su práctica musical como una defensa genérica del valor social de la cultura y las artes. Como señala una soprano profesional, «es un rato que mis vecinos salen, escuchan música en directo y pongo en valor la música que en esta sociedad está desnortada, yo creo que ese ratito que salgo, se pone en valor» (E. 38).

O también una intérprete instrumental de reconocida trayectoria en el ámbito de la música tradicional gallega:

Como en este país la cultura no está valorada, pues también que la gente pues que vea que hay que apoyar la cultura [...] nosotros los artistas tenemos un trabajo que es muy precario, que está en la cuerda floja, que luego cuando todo esto acabe, a ver si vuelven a los teatros, a consumir cultura de la forma que sea (E. 19).

El tercer grupo corresponde a los músicos no profesionales, estudiantes de instrumentos de viento, personas con conocimientos rudimentarios de guitarra, pianistas o cantantes *amateurs* que prestan escasa atención al reconocimiento o valoración «artística» y que, por el contrario, vinculan sus interpretaciones (presentadas como «espontáneas», «naturales» y «cercanas») en clave social: para «entretener», «romper el silencio», o «lanzar el mensaje de que no esta-

mos solas». Se podría trazar un paralelismo entre este grupo y los «artistas *folk*» definidos por Becker (2008: 284) como personas que desempeñan un trabajo artístico «que hace gente común en el transcurso de una vida común» y que se despliega para ayudar a los demás. La mayoría de estos intérpretes apostaron por la sencillez en la puesta en escena: «Me da vergüenza que sea algo teatralizado, es una cosa natural que hacemos en plan de patio de comunidad» (E. 8). Afirmaciones de este tipo sugieren un esfuerzo decidido por desligar la musicación del reconocimiento social, llegándose a prácticas un tanto extremas, como cantar a oscuras: «Canto siempre con la luz apagada, porque yo no busco popularidad ni busco *followers* ni busco nada, busco entretener un poco a esas personas» (E. 19).

El último grupo hace referencia a los profesionales de la enseñanza musical. En una aparente aceptación de los postulados de Becker (2008) sobre las tensiones entre «artes» y «oficios», muchos de estos profesionales de la enseñanza musical se revuelven ante la etiqueta de «músicos», prefiriendo denominaciones que insistan en su labor docente. Este es también un grupo con motivaciones complejas, en donde se mezcla el deseo de dar continuidad a la labor docente con las respuestas a las presiones de su propio grupo. La participación de los profesores de música en actividades artísticas durante el confinamiento parece estar fuertemente relacionada con las obligaciones asociadas a los «retos virales»; es decir, desafíos colectivos, lanzados entre profesores y por profesores, en los que emerge la obligación de colaborar. Se puede mencionar la iniciativa de la Confederación de Asociaciones de Educación Musical (COAEM), #musicaviral, que vinculaba a profesores de música a interpretar diariamente una pieza a las 19:00 horas desde sus balcones o ventanas. Comenzó el 15 de marzo interpretando el «Himno de la Alegría (Sinfonía n.º 9 de Beethoven)» y



se dio por terminada el 17 de mayo, con el tema de Rosendo «Agradecido».

Como se ha podido ver, la musicación de los balcones respondió en muchas ocasiones a motivaciones de corte personal, asociadas con el entretenimiento, la necesidad de continuar con la práctica del instrumento musical, o el deseo de rendir homenaje a familiares queridos. Como señaló un entrevistado,

fue el Día del Padre que empezaba mi semana de librar y mi plan era irme a casa y estar con mi padre y lo típico que te pones un poco con la morriña y me salió tocar la canción de «La vida es bella», como es así la relación del padre con el hijo, me puse ñoña y era para él (E. 5).

Raramente las motivaciones tenían que ver con la promoción profesional o con el fortalecimiento del perfil en redes sociales. No obstante, el aspecto realmente interesante de la musicación de los balcones es la existencia de un segundo grupo de motivaciones, que razonan la práctica artística en clave colectiva. Abundan las narrativas que apelan a la ayuda al vecindario, a la colaboración con un clima emocional esperanzador, así como con la reivindicación del valor social de la cultura y la identidad nacional como anclajes a partir de los cuales elaborar una respuesta positiva ante la crisis. La existencia de este tipo de motivaciones invita al estudio de la práctica rutinaria de compartir música desde la privacidad del hogar desde una perspectiva nueva, que acepte plenamente la inscripción de esta experiencia artística en un contexto de profunda crisis social, así como en una determinada estructura valorativa. El objetivo, se ha de insistir, no radica en restar valor al disfrute sensorial de esta música; todo apunta a que fue esta una música interpretada y escuchada con particular gusto. El análisis social, sin embargo, permite añadir una dimensión adicional a la observación de cualquier práctica artística, evidenciando su capacidad para organizar el comportamiento de grandes grupos sociales.

## BALCONES, MÚSICA Y CONECTIVIDAD SOCIAL

La musicación de los balcones ejemplifica un tipo de reacción social ante una pandemia, en donde la creación de un espacio emocional se combina con la promoción de nuevos valores, así como con el establecimiento de estructuras más o menos estables de asistencia mutua. Las comunidades emocionales en torno a la música dibujaban formas de interconexión que neutralizaban, al menos en parte, los impulsos a la división asociados a los conflictos en torno a la política o la valoración de las respuestas de las autoridades ante el avance de la pandemia. Como se ha comentado anteriormente, no se puede afirmar que la musicación de los balcones estuviera exclusivamente inspirada en una disposición solidaria y comunitaria. En prácticamente todos los casos se reconocía el elemento «egoísta» de la acción, con motivaciones asociadas al entretenimiento o la necesidad de continuar con la práctica musical: «Es una rutina que me viene bien para distraerme» (E. 32); «tengo al peque entretenido con el reto de hacer todos los días algo, una canción, me ayuda [...]» (E. 1); interpretar o pinchar servía como vía de escape «para evadimos en casa de la realidad» (E. 36). La prensa local vizcaína recogía las declaraciones de una profesora de música:

Yo doy clases de *txistu*<sup>2</sup>, tengo a 17 personas de distintos niveles y Javi está aprendiendo. Entonces, como vamos a estar un tiempo sin ensayar, me daba no sé qué que estuviera sin tocar, así que le dije que íbamos a dar las clases desde el balcón<sup>3</sup>.

La musicación de los balcones, sin embargo, estuvo también inspirada por una firme determinación hacia la conectividad. La interpretación de piezas en los balcones, en

<sup>2</sup> El *txistu* es un instrumento de viento tradicional vasco.

<sup>3</sup> <https://www.deia.eus/bizkaia/eskuinaldea/2020/03/21/txistu-rompe-monotonia-durante-tardes/1025977.html>, acceso el 16 de noviembre de 2020.

un primer nivel, ayudó a consolidar aquellas redes ya existentes, en donde se tejían relaciones con familiares y amistades muy cercanas; este es el proceso que podría ser presentado como conectividad de unión. El ritual diario de interpretar música en el balcón funcionó como instrumento de unión con «los suyos». Por un lado, promovía una cercanía que reforzaba el sentimiento de unidad ante la crisis, colaborando en la salud anímica de familiares y convivientes: «La idea era que no decayera el ánimo de mis hijas y para no venirme yo abajo» (E. 3). Por el otro lado, servía de oportunidad directa para tomar la temperatura emocional de las redes familiares y personales más cercanas, quienes en muchos casos disfrutaban de la música a través de las redes sociales:

Lo hago como un acto de generosidad para que la gente lo disfrute conmigo, pero también es un punto de egoísmo porque me aporta a mí la tranquilidad de saber que la gente con la que contacto diariamente está bien (E. 36).

No obstante, las redes de conectividad tejidas en torno a los balcones traspasaron la cercanía asociada a las redes preexistentes de amistades y familiares. Musicar los balcones generó un mundo social de interacción entre los intérpretes y sus vecinos, particularmente activo en el caso de los músicos, tanto profesionales como *amateurs*. Como reflejaba un periódico local vasco en referencia a un conocido artista en su localidad, «no tenía intención de empezar, pero me lo pidieron dos vecinas y la verdad es que estoy muy emocionado y agradecido por la buena aceptación que ha tenido y por los mensajes que me manda la gente».

La noticia reporta también el sentimiento de alegría del artista al conocer la buena respuesta del vecindario: «Si durante unos minutos puedo hacer más llevadero el confinamiento, ya merece la pena»<sup>4</sup>. Se puede

hablar, así, de un segundo nivel de conectividad que podríamos denominar como «puente». Los intérpretes buscaban la vinculación con vecinos que quizá no conocieran anteriormente, en un proceso interactivo en el que la asistencia continuada a la audición posibilitaba nuevas formas de comunicación antes no exploradas. Son muy frecuentes los testimonios de músicos (y algún DJ también) en los que se vincula la práctica musical con la confianza y la solidaridad; la música es representada como un acto de solidaridad hacia su entorno, que se tradujo en acciones específicas hacia sectores que se consideraron más vulnerables, los niños y los mayores: «Algo que se me da bien, voy a intentar hacer el día más ameno tanto a los niños que son los que no salen, como al resto» (E. 16). En muchas ocasiones se hablaba de la «acción social» (E. 8) de la música, de «creación de vínculos» (E. 12), denotando un tinte comunitario. Particularmente en el caso de los músicos *amateurs*, se favorece un relato crítico con la individualización «excesiva» de nuestras sociedades, lamentando un modo de vida en la ciudad en donde apenas se tiene relación con los vecinos más próximos: «Con los vecinos ha sido una experiencia única, no conocía a ningún vecino, hemos hecho hasta un grupo de Whatssap, cuando tienes un día de bajón todo el mundo anima» (E. 17).

Se afirmaría también:

Hablo incluso con gente con la que antes no solía hablar (E. 15). O también, la música me ha hecho sentir más cómoda en el confinamiento [...] retomar el contacto con la música ha tenido un efecto *boomerang*: según hacía yo cosas, recibía respuestas de la gente, me dice la gente que se emociona y les ayuda emocionalmente, les ayuda a animarse (E. 31).

Integrar la música en los balcones ha contribuido al desarrollo de pequeñas estructuras de ayuda mutua, especialmente en el caso de vecindarios con personas vulnerables: «Me animé a cantar más que nada

<sup>4</sup> <https://www.diariovasco.com/tolosa-goierrri/tolosa/vida-musica-balcones-20200412000854-ntvo.html>, acceso el 16 de noviembre de 2020.

por mucha gente que está sola» (E. 19); o también, «esto sirve para que se comuniquen entre ellos, así salen y así hablan y les vale de entretenimiento» (E. 9). Tras el concierto improvisado se mantenían conversaciones en las que los vecinos podían comprobar si alguien necesitaba algún tipo de ayuda: «A las 20:00 h nos reunimos, toco un par de piezas y luego nos quedamos ahí hablando de cómo estamos y la verdad que nos sentimos bien» (E. 11). Ocurría en ocasiones algo similar en la fase previa a la serenata, cuando los vecinos contactaban con los intérpretes para sugerir canciones o melodías. Muchos intérpretes acabaron formando parte de grupos de whatsapp, que servirían como plataformas estables de comunicación. Como se escribía en el espacio «Historias del coronavirus», alojado en la página web del *diario.es*:

Nos vamos soltando, algunos nos conocíamos, otros no. De esta manera empieza una amistad, nos damos los teléfonos, vamos dictando los números. Esto va cogiendo forma, ya hemos creado un grupo de whatsapp, no hacemos daño a nadie, respetamos los aplausos, los silencios, y después ponemos música, que cada día vamos eligiendo en el grupo [...] Sin quitarle importancia a lo que está sucediendo, nos arropamos los unos a los otros<sup>5</sup>.

En definitiva, en el hábito de la audición se forjaba una sensación de unidad y resistencia: «Yo siempre digo que esto es un barco que estamos todos, ellos a mí me ayudan y yo les ayudo a ellos» (E. 3).

Por último, se ha de hacer mención a un tercer nivel de conectividad, más general, que podría definirse como de «vinculación». Aquí músicos, DJ, y en algunas ocasiones los profesionales de la enseñanza musical también, buscan trascender las limitaciones geográficas del entorno, para vincular la música con experiencias y referencias

globales. Esta búsqueda de la conexión se asocia a llamamientos a la capacidad integradora de la música: «El mundo así está unido por la música» (E. 2). Particularmente en el caso de los músicos profesionales, la conexión tomó la forma de una generalización del destinatario de la acción musical, transmutando en algunas ocasiones las referencias a la familia o al vecindario en un llamamiento genérico a «la sociedad» o a la «gente»: «Dentro de lo poco que podemos hacer y como titiriteros que somos hemos llevado un poco de alegría durante un minuto a la gente» (E. 8), «hacemos algo por los demás» (E. 17). La música en los balcones, de esta manera, adopta la función más generalista propia de las artes, entendida como acción social que va más allá del artista y su entorno para ejercer de evento social de trascendencia que excede la propia obra artística y se convierte en ejemplo y guía para la resiliencia. Muchos de los intérpretes vieron cómo su labor, en principio más íntima y circunscrita al entorno laboral, llegaba más lejos, conectando de una manera mucho más ambiciosa. Las redes sociales dotaron a los balcones de un «efecto altavoz», incrementando el radio de acción de los mismos; se tocaba o se pinchaba para los que estaban cerca físicamente, pero también se excedían los límites espaciales. La música trascendió los balcones y ventanas de cada contexto determinado para llegar, en muchas ocasiones, a lugares alejados que generaban así redes de vinculación a través de la actividad artística.

### «JUNTOS SALDREMOS DE ESTO»: MÚSICA, AGENCIA E IDENTIDAD

La musicación de los balcones durante el confinamiento incorporó un elemento de optimismo hacia el futuro. Son constantes los discursos vinculados a la creencia en la potencialidad del grupo: «Algo me removió por dentro en plan esto es una ba-

<sup>5</sup> [https://www.eldiario.es/historias-del-coronavirus/confinamiento\\_132\\_6043984.html](https://www.eldiario.es/historias-del-coronavirus/confinamiento_132_6043984.html), acceso el 16 de noviembre de 2020.

talla que tenemos que ganar todos juntos, fue lo que sentí» (E. 40). Determinadas canciones se convirtieron en himnos del confinamiento, manifestando a través de sus letras la creencia en la capacidad de la comunidad para superar la situación. En España una canción del Dúo Dinámico de 1988 («Resistiré») se convierte en banda sonora de los meses de encierro. Los músicos y DJ la interpretan o «pinchan» desde los balcones de manera masiva, muchos habituándose a cerrar sus actuaciones con ella; como afirmaría un entrevistado, «es una letra representativa, es decir: claro que sí, voy a tener la suficiente fuerza para tirar p'adelante» (E.4); o también, «es un himno, hay comunión de la gente con esa canción, es la canción perfecta para el momento perfecto y representa a la gente» (E. 32). Se entienden las canciones como un «sistema de comunicación» (E. 9), son «canciones-mensaje» (E. 3) que expresan la capacidad de resistencia del ser humano. Además de «Resistiré» se señalan otras canciones como «Sobreviviré» (Mónica Naranjo), «Mi héroe» (Antonio Orozco), «I Will Survive» (Gloria Gaynor) o el «Himno de la Alegría» (Miguel Ríos). En su conjunto, este repertorio contribuye a fortalecer y dotar de vigor a la tarea de superación de la crisis: «La música da fuerza» (E. 15), «son mensajes que se adaptan al momento de venirse arriba y bueno, vamos a continuar y vamos a seguir adelante y vamos todos para adelante» (E. 4) o «la música da seguridad a muchas personas» (E. 1). De manera general, los músicos confían en la música como agente de acción que transmite la capacidad del individuo para sobreponerse ante la tragedia: «Venga, vamos a animarnos un poco con la música y no quedarnos en el aplauso, sino lanzar una serie de mensajes para motivar a la gente» (E. 4), «transmitir un mensaje con las canciones, un mensaje de impulso, de que podemos, de esperanza» (E. 31). Es una visión «activista» de la música, que trasciende el mero acompa-

ñamiento para convertirse en elemento de recuperación en situaciones de crisis. Entienden la música como expresión de resistencia y superación, un incentivo que aúna y fortalece la acción comunitaria. Los intérpretes y DJ expresan la creencia en el grupo, en su capacidad de acción, a través de las canciones y el mensaje de las mismas: «Con un mensaje de esperanza, de que vamos a poder con esto» (E. 25), «darnos valor a todos, que estamos aquí aguantando, aguantando, aguantando, es una forma de animarnos unos a otros» (E. 35).

El análisis de los discursos permite también identificar un elemento identitario, que completaría a las aportaciones de los elementos conector y agencial. La literatura defiende la capacidad de la música no solamente para representar vínculos identitarios, sino también para potenciarlos o incluso crearlos (por ejemplo, Stokes, 1997). El proceso musical estructura y refuerza las diferencias entre grupos sociales a través de las asociaciones que promueve y de los sentimientos que evoca, en una redefinición continuada tanto de las fronteras geográficas como de la relación del sujeto con el espacio físico. La música a lo largo del confinamiento ha «construido» identidad; se han generado vínculos basados en la unidad y el colectivo, en la sensación de comunidad y acción global. Así lo reflejan los entrevistados: «La música consigue unir a toda esa masa» (E. 1), «estamos todos juntos viviendo esto, no aislado cada uno en su casa, en su burbuja, sino que hay cierta sensación de que estamos los unos con los otros acompañándonos» (E. 8), «se crean vínculos más fuertes» (E. 19). Hacen referencia a nexos y alianzas en torno al grupo y la sensación de compartir con otros genera cierto alivio y maneras alternativas de observar el mundo: «La gente se relaja y se solidariza más con ciertos aspectos de la vida» (E. 12), «disminuye la diferencia entre clases sociales, es como un golpe de humanidad» (E. 17). Los músicos manifiestan

la creencia en el poder colectivo de la música: «Con los aplausos se genera comunidad y después se afianza con la música» (E. 34), en tanto conformadora de identidad global que ayuda a afrontar emergencias porque forja redes y sensación de conjunto. Especialmente relevante se posiciona la comunidad vecinal, que aparece como eje colectivo básico y así lo reflejan en su discurso los entrevistados: «Se ha creado un vínculo vecinal y ya forman parte de tu círculo» (E. 12).

Las narrativas en relación con el proceso de identificación conectan poderosamente con la necesidad de superar las fracturas asociadas a la creciente polarización de la vida social y política en España. Al compartir la música en los balcones los vecinos encuentran espacios de identificación que compensan las tensiones asociadas a las diferencias ideológicas, o también a las diferentes valoraciones de la gestión gubernamental de la pandemia: «Nos ha juntado a nosotros y además nos ha alejado de las movidas y las peleas de los políticos» (E. 10). Es en esta misma línea donde podemos comprender las apelaciones a la cultura y los valores tradicionales como «puerto seguro» para la recuperación tras la crisis. En los balcones han sonado múltiples instrumentos de raigambre local: de dulzainas a gaitas y de *txistus* a tambores. Esto ha sido así no solamente en aquellas zonas con identidades nacionales fuertes (caso de Cataluña o País Vasco), sino también en otros territorios como Aragón o Castilla y León, en donde intérpretes con pericia musical en varios instrumentos elegían los instrumentos tradicionales para su concierto desde el balcón. En unas y otras, los instrumentos específicos de cada zona se han «asomado» a los balcones durante el confinamiento como una manera de valorización de «lo propio», y no necesariamente como vehículo para potenciar un proyecto político nacional: «Me gusta que la gente conozca lo suyo, yo siempre me

he dedicado a la música tradicional» (E. 37), «para que conozcan un poco nuestra cultura, la gente de fuera, ya que me ve, que lo escuchen» (E. 22). Además, se han cantado, tocado o pinchado canciones típicas de cada zona: «bilbaínadas», sevillanas, himnos locales o regionales, incluso canciones de Semana Santa asociadas a determinadas zonas con fuerte tradición de esta celebración religiosa (Zamora) se han entremezclado con el resto de repertorio. La música asociada a territorios concretos ha entrecruzado el eje artístico de la música del confinamiento, posiblemente potenciando la identidad territorial de las diferentes comunidades, pero principalmente reflejando la necesidad de buscar referentes simbólicos generalmente compartidos que puedan servir de plataforma para una pronta recuperación tras la crisis.

## CONCLUSIONES

En este artículo se ha presentado la musicación de los balcones como un ejemplo de resiliencia social en tiempos de crisis pandémica; la experiencia de tocar, cantar, poner música puede ser vista como una respuesta social virtuosa, con interesantes repercusiones en relación con la conectividad, el empoderamiento colectivo y, también, la construcción de la sensación de pertenencia a un grupo. La experiencia musical ha ayudado a capear con los estragos del confinamiento, y ha capacitado para vislumbrar un camino de recuperación a todo aquello perdido por la crisis. Esta música se inscribe en un contexto social complejo y cambiante, definido por el confinamiento domiciliario, en donde la sensación de trauma colectivo anima un proceso continuado de cuestionamiento de valores y principios fundamentales para la organización social, desde el saber médico hasta el valor de la seguridad, la confianza o la responsabilidad personal. Será nece-

sario, claro está, una mayor distancia temporal para comprobar la eficiencia de estos mecanismos resilientes. La práctica de la musicación de los balcones, sin embargo, puede sentar las bases para el desarrollo de formas de capital social, en diferentes niveles, construidas a partir de la experiencia colectiva con la dificultad, y que comienzan a manifestarse de manera estable en la forma de redes estables vecinales para la asistencia y el consuelo.

La resiliencia social es un concepto controvertido. Quizá la responsabilidad de prevenir y gestionar las grandes catástrofes no debería recaer en los grupos, sino en el propio Estado (Evans y Reid, 2014). Se podría incluso cuestionar la premisa fundamental de la idea de resiliencia, que descansa en las bondades de la situación anterior a las crisis; quizá las reacciones ante pandemias, desastres naturales o conflictos bélicos no debería consistir en un regreso a un pasado que quizá no es tan virtuoso, sino en la ideación de futuros contruidos sobre premisas diferentes. Sin ignorar estas críticas, es también cierto que el esquema de la resiliencia permite afrontar el estudio de las respuestas colectivas a las catástrofes, entre las que se han de incluir las pandemias, desde un punto de vista que no se limita a constatar la capacidad de resistencia de los grupos. El análisis de la musicación de los balcones ha permitido refinar la conceptualización de la resiliencia social; junto con la confirmación del papel primordial de la conectividad, se han presentado dos dimensiones que vinculan la resiliencia con la necesidad de dotar de dirección a las estrategias frente al infortunio. Por un lado, la resiliencia está poderosamente asociada a una capacidad y deseo colectivo de empoderamiento, un elemento que apela al empuje emocional y a la reafirmación de las capacidades propias del grupo. La identificación de este componente permite establecer una conversación entre los estudios sobre resiliencia y la literatura sobre movilización social; los estu-

dios sobre el enmarcamiento de la acción colectiva (*framing*) han señalado la relevancia del elemento agencial en la construcción de marcos para la efectiva movilización efectiva (Romanos, 2016, para una revisión). Las respuestas colectivas ante una crisis comparten con la participación en movimientos sociales y acción colectiva la necesidad de operar bajo narrativas enmarcadoras, que animan al mantenimiento del esfuerzo, y que dibujan un futuro esperanzador que está al alcance. Por el otro, la resiliencia descansa en un elemento identitario, asociado a la transformación en los valores de quienes reaccionan colectivamente ante una gran crisis, reforzando el sentimiento de pertenencia a una determinada comunidad. Los tres elementos en los que se descompone la resiliencia tienen una relación simbiótica y complementaria: la conectividad genera una disposición hacia la colectividad que favorece un nuevo sentimiento comunitario de carácter activo, beligerante ante la adversidad.

Para finalizar, se puede plantear la profunda vinculación de la musicación de los balcones con cuestiones relevantes relativas a la confianza y la cooperación. La musicación de los balcones invita a reconsiderar las imágenes de la sociedad española como una sociedad desconfiada, poco preparada para la actuación basada en la cooperación (Bruna, Masso y Neira, 2020). Sin eliminar la necesidad de desarrollar una investigación más profunda sobre los valores interpersonales de aquellos que interpretaban música, y también entre aquellos que la disfrutaban, la existencia de prácticas como la musicación de los balcones obliga a examinar el impacto de la crisis causada por la COVID-19 sobre los principios básicos que definen la vida en sociedad en España, en un esfuerzo que deberá prestar atención a la capacidad de las artes en general, y la música en particular, como mecanismo para la promoción de la solidaridad y la confianza colectivas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aldrich, Daniel P. y Meyer, Michelle (2015). «Social Capital and Community Resilience». *American Behavioral Scientist*, 59(2): 254-269. doi: 10.1177/0002764214550299
- Anwar, Julia (2011). «Rural Empowerment through the Arts: The Role of the Arts in Civic and Social Participation in the Mid-West Region of Western Australia». *Journal of Rural Studies*, 27(3): 245-253. doi: 10.1016/j.jrurstud.2011.03.001
- Batt-Rawden, Kari y DeNora, Tia (2005). «Music and Informal Learning in Everyday Life». *Music Education Research*, 7(3): 289-304. doi: 10.1080/14613800500324507
- Becker, Howard S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bericat, Eduardo (2016). «The Sociology of Emotions: Four Decades of Progress». *Current Sociology*, 64(3): 491-513. doi: 10.1177/0011392115588355
- Brewster, Bill y Broughton, Frank (2014). *Last Night a DJ Saved my Life: The History of the Disc Jockey*. London: Open Road Grove/Atlantic.
- Brice, Sage y Fernández, Sheila (2017). «Riding the Tide: Socially-Engaged Art and Resilience in an Uncertain Future». En: Maarja Trell, E.; Restemeyer, B.; Bakema, M. M. y Hoven, B. van (eds.). *Governing for Resilience in Vulnerable Places*. London: Routledge.
- Brown, Timothy S. (2004). «Subcultures, Pop Music and Politics: Skinheads and “Nazi Rock” in England and Germany». *Journal of Social History*, 38(1): 157-178. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3790031>
- Bruna, Fernando; Masso, Matilde y Neira Gómez, Isabel (2020). «¿Importa la cultura durante una pandemia? Una aproximación a la crisis española de la COVID-19». *Revista Española de Sociología*, 29(3): 747-758. doi: 10.22325/fes/res.2020.48
- Centeno Martín, Javier; Ortega-Sánchez, Delfín; Ignacio, Miguel y Gil, Gracia (2021). «Music as a Factor Associated with Emotional Self-Regulation: A Study on Its Relationship to Age During COVID-19 Lockdown in Spain». *Heliyon*, 7(2): e06274. doi: 10.1016/j.heliyon.2021.e06274
- Cohn Jr., Samuel K. (2018). *Epidemics: Hate and Compassion from the Plague of Athens to AIDS*. Oxford: Oxford University Press.
- Cutter, Susan L.; Barnes, Lindsey; Berry, Melissa; Burton, Christopher; Evans, Elijah; Tate, Eric y Webb, Jennifer (2008). «A Place-Based Model for Understanding Community Resilience to Natural Disasters». *Global Environmental Change*, 18(4): 598-606. doi: 10.1016/j.gloenvcha.2008.07.013
- Demertzis, Nicolas y Eyerman, Ron (2020). «Covid-19 as Cultural Trauma». *American Journal of Cultural Sociology*, 8: 428-450. doi: 10.1057/s41290-020-00112-z
- DeNora, Tia (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press. doi: 10.1017/CBO9780511489433
- DeNora, Tia (2003). «Music Sociology: Getting the Music into the Action». *British Journal of Music Education*, 20(2): 165-177.
- Elstow, Louise (2013). «Beyond Z-Cards and Grab Bags: Community Resilience in Urban Communities». *Final Report for Winston Churchill Memorial Trust*, 10(12).
- Evans, Brad y Reid, Julian (2014). *Resilient Life: The Art of Living Dangerously*. London: John Wiley & Sons.
- Eyerman, Ron (2002). «Music in Movements: Cultural Politics and Old and New Social Movements». *Qualitative Sociology*, 25(3): 443-458.
- Eyerman, Ron y Jamison, Andrew (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleming, John y Ledogar, Robert J. (2008). «Resilience, an Evolving Concept: A Review of Literature Relevant to Aboriginal Research». *Pimatisiwin*, 6(2): 7-23.
- Forman, Murray (2002). «Soundtrack to a Crisis: Music, Context, Discourse». *Television and New Media*, 3(2): 191-204.
- Gomat, Emilie y Hennion, Antoine (1999). «A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users». *The Sociological Review*, 1: 220-247.
- Hedbridge, Dick (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. New York: Methuen & Co., Ltd.
- Honigsbaum, Mark (2010). «The Great Dread: Cultural and Psychological Impacts and Responses to the Russian Influenza in the United Kingdom, 1889-1893». *Social History of Medicine*, 23(2): 299-319. doi: 10.1093/shm/hkq011
- Jacobsen, Kathryn H. (2018). «Pandemics». En: Juergensmeyer, M.; Sassen, S.; Steger, M. B. y

- Faessel, V. (eds.). *The Oxford Handbook of Global Studies*. New York: Oxford University Press.
- Kirmayer, Laurence J.; Sehdev, Megha; Whitley, Rob; Dandeneau, Stéphane F. e Isaac, Colette (2009). «Community Resilience: Models, Metaphors and Measures». *International Journal of Indigenous Health*, 5(1): 62-117.
- Kouki, Hara (2021). «Introducing Care Ethics into Humanitarianism; Comment on “A Crisis of Humanitarianism: Refugees at the Gates of Europe”». *International Journal of Health Policy and Management*, 10(1): 29-31. doi 10.15171/ijhpm.2020.14
- Lee, Raymond M. (1993). *Doing Research on Sensitive Topics*. London: Sage.
- McCosker, Heather; Barnard, Alan y Gerber, Rod (2001). «Undertaking Sensitive Research: Issues and Strategies for Meeting the Safety Needs of All Participants». Paper presentado en el *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 2(1).
- Moore, Ryan y Roberts, Michael (2009). «Do-It-Yourself Mobilization: Punk and Social Movements». *Mobilization: An International Quarterly*, 14(3): 273-291. doi: 10.17813/mai.14.3.01742p4221851w11
- Noya, Javier; Val, Fernán del y Muntanyola, Dafne (2014). «Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música». *Revista Internacional de Sociología*, 72(3): 541-562. doi: 10.3989/ris.2013.03.23
- Qiu, Wuqi; Rutherford, Shannon; Mao, A. y Chu, Cordia (2017). «The Pandemic and Its Impacts». *Health, Culture and Society*, 9: 1-11.
- Romanos, Eduardo (2016). «De Tahrir a Wall Street por la Puerta del Sol: la difusión transnacional de los movimientos sociales en perspectiva comparada»/«From Tahrir to Puerta del Sol to Wall Street: The Transnational Diffusion of Social Movements in Comparative Perspective». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 154: 103-118. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24721344>
- Small, Christopher (1999). «Musicking-The Meanings of Performing and Listening. A Lecture». *Music Education Research*, 1(1): 9-22. doi: 10.1080/1461380990010102
- Stige, Brynjulf (2017). *Where Music Helps: Community Music Therapy in Action and Reflection*. London: Routledge.
- Stokes, Martin (1997). «Introduction: Ethnicity, Identity and Music». En: Stokes, M. (ed.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Trinidad, Antonio; Carrero, Virginia y Soriano, Rosa M. (2006). *Teoría fundamentada: «Grounded Theory»*. Madrid: CIS.
- Vaart, Gwenda van der (2018). *Arts & Resilience in a Rural Community*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen.
- Ward, Brian (1998). *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*. London: UCL Press.
- Wuthnow, Robert (2010). *Be Very Afraid: The Cultural Response to Terror, Pandemics, Environmental Devastation, Nuclear Annihilation, and Other Threats*. Oxford: University Press.

**RECEPCIÓN:** 09/12/2020

**REVISIÓN:** 24/02/2021

**APROBACIÓN:** 07/05/2021



# Musicking on Balconies: Resilience in Times of COVID-19

*Musicar los balcones: resiliencia en tiempos de COVID-19*

**Kerman Calvo and Ester Bejarano**

## Key words

- Social Capital
- COVID-19
  - Musicking
  - Pandemics
  - Social Resilience

## Palabras clave

- Capital social
- COVID-19
  - Musicación
  - Pandemias
  - Resiliencia social

## Abstract

This article analyses the musicking phenomenon on balconies during the first COVID-19 lockdown in Spain. Based on an extensive qualitative analysis, the experience of performing, sharing, and listening to music from and on balconies is presented as a socially resilient response. A desire to help and assist others was the driving force for performers; the networks created around the musical experience promoted feelings of collective empowerment and were conducive to forming new patterns regarding people's membership of, and identification with, their community. The analysis of the musicking phenomenon on balconies makes a case for using social resilience as a tool for the social analysis of pandemics. This can be focused on the complexities of social responses to large crises, and advocate the role of the arts as spaces for boosting new forms of social trust.

## Resumen

Este artículo analiza la musicación de los balcones durante el primer confinamiento provocado por la COVID-19 en España. A partir de un amplio análisis de corte cualitativo, se presenta la experiencia de interpretar, compartir y escuchar música en los balcones como una respuesta socialmente resiliente. La motivación para interpretar música nació de la voluntad de asistencia y ayuda; las redes tejidas en torno a la experiencia musical estimularon reacciones de empoderamiento colectivo, ayudando también a nuevos procesos de identificación con la comunidad de pertenencia. El análisis de la musicación de los balcones reivindica el concepto de resiliencia social como herramienta para el análisis social de las pandemias, orientando la atención hacia la complejidad de las respuestas sociales ante las grandes crisis, y defendiendo el interés de considerar a las experiencias artísticas como espacios donde se pueden sentar las bases para el impulso de nuevas formas de confianza social.

## Citation

Calvo, Kerman and Bejarano, Ester (2022). "Musicking on Balconies: Resilience in Times of COVID-19". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 178: 23-38. (doi: 10.5477/cis/reis.178.23)

**Kerman Calvo:** Universidad de Salamanca | kerman@usal.es

**Ester Bejarano:** Universidad de Salamanca | esbejarano@usal.es

## INTRODUCTION<sup>1</sup>

This article analyses the music played on balconies during the first weeks of the first COVID-19 lockdown in Spain between March and June 2020. It focuses on the motivations for a practice that will be defined as “musicking” on the balconies. The sociology of music suggests that any musical phenomenon should be considered to be a relational social practice (DeNora, 2000; Small, 1999; see also Noya, Val and Muntanyola, 2014). The creation and enjoyment of music can be seen as a social action that encourages multiple responses, from the creation of exchange and collaboration networks (Becker, 2008) to the strengthening of identity bonds (Stokes, 1997). Music performances from balconies during the lockdown period were sometimes clearly professional, but in many other cases they were offered by musicians who would rarely have chosen to perform their music in public. This can be analysed as a collective practice in which artistic performance and listening took on a dimension of social practice, with aims and consequences that transcended those involved. The mass rounds of applause for the work of health workers began on 14 March 2020. From then on, balconies became platforms for enacting a myriad of everyday forms of leisure, socialisation, and intergenerational solidarity practices, which also included calls for political protest. A lot of music was played from balconies. The phenomenon began in Wuhan (China), where the residents chanted *Wuhan, Jiāyóu* (Wuhan, move on). Wuhan was the epicentre of the pandemic and had been in lockdown since 23 January. It then spread to Italy, followed by Spain, and then by many other countries. In Spain, people started singing, performing,

or DJing music from balconies as early as 15 March. The daily practice of performing different types of music “after the applause”, always at the same time, and was generally perceived in a very positive light, although there were also some negative reactions from people who objected to the invasion of their privacy.

Studying musicking on balconies makes it possible to address the complexity of collective reactions to major disasters, a question of great importance which however has generated little attention in the social sciences to date. Examining the phenomenon of musicking on balconies is proposed here as an expression of social resilience, a multidisciplinary concept which, in its social dimension, aims to describe community reactions that combine resilience with various strategies for returning to life as it was before a major crisis. The analysis of musicking on balconies will confirm the value of connectivity as a central element of resilient responses. Social resilience, however, is also an effort linked to empowerment and to developing a sense of collective identity, where communities of belonging are created and recreated based on multiple references.

This article is organised as follows. Theoretical issues are addressed first, by presenting social resilience as a suitable framework for studying social reactions to major crises, and the ability of the musical experience to be the backbone of resilient responses. The analysis is based on more than 40 interviews with performers conducted between 25 March and 13 April 2020, supplemented by the analysis of media coverage of the phenomenon. The next section contains the profiles of the performers and shows the role of social motivations in sharing music from balconies. The role of balcony musicking in promoting social connectivity is then discussed; the link between balcony musicking and a sense of collective empowerment and new dynamics of collective identification is

<sup>1</sup> The authors are particularly grateful for the very valuable comments and suggestions provided by Mikolaj Staneck, as well as those received from Josep Lobera, Jesús Rivera, Modesto Escobar and Amparo Lasén. The contributions of the two anonymous reviewers are also gratefully acknowledged.

also considered. The last section addresses some final considerations.

## CRISIS AND SOCIAL RESILIENCE

Rooted in psychology studies on individual ways of coping with adversity, various literatures have presented social resilience as a resource, the collective ability of a neighbourhood or a group living in a certain place that has suffered different tragedies, such as natural disasters (Cutter *et al.*, 2008); the concept also applies to the continued dynamics of exclusion, discrimination, and cultural and political harassment (Fleming and Ledogar, 2008, for example). Resilience relies on the willingness of groups to weave networks of mutual support and exchange, networks that will enable them not only to resist, but also to recover and return to the pre-crisis situation (Kirmayer *et al.*, 2009: 63). Examples of social resilience include practices associated with the dissemination of information among neighbours during major disasters, the creation of stable platforms for comfort and bereavement support, the setting up of time and food banks, as well as the establishment of more or less formal structures for the coordination of the most urgent responses to disasters. The study of collective responses to the COVID-19 pandemic lockdowns helps to correct the bias in much of the literature on natural disasters and community intervention, which has focused on efforts to ensure immediate survival. Less attention has been paid to responses to the problems of anxiety, fear and uncertainty caused by major disasters, which often affect the most vulnerable groups, such as children, the elderly, and people with special needs (Qiu *et al.*, 2017; Honigsbaum, 2010). Specific responses are required to address these issues.

The concept of social resilience needs yet further clarification. Vague definitions abound in the literature which make an am-

biguous distinction between resilience and “mere” forms of resistance, and haphazardly suggests additional components to qualify a response as resilient (vision of the future, capacity to overcome and improve, collective creation, etc.). It is the aim of this article to contribute to a better understanding of social resilience, as will be discussed in the next section. However, all studies have recognised that the “connecting” role is a key element, pointing to an interesting association between the ideas of resilience and social capital, a relationship that could operate in two directions: communities with higher stocks of social capital will be the most resilient communities, but resilient practices can also generate new social capital, as suggested in this article. This may influence, for example, the pressure to comply with instructions set by health authorities (Elstow, 2013), but also the commitment to care for vulnerable people who live in the same building as you. Social capital studies have shown that the effort for connectivity takes place at different levels, depending on the scope for action of the connecting effort (e.g., Aldrich and Meyer, 2015). The distinctions in relation to the types of social capital can serve as a starting point for the analysis of the connectivity promoted by musicking on balconies. In this sense, a triple distinction will be used in this article between bonding connectivity, which appeals to the most immediate and close social relations; bridging connectivity, which generates permanent connections with discernible communities in terms of geography or identity; and, linking connectivity, where calls for interconnection are formulated in very general terms, without providing any clearly defined addressees.

## MUSICKING RESILIENCE

Participation in musical experiences can generate social interactions that are more

or less permanent, more or less intentional, either on the basis of shared artistic tastes, or on the basis of participation in the values and emotions represented by the sound experience (Stige, 2017; Batt-Rawden and DeNora, 2005; DeNora, 2000, 2003; Forman, 2002; Gomat and Hennion, 1999). Small (1999) formulated an invitation to transmute music from a noun to a verb (*musicking*), an operation that called for understanding musical events as examples of cooperative social action where relationships with other people and with the physical environment become as important as the sound product itself. In this way music becomes a collective and regulatory device that can potentially organise and coordinate individuals with very different characteristics; ultimately, it can be a resource for giving social situations a sense of purpose, something which helps people to “tune into an ongoing situation” (DeNora, 2000: 13).

Two mechanisms play a prominent role in the link between music and behaviour. One is “infrastructure”, a concept imported from studies on solidarity and collaborative collective action (Kouki, 2021), which refers to the set of organisational and relational practices that emerge around a musical experience and can influence disposition towards cooperation. The literature has offered multiple examples of how music provides opportunities for interaction, with consequences that transcend the musical fact and have an impact on the consolidation of subcultures (Becker, 2008; Hedbidge, 1979; Brown, 2004, among many others), as well as in the development of collective action dynamics, as in the case of the civil rights movement in the United States (Ward, 1998; see also Moore and Roberts, 2009). The other mechanism involves emotions, which also need to be considered. Periods of collective trauma such as that caused by COVID-19 trigger highly emotional responses, which accel-

erate “structural calibration” and cultural changes in almost every context (Demertzis and Eyerman, 2020: 445). According to Wuthnow (2010), most societies deal with major crises such as pandemics, as great practical exercises, where problems are dealt with progressively and collective narratives become markedly important as a mechanism for managing problems and solutions (see also Jacobsen, 2018; Cohn Jr., 2018). Participation in artistic activities contributes to the development of these stories: the arts in general, and music in particular, encourage processes of collective imagination where communities are created and recreated in narratives. These enhance cohesion, and therefore tend to neutralise divisive elements such as political or ideological differences (Vaart, 2018; Brice and Fernández, 2017; Anwar, 2011). In other words, music fosters the creation of emotional communities (Bericat, 2016), spaces where the reproduction and transmission of emotions cement new trust relationships. The emotions associated with music forge bonds based on shifting combinations of memory, identity, and expectations about the future, in sequences where the individual finds new ways around the barriers of mistrust (Eyerman, 2002; Eyerman and Jamison, 1998). In short, the enjoyment of music during lockdown operated as a powerful emotional driver, with consequences both for individual experiences of anxiety and stress, and for a disposition towards paying attention to shared problems (Centeno *et al.*, 2021).

The extent to which the musicking phenomenon on balconies stimulated connectivity will be illustrated below. The desire to build solidarity and support networks to a large extent explains the decision to perform music from windows and balconies. This desire established links with family members, neighbours, and society as a whole. Additionally, the analysis of mu-

sicking on balconies illustrates the existence of two elements that complement the disposition towards connectivity, and give a sense of purpose to resilient responses. There is an “agency-based” element, associated with discourses that demonstrated a will to recover, an action associated with the group’s innate capacities. There is also an “identity-based” element, associated with promoting feelings of collective identification, often in relation with pre-existing territorial identities. The combination of the three elements (connecting, agency-based, and identity-based) means that social resilience can be envisaged as an interactive and complex process; one in which progressive connectivity fosters relationships of trust that lead to new narratives about the capacities of the group to which one belongs. Participation in these dynamics enables the group not only to weather the storm in the short term, but also motivates it to work towards returning to life as it was before the crisis.

## METHODOLOGY

This article is based on data collected from 42 semi-structured interviews with people who performed or played music from their balconies and windows in March and April 2020. The interviews resulted in more than 30 hours of transcription. A large volume of local press material was also analysed in search of examples of musicking. Interviews were conducted by telephone or videoconference. Appeals on social networks (Facebook, Instagram and Twitter) were used, and the sample was expanded based on the information obtained from the first people interviewed. This resulted in a list of 150 people who had played music on the balconies during the lockdown. The analysis follows the guiding principles of grounded theory, where inductive categories were constructed that summarised

a complex dataset (Trinidad, Carrero and Soriano, 2006). A coding structure for the material carried out autonomously by each of the two authors of the article (based on the first 30 interviews) was used as a starting point. The first coding structure was cross-checked, and a system of categories was generated that identified the three major areas of analysis: firstly, the specific details of the performers’ profiles; secondly, the set of motivations for engaging in musicking; and finally, the narratives deployed to bring a sense of purpose to this practice. The system of categories that made it possible to explore these three spaces was successively applied to the remaining interviews, until a point of perceived theoretical saturation that suggested that the data collection process should end. The remaining sections of this article summarise the lessons learned in the three areas of analysis.

The sample undoubtedly had some limitations. For example, the sample was skewed towards informants with social media profiles. Nevertheless, the strength and originality of the data obtained can be defended for two reasons. Firstly, the large sample size incorporated a volume of participants recognised as being sufficient in qualitative studies. Secondly, the study was conducted at the same time as the phenomenon was taking place; this, to a large extent, attenuated the problem of representing past events on the basis of present experiences. In the case of musicking on balconies, given the way the pandemic progressed, in particular, the very high number of people who died of COVID-19 on a daily basis, some informants might have retrospectively represented the music on the balconies perhaps as an act of disrespect, an act that failed to take into account the suffering of many families (which was not seen in this way at the time when the balcony and window performances began).

A further comment on the normative stance guiding this research is in order. Pandemics are sensitive research topics (Lee, 1993: 4). For this reason, access to informants was approached on the basis of the principles of trust, responsibility, and reciprocity (McCosker, Barnard and Gerber, 2001). Without prior knowledge of the circumstances in which the lockdown was experienced, the interviewees were invited to speak in an atmosphere of trust, and interviewers frequently offered the opportunity to stop the interviews. Any practice that might lead the interviewee to suspect that the motivations expressed to justify musicking were being mistrusted was eradicated. Questions that might suggest that the performers' technical skill or expertise was being questioned were also avoided. To honour the principle of reciprocity, participants were offered copies of the results of this research, as well as any other assistance they might need to understand the social dimension of the pandemic.

## WHO ENGAGED IN MUSICKING ON BALCONIES?

The examples of musicking on balconies varied according to the context, and also as the lockdown became extended. The range of performers widened as the music played roles increasingly tailored to local anniversaries or celebrations, national events, or neighbours' requests. The repertoire was adjusted to each context, reflecting the performers' own expertise, but also in a search for melodies that could "lift people's spirits", "make kids stay and listen", or "allow others to forget the hardship of lockdown". Many classical and regional music performers saw this as an opportunity to promote melodies and sounds that were normally less popular among the mainstream public. The length of the lock-

down period inspired some occasional experimentation, such as the performance of the song *Resistiré* using regional instruments. Sometimes the phenomenon found the backing of civic organisations or local institutions, such as the *Getxo* Town Council, which organised a balcony competition ("Getxoko balkoiak - Balcones de Getxo"), or the *Peña Flamenca Castreña*, which organised a contest of Saetas on balconies ("Concurso de Saetas en los Balcones"). The analysis of the sample of participants used here made it possible to identify four performer profiles (Table 1). This was complemented by the observation of the phenomenon of musicking on balconies as it was presented in the media and on social media.

**TABLE 1.** *Performers' Profile*

	Men	Women	Total
DJs	7	0	7
Professional performers	4	3	7
Amateur performers	9	5	14
Teachers	5	9	14
Total	25	17	42

Source: Own elaboration.

DJs are the first group identified in Table 1. A willingness to entertain was their hallmark: "DJing is not just about choosing a few tunes. It is about generating shared moods; it's about understanding the feelings of a group of people and directing them to a better place" (Brewster and Broughton, 2014: 4). The DJs (a profession that is generally highly masculinised) took a decidedly playful approach, with a less intense discourse in terms of community connectivity or collective resistance. They organised long sessions, sometimes lasting close to an hour (performances among the rest of the groups did not exceed 15 minutes), and in many cases were linked to neighbour-

hood and family celebrations (birthdays and other anniversaries). More decisively than the other groups, the DJs incorporated a performative element, using spotlights, and projectors. This group was particularly attentive to social media: “I am quite active in social media, the information I have on the social media has changed a lot from how I used them before and it has now changed completely” (l. 4); and,

I’ve gone from having a hundred or so people to having a thousand or so followers [...] the social media were on fire, I thought I was doing it more for people in my environment, for those 200 or 300 people and that it would stay there [...] I’m not thinking about being famous or anything, I don’t want that at all (l. 1).

The group of professional musicians included performers with levels of artistic skill that enable them to work in music professionally. These included professional lyrical singers, members of symphony orchestras and municipal bands, and also performers of musical genres with a wide following among the general public. The sample used here includes some very well-known musicians. Both professional and amateur musicians emphasised that their decisions were spontaneous. For the most part, performers did not perceive their music to be emulating what was already happening in Italy. On the contrary, the performance of these rituals was a spontaneous, unplanned, “visceral” reaction, which was “the result of the moment”; in the words of one musician who was interviewed:

Yes, I had seen some videos, but I didn’t realise they were doing it first in Italy [...] there were other people here in Zamora who were band musicians one day [...] as for us, it was because we thought, if a neighbour plays the anthem on the loudspeaker and people give them a round of applause, why don’t we try to do it ourselves? (l. 34).

The professional musicians who engaged in musicking invited neighbours and

followers in social media to suggest pieces for future performances more often than non-professionals:

It is impressive, the most beautiful thing there can be, because most people don’t know opera or the lyrical genre, they don’t know what a voice is like that is live, not amplified, not processed; the first day was spectacular because no one expected it and now they are already asking me for songs (l. 18).

This groups justified their musical practice as a general defence of the social value of culture and the arts. As a professional soprano pointed out:

it is a time when my neighbours go out, listen to live music, and I showcase this type of music which is neglected in this society, I believe that this music is showcased when I go out and do it for a little while (l. 38).

An instrumental performer with a recognised career in Galician traditional music also argued:

as culture is not valued in this country, people should see that culture should be supported [...] we artists have a job that is very precarious, that is on the tightrope, and then when all this is over, let’s see if they return to the theatres, to consume culture in whatever form it takes (l. 19).

The third group were non-professional musicians, students of wind instruments, people with rudimentary knowledge of guitar playing, pianists and amateur singers, who paid little attention to “artistic” recognition or being valued. On the contrary, they saw their performances (presented as “spontaneous”, “natural” and “friendly”) as being social in nature: they were intended to “entertain”, “break the silence”, and “send the message that we are not alone”. A parallel could be drawn between this group and the “folk artists” defined by Becker (2008: 284) as people who perform “work done by ordinary people in the course of their ordinary lives”, who engaged in this task to help others. Most of these performers opted for simplic-

ity in how they staged their performances: “I’m ashamed that it’s something theatricalised, it’s a natural thing that we do as a kind of community shared yard” (l. 8). Statements of this kind suggest a determined effort to separate musicking from social recognition, going to extreme practices, such as singing in the dark: “I always sing with the lights off, because I’m not looking for popularity or followers or anything else, I’m looking to entertain these people a little” (l. 19).

The last group refers to music teachers. In an apparent acceptance of Becker’s (2008) postulates on the tensions between “arts” and “crafts”, many of these music teaching professionals shy away from the label of “musicians”, preferring terms that emphasise their teaching work. This was also a group with complex motivations, who mixed the desire to continue their teaching with responses to the pressures of their own peer group. Music teachers participation in artistic activities during lockdown seems to be strongly related to the obligations associated with “viral challenges”, i.e., collective challenges, launched among teachers and by teachers, which resulted in an obligation to collaborate. It is worth mentioning the initiative of the Confederation of Music Education Associations (COAEM), #musicaviral, which called for music teachers to perform a piece every day at 7 pm from their balconies or windows. It began on 15 March 2020 with a performance of the “Ode to Joy (Beethoven’s Symphony No. 9)” and ended on 17 May with Rosendo’s song: *Agrade-cido* (Grateful).

As we have seen, musicking on balconies was often the result of personal motivations that were associated either with entertainment, or the need to continue practising a musical instrument, or the desire to pay tribute to loved family members. As one interviewee pointed out,

it was Father’s Day when I was starting my week off and my plan was to go home and be with my father; and the typical thing happened, that you

get a bit nostalgic, so I started playing the song from “Life is beautiful”, as it’s about the relationship between a father and a son, I got sentimental, and it was for him (l. 5).

Motivations rarely had to do with career advancement or strengthening the performer’s social media profile. However, the really interesting aspect of musicking on balconies was that there was a second group of motivations, derived from seeing artistic practice as a collective act. Narratives abounded that appealed to neighbourhood support, to collaboration towards a hopeful emotional climate, and to the social value of culture and national identity as anchors to induce a positive response to the crisis. These motivations suggest that the routine practice of sharing music from the privacy of one’s home could be studied from a new perspective, one that fully incorporates this artistic experience into the context of profound social crisis and into a certain value structure. The purpose is not to detract from the sensory enjoyment of music; everything suggests that this was music played and listened to with true delight. Social analysis, however, sheds light on a dimension to be added to the observation of any artistic practice, thus showing its capacity to organise the behaviour of large social groups.

## BALCONIES, MUSICKING, AND SOCIAL CONNECTIVITY

Musicking on balconies exemplifies a type of social reaction to a pandemic, where an emotional space was created while new values were being promoted and more or less stable structures of mutual assistance were established. Emotional communities around music drew forms of interconnectivity that neutralised, at least in part, the divisive impulses associated with conflicts over politics or the assessment of the authorities’ responses to the advancing pan-



demio. As discussed above, it cannot be claimed that musicking on balconies was exclusively inspired by a supportive, communal disposition. In practically all cases, a “selfish” component of the action was recognised, with motivations associated with entertainment or the performers’ need to continue with their musical practice: “it is a routine that is good for me to distract myself” (l. 32); “I keep the little one entertained with the challenge of doing something every day, a song, it helps me [...]” (l. 1); performing or DJing served as a way “to escape from reality at home” (l. 36). The local Biscayan press reported the statements of a music teacher:

I teach *txistu*<sup>2</sup>, I have 17 people at different levels and Javi is learning. As we were going to not be able to have rehearsals for a while and I didn’t want him to stop playing, I told him that we would have our classes from the balcony<sup>3</sup>.

The phenomenon of mucking on the balconies, however, was also inspired by a strong determination to connect with other people. The pieces performed from the balconies, initially helped to consolidate those already existing networks, where relationships were woven with family and close friends; this is the process that could be presented as bonding connectivity. The daily ritual of playing music from the balcony operated as a tool for people to bond with “their own”. It also promoted a closeness that reinforced a sense of family unity in the face of the crisis, contributing to the mental health of family members and cohabitants: “The idea was to ensure that my daughters’ spirits wouldn’t drop, and in that way I wouldn’t fall apart” (l. 3). In addition, it served as a direct opportunity to check the

emotional temperature of the closest family and personal networks, who in many cases enjoyed the music through the social media:

I do it as an act of generosity so that people can enjoy it with me, but there is also an element of selfishness involved, because it gives me the peace of mind to know that the people that I am in daily contact with are well (l. 36).

However, the networks of connectivity woven around the balconies transcended the closeness associated with pre-existing networks of friends and family. The music played on the balconies generated a social world of interaction between performers and their neighbours, particularly active in the case of musicians, both professionals and amateurs. As a local Basque newspaper reported in reference to a well-known local artist, “I had no intention of starting, but two neighbours asked me to do it and the truth is that I am very excited and grateful for the welcome I’ve had and for the messages people have sent me”.

The news also reported the artists’ happiness at the good response from the neighbourhood: “if I can make the lockdown more bearable for a few minutes, it’s worth it”<sup>4</sup>. Therefore, there is a second level of connectivity that we could call “bridging connectivity”. Performers sought to connect with neighbours whom they may not have previously met, in an interactive process in which attending the performance on a regular basis enabled new types of previously unexplored communication. There were very frequent testimonies from musicians (and some DJs as well) in which musical practice was linked to trust and solidarity; music was represented as an act of solidarity towards their environment, which was translated into specific actions focused

<sup>2</sup> Translator’s note: a “*txistu*” is a Basque instrument similar to a recorder or flute-*a-bec*, with three finger holes and a cylindrical bore.

<sup>3</sup> <https://www.deia.eus/bizkaia/eskuinaldea/2020/03/21/txistu-rompe-monotonia-durante-tardes/1025977.html>, access 16 November, 2020.

<sup>4</sup> <https://www.diariovasco.com/tolosa-goierri/tolosa-vida-musica-balcones-20200412000854-ntvo.html>, access November 16, 2020.

on population sectors that were considered more vulnerable, children and the elderly: “Something I am good at, I will try to make the day more pleasant for children, who are the ones who can’t go out, as well as for everyone else (l. 16). The “social action” (l. 8) involved in music, the “creation of links” (l. 12), was often mentioned, which revealed a communitarian tinge. Particularly in the case of amateur musicians, a critical account of the “excessive” individualisation of our societies was promoted, in which participants lamented that life in the city involves that there is hardly any relationship with one’s closest neighbours: “it has been a unique experience with my neighbours, I didn’t know any of them, we’ve even made a Whatsapp group, when you have a bad day, everyone cheers you up” (l. 17).

Someone also stated,

I even talk to people I never used to talk to before (l. 15). And again, music has made me feel more comfortable in lockdown [...] getting back in touch with music had a boomerang effect: as I did things, I got responses from people, people tell me that they get excited and it helps them emotionally, it helps them to cheer up (l. 31).

Integrating music into balconies has contributed to developing small structures of mutual help, especially in neighbourhoods with vulnerable people: “I decided to sing more than anything else because a lot of people are alone” (l. 19); or again, “this helps them to communicate with each other, so they can go out and talk and it is entertaining for them” (l. 9). After improvised concerts, neighbours had conversations and checked if anyone needed some help: “at 8 pm we meet, I play a couple of pieces and then we stay there talking about how we are doing, and the truth is that we feel good” (l. 11). Something similar sometimes happened in the run-up to the serenade, when neighbours contacted the performers to suggest songs or melodies. Many performers ended up joining What-

sApp groups, which served as stable communication platforms. As noted in the section “Coronavirus stories”, hosted on the website of *diario.es*:

We are loosening up, some of us knew each other, others did not. This is how friendship begins, we give each other our phone numbers, we dictate numbers to each other. This is taking shape, we have already created a WhatsApp group, we don’t hurt anyone, we respect the applause, the silences, and then we play music, which we choose every day in the group [...] Without taking away the importance of what is happening, we are there for each other<sup>5</sup>.

In short, in the habit of listening, a sense of unity and resistance was forged: “I always say that this is a boat that we are all in, they help me, and I help them” (l. 3).

Finally, it is worth mentioning a third, more general level of connectivity, which could be defined as “linking connectivity”. Musicians, DJs, and sometimes music education professionals as well, sought to transcend the geographical limitations of their environment, to link music to global experiences and references. This search for connection is associated with appeals to the integrative capacity of music: “the world is thus united by music” 175 (l. 2). Particularly in the case of professional musicians, the connection took the shape of addressing the musical action to a general audience, sometimes transmuting references to family or neighbourhood into a generic appeal to “society” or “people”: “considering the little we can do as puppeteers we have brought a little joy for to people a minute” (l. 8), “we do something for others” (l. 17). Musicking on balconies, in this way, adopted the more generalist function of the arts, understood as a social action that goes beyond the artist and their environment to socially transcend the artistic work

<sup>5</sup> [https://www.eldiario.es/historias-del-coronavirus/confinamiento\\_132\\_6043984.html](https://www.eldiario.es/historias-del-coronavirus/confinamiento_132_6043984.html), access November 16, 2020.

itself and become an example and guide for resilience. Many of the performers saw how their work, initially more intimate and confined to their working environment, reached further afield, and connected in a much more ambitious way. The social media had a “loudspeaker effect” on the balconies, increasing their scope of action; music was played (by performers or DJs) for those who were physically close, but it also exceeded spatial limits. Music transcended the balconies and windows of each particular context to reach distant places on many occasions, thus generating networks of links through artistic activity.

### **“WE WILL GET THROUGH THIS TOGETHER”: MUSIC, AGENCY AND IDENTITY**

The phenomenon of musicking on balconies during the lockdown incorporated an element of optimism about the future. There were constant discourses linked to the belief in the potential of the group: “something stirred me up inside in the sense that this is a battle that we all have to win together, that’s what I felt” (l. 40). Certain songs became lockdown anthems, expressing through their lyrics a belief in the community’s ability to overcome the situation. In Spain, a song by the Dúo Dinámico from 1988 (*Resistiré*) became the soundtrack of the strictest lockdown period. Both musicians and DJs played it from balconies on a massive scale, and many of them regularly ended their performances by playing this song. As one interviewee stated: “the lyrics are representative, in other words, sure, I will be strong enough to move forward” (l.4); and another one argued: “it is an anthem, there is communion with people with that song, it is the perfect song for the perfect moment and it represents the people” (l. 32). Songs were understood to be a “communication system” (l. 9), they

were “message-songs” (l. 3) that expressed the resilience of human beings. In addition to *Resistiré*, other songs such as *Sobreviviré* (Mónica Naranjo), *Mi héroe* (Antonio Orozco), *I Will Survive* (Gloria Gaynor) and *Himno de la Alegría* (Miguel Ríos) were mentioned. As a whole, this repertoire contributed to strengthen and invigorate the effort to overcome the crisis: “music gives strength” (l. 15), “these are messages that are suitable to for these times, about getting up and, moving on and we are all going forward” (l. 4); or “music helps many people feel safe” (l. 1). In general, the musicians trust music as an agent that conveys the individual’s capacity to overcome tragedy: “come on, let’s cheer up a bit with music and not just clap our hands, but send some messages to motivate people” (l. 4); “convey a message with songs, a message of encouragement, of hope to tell people we can do this” (l. 31). It is an “activist” vision of music, which transcends mere accompaniment to become a tool for recovery in crisis situations. These performers understood music as an expression of resistance and self-improvement, as an incentive that unites and strengthens community action. Performers and DJs expressed belief in the group, in its capacity for action, through the songs and the messages conveyed through the songs: “with a message of hope, that we are going to get through this” (l. 25), “to give us all courage, that we are here holding on, holding on, holding on, it’s a way of encouraging each other” (l. 35).

The analysis of their discourse also made it possible to identify an identity-related element, which complemented the contributions of the connecting and agency-based aspects. The literature argues for the ability of music not only to represent identity bonds, but also to enhance or even create them (e.g., Stokes, 1997). The musical process structures and reinforces the differences between social groups through the associations it promotes and the feel-

ings it evokes, in an ongoing redefinition of both geographical boundaries and the subject's relationship to physical space. Music during the lockdown "built" identity; bonds were generated based on unity and collectiveness, on a sense of community and global action. This was reflected by the interviewees: "music manages to unite the whole mass" (l. 1), "we are in this together, not isolated, each in their own home, in their own bubble, but there was a feeling that we are with each other, keeping each other company" (l. 8), "stronger bonds are created" (l. 19). The respondents referred to links and alliances based around the group. Their experience of sharing with others gave them a sense of relief and resulted in alternative ways of looking at the world: "people relax and show more solidarity with certain aspects of life" (l. 12), "the difference between social classes diminishes, it's like a stroke of humanity" (l. 17). The musicians held the belief in the collective power of music: "a sense of community is generated through applause, and later strengthened by music" (l. 34), as a shaper of global identity that helps to face emergencies because it forges networks and wholeness. The community formed with neighbours was particularly important. It was the basic collective axis, as reflected in the interviewees' discourse: "a neighbourhood bond was created, and they are already part of your circle" (l. 12).

The narratives related to identification were strongly connected with the need to overcome the fractures associated with the growing polarisation of social and political life in Spain. By sharing music on balconies, neighbours found spaces of identification that compensated for the tensions associated with ideological differences, and also with different assessments of the government's management of the pandemic: "it has brought us together and also distanced us from politicians' clashes and conflicts" (l. 10). The appeals to culture and traditional

values as a "safe harbour" for post-crisis recovery can be understood along these lines. Many local instruments were played on balconies, from *dulzainas*<sup>6</sup> to bagpipes, and from *txistus* to drums. This was the case not only in areas with strong national identities (such as Catalonia and the Basque Country), but also in other regions such as Aragon and Castile and Leon, where performers with musical expertise on various instruments chose traditional instruments for their balcony concerts. In both cases, the instruments specific to each area "appeared" on the balconies during lockdown as a way of showcasing "what is our own", and not necessarily as a vehicle to promote a national political project: "I like people to know what is theirs, I have always dedicated myself to traditional music" (l. 37); "so that they know a bit about our culture, and people from other places can see me and listen to it" (l. 22). In addition, songs typical of each area were sung or played by performers and DJs; "bilbainadas", "sevillanas", local or regional anthems; even Easter songs associated with certain areas with a strong religious tradition in this regard (Zamora) were intermingled with the rest of the repertoire. The music associated with specific regions was part of the lockdown musicking, possibly enhancing the territorial identity of the different communities, but mainly reflecting the need to search for generally shared symbolic points of reference that could serve as a platform for an early recovery after the crisis.

## CONCLUSIONS

In this article, musicking on balconies has been presented as an example of social resilience during the pandemic crisis; the experience of performers and DJs playing mu-

<sup>6</sup> Translator's note: a *dulzaina* is a wind instrument from the oboe family, similar to a chanter.

sic, of singers performing can be seen as a virtuous social response with interesting repercussions in relation to connectivity, collective empowerment, and the construction of a group identity. The musical experience has helped to weather the ravages of lockdown and has enabled people to glimpse a path towards recovery what had been lost during the crisis. This music was inscribed in a complex and changing social context, defined by the home lockdown. It had a sense of collective trauma and encouraged continuous questioning of values and principles fundamental to social organisation, from medical knowledge to the value of security, trust, and personal responsibility. Of course, the efficiency of these resilience mechanisms can only be checked after some time has elapsed. The practice of musicking on balconies, however, can lay the foundations for the development of forms of social capital, at different levels, built on the collective experience of hardship. This could manifest themselves in the form of stable neighbourhood networks for assistance and comfort.

Social resilience is a controversial concept. Perhaps the responsibility for preventing and managing major disasters should not lie with population groups, but with the state (Evans and Reid, 2014). Even the fundamental premise of resilience could be questioned; that which rests on the goodness of the pre-crisis situation; perhaps reactions to pandemics, natural disasters or war should not consist of a return to a less-than-virtuous past, but in the ideation of futures built on different premises. Without ignoring these criticisms, it is also true that the resilience approach is a way to study collective responses to catastrophes, including pandemics, from a point of view that is not limited to the resistance of groups. The analysis of musicking on balconies has refined the conceptualisation of social resilience. Along with confirming the central role of connectivity, two dimensions linking resilience to the need to give direction to coping strategies have

emerged. Resilience is powerfully associated with a collective capacity and desire for empowerment, an element that appeals to the emotional drive and reaffirmation of the group's own abilities. By identifying this element, a dialogue can be established between resilience studies and the literature on social mobilisation; studies on the framing of collective action have pointed to the importance of the agency-based element in the construction of frames for effective mobilisation (Romanos, 2016, for a review). Collective responses to a crisis share with participation in social movements and collective action the need to operate under framing narratives, which encourage sustained effort, and paint a hopeful future that is within reach. Resilience also rests on an identity-based element associated with transforming the values of those who react collectively to a major crisis, reinforcing the sense of belonging to a given community. The three elements into which resilience is broken down have a symbiotic and complementary relationship: connectedness generates a disposition towards collectiveness that encourages a new, active, belligerent, community feeling in the face of adversity.

To conclude, there is a close link between musicking on balconies and important issues surrounding trust and cooperation. The phenomenon of musicking on balconies suggests that images of Spanish society as a distrustful society, unprepared for cooperative action should be reconsidered (Bruna, Masso and Neira, 2020). Without eliminating the need for further research into the interpersonal values of those who performed music, and also among those who enjoyed it, the existence of these musicking practices makes it necessary to examine the impact of the COVID-19 crisis on the basic principles that define Spanish social life. This effort should pay attention to the ability of the arts in general, and music in particular, to be a mechanism for the promotion of collective solidarity and trust.

## BIBLIOGRAPHY

- Aldrich, Daniel P. and Meyer, Michelle (2015). "Social Capital and Community Resilience". *American Behavioral Scientist*, 59(2): 254-269. doi: 10.1177/0002764214550299
- Anwar, Julia (2011). "Rural Empowerment through the Arts: The Role of the Arts in Civic and Social Participation in the Mid-West Region of Western Australia". *Journal of Rural Studies*, 27(3): 245-253. doi: 10.1016/j.jrurstud.2011.03.001
- Batt-Rawden, Kari and DeNora Tia (2005). "Music and Informal Learning in Everyday Life". *Music Education Research*, 7(3): 289-304. doi: 10.1080/14613800500324507
- Becker, Howard S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bericat, Eduardo (2016). "The Sociology of Emotions: four Decades of Progress". *Current Sociology*, 64(3): 491-513. doi: 10.1177/0011392115588355
- Brewster, Bill and Broughton, Frank (2014). *Last Night a DJ Saved my Life: The History of the Disc Jockey*. London: Open Road Grove/Atlantic.
- Brice, Sage and Fernández, Sheila (2017). "Riding the Tide: Socially-engaged Art and Resilience in an Uncertain Future". In: Maarja Trel, E.; Restemeyer, B.; Bakema, M. M. and Hoven, B. van (eds.). *Governing for Resilience in Vulnerable Places*. London: Routledge.
- Brown, Timothy S. (2004). "Subcultures, Pop Music and Politics: Skinheads and 'Nazi Rock' in England and Germany". *Journal of Social History*, 38(1): 157-178. Available at: <https://www.jstor.org/stable/3790031>
- Bruna, Fernando; Masso, Matilde and Neira Gómez, Isabel (2020). "¿Importa la cultura durante una pandemia? Una aproximación a la crisis española de la COVID-19". *Revista Española de Sociología*, 29(3): 747-758. doi: 10.22325/fes/res.2020.48
- Centeno Martín, Javier; Ortega-Sánchez, Delfin; Ignacio, Miguel and Gil, Gracia (2021). "Music as a Factor Associated with Emotional Self-regulation: A study on its Relationship to Age during COVID-19 Lockdown in Spain". *Heliyon*, 7(2): e06274. doi: 10.1016/j.heliyon.2021.e06274
- Cohn Jr, Samuel K. (2018). *Epidemics: Hate and Compassion from the Plague of Athens to AIDS*. Oxford: Oxford University Press.
- Cutter, Susan L.; Barnes, Lindsey; Berry, Melissa; Burton, Christopher; Evans, Elijah; Tate, Eric and Webb, Jennifer (2008). "A Place-based Model for Understanding Community Resilience to Natural Disasters". *Global Environmental Change*, 18(4): 598-606. doi: 10.1016/j.gloenvcha.2008.07.013
- Demertzis, Nicolas and Eyerman, Ron (2020). "Covid-19 as Cultural Trauma". *American Journal of Cultural Sociology*, 8: 428-450. doi: 10.1057/s41290-020-00112-z
- DeNora, Tia (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press. doi: 10.1017/CBO9780511489433
- DeNora, Tia (2003). "Music Sociology: Getting the Music into the Action". *British Journal of Music Education*, 20(2): 165-177.
- Elstow, Louise (2013). "Beyond Z-Cards and Grab Bags: Community Resilience in Urban Communities". *Final Report for Winston Churchill Memorial Trust*, 10(12).
- Evans, Brad and Reid, Julian (2014). *Resilient Life: The Art of Living Dangerously*. London: John Wiley & Sons.
- Eyerman, Ron (2002). "Music in Movements: Cultural Politics and Old and New Social Movements". *Qualitative Sociology*, 25(3): 443-458.
- Eyerman, Ron and Jamison, Andrew (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleming, John and Ledogar, Robert J. (2008). "Resilience, an Evolving Concept: A Review of Literature Relevant to Aboriginal Research". *Pimatisiwin*, 6(2): 7-23.
- Forman, Murray (2002). "Soundtrack to a Crisis: Music, Context, Discourse". *Television and New Media*, 3(2): 191-204.
- Gomat, Emilie and Hennion, Antoine (1999). "A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users". *The Sociological Review*, 1: 220-247.
- Hedbridge, Dick (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. New York: Methuen & Co, Ltd.
- Honigsbaum, Mark (2010). "The Great Dread: Cultural and Psychological Impacts and Responses to the Russian Influenza in the United Kingdom, 1889-1893". *Social History of Medicine*, 23(2): 299-319. doi: 10.1093/shm/hkq011
- Jacobsen, Kathryn H. (2018). "Pandemics". In: Juergensmeyer, M.; Sassen, S.; Steger, M. B. and Faessel, V. (eds.). *The Oxford Handbook of Global Studies*. New York: Oxford University Press.

- Kirmayer, Laurence J.; Sehdev, Megha; Whitley, Rob; Dandeneau, Stéphane F. and Isaac, Colette (2009). "Community Resilience: Models, Metaphors and Measures". *International Journal of Indigenous Health*, 5(1): 62-117.
- Kouki, Hara (2021). "Introducing Care Ethics into Humanitarianism; Comment on 'A Crisis of Humanitarianism: Refugees at the Gates of Europe'". *International Journal of Health Policy and Management*, 10(1): 29-31. doi: 10.15171/ijhpm.2020.14
- Lee, Raymond M. (1993). *Doing Research on Sensitive Topics*. London: Sage.
- McCosker, Heather; Barnard, Alan and Gerber, Rod (2001). "Undertaking Sensitive Research: Issues and Strategies for Meeting the Safety Needs of All Participants". Paper presented at *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 2(1).
- Moore, Ryan and Roberts, Michael (2009). "Do-It-Yourself Mobilization: Punk and Social Movements". *Mobilization: An International Quarterly*, 14(3): 273-291. doi: 10.17813/maiq.14.3.01742p4221851w11
- Noya, Javier; del Val, Fernán and Muntanyola, Dafne (2014). "Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música". *Revista Internacional De Sociología*, 72(3): 541-562. doi: 10.3989/ris.2013.03.23
- Qiu, Wuqi; Rutherford, Shannon; Mao, A. and Chu, Cordia (2017). "The Pandemic and its Impacts". *Health, Culture and Society*, 9: 1-11.
- Romanos, Eduardo (2016). "From Tahrir to Puerta del Sol to Wall Street: The Transnational Diffusion of Social Movements in Comparative Perspective"/"De Tahrir a Wall Street por la Puerta del Sol: la difusión transnacional de los movimientos sociales en perspectiva comparada". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 154: 103-118. Available at: <https://www.jstor.org/stable/24721344>
- Small, Christopher (1999). "Musicking-the Meanings of Performing and Listening. A Lecture". *Music Education Research*, 1(1): 9-22. doi: 10.1080/1461380990010102
- Stige, Brynjulf (2017). *Where Music Helps: Community Music Therapy in Action and Reflection*. London: Routledge.
- Stokes, Martin (1997). "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". In: Stokes, M. (ed.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Trinidad, Antonio; Carrero, Virginia and Soriano, Rosa María (2006). *Teoría fundamentada: "Grounded Theory"*. Madrid: CIS.
- Vaart, Gwenda van der (2018). *Arts & Resilience in a Rural Community*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen.
- Ward, Brian (1998). *Just my Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*. London: UCL Press.
- Wuthnow, Robert (2010). *Be Very Afraid: The Cultural Response to Terror, Pandemics, Environmental Devastation, Nuclear Annihilation, and Other Threats*. Oxford: University Press.

**RECEPTION:** December 9, 2020

**REVIEW:** February 24, 2021

**ACCEPTANCE:** May 7, 2021