



**Casa abierta al tiempo**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIA SOCIALES Y HUMANIDADES**

**POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

**ENTRE LA LEGITIMIDAD Y EL CONFLICTO: LOS MÚSICOS CALLEJEROS  
EN LA CIUDAD POSTINDUSTRIAL**

**ESTUDIO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO Y DE  
CIUTAT VELLA (BARCELONA)**

Olga Blanca Picún Fuentes

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Eduardo Vicente Nivón Bolán

Asesores: Dr. Néstor Raúl García Canclini

Dr. César Abilio Vergara Figueroa

México, D.F.

2011

*A mis padres*

## Agradecimientos

A los músicos entrevistados, fotografiados o filmados, sin su colaboración este estudio no hubiera sido posible. En especial agradezco a los integrantes de Nahua, Made in Barcelona, Entribu, 8 Punto G, Microguagua, Barrio Candela y Guitarras Nocturnas, así como a Abraham Pérez, Arturo Gómez, Juan Pablo Ceniceros, Daniel da Lança, Hugo Guerrero, Javier van Velthoven, Joan Maria Solè, Mallol, Miguel Alé y esposa, Nicanor Salueña y Orlando Vásquez. A todos ellos dedico este trabajo.

A Olga Fuentes, Cecilia y Oscar Picún, Santiago, Lucía y Vera Navrátil, Matíhas Hernández, Miguel Laguna, Consuelo Carredano, Rebeca Kraselsky, Elisa y Manuel Fernández, Ana Clara Amaro, Gabriela y Pablo Fernández por su solidaridad, estímulo e incondicional apoyo.

A Eduardo Nivón, Néstor García Canclini y Abilio Vergara por sus valiosos aportes al desarrollo de este estudio.

A Clara Balderrama, Giovanna Gasparello, Gabriela Escobar y Zaira Espíritu por su generosa disposición a escuchar argumentos e intercambiar ideas sobre la temática de este trabajo.

A Socorro Flores por su apoyo en todos estos años de estudio.

A la Universidad Autónoma de Barcelona, especialmente a Jaume Ayáts y a Anna Costal.

Al Centre Civic Convent Sant Agustí, especialmente a Carles Baró.

Al Archivo Multijuridiccional de la Ciudad de la Justicia de Barcelona y Hospitalet, en particular a los técnicos Raül Gómez y Gemma Escribà; así como, a la Biblioteca y Archivo del Ayuntamiento de Barcelona.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

## Índice

Prólogo.....	6
Introducción.....	9
1. Músicos callejeros.....	9
2. Ciudad de México y Barcelona: los centros históricos y sus músicos.....	11
3. Contenidos.....	14
Capítulo 1. Realidades del músico callejero en Occidente: una mirada dirigida a la construcción de un marco general de referencia.....	18
Aproximación a los modos de vida y a la valoración social de las prácticas de los músicos callejeros en tres ciudades latinoamericanas.....	22
Montevideo.....	22
Santiago de Chile.....	29
Buenos Aires.....	35
Músicos en el espacio público y el semipúblico de algunas ciudades europeas: regulación de su actividad y proyectos internacionales.....	46
Músico callejero y espacio público en la ciudad postindustrial.....	60
Músico y legitimidad.....	60
Espacio público: escenario variable del conflicto y del vínculo social.....	70
Hipótesis general y estrategias metodológicas.....	84
Capítulo 2. Las prácticas de los músicos callejeros en el Centro Histórico y en Ciutat Vella.....	88
Dimensión histórica.....	89
Trabajo etnográfico y marco conceptual.....	103
Descripción de las prácticas musicales.....	116
Música y músicos en el Centro Histórico.....	118
Música y músicos en Ciutat Vella.....	159
Capítulo 3. Interacción e intercambio en las prácticas de los músicos callejeros.....	195
Intercambio social.....	196
¿Músico o mendigo?.....	205
Intercambio social en el Centro Histórico.....	213
Plaza Garibaldi, Zócalo y Motolinía.....	214
Filomeno Mata–Gante.....	226
Intercambio social en Ciutat Vella.....	238
Port Vell y Paseig Marítim Barceloneta.....	239
Corredor financiero-comercial.....	244
Catedral de la Santa Creu i Santa Eulàlia en el corazón del barrio Gòtic.....	248
Capítulo 4. Conflictos por el uso, apropiación, regulación y control.....	253
del espacio público.....	253
“Proyecto música al carrer a Ciutat Vella”: ¿un medio eufemístico, conflictivo y negociado de inserción laboral de músicos migrantes?.....	254
Antecedentes.....	254
Naturaleza de los conflictos que conducen a la normativa promulgada en enero de 2005.....	267

Normativa .....	274
Negociación del espacio público .....	280
Futuro del proyecto .....	298
Músicos en México: trabajadores no asalariados .....	301
Plaza Garibaldi, mariachis y credenciales de autenticidad y prevención del delito .....	309
Vendedores de la vía pública, autoridades y músicos independientes de los gremios .....	318
Reubicación de los concheros del Zócalo .....	322
Epílogo .....	326
Referencias .....	335
Bibliografía, hemerografía y documentos .....	336
Normativas .....	351
Prensa .....	352
Discografía .....	364
Páginas electrónicas .....	365
Entrevistas grabadas en audio y vídeo .....	370

## Prólogo

En este trabajo no aparece la palabra “informante”, tan utilizada en el ámbito antropológico y que en mi humilde opinión

constituye un resabio colonialista. Los músicos en quienes basé este estudio no me han informado, sino compartido historias, problemas, frustraciones, expectativas. Acaso, con la secreta esperanza de revertir o cambiar algo: ¿que este sujeto que ha permanecido por siglos en el espacio público, a pesar de los históricos intentos de desaparecerlo, sea por fin social y culturalmente valorado?

No utilizo el término informante por respeto a las largas conversaciones que los músicos me concedieron en la calle, en cafeterías, restaurantes, bares, reuniones, comidas, en sus casas, en la mía, donde las confidencias y el afecto fueron tan humanas como inevitables. El hecho de compartir en términos de sensibilidad y vocabulario ese mundo tan particular y amplio a la vez, que es la música, sin duda acortó las brechas, en general infranqueables, entre quienes investigamos y quienes nos proveen de objetos y temas de investigación.

La música es un objeto diferente a otros –si bien todo artista puede decir lo mismo de su arte-, porque los sonidos y las relaciones entre ellos no tienen representaciones en la cotidianidad, como un color o una palabra. Aun así, emociona, provoca, seduce, cuestiona, consiente, se manipula, se vende, se regala, se entrega, se prohíbe, se negocia, se apropia, se prostituye. Congrega y distingue. Genera vínculos y también los destruye. Se cree en ella y se cuestiona. Es expresión de la individualidad y al mismo tiempo es expresión del ser social.

El músico no es ni genio, ni incomprendido, ni extravagante, ni bohemio: es un actor sensible a su tiempo y a su espacio, que en el momento de componer o interpretar exhibe, en mayor o menor medida, su intimidad. Es un actor público inserto en un ambiente socialmente asimétrico, excluyente, de luchas de poder y de jerarquías históricamente establecidas.

En caso de que el lector se pregunte por la objetividad de los principios que sustentan esta investigación señalo la presencia, en alguna medida, de las concepciones

popperianas sobre la honestidad intelectual y la crítica al planteamiento de verdades absolutas. Este trabajo ni elude ni oculta el posicionamiento personal e intenta ser crítico a las visiones hegemónicas de la música (sin pretender descalificarlas), proponiendo un marco de reflexión sobre un sujeto social rara vez considerado por las humanidades y las ciencias sociales como objeto de análisis. La figura del músico callejero permite mostrar las contradicciones en que las sociedades se sumergen en términos de la desigualdad, injusticia y exclusión, al mismo tiempo que recupera lo entrañable, querido y buscado por quienes se entregan a deambular por el espacio público. Es decir, la complejidad de un espacio atravesado por una multiplicidad de actores y en constante transformación.

Originalmente la investigación se enfocaría a los músicos callejeros del Centro Histórico de la ciudad de México. No obstante, desde los inicios del proyecto la ciudad de Barcelona se perfilaba como un referente para el análisis de dichos actores sociales. Ante la escasez de estudios académicos sobre este tema, la prensa y los foros en la red de comunicación global se constituían como importantes fuentes documentales, capaces de subsanar tal insuficiencia. En ambos, las noticias sobre los músicos callejeros de Barcelona eran habituales, a diferencia de lo que sucedía con los de otras ciudades.

La circunstancia de la preparación del Foro Internacional de las Culturas (Barcelona, 2004), en lo concerniente al acondicionamiento y presentación de la ciudad detona un importante conflicto entre el Ayuntamiento y los músicos callejeros, respecto del uso del espacio público. Como consecuencia se establece una normativa especial para el desempeño de estos músicos en Ciutat Vella (ya existía una normativa general del año 2000), que se conocerá eufemísticamente como el proyecto “Música al carrer a Ciutat Vella”. Este proceso de regulación del espacio público fue ampliamente controvertido, lo cual se puso de manifiesto en la prensa local y en los foros en el espacio virtual. Por otra parte, en el año 2005 se realiza por primera vez en esta ciudad el Busker’s Festival, que constituye una instancia de legitimidad y legitimación socio-política del músico callejero, con un cierto impacto mediático también. De manera que mi búsqueda coincidió con una intensificación de la producción de noticias e información diversa sobre los músicos callejeros de Barcelona.

En el año 2008 tuve oportunidad de estar un mes en dicha ciudad y comencé a hacer algunos registros en audio y vídeo, así como fotográficos, tanto de los músicos callejeros de Ciutat Vella, como del 4º Busker's Festival. Fue en ese entonces que me di cuenta de que mi proyecto original, relativo al Centro Histórico de la ciudad de México, se enriquecería sustancialmente si se convertía en un estudio comparativo con su homólogo, es decir el músico callejero de Ciutat Vella. Esto significó el regreso a Barcelona en varias oportunidades: realicé una estancia de seis meses a la que se sucedieron tres más de un mes.

Las primeras reflexiones me condujeron en forma casi inmediata a pensar en el conflicto como un aspecto inherente al músico callejero y la consecuencia lógica fue la pregunta sobre la legitimidad. De manera que ambos se convirtieron en los principales ejes temáticos, cuyo estrecho vínculo se debe a que comparten el espacio público como escenario, favoreciendo así la construcción analítica de un puente entre ellos. Respecto del término comparativo no es utilizado en este contexto de estudio, tanto en el sentido de detectar semejanzas y diferencias, como en el de establecer un diálogo entre los dos espacios culturales abordados, en relación a los ejes de estudio.



## Introducción

### **1. *Músicos callejeros***

El músico callejero de las sociedades occidentales, con sus variados perfiles y en los distintos contextos históricos, es una figura que muestra una condición social de subalternidad frente a quienes realizan las prácticas musicales hegemónicas de élite o populares. Esta condición dialoga con una tendencia a la exclusión tanto en el pasado como en el presente y la casi ausencia de documentación y de estudios especializados, que hablen del desempeño de este actor social en el devenir histórico, constituye un testimonio de ello. Los factores que inciden en esta exclusión son múltiples y varían según el contexto. Menciono dos de ellos. El primero se relaciona con la presencia en el espacio público de un conjunto de sujetos y de prácticas tendientes a desvalorizarlo. En tanto el músico comparte su lugar de trabajo con mendigos e indigentes sin hogar, con el comercio ambulante y, entre otros, con ciertas formas de delincuencia, no es difícil su estigmatización. En el imaginario colectivo este músico adquiere, en ocasiones, un estatus que oscila entre mendigo y vendedor ambulante, no de artista. Sin duda el jornal sujeto a la voluntad del público influye en esta posible categorización del músico callejero. El segundo factor surge del acceso restringido a los espacios legítimos de la música, de manera que la opción de la vía pública en ciertos casos es una elección por descarte. El carácter transitorio de esta opción se observa cuando el músico accede a otros espacios igualmente redituables para desarrollar su labor musical o cuando la calle deja de ser económicamente provechosa. Un elemento a destacar, sin embargo, es que la tendencia a la exclusión de los beneficios de las políticas culturales públicas y del mercado no cuestiona la capacidad de agencia de este actor, en la medida de que propone un espacio de producción, circulación y recepción o consumo musicales alternativo a la hegemonía de las Bellas Artes y de la industria cultural.

Como contraparte el músico constituye un componente esencial del paisaje sonoro y visual de ciertos espacios, a los que otorga nuevos significados, lo cual puede

ser percibido y valorado positivamente por los habitantes de una ciudad o por los turistas. En el caso concreto de la ciudad de México, mariachis, conjuntos norteños, jarochos y huastecos, concheros y danzantes, organilleros e intérpretes de acordeón, violín o marimba expresan una tendencia a concentrar en la vía pública un pequeño muestrario del repertorio popular de la república o de la ritualidad de quienes se reconocen como herederos directos de la cultura mexicana. De esta forma, ciertos componentes de la memoria colectiva se expresan en diversas prácticas musicales o músico-coreográficas. La presencia de solistas y conjuntos musicales con variados repertorios, que incluyen jazz, bolero, bossa nova, salsa, cumbia, son o música de concierto, invitan al peatón a detener momentáneamente su marcha para disfrutar del espectáculo musical. La música de las calles de Ciutat Vella, por su parte, constituye una representación de la multi e interculturalidad que define a la ciudad de Barcelona. Aquí, el paseante puede nutrirse de sonoridades y concepciones musicales tan diversas como originales. Las distintas expresiones musicales comparten la dimensión sonora de ambos centros históricos.

¿Son las prácticas de los músicos callejeros, en el contexto de la ciudad postindustrial, intrínsecamente legítimas o constituyen una expresión del conflicto social, propio de una época en que las crisis económicas conducen a los habitantes de las ciudades a autogenerar medios de vida, incluso, asociados a cambios importantes de residencia? Esta pregunta plantea un problema cuya solución no está en argumentar o pretender demostrar la pertinencia de una u otra posibilidad: legitimidad o conflicto. En tanto la música es un medio de expresión simbólico desarrollado por el ser humano durante siglos, a partir de concepciones sofisticadas como de gran sencillez, y que la música de las calles no necesariamente constituye una manifestación menor, sino una práctica subalterna, no es posible pensar en sustituirla por empleos. La cuestión aquí es entender bajo qué condiciones operan la legitimidad y el conflicto. En otras palabras, cómo se expresan y se articulan estos dos ejes de discusión y análisis cuando de músicos callejeros se trata.

## **2. Ciudad de México y Barcelona: los centros históricos y sus músicos**

Una característica de las ciudades capitales es la saturación auditiva que experimentan sus habitantes, fundamentalmente en las zonas céntricas. México y Barcelona no son la excepción: el ruido del tráfico y de los taladros neumáticos, así como de otras maquinarias que se encuentran en espacios en eterna construcción; la música ambiental de las tiendas, cuyos decibeles trascienden el espacio físico ocupado; en México, las bocinas colocadas estratégicamente en la entrada de las tiendas y en los puestos ambulantes, reproduciendo música o amplificando los pregones de los vendedores a altos decibeles. En este entorno, los músicos callejeros contribuyen a todo el bombardeo sonoro, a la vez que son enmascarados por éste.

La ciudad de México, sede de los Poderes de la Unión y capital de los Estados Unidos Mexicanos, se ubica en el Distrito Federal.<sup>1</sup> Las dieciséis entidades políticas de este último –denominadas delegaciones-,<sup>2</sup> que equivalen a los municipios de los demás estados de México, contienen un número variable de colonias. Entre las treinta y cuatro colonias que integran la delegación Cuahutémoc<sup>3</sup> se encuentra el Centro o Centro Histórico, que cubre una pequeña superficie de aproximadamente diez kilómetros cuadrados.

La historia del Centro Histórico comienza en la época prehispánica con la fundación de México-Tenochtitlán por los mexicas, en el siglo XIV. En el corazón mismo de esta ciudad se ubicaba el centro ceremonial –del cual era parte el Templo Mayor, que hoy se observa a un lado de la Catedral-, rodeado por los edificios de gobierno y de la administración pública. Por fuera de este espacio político-religioso se

<sup>1</sup> El Distrito Federal cubre una superficie de 1.485 kilómetros cuadrados y su población es de 8.720.916 habitantes. (*Cuaderno estadístico Delegacional de Cuauhtémoc*, 2008.)

Sin embargo, la zona metropolitana de la ciudad de México trasciende el Distrito Federal. Comprende, además de 16 delegaciones propias, 58 municipios del Estado de México y un municipio del Estado de Hidalgo, de manera que cubre una superficie aproximada de 4.700 kilómetros cuadrados y una población de alrededor de 18 millones de habitantes, según el Censo General de Población 2000. (Suárez Pareyón, 2004: 76)

<sup>2</sup> Las delegaciones son designadas con clave numérica y nominalmente: 002 Azcapozalco, 003 Coyoacán, 004 Cuajimalpa de Morelos, 005 Gustavo A. Madero, 006 Iztacalco, 007 Iztapalapa, 008 La Magdalena Contreras, 009 Milpa Alta, 010 Álvaro Obregón, 011 Tláhuac, 012 Tlalpan, 013 Xochimilco, 014 Benito Juárez, 015 Cuahutémoc, 016 Miguel Hidalgo y 017 Venustiano Carranza.

<sup>3</sup> Con una superficie de 32.4 kilómetros cuadrados y habitada por 521.348 individuos. (*Cuaderno estadístico Delegacional de Cuauhtémoc*, 2008.)

situaban los sectores habitacionales. Luego de la invasión por los españoles se construye una nueva ciudad, la Nueva España, sobre las ruinas prehispánicas que dejó la conquista, aunque respetando el orden urbano establecido por los mexicas.

Sin duda, el Centro Histórico constituye un referente simbólico, emblemático, en cuanto al proceso histórico, político, social y cultural del país. Si bien la ciudad es policéntrica este espacio conserva su importancia, debido a la concentración de una parte sustancial de las actividades político-administrativas y económicas, tanto de la ciudad como del país. Las actividades culturales, religiosas, comerciales y servicios que ofrece, tornan ineludible la visita de residentes y turistas a este espacio. El Zócalo, por su parte, es en sí mismo un símbolo de la concentración de los poderes político y religioso, tanto anterior como posterior a la Conquista. La Plaza de la Constitución, delimitada por los edificios de gobierno federal y local y la Catedral Metropolitana, es un espacio dotado de significación por ser el principal escenario de ritualidad política, religiosa y cultural.

El Centro Histórico provee de prácticas musicales diversas, que dan cuenta no sólo de la trascendencia histórica de algunos espacios, asociados a la construcción de identidades colectivas, sino de la existencia de una diferenciación socio-espacial. Las marcadas asimetrías sociales y el escaso contacto entre clases o sectores se observa, incluso, en el espacio más igualitario de todos, es decir, el espacio público. La existencia de ámbitos de producción, circulación y consumo de élite –sobre todo intelectual- y populares se expresa, en cierta medida, en la música presente en los distintos entornos arquitectónicos y funcionales, así como en el público receptor. Veremos más adelante, que esto no es tan evidente en un contexto como el de Ciutat Vella, en el cual uno de los principales públicos de música callejera es el turista y donde el contacto entre clases y sectores sociales, medios y populares es más evidente.

El territorio de la ciudad de Barcelona<sup>4</sup> se divide en diez distritos<sup>5</sup> administrativa

---

<sup>4</sup> Téngase presente las cifras dadas a continuación y las ofrecidas para México, ya que estas diferencias no se manifiestan en el número de músicos callejeros de Ciutat Vella, ni en la diversidad musical. La ciudad de Barcelona ocupa una superficie de 102,16 kilómetros cuadrados y tiene 1.605.908 habitantes. (*Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona*, 2009.)

<sup>5</sup> Los diez distritos se denominan numérica y nominalmente: 1. Ciutat Vella, 2. Eixample, 3. Sants-Montjuïc, 4. Les Corts, 5. Sarrià-Sant Gervasi, 6. Gràcia, 7. Horta-Guinardó, 8. Nou Barris, 9. Sant Andreu, 10. Sant Martí. El distrito de Ciutat Vella concentra 111.290 habitantes de la capital de Catalunya. (Ídem.)

y políticamente autónomos. Cada distrito presenta un número variable de barrios: un total de setenta y tres en toda la ciudad.<sup>6</sup> El distrito de Ciutat Vella, que corresponde a la parte antigua de la ciudad e incluye el puerto, el paseo marítimo y algunas de las playas, cubre una superficie de poco más de cuatro kilómetros cuadrados y lo conforman cuatro barrios: El Raval, El Gòtic, Sant Pere, Santa Caterina i La Ribera –con los sub-barrios Sant Pere, Santa Caterina y La Ribera- y La Barceloneta.<sup>7</sup>

Cada barrio posee varios centros cívicos,<sup>8</sup> administrados por empresas privadas, que gestionan proyectos sociales y culturales, y funcionan como intermediarios entre los ciudadanos y el Ayuntamiento o las administraciones locales, es decir los distritos. De los cuatro centros cívicos de Ciutat Vella es el que se sitúa en el antiguo Convent de Sant Agustí quien tiene a su cargo la gestión del denominado proyecto “Música al carrer a Ciutat Vella”: una normatividad que regula las actividades de los músicos callejeros del Distrito. Esta reglamentación define el tipo de música y los decibeles, así como las restricciones en el uso de los instrumentos y el equipo de audio, en las zonas autorizadas para la actuación de los músicos callejeros acreditados. De manera que, a diferencia del Centro Histórico, el tipo de música presente en un espacio determinado no muestra una relación directa con las asimetrías sociales existentes en Barcelona, pues está sujeta, en primer término, a las características musicales del espacio que el Ayuntamiento pretende construir en un entorno arquitectónico y funcional particular. Aunque la normativa de Ciutat Vella sitúa a los músicos en puntos geográficos y horarios predeterminados, existe también una población de músicos al margen de la normativa. Para el presente estudio se abordan únicamente los músicos y grupos musicales que forman parte del proyecto “Música al carrer a Ciutat Vella”.

Si la música de las calles de la ciudad de México es una muestra de diversidad cultural, la música de las calles de Barcelona constituiría el paradigma de tal diversidad. Esto se debe a tres motivos fundamentales: uno, la mayoría de los músicos que trabajan durante todo el año en Barcelona son inmigrantes, ya sea de otras regiones de España o

---

<sup>6</sup> El área metropolitana, contenida en el ámbito metropolitano, tiene treinta y seis municipios, con 3.186.461 de habitantes. El ámbito metropolitano, que corresponde al área de influencia de la ciudad, tiene 4.928.852 habitantes. (Ídem.)

<sup>7</sup> Ídem.

<sup>8</sup> Por el momento hay cincuenta y un Centros Cívicos en la ciudad de Barcelona. (Ayuntamiento de Barcelona, página electrónica.)

de países de los cinco continentes; dos, existe una población fluctuante de músicos que actúan por temporadas, y tres, constantemente se forman nuevos grupos o intercambian sus integrantes –con distintas nacionalidades-, de manera que los resultados musicales combinan componentes de distintas regiones culturales. Por ser Ciutat Vella el distrito que concentra la mayor parte de los músicos callejeros, debido a la afluencia turística, constituye, a su vez, una representación a pequeña escala de la diversidad cultural de esta ciudad.

El público que transita por estos dos centros históricos, ante las distintas propuestas musicales y formas de interacción de los músicos, se comporta de manera similar. Algunas veces ofrece unas monedas y continúa su rumbo. Otras, se muestra indiferente. En ocasiones, y esta es una característica fundamental en México aunque no exclusiva, cuando se siente acosado por la insistencia con que los músicos o sus acompañantes se acercan a ofrecer sus servicios o a solicitar alguna contribución, responde con ira o con desprecio. Pero, con frecuencia, el paseante es atraído por la música y se detiene a escucharla o, incluso, acude de manera espontánea al espacio de manifestación de un cierto tipo de música y en los casos pertinentes participa de la práctica, por ejemplo, a través del baile o acompañando el canto. Entre el músico y el público se establece una situación de intercambio social recíproco, el cual incide en la legitimidad de las prácticas de los músicos callejeros.

### **3. Contenidos**

El marco conceptual general del presente estudio surge de una búsqueda y revisión de bibliografía y hemerografía, enfocada a mostrar las distintas realidades de los músicos callejeros, tanto en un sentido espacial como temporal. Esto, con el propósito de llegar a una definición y acotamiento del término “músico callejero” desde casos concretos y no de manera abstracta. Por lo tanto, la propuesta y problematización de una definición básica de este término, a partir de un conjunto de ejemplos, vinculados con los músicos callejeros que la historia registra o con los de hoy, constituye una estrategia

metodológica para dirigir las reflexiones y exponer los puntos de discusión, que permitieron construir el objeto de estudio, con sus distintas dimensiones o categorías analíticas. Este es el objetivo del primer capítulo, dividido en dos secciones principales. La primera explora las realidades de los músicos callejeros en algunas ciudades de América y Europa. Dentro de esta sección la primera parte, a modo de introducción, recupera al músico callejero del pasado, lejano, occidental, a partir de algunos estudios (musicológicos, literarios y sociales) y establece elementos de conexión con el presente. La segunda parte constituye una aproximación a los modos de vida y a la valoración social de las prácticas musicales en tres ciudades latinoamericanas: Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile. La tercera muestra la regulación de las actividades de los músicos en algunas ciudades europeas, tanto en lo que concierne al espacio público y como al semipúblico, así como el desarrollo de proyectos internacionales como instrumentos de legitimidad.

La segunda sección se enfoca a la construcción de un marco de referencia general dedicado al estudio de este actor en la ciudad postindustrial. Inicia con una conceptualización del músico callejero como categoría de análisis y lo ubica institucionalmente como actor social. En segundo término, aborda el espacio público como escenario variable del conflicto y del vínculo social. El resultado es el planteamiento de una hipótesis central de trabajo combinada con una descripción sucinta de la metodología aplicada a este estudio.

El segundo capítulo tiene como objetivo la descripción de las prácticas musicales desarrolladas en los dos centros históricos. La estrategia metodológica consiste en tomar como punto de partida la dimensión histórica y articularla con el trabajo etnográfico. El capítulo contiene tres secciones, la primera de ellas corresponde a una aproximación histórica a los músicos callejeros en el Centro Histórico y en Ciutat Vella. Las principales fuentes documentales consultadas son la crónica, el cine y algunos trabajos de corte musicológico y literario, que abordan tangencialmente la figura del músico callejero, fundamentalmente desde finales del siglo XIX. La segunda sección plantea las características del trabajo etnográfico realizado y un marco conceptual tendiente a problematizar y acotar la noción de músico callejero, así como a establecer criterios descriptivos. La última sección tiene por objetivo dar a conocer la música y los músicos

presentes en ambos espacios, como resultado del trabajo etnográfico, de manera que contiene desde reseñas biográficas hasta descripciones de los repertorios musicales interpretados.

El tercer capítulo explora, en cuatro secciones, las formas de interacción e intercambio en las prácticas de los músicos de ambos centros históricos. La primera sección establece una guía conceptual, que parte del esquema básico del don propuesto por Marcel Mauss, en la variante de Pierre Bourdieu, y se instala en la caracterización del intercambio social, en términos de la reciprocidad, propuesta por Peter Blau, ejemplificada con casos particulares. La segunda define la figura del mendigo-músico, con el propósito de aportar más elementos interpretativos a la situación de intercambio recíproco entre el músico callejero y su público. Las secciones tres y cuatro muestran cómo se producen las situaciones de intercambio social recíproco en los distintos escenarios que el espacio público propicia en el Centro Histórico y en Ciutat Vella. El capítulo finaliza con una síntesis, que relaciona la noción de legitimidad del músico callejero y el intercambio social.

El cuarto capítulo aborda los conflictos por el uso, apropiación, regulación y control del espacio público. Presenta dos secciones. La primera propone un estudio del “Proyecto música al carrer a Ciutat Vella” que se desarrolla desde el año 2005 en la ciudad de Barcelona, con el fin de regular la actividad de los músicos callejeros. El punto de partida es observar al músico callejero en su dimensión histórica a través de la prensa barcelonesa, en relación con las ordenanzas que se implementan en los diferentes momentos del proceso histórico-social, influyendo directa o indirectamente en su actividad. En segundo término planteo la génesis de los conflictos que dan como resultado el citado proyecto de 2005 y el posible futuro del mismo en un contexto de creciente control del espacio público. La segunda sección está dedicada a la situación del músico callejero en el Centro Histórico de la ciudad de México, respecto de las normativas que lo institucionalizan como trabajador no asalariado y los incipientes conflictos derivados del retiro de los ambulantes del primer cuadro de la ciudad, en octubre de 2007.

Este capitulo cierra con una sección de síntesis, conclusiones y pendientes que deja este estudio y con los listados bibliográfico, hemerográfico y discográfico.



Considero que un estudio dedicado a la música estaría incompleto sin la audición, por lo tanto, elaboré un audiovisual de setenta y seis minutos, a partir de los registros originales realizados durante el trabajo etnográfico en las dos ciudades, que lleva el título de *Contrapunto a dos voces*.

## **Capítulo 1**

**Realidades del músico callejero en Occidente: una  
mirada dirigida a la construcción de un marco general  
de referencia**

Los músicos callejeros, ambulantes, errantes o itinerantes<sup>9</sup> existen desde épocas remotas. En el caso de Occidente, la Edad Media registra, entre los siglos XI y XIII, la presencia de los llamados goliardos y clérigos vagantes en Inglaterra, Francia, España y Alemania: estudiantes que se trasladan de una escuela a otra, en los momentos de instauración de las primeras universidades europeas, así como clérigos sin beneficio o monjes exclaustros, con un modo de vida errante. Es posible inferir, entonces, no sólo su pertenencia a sectores sociales con ciertos privilegios, sino un nivel de educación objetivado en la orientación intelectual de su poesía. Los contenidos temáticos de las canciones, sobre todo en latín, incluyen brindis, piezas para celebrar la llegada de la primavera, reinenciones de poemas clásicos, cantos de amor y temas morales e inmorales. La constante sátira de los goliardos en contra de la Iglesia, así como la crítica a la sociedad y al poder, deriva en la negación de sus privilegios y en su decadencia.

De la poesía de los goliardos se han conservado varias antologías, algunas con la notación de la melodía en neumas sin pentagrama.<sup>10</sup> La más conocida es el *Carmina Burana* (siglo XIII), escrita principalmente en Alemania y conservada actualmente en Munich. En 1937 el compositor alemán Carl Orff compone una obra homónima, basada en dicha antología, la cual se convierte en uno de los emblemas del nazismo. Hoy, la popularidad por ella adquirida en las fracciones de las clases medias y burguesas con predominio de capital económico parece olvidar, además del papel que ésta jugó en la exaltación del espíritu ario, la irreverencia, el ingenio y la profunda crítica social de la poesía goliardesca.<sup>11</sup>

Otros músicos ambulantes (mujeres y hombres) del medioevo son los juglares, quienes desarrollan su actividad entre los siglos X y XIV, en distintas zonas de Europa. En las primeras épocas predomina el juglar épico, descrito como un vagabundo sin educación. Su labor consiste en animar los festejos de los sectores no alfabetizados,

---

<sup>9</sup> Términos que utilizaré como sinónimos.

<sup>10</sup> Signos que se colocan por encima de las palabras para indicar una línea melódica ascendente, descendente o la combinación de ambas.

<sup>11</sup> Las diferentes clases o fracciones de clase se definen, según Pierre Bourdieu, en base al volumen global de capital, conformado por un conjunto de variables, entre ellas, el capital cultural y el capital económico. Por lo tanto, existen clases y fracciones que están “mejor provistas simultáneamente de capital económico y cultural hasta las que están desprovistas en estos dos aspectos”, incluso, puede haber un predominio de uno u otro. (Bourdieu, 2003: 113 y ss.)

aunque de economía diversa, mediante la interpretación de canciones en lengua vulgar, combinada con acrobacias y juegos con animales amaestrados, así como con la transmisión de noticias, relatos o leyendas, adaptadas según el público receptor. El repertorio de estos juglares lo integra la canción de gesta y adaptaciones propias de piezas del acervo popular de las localidades a donde llega a ofrecer su arte. Desde mediados del siglo XIII predomina el juglar de lírica, quien destaca no sólo en la habilidad para la ejecución de instrumentos musicales (arpa, órgano portátil, laúd, guitarra, salterio), sino en la composición de música vocal con acompañamiento.

Las categorías definidas por Raymond Williams,<sup>12</sup> con el fin de explicar las relaciones entre cultura y sociedad, muestran al juglar como un personaje complejo, pues se inserta en varias de ellas. El juglar épico –igualmente el goliardo- es un artista institucionalizado, oficialmente reconocido como parte de la organización social central, aunque mantenido al margen de la sociedad.<sup>13</sup> La independencia que le concede el ofrecimiento de “servicios a domicilio” la pierde el juglar lírico, en tanto se inserta en ciertas formas de patronazgo, al recibir encargos musicales, quedar al servicio de un noble o fungiendo como músico de corte. El juglar lírico, integrado a la sociedad como criado o asalariado, incluso, de ciertos poetas-músicos conocidos como trovadores, troveros o minnesinger, deja de ser ambulante y, en cierta medida, marginal a los espacios hegemónicos de la música.<sup>14</sup>

La figura de estos músicos ambulantes medievales transita por procesos de legitimación y apropiación, paralelos a la constitución de una sociedad con jerarquías en la cultura (alta y baja cultura), de manera que hoy se ubica en la construcción histórica de la tradición europea de las Bellas Artes. Por lo tanto, el legado musical y poético se integra a los espacios producción, circulación y recepción o consumo de la música de concierto. Llama la atención, no obstante, la ausencia de noticias respecto del músico callejero de los siglos inmediatos, el cual parece haber desaparecido de escena hasta su resurgimiento tiempo después. Me pregunto si la primera modernidad no consideró a las prácticas de los músicos ambulantes dignas de atender y recuperar. Sin duda, el

---

<sup>12</sup> Williams, 1981: 34.

<sup>13</sup> Tanto en el caso de los goliardos como en el de estos juglares, la Iglesia desempeñó un importante papel en la marginación de que fueron objeto.

<sup>14</sup> Sobre goliardos, juglares, trovadores, troveros y minnesinger véase Riquer y Valverde, 1984: 44; Reese, 1988-1989, 245 y ss; Attali, 1977: 30.

desarrollo de la polifonía vocal, concomitantemente a sistema de escritura musical, desplaza a la tradición oral y convierte a la partitura firmada por el autor en el objeto de estudio principal y legítimo de la historia de la música, ya en la segunda modernidad. A esto se suma la ausencia de registros gráficos y sonoros, que impiden la trascendencia histórica de los sucesores de aquellos goliardos y juglares del medioevo.

Al menos hoy el músico callejero constituye un actor social con una marcada presencia en los centros urbanos –aunque en un marco de subalternidad-, lo cual amerita el desarrollo de investigaciones desde diversos ángulos. La búsqueda de antecedentes en la investigación de este tema reveló, sin embargo, la escasez de estudios especializados. Por lo tanto, la indagación debió orientarse hacia otro tipo de fuentes: comentarios, interpretaciones y análisis inmediatos, a modo de instantáneas, de los hechos cotidianos. La prensa escrita de distintas épocas y las páginas electrónicas de los grupos musicales, festivales o proyectos diversos de alcance global, se convirtieron en los principales medios de exploración de este personaje en diferentes contextos socioculturales, complementado por la observación en varias ciudades.

Las notas o breves artículos utilizadas como fuentes documentales, si bien pueden mostrar imprecisiones o ser tendenciosas, nos ponen en contacto con la cotidiana realidad de quienes buscan transmitir su música en el espacio público de las ciudades, ya sea para ganarse la vida, por elección, por el acceso restringido a los espacios que las instituciones y las sociedades hegemónicas establecieron como legítimos para la música o porque es éste el lugar más adecuado para desarrollar un cierto tipo de práctica musical. Asimismo, revelan a figuras destacadas en un determinado contexto y a quienes acceden a los medios masivos de comunicación y a la red de comunicación global. También proporcionan una idea de cómo se construye el imaginario social en torno a estos músicos, expresado tanto en conflictos con la administración pública como en el desarrollo de relaciones de intercambio social en el espacio público.

Este capítulo tiene dos secciones, la primera explora las realidades de los músicos callejeros mediante la recuperación de la experiencia cotidiana y de datos biográficos en unas pocas ciudades americanas y europeas. Examina tres aspectos fundamentales: uno, las condiciones de desempeño en los lugares más significativos de la ciudad (espacio público) y en el transporte subterráneo (espacio semipúblico); dos, las

representaciones que su imagen y su música adquieren en contextos socioculturales distintos y tres, las relaciones con la administración pública y los proyectos que vinculan a los músicos de distintas ciudades, países o continentes. Esta exploración tiene como fin aportar elementos a la caracterización de la figura del músico callejero y llamar la atención sobre las posibilidades de legitimación en el ámbito cultural y social, así como sobre las problemáticas que enfrenta en relación al uso del espacio público. La elección de los casos abordados si bien está vinculada con la posibilidad de observación directa – sin la pretensión de un trabajo etnográfico- y con la disponibilidad de fuentes documentales, contribuye al planteamiento de un hilo conductor conceptual dirigido a un estudio más minucioso de los casos principales, es decir, de los músicos callejeros de los centros históricos de la ciudad de México y de Barcelona. Así, queda establecido el principal propósito de este capítulo y el tema de la segunda sección, enfocado a construir un marco referencial de estudio de este actor social, en el contexto de la ciudad postindustrial.

### ***Aproximación a los modos de vida y a la valoración social de las prácticas de los músicos callejeros en tres ciudades latinoamericanas***

#### **Montevideo**

Si bien Montevideo es el lugar donde nací y viví por más de treinta años, existe una razón de tipo metodológico que me lleva a hablar en primer término de esta ciudad: es el espacio menos complejo respecto del tema de estudio. Aun así aparecen representadas las distintas posibilidades o estrategias de los músicos callejeros en la presentación del repertorio, comunes a otras ciudades.

Montevideo es una ciudad pequeña, con aproximadamente un millón y medio de habitantes. Esta baja densidad demográfica hace que el estrés de las grandes ciudades por el tránsito o el ruido, incluso, por la inseguridad pública no constituya un

problema.<sup>15</sup> Asimismo, la presencia de algunos personajes o de cierta música en las calles, en un contexto tan pequeño, además de no pasar inadvertida, adquiere relevancia en la construcción de la memoria colectiva de quienes lo habitan.

Pablo Ancheta, un bandoneonista ciego, interpreta tangos en la avenida principal de Montevideo (18 de Julio) cerca de Carlos Roxlo, desde hace al menos cuatro décadas, con el propósito de ganarse la vida. De esta forma, se ha convertido en una figura importante del centro capitalino y en un punto de atención para la prensa. En 1994 el semanario *Brecha* publica una nota sobre Ancheta, a partir de una entrevista en la que el músico relata el motivo de su presencia en las calles y las condiciones en que lleva a cabo su labor. Hasta la crisis económica de Uruguay, consolidada en los años sesenta, Ancheta trabaja en la animación de fiestas. Al desaparecer paulatinamente esta fuente de ingresos el bandoneonista decide procurarse el sustento económico en la vía pública. Respecto de las condiciones de esta labor en Montevideo señala lo siguiente:

El trabajo en la calle es muy duro, se sufre mucho, sobre todo el frío, el calor, la lluvia. Pero lo peor de todo son los inviernos. Cuando se camina no se siente tanto frío, pero al estar quieto uno se va helando de tal manera que poco a poco queda congelado. No hay ropa que aguante, por abrigado que esté. Le juro que con 63 años ya no se aguanta. Lo peor es que no hay dónde ir, porque si me levanto tengo que regresar a mi casa y pierdo el jornal del día.

Pero no me puedo quejar de lo que hago. A pesar de estar como promedio cerca de diez horas en la calle, gracias a esto podemos comer mi familia y yo. Viviendo a lo pobre, claro está, pero viviendo al fin. Además tengo cierta independencia, no tengo horarios y todo depende de cómo esté yo y el día. Por otra parte, tengo que destacar que es un trabajo honesto que me ha traído muchas satisfacciones, sobre todo en gente que me conoce y me ha pedido un casete grabado para llevarse al extranjero. Debo reconocer que son casos excepcionales, pero quedan grabados en el corazón.<sup>16</sup>

Ancheta menciona tres aspectos relevantes para entender la forma en que se desarrolla la vida de músico en el espacio público. El primero de ellos es la

---

<sup>15</sup> Aunque el aumento de la inseguridad es sustancial en los últimos tiempos, no se equipara al de otras ciudades latinoamericanas.

<sup>16</sup> Estrades, 1994: 18.

desprotección no sólo por estar a merced del clima, sino de la delincuencia.<sup>17</sup> El segundo refiere a la necesidad de cumplir, como cualquier otro trabajador, con una jornada laboral completa, y aún más, para llegar a su casa con una suma de dinero que, en los peores días, puede ser miserable, al menos en Uruguay. El tercero es la independencia por no estar inserto en formas de patronazgo, lo cual incide en la libertad de horarios, pero también, en la obtención de un jornal fluctuante.



1. Pablo Ancheta, nota en el semanario *Brecha*. Foto: Jorge Ameal.<sup>18</sup>

Amigo de Ancheta fue el conocido personaje apodado Fosforito, Juan Antonio Rezzano, quien interpretaba instrumentos no tradicionales en las calles, mercados ambulantes y bares del centro de Montevideo y de Punta del Este: cucharas, huesos de animales y un monocorde construido con un palo de escoba montado en un recipiente de cocina, como resonador. Con otros músicos callejeros apodados Pancho El Guanaco y El Gordo, ejecutando dicho monocorde y un serrucho, respectivamente, Fosforito, con sus cucharas y huesos, formó un trío que actuó en el tradicional mercado de la calle Tristán Narvaja<sup>19</sup> y en el Mercado del Puerto, ambos con una concurrencia de habitantes de la

<sup>17</sup> Los robos de instrumentos musicales en la vía pública aparecen en varios contextos.

<sup>18</sup> En tanto no se indique lo contrario las fotografías y reproducciones pertenecen a la autora de este trabajo.

<sup>19</sup> Conocido como “la Feria de Tristán Narvaja”.



ciudad y turistas.<sup>20</sup> Fosforito también era conocido como el “hombre sandwich” o como “Chaplin”, debido a que en los trabajos de propaganda callejera encarnaba a este personaje del cine norteamericano. Sin duda, en tanto componente del espectro urbano, Fosforito ha construido la memoria colectiva de los habitantes de Montevideo. El reconocimiento público hacia su figura se materializó en la entrega de una vivienda por parte del gobierno. Este acto solidario llegó a la vida de Fosforito cuando contaba con más de ochenta años de edad, de manera que disfrutó de ella por poco tiempo.



2. Fosforito, caricatura de Arotxa en periódico *El País*.

Actualmente el mercado dominical de Tristán Narvaja, debido al número de paseantes locales y turistas que por él circulan, continúa siendo un espacio concurrido por los escasos músicos de las calles de Montevideo. En una esquina el grupo Los Sureños conforma un escenario comprimido por los puestos con mercancía diversa, el tránsito que cruza Tristán Narvaja y el constante fluir de peatones, algunos de los cuales se detienen para escucharlos y cantar un repertorio de música popular uruguaya de los años sesenta y setenta. Este conjunto reproduce la estética de los grupos folclóricos de la época, con voces y guitarras. Dicho repertorio incluye algunos candombes cuyas letras

---

<sup>20</sup> Guruyense, 1995: 8.

refieren a la represión y a la injusticia social, tales como, *Candombe de mucho palo* (1972) de Carlos Barea y *A mi gente* (1969) de José Carbajal “El Sabalero”. Frente a ellos –en el piso- una caja de madera incita al público a que deposite dinero. La caja contiene, además, una imagen de San Expedito<sup>21</sup> y un disco compacto propio, de elaboración artesanal, a la venta. El título del disco es, paradójicamente, “Lo mejor de Los Nocheros”: un conjunto uruguayo cuya música, en especial la canción *Disculpe* se convirtió en un emblema de la contraprotesta durante la dictadura cívico-militar.



3. Los Sureños, Feria de Tristán Narvaja, Montevideo, enero/2007.

A pocos metros, escondido entre frutas, verduras y artesanías, se encuentra el conocido saxofonista Álvaro Armesto, cuyos sonidos no pasan inadvertidos a quien posee cierta sensibilidad musical.<sup>22</sup> Sobre el estuche del saxo hay una gorra de lana en la cual el paseante tiene la posibilidad de colocar dinero para el músico. Según cuenta Álvaro la ceguera que le aqueja desde hace varios años le ha impedido continuar con su carrera profesional en los ámbitos de la música culta y popular, y no ha tenido otra opción que la de instalarse con su música en este mercado callejero. A diferencia de Los Sureños, quienes atrapan con facilidad al paseante, interceptado física y musicalmente con un repertorio de canciones que integran la memoria de quienes vivieron el proceso dictatorial, Álvaro Armesto, concentrado en la improvisación de un jazz tranquilo, se

<sup>21</sup> Patrono de las causas justas y urgentes.

<sup>22</sup> En el viaje realizado a Montevideo en diciembre de 2010, Álvaro ya no interpretaba música en este mercado.

dirige a un público, si se quiere, más selecto. Mientras los primeros son rodeados por un auditorio que canta, aplaude, gesticula o baila, el segundo toca para el paseante que apenas se detiene a ofrecer unas monedas, aun cuando en ocasiones muestra inquietudes intelectuales acerca de la música interpretada o del instrumento musical. Estas dos situaciones ponen en evidencia cómo el músico es quien propone una forma determinada de interacción con el público, lo cual incide en el número y en las características del auditor, así como en las formas de recepción musical.



4. Álvaro Armesto, Feria de Tristán Narvaja, Montevideo, enero/2007.

En el Mercado del Puerto una pequeña escola do samba, So'-No'is, con una bailarina y cuatro instrumentistas (trompeta, trombón, redoblante y bombo), se desplaza por los alrededores. En ciertos momentos el ejecutante de bombo pasa su instrumento al trombonista con el fin de acercarse a las terrazas, pasar la gorra (un garrafón de plástico de tres litros) e interactuar con el público. Dentro de este pequeño espectro musical de la ciudad de Montevideo también se encuentran las cuerdas de tres o cuatro tambores del candombe, desplazándose en situación de llamada por los citados mercados, las calles

céntricas y la Ciudad Vieja. La sonoridad del candombe en todas sus manifestaciones no sólo ha construido el paisaje sonoro montevideano, sino las identidades colectivas de la sociedad uruguaya. Las prácticas que conforman esta manifestación musical son varias e incluyen una variante que el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán denomina, en los años cincuenta, “llamada mendicante”, en tanto los músicos “pasan la gorra”.<sup>23</sup> Destaco lo inapropiado de este término, pues –como se verá en otro capítulo- existe una tendencia al intercambio recíproco entre el músico y quien otorga dinero, lo cual no sucede en la mendicidad.

En el ámbito de una misma manifestación musical callejera existen prácticas que buscan recrear un cierto ritual y prácticas tendientes a representar o dramatizar un ritual en un contexto y con un sentido diferente o, al menos, con otros propósitos que no necesariamente excluyen al primero. En el caso del candombe la recreación se expresa en la presencia de un calendario anual más o menos fijo, en el recorrido más o menos establecido de las cuerdas de tambores y en la intención de dar continuidad a esta práctica musical. La dramatización se manifiesta en el desplazamiento de las pequeñas cuerdas por espacios con gran afluencia de público local y turístico con el fin de recibir



un donativo por la música. Esta segunda posibilidad se integra al ámbito de los músicos callejeros y permite hacer una acotación al término, pues no todas las prácticas musicales en el espacio público corresponden a estos músicos.

5. So'-No'is, Mercado del Puerto, Montevideo, diciembre/2007.

<sup>23</sup> Una de las prácticas de mayor tradición es la llamada de tambores de los días festivos. Aquí, los grupos de tambores de los distintos barrios –principalmente Sur, Palermo y Cordón Norte- y sus seguidores se vuelcan a las calles, realizando un recorrido que llega a durar varias horas, ya que incluye paradas en ciertos lugares para afinar los instrumentos con calor directo. Los espectáculos realizados por las sociedades de negros y lubolos durante el carnaval en escenarios al aire libre, constituyen otra práctica tradicional del candombe. En la actualidad, han aparecido pequeñas cuerdas de tambores en zonas no habituales, lo cual es una pauta de la forma en que esta práctica musical se ha extendido, al menos en Montevideo. También existen conjuntos de candombe que actúan en auditorios y teatros y, desde los años sesenta, grupos o autores del movimiento de la Música Popular Uruguaya, que han incorporado el candombe, en todas sus dimensiones.

## Santiago de Chile

Santiago de Chile<sup>24</sup> y la ciudad de Buenos Aires<sup>25</sup> presentan un movimiento urbano bastante más importante que Montevideo. En ambas ciudades los artistas de la vía pública (músicos, mimos, actores, bailarines) construyen un espacio y un ambiente particular. En el centro de Santiago la peatonal Paseo Ahumada y en Buenos Aires la peatonal Florida, la plaza Francia en la Recoleta o la plaza Dorrego en el barrio San Telmo, constituyen lugares obligados para paseantes o turistas, que desean conocer una parte del movimiento cultural de estos centros urbanos.

Santiago de Chile cuenta con una normatividad clara y restrictiva respecto de los músicos y demás artistas callejeros. En una nota titulada “Clásicos del Paseo Ahumada”<sup>26</sup> el cronista reseña varios de los espectáculos por ellos realizados. Incluye un mimo, un bailarín imitando a Michael Jackson, un dúo humorístico, un mago y una banda de jazz instrumental. Esta última tiene un permiso municipal para actuar en la esquina de Huérfanos y Estado. Según la nota consultada, la presencia de este grupo en la calle, cuyos integrantes habían pertenecido a distintas orquestas, es una consecuencia del régimen dictatorial, que propició el cierre de locales nocturnos, tras la restricción de salir a las calles en horas de la noche. Explican los músicos que tocar en las calles tiene sus ventajas y sus desventajas:

Lo bueno es la gran variedad de gente que transita a la que si le das un espectáculo que le guste, te retribuye bien. Lo malo es que cuando te ofrecen tocar en locales, lo hacen con ofertas mezquinas, a precio de ‘artista de la calle’. [...]

Hace dos años nos llevaron presos. Teníamos un permiso de actuación ampliado, pero sólo transitorio. El carabinero no lo entendió así. Tuvimos que pagar el parte tras cinco horas detenidos junto a delincuentes de todo tipo.<sup>27</sup>

Esto expresa una de las posibles valoraciones de la música callejera. Los diversos

---

<sup>24</sup> Con aproximadamente seis millones de habitantes, según el Instituto Nacional de Estadística, ocuparía el séptimo lugar en Latinoamérica por su concentración demográfica.

<sup>25</sup> El Gran Buenos Aires, que integra la Ciudad y la Provincia de Buenos Aires, tiene una población aproximada, según el censo de 2001, de 11.5 millones de habitantes y se encuentra en tercer lugar por su concentración demográfica. (Instituto Nacional de Estadística y Censos, página electrónica.)

<sup>26</sup> Ramírez, 2004.

<sup>27</sup> *Ibíd.*

conflictos entre los músicos callejeros y la administración pública podrían tener su origen o fundamentarse en el valor cultural atribuido a sus prácticas, pues parece estar ligado a una subvaloración del espacio público, en tanto lugar de mendigos, vendedores ambulantes y delincuentes.

Un personaje urbano cuya condición de músico puede ser cuestionada es el organillero, quien se integra al paisaje sonoro y visual de Santiago, así como de otras ciudades de Chile. Los organillos –instrumentos musicales mecánicos- fueron traídos desde Alemania a varios países de América (Argentina, Uruguay, Guatemala, México), hacia finales del siglo XIX.<sup>28</sup> Asociado al oficio de organillero se encuentra en Chile el de chinchinero: un personaje que, según los trabajos consultados, surge a finales de los años treinta. En épocas anteriores era común ver al organillero dotado de instrumentos de percusión (un bombo en su espalda, un platillo con pedal y un triángulo), con los que acompañaba rítmicamente la melodía grabada en el cilindro. Posteriormente, el organillero se desdobra y surge el chinchinero –ambos con un atuendo particular en la actualidad- que, además de bailar al ritmo del organillo y de los instrumentos de percusión, cumple la función de pasar la gorra y recoger el dinero ofrecido por el público. A este complejo se suma, en ocasiones, la presencia del loro de la suerte.<sup>29</sup> Explica el organillero y chinchinero Manuel Lizana<sup>30</sup> que la salida de los cilindros a la calle durante los fines de semana incluye la venta de pequeños juguetes (remolinos, sapitos y pelotitas de aserrín), elaborados artesanalmente por los propios organilleros, con la ayuda de su familia, en especial su esposa.

El musicólogo chileno, Agustín Ruiz, escribe lo siguiente respecto de la condición de músico del organillero:

A pesar de constituir el paradigma del músico errante, el organillero no es un músico

---

<sup>28</sup> Sólo en Valparaíso llegó a haber ochenta organillos. En la actualidad quedan siete en esta misma ciudad. (Ruiz Zamora, 2002).

<sup>29</sup> Olea Marincovich, 2003.

<sup>30</sup> Manuel Lizana se inicia en su oficio a los siete años de edad vendiendo los juguetes que llevaba su padre Héctor Lizana, considerado pionero en la fabricación de cilindros y en la reparación de organillos en Chile. (Entrevista a Manuel Lizana, 2007.)

propiamente, sino más bien un operario,<sup>31</sup> un trabajador cuya tarea consiste en accionar los mecanismos del organillo en el lugar y situación que le signifique una retribución económica. Sin embargo, la propia noción sobre el propio oficio con el tiempo se ha vuelto más compleja.<sup>32</sup>

En otro pasaje del mismo ensayo Ruiz refiere a este oficio como “trashumante y juglaresco”. El autor atribuye la escasa valoración social del oficio de organillero a la explotación de que era objeto por parte de los dueños de los instrumentos. La administración del “negocio de los organillos” conformaba una de las actividades lucrativas de los dueños, durante la primera mitad del siglo XX. En esta época los organilleros eran hombres sin oficio o desempleados que, mediante un trato ambiguo e injusto con el dueño del instrumento, se volcaban a las calles a desempeñar su trabajo, esporádicamente o con regularidad. Manuel Lizana refiere a esta situación en una entrevista:

Doña Raquel Hernández tenía una casa y le arrendaba piezas a los organilleros... Todos los organilleros que vivían ahí tenían que comprarle el material a ella (juguetes, suertes), porque si no se enojaba. A los dueños no les gustaba que los trabajadores llegaran a tener un organillo, porque perdían dinero. Entre los patrones se cuidaban, porque cuando un trabajador se iba por un desacuerdo, entre todos los dueños de organillos se ponían de acuerdo para no darle trabajo. Ahí nadie podía surgir porque nadie tenía contrato, derechos... nada. Esos fueron tiempos muy crudos, y por eso mismo yo creo que los organilleros tomaban tanto,<sup>33</sup> porque la gente no tenía esperanza... no había futuro ... (Manuel Lizana, Santiago, 2001).<sup>34</sup>

Según Ruiz, cuando los organillos pasan a ser propiedad y responsabilidad de quienes los llevan a las calles, y ya no de los antiguos arrendatarios, el oficio de organillero se convierte en un trabajo digno, luego de una época de decadencia, hacia mediados del siglo XX. La popularidad de los organillos durante los años veinte y

---

<sup>31</sup> Nota del autor: “En la actualidad la mayoría de los organilleros mantienen esta noción, salvo aquellos buenos chinchineros que han llegado a ser percusionistas en sonoras, combos o conjuntos de música tropical”. (Ruiz Zamora, op. cit., 2002.)

<sup>32</sup> *Ibíd.*

<sup>33</sup> Nota del autor: “Una de las lacras más dramáticas que antaño afectó a este gremio fue el alcoholismo. Sólo en las últimas décadas se ha ido superando esta situación, en gran medida, gracias al cambio de condición de la propiedad de los aparatos y al nuevo sentido que ha comenzado a adquirir el oficio.” (*Ibíd.*)

<sup>34</sup> *Ibíd.*

treinta, anota el mismo autor, se debía a la coincidencia entre la música contenida en los cilindros y la de moda; dicha popularidad decae en los años sesenta por la obsolescencia del repertorio. Sin embargo, el organillo llega a convertirse en un “objeto icónico que moviliza la memoria colectiva”, mediante un proceso de resignificación de su repertorio. Y agrega este autor:

Este largo proceso de resignificación ha sido la base de un nuevo sistema de valores y prácticas, donde el gremio ha construido mediante procesos de autoobservación y autorreferencialidad, un sentido patrimonial que no sólo le concierne a ellos sino al conjunto de la sociedad chilena.<sup>35</sup>

En el 1998 el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes (Fondart) decide apoyar un proyecto dirigido a la preservación de los organillos y, en consecuencia, del oficio de organillero, donde el encargado de la restauración y construcción es quien desempeña el oficio. En 2001 es creada la Corporación Cultural de Organilleros de Chile que, con el apoyo de la División de Organizaciones Sociales del Ministerio de Secretaría General de Gobierno y la División de Cultura del Ministerio de Educación, realiza una muestra de dieciocho organillos restaurados en la Plaza de la Constitución. Dicha muestra lleva el nombre: “Organillos: patrimonio urbano” (2003).<sup>36</sup> En este contexto de revalorización de esta práctica musical callejera se han emprendido acciones en tres sentidos, a saber: la recuperación del patrimonio musical y organológico, y la promoción social del oficio en cuanto patrimonio intangible.<sup>37</sup>

La noción y el ejercicio de declaración de patrimonio cultural intangible, consolidada en la 32ª Conferencia de la UNESCO (París, 2003), representa un instrumento legitimador del orden institucional. Este instrumento de legitimación aplicable a la música se desarrolla a partir de la observación de los procesos de circulación social de las prácticas y, en cierta medida, cuestiona la noción de patrimonio como acervo cultural, cuya selección ha estado a cargo de las élites intelectuales y políticas. Una construcción social “desde abajo” realizada –al menos en teoría- por los actores involucrados en las prácticas se asocia o alterna con tal visión hegemónica del

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> Riquelme, 2003.

<sup>37</sup> Ruiz Zamora, *op. cit.*, 2002.



patrimonio cultural.<sup>38</sup> El organillo chileno es un caso particular de revalorización de las prácticas de cierto músico callejero, que se suma a la declaración de patrimonio intangible del candombe uruguayo en 2009, expresando un aspecto de la legitimidad. Sin embargo, la condición de patrimonio cultural de las prácticas de los músicos callejeros no es lo habitual y los signos de legitimidad se presentan de manera más compleja, incluso sutil, vinculada al intercambio social producido en la vía pública y a la legalidad, como justificación del orden político.<sup>39</sup>



6. Manuel Lizana tocando el organillo junto con chinchineros, Organilleros Chilenos en México: Encuentro para la Valoración de un Patrimonio Cultural Vivo, Casa de la primera imprenta de América, México, 20-27/abril/2007.

En la prensa de los últimos años se observa una tendencia a referirse a la práctica del organillo en términos, de alguna manera, cercanos al plano de la práctica musical. Esto podría ser una consecuencia de esta nueva concepción del organillo y del oficio de organillero, al menos, en Chile. El propio Ruiz lo expresa así: “Esta cruzada reivindicatoria busca, mediante un proceso de dignificación, una nueva forma de

<sup>38</sup> Respecto del patrimonio cultural intangible véase Rosas Mantecón, 2005.

<sup>39</sup> En el actual contexto de estudio las únicas manifestaciones que reúnen las condiciones o requisitos para ser consideradas patrimonio son la práctica del organillo en México, la música y los conjuntos que actúan en Plaza Garibaldi y las expresiones músico-coreográficas de los concheros y danzantes. Se verá, sin embargo, en el último capítulo cómo los planes de revitalización urbana en el contexto postindustrial, asociados a procesos de regulación y control del espacio público en aumento, tienden a debilitar el desarrollo de tales prácticas musicales, al menos en dos de estos casos.

presentación del oficio ante un público mayoritariamente sensible frente a esta expresión de arte popular callejero.”<sup>40</sup>

Véanse otros ejemplos.<sup>41</sup> En el sitio del patrimonio cultural de Chile aparece lo siguiente: “Hoy los organilleros forman un gremio organizado, cuyo trabajo responde a criterios artísticos y técnicos y es concebido por ellos como un oficio digno, que forma parte del patrimonio cultural vivo y del folclor popular chileno.”<sup>42</sup> *El Mercurio* publica: “Los organilleros, por su parte, se reunieron en una Corporación Cultural y presentarán su música el sábado en la Plaza de la Constitución. La actividad cerrará con un concierto en el Patio de los Naranjos de La Moneda a las 11:00 hrs.”<sup>43</sup> Mientras que *La Estrella de Valparaíso* dice: “[...] los organilleros porteños son la máxima expresión social y artística del Cono Sur en esta materia, junto con México.”<sup>44</sup>

Transcribo un fragmento de una entrevista a Manuel Lizana con el propósito de aportar más elementos a esta argumentación. A la pregunta de si se considera un músico o un operario del organillo –según la distinción realizada por Ruiz-, Manuel responde lo siguiente:

Operario para mí no suena. [...] [El organillo] me inspira porque siento amor por lo que hago. Y soy profesional en lo que hago. Y creo que yo siento ser músico. Porque para tocar un organillo hay que tener sentido musical, para llevar el compás de la melodía. A lo mejor no soy músico de partitura, académico, pero tengo el corazón de músico, los sentimientos de músico. A lo mejor todos [los organilleros] no tenemos el mismo sentido. Pero, en el fondo, si uno ama el instrumento es porque tiene el sentido de la música. Y creo que uno, tomando la manivela, es el intérprete del tema que está tocando. [...] No somos músicos académicos, pero somos músicos errantes. Y yo creo que estaríamos dentro de los músicos, porque estamos transmitiendo música. Estamos transmitiendo cultura. Estamos transmitiendo alegría. [...]

A lo mejor un músico de conservatorio no transmite lo que transmitimos nosotros. Entonces aquí hay una diferencia porque uno toca por el amor al arte. Por el arte que uno lleva. No es que sea gratis, pero es un arte. [...] Aquí, nosotros los chilenos, y podría decir que los mexicanos, tenemos el mismo sentido en común, de que somos organilleros iguales. Ahora, es

---

<sup>40</sup> Ruiz Zamora, op. cit., 2002.

<sup>41</sup> Nótese, además, que en el encabezado de la nota de Jonathan Rovner –“La ley de la gorra”-, que se transcribe en el siguiente apartado, el organillero es considerado parte de la diversidad de músicos de la vía pública en dicha ciudad.

<sup>42</sup> s/a, “Organilleros: Música de nuestras calles”, 2002.

<sup>43</sup> Olea Marincovich, op. cit., 2003.

<sup>44</sup> S/a, “Organilleros, la cultura intangible”, 2007.

como la gente lo vea.<sup>45</sup>

Aun cuando sea cuestionable, desde el punto de vista técnico-musical, la posibilidad de considerar músico al organillero, existe una construcción social del sentido que adquiere este oficio, en principio en Chile, el cual se expresa en los discursos de la prensa y de los propios organilleros, así como en trabajos de corte musicológico.



7. Organillo restaurado por Manuel Lizana y juguetes artesanales, exposición en el marco de Organilleros Chilenos en México: Encuentro para la Valoración de un Patrimonio Cultural Vivo, Casa de la primera imprenta de América, México, 20-27/abril/2007.

## Buenos Aires

En un artículo publicado en el periódico bonaerense *Página 12* aparece un conjunto de reseñas biográficas de los músicos que se desempeñan en el espacio público, lo cual permite una aproximación a la diversidad musical existente en Buenos Aires: “Arpas paraguayas, bandoneones, anónimos flautistas, mujeres orquesta, guitarreros andinos y cantores de protesta, insólitos banjos y organilleros con loro y todo”.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Los datos de las entrevistas grabadas en audio y vídeo aparecen en un listado al final de este trabajo, con lo cual no se pondrán ni entre el texto ni como nota.

<sup>46</sup> Rovner, 2001.

Veamos quiénes son algunos de los músicos retratados en este artículo. Rubén Rodríguez, un guitarrista que perdió las piernas de joven en un accidente, se instala sobre un cartón corrugado en la esquina de Florida y Paraguay. Al momento de escrita la nota periodística, Rodríguez llevaba dieciocho años interpretando música en las calles, con el propósito de recibir de los paseantes el dinero suficiente para mantener a su familia. Entre otros trabajos para la industria cultural, consignados en dicha nota, Rodríguez participó en el video de la canción *Llueve sobre mojado* de Fito Páez y Joaquín Sabina. El músico relata al periodista la historia de un guatemalteco, que decide abandonar los estudios universitarios en su país y trasladarse a Buenos Aires con el fin de desempeñarse como músico callejero. Este guatemalteco es el conocido cantante del género melódico Ricardo Arjona, cuya actividad musical se desarrolla en el ámbito de la industria cultural.<sup>47</sup>

Cercano de Rubén es El Turco Claudio Quinteros. Le dicen “el Silvio Rodríguez de la Plaza Francia”. Tiene un público de unas trescientas personas, que hasta le piden autógrafos. Claudio Quinteros, quien desde niño tuvo afición por las calles, efectuando distintos trabajos, se inició como músico callejero cuando descubrió –tras la compra de su guitarra, siendo un adolescente- que ganaba más dinero interpretando en la vía pública canciones de Silvio Rodríguez y Sui Generis<sup>48</sup> a la hora del almuerzo, que en toda una jornada como cadete de un banco de la zona céntrica. En la época de la dictadura –año 1982- grupos de jóvenes coreaban las letras de las canciones de protesta interpretadas por Quinteros y los músicos acompañantes, lo cual les trajo como consecuencia dieciocho días de interrogatorio a base de tortura. En el transcurso de los años Quinteros ha ganado suficiente dinero para, a sus treinta y seis años de edad, tener una vivienda propia.<sup>49</sup>

Una mujer llamada Marta, jubilada de obrera metalúrgica, que estudió piano en su juventud, realiza un espectáculo en la plaza Dorrego, combinando la música con su espontáneo humor. La música es el resultado de una batería construida por Marta con

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Sui Generis fue un destacado grupo argentino de rock, que desarrolló su actividad entre 1969 y 1975. En sus orígenes estuvo conformado por Charly García (teclados y voz), Nito Mestre (guitarra, flauta traversa y voz), Rolando Fortich (bajo), Juan Belia (guitarra), Alberto Piégari (batería) y Carlos Piégari (voz). (Sui Generis, página electrónica.)

<sup>49</sup> Rovner, op. cit., 2001.

vasos de plástico, panderetas y tapas de cacerola, un embudo que hace sonar como una trompeta con sordina, su voz y sus zapatos de tap.<sup>50</sup> Al igual que Fosforito en Montevideo, la propuesta de Marta constituye un ejemplo del ingenio musical, que es posible encontrar en las calles.

La presencia de músicos migrantes también aparece reseñada en esta nota. Este es el caso de un intérprete holandés de canciones de John Denver, Elvis Presley y Bob Dylan, quien luego de haber vivido en París y recorrido Europa, decide seguir a su esposa a su país de origen. Otro caso es el de Víctor Castañeda, quien ejecuta simultáneamente la guitarra, el sikus y el bombo. Castañeda constituye el último integrante de un conjunto llamado Kusillajta,<sup>51</sup> que dio a conocer su música en las calles. A lo largo de ocho años Víctor ha trabajado ocho horas diarias, repartidas entre el subte y la peatonal Florida, para mantener a su familia, con quien vive en una pensión. Este tiempo en las calles le ha permitido tomar consciencia de los códigos y de la ética que imperan a la hora de ocupar el espacio público. Explica Castañeda cómo los mismos músicos son capaces de regular la ocupación de la vía pública:<sup>52</sup>

La calle hay que respetarla. No te podés poner a tocar con equipos a diez metros de donde hay alguien cantando solo con su guitarra. Hay mucha gente joven que no entiende o no le importa, y hay muchos que creen que los espacios tienen dueño. Nosotros ya nos conocemos todos y sabemos bien dónde se puede y dónde no, a qué hora sí y a qué hora no.<sup>53</sup>

Señala Castañeda, asimismo, dos formas de tocar en la calle, una más lucrativa que la otra. En la primera, empleada con Kusillajta, la idea consiste en interesar al público mediante propuestas nuevas y atractivas, de manera que este último se coloca rodeando a los músicos para presenciar el espectáculo. La segunda, es tocar para quien transita y, eventualmente, se detiene y lanza algunas monedas al estuche del instrumento. Incluso, el peatón puede llegar a solicitar algunos temas instrumentales o canciones y continuar su rumbo, agrega Castañeda.<sup>54</sup> Ambas observaciones son lógicas

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*

<sup>51</sup> “Pueblo alegre” en quechua.

<sup>52</sup> En el Centro Histórico de la ciudad de México algunas plazas están, sin embargo, sobrecargadas de músicos y el resultado sonoro mezcla las distintas propuestas musicales.

<sup>53</sup> Rovner, *op. cit.*, 2001.

<sup>54</sup> *Ibíd.*

y, como ya se vio, comprobables en otros espacios. Aunque no son las únicas posibilidades, permiten identificar elementos comunes en las prácticas de los músicos callejeros. Destaco, sin embargo, que estas dos formas de situarse en la vía pública no necesariamente se relacionan con la calidad de la propuesta musical, tal como se advirtió en el caso de Álvaro Armesto en Montevideo, sino con la intencionalidad del intérprete.

En diciembre de 2007 el conjunto Kusillajta, en la integración de dúo, se encuentra en la peatonal Florida, compartiendo el espacio con bailarines de tango, bandoneonistas y guitarristas, así como con mendigos. Cada integrante ejecuta varios instrumentos: guitarra, sikus y flautas de caña, ristras de cáscaras de semillas y una cortina de tubos de aluminio, además, cuenta con sonoridades pregrabadas o secuenciadas. Entre los instrumentos, amplificadores, micrófonos y discos compactos a la venta, se visualizan las banderas de Argentina y de Perú. Kusillajta tiene una página electrónica en la que aparece la historia del grupo firmada por su director, Víctor Castañeda, quien plantea las dificultades que enfrentan los músicos callejeros:

A pesar de muchos obstáculos que se presentaron y que hoy día se siguen presentando en contra del progreso anhelado, por ser músicos ambulantes y sin tener respaldo de ningún sello discográfico, seguimos adelante, muchas veces siendo discriminados y dejados de lado por autoridades, políticos y personas que de alguna manera tratan de dar fin a nuestro esfuerzo y trabajo, pero a pesar de todo, seguimos y seguiremos adelante sin perder de vista nuestros objetivos y valores la cual [sic] da felicidad y bienestar a nuestras familias, ya que nuestra labor como músicos es el medio de ingreso que tenemos para el sustento familiar. [...] seguimos haciendo música latinoamericana, seguimos creando y desarrollando temas que en su momento fueron éxitos en las tiendas discográficas de grandes e importantes ciudades del mundo, temas instrumentales y sonidos de viento que dan sinfonía especial y de tranquilidad. En la actualidad contamos con buena tecnología e implementos de sonido para dar sonido profesional para que el usuario pueda llevar un disco original y de calidad óptima.<sup>55</sup>

Para concluir con estas breves notas biográficas de los músicos callejeros de Buenos Aires, recupero una entrevista hecha a un músico de nombre Baldomero, publicada en el diario *La Nación*. Baldomero proviene de una familia de músicos y no sólo se presenta en las calles, sino en confiterías, hoteles y galerías de arte. También ha

---

<sup>55</sup> Kusillajta, página electrónica.

actuado en La Casona del Conde del barrio Palermo (1996), en el Festival Amnesty en Obras Sanitarias (1997) y en la 24ª Feria del Libro (1998), entre otros. Realiza giras por el interior de Argentina, reseñadas en la prensa local, edita sus propios fonogramas y ha publicado dos libros, uno de poesía y otro de aforismos. Dice Baldomero respecto del motivo que lo indujo a interpretar su música en las calles: “Cuando me cansé de hacer propuestas en las discográficas”.<sup>56</sup>

Sin duda el control de la producción y distribución discográfica es ejercido por la institución de mercado. Las opciones para las demás producciones son tres: uno, el financiamiento por instancias de la administración pública, dos, la edición en sellos independientes y tres, la producción y distribución de los fonogramas de manera artesanal y a muy pequeña escala, insertándose en un tipo de economía informal. Las dos últimas son las posibilidades observadas en el ámbito de los músicos callejeros. Si bien hay probabilidades de que el músico se inserte momentánea o definitivamente en la industria cultural, existen restricciones en el acceso a los medios de producción, promoción y difusión cultural hegemónicos, cuya máxima expresión se encuentra en el músico que debe optar por la vía pública para continuar realizando su propuesta musical. Es probable que para ciertos músicos desempeñarse en la vía pública constituya un acto de resistencia, no necesariamente consciente, al mercado restringido a los productos más redituables y a las políticas culturales públicas, tendientes a privilegiar a ciertos músicos y músicas.

---

<sup>56</sup> s/a, “La voz que hace camino”, 2003.



8-12. Peatonal Florida, Buenos Aires, diciembre/2007.





La información ofrecida hasta aquí si bien da cuenta de una cierta exclusión o falta de apoyo institucional sufrida por los músicos callejeros de Buenos Aires, no muestra signos de conflicto ni con la administración pública ni con los vecinos ni con los comerciantes, lo cual se revierte en los últimos tiempos. Por un lado, la prensa –desde 2009- destaca el aumento de músicos en las calles céntricas de Buenos Aires, que “por cuestiones económicas, falta de espacios accesibles y necesidad de ser reconocidos en su profesión, se expresan en el espacio público”.<sup>57</sup>

En poco más de ocho cuadras se pueden contar cerca de 20 intérpretes de todos los géneros musicales, desde solistas hasta bandas de rock. La respuesta del público es tal que caminar por la peatonal después de las 18 es una prueba de obstáculos. Los músicos provienen de diferentes países y compiten por la propina del turismo.<sup>58</sup>

Por otro, el desarrollo incipiente de un conflicto entre la administración pública y los músicos callejeros, expresado en el desalojo de las calles y el encarcelamiento de los músicos, así como en el requisamiento de los instrumentos musicales. El Sindicato Argentino de Músicos publica en varios medios un desplegado denunciando la represión de los músicos callejeros, en la presente administración de la ciudad.

“Macri reprime a los músicos callejeros.”<sup>59</sup> Al mediodía del 4 de mayo pasado, en plena calle Florida, policías de la Comisaría 2ª fueron a desalojar por una denuncia por “ruidos molestos” al grupo de reggae “Hermanos del León”, que ante la resistencia de los músicos y el público presente, fueron brutalmente reprimidos y “encarcelados” en una celda improvisada con las rejas de un banco. Esto no es una novedad ni un hecho aislado, el 19 de abril, en la esquina de Defensa y Pasaje Giuffra, la policía secuestró los instrumentos de un grupo de jazz con la misma excusa, “ruidos molestos”, anteriormente, el 19 de marzo, había intentado el secuestro y por la resistencia del público no pudieron realizarlo. Hoy estos compañeros enfrentan una causa ante la Justicia Contravencional. Esta herramienta represiva que Macri heredó, el Código Contravencional, ya ha causado muchas víctimas entre los músicos [...] <sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Poletti, 2010: 2 y 9.

<sup>58</sup> Ferrara, 2009.

<sup>59</sup> Nota de la autora. Mauricio Macri, Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para el periodo 2007-2011, procesado en 2010 por asociación ilícita.

<sup>60</sup> Sindicato Argentino de Músicos, 2010.

En el año 1990 la Municipalidad de Buenos Aires crea por decreto un registro de artistas callejeros, a la vez que prohíbe su actuación en el perímetro delimitado por las avenidas Callao, Entre Ríos, Belgrano, Paseo de Colón, Leandro Alem y Santa Fe.<sup>61</sup> Luego, en el año 1993, promulga un decreto dirigido a regular las actividades de los “músicos ambulantes, actores, mimos y otros similares”, el cual permanece vigente y es al que, de alguna manera, han estado sujetos los músicos callejeros:

Artículo 1º - Podrán realizarse actividades artísticas de carácter musical, teatral, de danza y aquellas en general vinculadas al arte del espectáculo, en las plazas públicas y paseos de todo el territorio de la ciudad de Buenos Aires, siempre que no produzcan deterioros en los espacios que se utilicen.

Art. 2º - Las referidas actividades no podrán utilizar ampliación [amplificación] por medios electrónicos.

Art. 3º - El horario permitido para desarrollar las actividades que se mencionan en el artículo 1º será de 10 a 19, entre el 1º de abril y el 1º de noviembre, y de 10 a 21 el resto del año.

Art. 4 - Créase un Registro de músicos ambulantes, actores, mimos y otros similares, el que estará a cargo de la Dirección General de Acción y Promoción Cultural. La Secretaría de Educación y Cultura reglamentará su funcionamiento. [...]

Art. 5º - Se exceptuarán de la presente reglamentación los actos, funciones y espectáculos de carácter artístico cultural organizados por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. [...]<sup>62</sup>

El 23 de septiembre de 2004 se aprueba, con carácter de ley, el Código Contravencional de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En el Capítulo II, referido al uso del espacio público y privado, aparecen dos artículos con alusión a los músicos callejeros:

**Artículo 82 – Ruidos molestos.** Quien perturba el descanso o la tranquilidad pública mediante ruidos que por su volumen, reiteración o persistencia exceden la normal tolerancia, es sancionado/a con uno (1) a cinco (5) días de trabajo de utilidad pública o multa de 200 (\$200) a un mil (\$1.000) pesos. [...]

No constituye contravención el ensayo o práctica de música fuera de los horarios de descanso siempre que se utilicen dispositivos de amortiguación del sonido de los instrumentos o equipos, cuando ello fuera necesario.

<sup>61</sup> Gobierno de Buenos Aires, Decreto N° 2204/MCBA/90, 1990.

<sup>62</sup> Gobierno de Buenos Aires, Decreto N° 1239/MCBA/93, 1993.

**Artículo 83 – Usar indebidamente el espacio público.** Quien realiza actividades lucrativas no autorizadas en el espacio público, es sancionado/a con multa de doscientos (\$200) a seiscientos (\$600) pesos.

Quien organiza actividades lucrativas no autorizadas en el espacio público, en volúmenes y modalidades similares a las del comercio establecido, es sancionado con multa de 5.000 a 30.000 pesos.

No constituye contravención la venta ambulatoria en la vía pública o en transportes públicos de baratijas o artículos similares, artesanías [...] ni la actividad de los artistas callejeros en la medida que no exijan contraprestación pecuniaria.<sup>63</sup>

Son varios los grupos musicales que en el último año han sido desalojados de las calles, con fundamento en el incumplimiento del Artículo 82. En enero de 2010 la Policía Federal expulsa de su habitual lugar de trabajo en el barrio San Telmo a la Orquesta Típica Ciudad Baigón, quien desde el año 2007 contaba con un permiso para tocar en la esquina de Defensa y Carlos Calvo, renovable anualmente. A comienzos de 2009, con el argumento de un proyecto de obras en el marco del programa Prioridad del Peatón, se le niega a esta orquesta el permiso anual.<sup>64</sup> En el mes de marzo le toca el turno a un cuarteto de jazz, a quienes la policía confisca los instrumentos musicales.<sup>65</sup> Un tercer caso, que evidencia cómo la calle Florida, considerada por décadas un espacio tradicional de expresión del arte callejero, se transforma en un ámbito de represión del mismo, es el de Hermanos del León, del cual recupero algunas notas periodísticas y opiniones diversas.

Una violenta represión se desencadenó este mediodía en plena calle Florida, cuando oficiales de la Comisaría 2da fueron a desalojar a un grupo de músicos de reggae que todos los días hacen de la peatonal el escenario de su arte.

Según explicó a Perfil.com un testigo, los forcejeos y la represión estalló cuando la policía fue a pedirles documentos a los integrantes de “Hermanos del León” en pleno show y cuando se resistieron a ser desalojados empezaron a reprimirlos a palazos. [...]

En la comisaría desmintieron que haya habido un incidente. “No se detuvo a nadie”,

---

<sup>63</sup> Gobierno de Buenos Aires, Ley N° 1472/04, 2004.

<sup>64</sup> Ilama, 2010.

<sup>65</sup> Músicos y Artistas Callejeros [blog creado para socializar la problemática de los músicos callejeros en Buenos Aires], “Otro ataque contra músicos callejeros el día 18 de marzo”, 2010.

dijeron. Ante la insistencia de este medio, reconocieron que hubo un operativo por “ruidos molestos”. Estos “ruidos molestos” no eran otra cosa que la música que tocaban los “Hermanos del León” a la gorra, para un centenar de peatones. El público reaccionó y comenzó a insultar a los oficiales.<sup>66</sup>

Las posiciones de los lectores ante el conflicto, expresadas en los comentarios a esta nota periodística se encuentran divididas. Mientras algunas muestran conformidad y manifiestan el apoyo a los músicos callejeros, otras censuran su presencia en las calles. En este último caso, sorprende el tono violento y descalificativo de quienes utilizan la red global para expresarse en contra de los músicos callejeros, lo cual no es una exclusividad de este caso.

7/mayo/2010. Esta banda es EXCEPCIONAL y lo ÚNICO que hace es alegrarle el mediodía a todos los oficinistas que salimos a despabilarnos por Florida para comer un sandwichito de almuerzo! LO QUE MENOS HACEN ES JODER! [...]

5/mayo/2010. Lamentable, los que defienden a la fauna zoológica que hoy inunda las plazas, jardines, paseos, calles, etc. Son una plaga y como plaga hay que fumigarlos. Representantes de la cultura de la MUGRE hoy instalada hasta en las mentes de los defensores de estos estropicios. NO HAY QUE TENER COMPLEJO AL MOMENTO DE LIMPIAR Y ORDENAR LA CIUDAD. [...] <sup>67</sup>

El legislador Fabio Basteiro del partido Proyecto Sur,<sup>68</sup> quien sostuvo una reunión con los integrantes de Hermanos del León, denunció lo ocurrido con este grupo de reggae:

#### **Represión a músicos en la peatonal porteña**

El presidente del Bloque Proyecto Sur, **Fabio Basteiro**, manifiesta su **repudio a la violenta represión ejercida en el día de ayer a músicos y artesanos** en la peatonal porteña en Florida y Diagonal Norte.

Alrededor de las 16 hs. de ayer, la Policía Federal detuvo a dos músicos de la banda *Hermanos del León* que desde hace 4 años tocan sobre la calle Florida y a un artesano que se

<sup>66</sup> s/a, “Represión por “ruidos molestos” en plena calle Florida”, 2010. La nota contiene un vídeo testimonial de los sucesos.

<sup>67</sup> *Ibíd.* Comentarios.

<sup>68</sup> El líder de Proyecto Sur es el cineasta Fernando “Pino” Solanas.

encontraba en el lugar. La policía desplegó un exagerado operativo donde terminaron detenidos hasta la noche. Al momento de la detención, la policía los metió en un banco ubicado sobre la peatonal cerrando las rejas y dejándolos allí hasta la decisión de introducirlos en el patrullero y llevarlos detenidos a la **Comisaría 1°**.

Esta tarde, durante la reunión que sostuvieron con el legislador, los músicos plantearon la necesidad de una regulación del trabajo en la calle para evitar los abusos policiales que sufren a diario tanto músicos como artesanos en la vía pública, a la que ahora se agrega una causa no menor de “Atentado y resistencia a la autoridad” por el sólo hecho de querer trabajar para sostener a sus familias.

En este sentido, **Basteiro** afirmó: “*La Policía Federal sigue manteniendo una metodología de mecanismos represivos contra los trabajadores, que es insostenible en un sistema democrático. A su vez, Mauricio Macri, en lugar de proteger a los trabajadores callejeros regulando su actividad, plantea una presunción delictiva de ellos, como lo viene haciendo con los trapitos, limpiavidrios y motoqueros.*” (Leg. Fabio Basteiro. Presidente Bloque Proyecto Sur. Prensa Julieta Boedo)<sup>69</sup>

Las reflexiones sobre este caso son varias. Destaco, en primer término, las contradicciones implícitas entre una normativa que coloca al músico callejero en el dominio de la Secretaría de Educación y Cultura y el levantamiento de demandas por ruidos molestos. En segundo término, señalo la facilidad –también en contextos académicos- con que se equipara al músico callejero, aun en su defensa, con el limpiavidrios o vendedor ambulante, en tanto es el espacio de desempeño y no la condición de músico lo que determina su imagen frente a ciertos sectores sociales. Una muestra de ello es el conocido “experimento” realizado por *The Washington Post* en enero de 2007, dirigido a explorar la preparación del eventual público musical para “reconocer la belleza”. Con este fin se instala en la entrada del metro de L' Enfant Plaza de la ciudad de Washington el violinista estadounidense Joshua Bell con su Stradivarius, quien días atrás había ofrecido un concierto a sala completa en el Boston Symphony Hall, y toca para los usuarios del metro durante casi tres cuartos de hora. De las mil setenta personas que pasan frente al músico únicamente veintisiete le otorgan dinero, en la mayoría de los casos sin detenerse a escuchar la música: el destacado violinista recauda treinta y dos dólares. En una entrevista para dicho periódico Bell comenta: “Era

---

<sup>69</sup> s/a, “Represión a músicos en la peatonal porteña”, 2010. El destacado y las cursivas son originales.

una sensación extraña, la gente me estaba ... ignorando”.<sup>70</sup>

Las conclusiones de este sondeo destacan la dificultad para apreciar la belleza en una estación de metro, durante las horas pico. En mi opinión, esto también expresa una particular representación del espacio público o semipúblico hecha por los habitantes de una ciudad, lo cual deriva en una desatención hacia los músicos que construyen su escenario en él. La resignificación del producto musical a partir del espacio permite visualizar la forma en que opera el imaginario social sobre el músico callejero, en términos de la legitimidad. Finalmente, expresa que la hegemonía de las Bellas Artes responde a una concepción elitista de la música, de manera que los públicos concedores son reducidos.

### ***Músicos en el espacio público y el semipúblico de algunas ciudades europeas: regulación de su actividad y proyectos internacionales***

Del mismo modo que en Buenos Aires, el “exceso” de música en vivo en las calles pareciera constituirse en algunas ciudades europeas como un detonante de conflictos con la administración pública, en términos de la convivencia ciudadana. El aumento de los flujos migratorios desde países periféricos, a partir de mediados de la década de 1980,<sup>71</sup> en el contexto de una nueva etapa del capitalismo global, ha incidido en el desarrollo de modos de inserción laboral informal. Si bien, tal como se ha señalado, la ejecución de música en la vía pública es histórica, las condiciones de apropiación de este espacio han variado. Un caso estudiado es el de los músicos andinos indocumentados de Ecuador, Perú y Bolivia que comienzan a migrar a Suiza en los años ochenta, de manera temporal o permanente. Estos migrantes no sólo procuran el sustento económico en las calles suizas, sino recrean esta modalidad de trabajo informal en el marco de procesos de desregulación estatal y privatización.<sup>72</sup> Señala Ángela Stienen:

---

<sup>70</sup> s/a, “La belleza pasa desapercibida. Reportaje”, 2007; Monges, 2007.

<sup>71</sup> Golberg, 2006.

<sup>72</sup> Stienen, 2003: 36.

A partir de la experiencia latinoamericana, los migrantes que vivieron de la música callejera en las ciudades europeas asociaban la calle y el espacio público con la informalidad y, por consiguiente, con pobreza, inferioridad social y dependencia. El espacio público en sus ojos era un espacio irregular e inseguro, y someterse a su inseguridad significaba rebajarse y exponerse a las humillaciones de aquellos que sólo lo usan como territorio de tránsito. De manera que, en el imaginario de los músicos, apropiarse de este territorio, permanecer en él y convertirlo en lugar de trabajo, significaba obstaculizar el tránsito, y estorbar el ritmo del mundo formal del que estaban cada vez más excluidos.<sup>73</sup>

Este imaginario, continúa la autora, contrasta con el sentido que el espacio público comienza a adquirir en muchas ciudades europeas, debido al auge de los movimientos sociales en todo el mundo, entre otras cosas, porque transforman el espacio urbano con una nueva “estética de la resistencia” a partir del graffiti y del performance callejero. Esta concepción del espacio público con seguridad incide en la transformación del propio imaginario del músico y, a la vez, en el surgimiento de una nueva imagen social del mismo. Esto se ve reflejado en el dinero recabado por estos trabajadores inmigrantes, parte de él convertido en remesas para sus familias. Las sumas alcanzadas por los músicos andinos en seis o siete meses de trabajo, durante la segunda mitad de la década de los ochenta, en ocasiones, sobrepasan los cuatro mil dólares. Esto deriva en una sobrepoblación de músicos callejeros migrantes y en una diversificación del trabajo, debido a la elaboración de producciones fonográficas en estudios de grabación no autorizados, que ofrecen a la venta. La nueva situación despierta la inconformidad en algunos sectores de la población e incide en la implementación de una nueva política estatal de control del espacio público. Por lo tanto, se produce la restricción de los lugares y horarios de actuación de los músicos callejeros, hacia finales de los años noventa.<sup>74</sup>

Aurora García Ballesteros en un estudio de geografía humana sobre la ciudad de Madrid señala que la música interpretada en las calles, al menos en el siglo XXI, constituye uno de los medios de inserción laboral de los migrantes procedentes de países

---

<sup>73</sup> *Ibíd.*: 38.

<sup>74</sup> *Ibíd.*: 43-45.

no comunitarios o de reciente integración a la Unión Europea.<sup>75</sup> Un ejemplo de ello se observa en el festival Las Noches Bárbaras, organizado por el Ayuntamiento de Madrid. Este festival se lleva a cabo desde el año 2005 en la noche de San Juan, el 23 de junio:

Los sanjuaneros nacen como la fiesta del común, del burgo, son la fiesta de lo popular e iconoclasta, y representan la rebeldía, la alegría de vivir, los excesos, el abrazo a la vida y a la libertad creadora fuera de los límites, más allá de códigos establecidos.<sup>76</sup>

Las Noches Bárbaras tiene su sede en el edificio del Círculo de Bellas Artes: por esa noche, un conjunto de espacios (vestíbulo, salón de baile, sala de columnas y azotea) se destinan a la actuación de una selección de músicos callejeros de Madrid, originarios de distintas partes del mundo. La contratación de los intérpretes se realiza durante las actuaciones en la vía pública (Parque del Retiro, Palacio Oriente, Rastro) y en algunas estaciones de metro. El principal criterio de selección responde a “su falta de presupuesto y su capacidad para hacer buena música”.<sup>77</sup> Dada la alta migración existente en Madrid es posible encontrar en este festival músicos procedentes de Rumania, Bulgaria, Hungría, Ucrania, Rusia, Italia, Irlanda, Brasil, México, Bolivia, Colombia, Ecuador, Estados Unidos, Canadá, China y Corea del Sur, entre otros, además de españoles de diferentes comunidades. La figura del músico callejero se convierte, en el marco de la fiesta de San Juan, en paradigma de una ruptura con la cotidianidad del mundo formal o estructurado, aunque contenida o regulada por la administración pública.

---

<sup>75</sup> García Ballesteros, 2005: 106.

<sup>76</sup> Círculo de Bellas Artes, página electrónica.

<sup>77</sup> Ídem.





13. Músicos de origen rumano: címbalos, acordeón y contrabajo, Madrid, septiembre/2009.

Seguidamente transcribo dos reseñas de músicos callejeros de Madrid, que han participado en Las Noches Bárbaras, publicadas en la revista *Minerva* del Círculo de Bellas Artes. En estas notas de corte biográfico se evidencia las particulares estrategias para convertir la profesión de músico en un medio de inserción laboral informal, la relación del músico con el espacio público y con quienes lo ocupan con el mismo fin, así como con quienes ejercen la autoridad o con el público. Se observa también dos distintas posiciones frente a la posibilidad de regulación de la actividad de los músicos callejeros.

#### **Rumen Crumov –Bulgaria- (Cuarteto de Rumen Crumov)**

Este magistral acordeonista que nació en Pernic, a veinte kilómetros de Sofía, decidió hace ya seis años venir a Madrid para trabajar. Y parece que no se le ha dado del todo mal: ha sabido identificar los puntos estratégicos de la ciudad y sabe cuál es el tipo de repertorio adecuado para cada ocasión. Por su versatilidad, su buen hacer y su simpatía se ha ganado un puesto entre los músicos callejeros imprescindibles en la capital.

Pero Rumen no siempre ha tocado en la calle; los dos primeros años de su estancia en Madrid paseó su acordeón por el metro. Pronto empezó a darse cuenta de que en el suburbano viajaban sobre todo los trabajadores y los inmigrantes como él, y que el verdadero negocio había que buscarlo entre los turistas. Por eso decidió situarse durante seis o siete horas diarias frente al Palacio Real, donde policías a caballo y en moto pasan constantemente a su lado sin inmutarse. Los

domingos, se traslada a La Latina, donde toca con su orquesta. Asegura que en los cuatro años que lleva tocando en la calle no ha tenido ni un roce con la policía. No le parece buena idea que los músicos de Madrid tengan que contar con una acreditación y piensa que un poco de música no tiene porqué causar problemas. [...]

Antes de trasladarse a Madrid, trabajó durante treinta años en Bulgaria tocando en un restaurante, algo que no volverá a hacer, comenta, por su condición de cristiano y abstemio. Crumov opina que en los bares y restaurantes la gente bebe y no aprecia la música y, por eso prefiere tocar en la calle y por su cuenta. Además, dice que en España la gente comprende la música mucho mejor que en otros lugares. En Bulgaria vendía cassettes con su música, pero ahora le falta tiempo para ponerse a grabar.

Este verano su “estudio de mercado” le llevará a recorrer las calles de Tarragona en busca de un público compuesto mayoritariamente por turistas. Sabe que le irá bien, como también sabe que Madrid en Navidades se convierte en el mejor lugar para tocar y ganarse la vida.

Rumen Crumov nos habla también de la mala situación económica que atraviesa su país y confía en que su integración en la Unión Europea pueda mejorar las cosas. Tanto, como para hacer realidad su objetivo de volver a Bulgaria en un par de años.<sup>78</sup>

### **Tribal House –Brasil-**

Tribal House lo forman Wellington Galliza, alias Batata, y Gustavo Andrade, dos grandes percusionistas brasileños que han formado uno de los conjuntos más auténticos y festivos del metro de Madrid. Cuentan que, al principio, Batata –músico carioca que lleva más de dos años en la capital- no confiaba en que fueran a funcionar como grupo; una tarde probaron a tocar juntos y se acabaron sus reticencias. Desde entonces, actúan en su estación de metro preferida, Tribunal, y en clubes de toda la ciudad.

El nombre del grupo, Tribal House, –“Tribal” por la estación de Tribunal y “House” por el tipo de música que hacen-, dice bastante de este grupo, que suele utilizar bases preparadas por DJ amigos. Además, cada uno de ellos tiene proyectos paralelos; Gustavo forma parte de una banda de batucada, Maracatú FM, y Batata tiene un grupo de bossa nova, Mondongo, con el que viaja por toda España.

En Brasil ambos trabajaban como músicos profesionales y muestran un profundo respeto por su propia música. Para Gustavo, “tocar en la calle es un síntoma de indudable de humildad en un músico que, por lo general, somos tan orgullosos”.

Les gustaría que funcionara en Madrid un sistema de audiciones para seleccionar a los músicos del metro y evitar así la proliferación de músicos del Este entre los que, según dicen, los hay que no tienen ningún tipo de formación. Se quejan especialmente de la actitud acaparadora de algunos músicos de origen rumano con los que han tenido problemas serios.

---

<sup>78</sup> Roldán y Vela, 2006: 38.

No tocan en los vagones por considerarlo “terrorismo musical”; creen que no está bien obligar a la gente a escuchar la propia música, lo quieran o no. Tampoco les gusta la práctica de tocar en zona de terrazas y acercarse luego a las mesas a pedir dinero: prefieren que sea el oyente el que, si le gusta lo que hacen, se acerque a darles algo de dinero, sin necesidad de pedirlo.<sup>79</sup>

Un tema sobre el cual me interesa llamar la atención, dado que en ciertos contextos aparece como un elemento de consenso entre autoridades y músicos, o incluso como sugerencia de los segundos a las primeras, es la idea de implementar un sistema de concursos y, a partir de éste, otorgar las acreditaciones correspondientes para actuar, fundamentalmente, en los espacios semipúblicos, tal como señalan los integrantes de Tribal House en relación con el metro de Madrid. Sin duda una medida de este tipo incide en un mejoramiento del estatus de músico callejero, en tanto las consecuencias directas e inmediatas de las audiciones son el aumento de la calidad musical y la disminución del número de músicos. Los permisos para interpretar música en la vía pública, aun estando ligados a las condiciones de uso del espacio público, representan también un instrumento de legitimación del músico, según se observa en el siguiente caso.

En 1984 aparecía en *El País* una crónica con el siguiente encabezado: “Críticas a la supresión del permiso para actuar.” El conflicto por la aplicación estricta de la normativa del Ayuntamiento de Madrid para las peatonales céntricas de Preciados y Carmen se manifestaba en dos aspectos: uno, supeditar la actuación en la calle a una duración de treinta minutos en un mismo lugar y al no uso de amplificadores y dos, suprimir las acreditaciones o permisos para tocar en la calle. En este segundo aspecto se planteaba una coincidencia entre las opiniones de la Asociación de Comerciantes de las mencionadas peatonales y el colectivo de músicos, quienes consideraban que esta medida podría dar lugar a formas de mendicidad encubierta.<sup>80</sup> En ambos casos se buscaba mantener una imagen digna, es decir, mediante una acreditación los comerciantes eliminaban a cierta clase de mendigo de la entrada de sus tiendas y los músicos evitaban ser confundidos con mendigos. Es probable que parte de la legitimidad del músico callejero haya estado asociada a los mecanismos de control y regulación del

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*: 39.

<sup>80</sup> V.P.A., “Los músicos callejeros en huelga de silencio por la nueva normativa del ayuntamiento”, 1984.

espacio público.

En mi opinión, dadas las condiciones actuales tendientes al control absoluto de dicho espacio, sobre todo en ciudades de países centrales, sólo la posibilidad de trascender la regulación en el uso del mismo podría abrir un camino para la integración del músico callejero al desarrollo de proyectos culturales. Un modo de trascender tal regulación se encuentra, precisamente, en la realización de concursos. El modelo de estos concursos surge en el ámbito del espacio semipúblico, en la Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP), que en 1997 crea una estructura, Espace Métro Accords (EMA), encargada de acreditar a los músicos del metro, a partir de audiciones. Este proyecto no ha sido el primero: el programa denominado Music Under New York (MUY), a través del cual se realizan audiciones periódicas para seleccionar a los músicos que actúan en las estaciones de metro de esta ciudad se implementa desde el año 1987.<sup>81</sup> El músico ecuatoriano Geovanni Suguillo expresa lo siguiente sobre el MUY: “Antes perdía mucho tiempo discutiendo con la policía y yendo de un lugar a otro. Ahora tengo mis horarios con fecha, hora y lugar. Llego, actúo y me voy”.<sup>82</sup>

El programa en la ciudad de París fue creado por un funcionario del metro, Antoine Naso, quien se desempeña como director artístico del EMA. El primer paso para conseguir una acreditación semestral renovable es enviar una carta explicando los motivos por los que el solista o grupo musical desea desarrollar en los pasillos del metro de París, al menos, una parte de su actividad. En caso de pasar esta preselección, los músicos deben audicionar durante diez minutos para un jurado integrado por empleados voluntarios de la RATP.<sup>83</sup> Las audiciones se llevan a cabo en otoño y en primavera y, de acuerdo con Naso, son unos mil candidatos los que se presentan a cada una de ellas, de los cuales trescientos obtienen su acreditación,<sup>84</sup> con un costo de dieciséis euros.<sup>85</sup> Los rubros evaluados por el jurado son los siguientes: presentación general, música, voz y

---

<sup>81</sup> En 1923 se habrían censado mil seiscientos músicos callejeros en esta ciudad, según el periódico New York Times. (Citado por: Sánchez Fuarros, 2009.)

<sup>82</sup> César Rendueles (coordinador): *Las noches bárbaras. Tercera fiesta de músicos de la calle*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008: 60. (Ídem.)

<sup>83</sup> Matesco, 2006.

<sup>84</sup> Antoine Naso explica el sistema de acreditación de los músicos del metro de París. (Barong, [Reportaje en vídeo sobre los músicos del metro de París], 2009. (Traducción de Olga Picún)

<sup>85</sup> Matesco, op. cit., 2006.

textos. Según explica a un medio el responsable de las audiciones, Jean-Claude Le Nagard, los criterios de selección son simples, y surgen de colocarse en el lugar del pasajero; por lo tanto, la música debe ser agradable al oído y no agredir a los usuarios del metro.<sup>86</sup> A estos músicos se les permite dejar el estuche abierto del instrumento frente a ellos, con el propósito de recibir dinero de los usuarios de este transporte.<sup>87</sup> Un aspecto a destacar es que más del 50% de los músicos acreditados son migrantes procedentes de América del Sur y del Norte, Europa del Este y África,<sup>88</sup> así como de otros países de Europa Occidental.

Son varias las ciudades interesadas en este modelo del metro de París (Rotterdam, Tokio, Madrid, Londres), según Naso. En efecto, tras una prohibición histórica a que estuvieron sometidos los músicos en el metro de Londres, en el año 2003 se implementa un plan piloto en doce estaciones, con el fin de realizar las actuaciones. El programa London Underground Busking Scheme surge como consecuencia de una encuesta realizada a los usuarios del metro en 2001, donde el 80% ve con agrado la presencia de música en vivo en sus pasillos;<sup>89</sup> una encuesta con similares resultados había dado origen al EMA en París.<sup>90</sup> El programa cuenta con treinta y nueve lugares para interpretar música en veinticinco estaciones de la Central Line. Dichos lugares aparecen señalizados con una calcomanía en la pared y un semicírculo en el piso, a semejanza de un escenario. Este programa, con más de cien mil horas de música en vivo al año, interpretada por unos trecientos “profesionales y talentosos buskers”, cuenta con varios patrocinadores: Carling, Capital FM y Coca-Cola.<sup>91</sup> El examen para conseguir las acreditaciones consta de cuatro partes correspondientes a: habilidad musical, presentación, repertorio y originalidad. Luego de pasar este examen de aptitudes la obtención de la licencia está sujeta a la comprobación de que el músico no tiene antecedentes penales.<sup>92</sup>

---

<sup>86</sup> Ídem.

<sup>87</sup> Simonetti, 1998.

<sup>88</sup> Muñoz Ledo, 2006.

<sup>89</sup> Riazuelo, 2005.

<sup>90</sup> Simonetti, op. cit., 1998.

<sup>91</sup> London Underground Busking Scheme, página electrónica.

<sup>92</sup> Manga, 2009.



14. Metro de París, marzo/2010.

Los ejemplos citados respecto de la implementación de programas tendientes al control restrictivo y selectivo del ámbito del metro ponen en evidencia no sólo el fin de cierto tipo de conflicto, sino la diversificación regulada de los usos de este espacio a partir de la cual no sólo es resignificado, sino revalorizado. Por lo tanto, las manifestaciones musicales, que constituyen una parte de las expresiones artísticas con sede en este espacio semipúblico, se insertan en ese mismo proceso de resignificación y revaloración.

Aunque la situación en el espacio público es más compleja, en ciertos contextos se baraja la posibilidad de hacer audiciones a los músicos callejeros, tal es el caso de Barcelona, que pretende tomar como ejemplo la experiencia del metro (TMB) de la ciudad a este respecto. Como se vio, en el ámbito del espacio público ha primado hasta el momento el desarrollo de conflictos, acaso por los múltiples y prácticamente incontrolables usos posibles, así como por colindar con lugares de uso habitacional o comercial, contrariamente a lo que sucede en el metro, como espacio funcional, poco atractivo y, a la vez, más controlable.

Los detonantes de los conflictos en el espacio público son diversos y cada contexto presenta una realidad diferente. No obstante, sorprenden algunas coincidencias. Por ejemplo, Radio Praga informa de una protesta realizada por los músicos callejeros de Brno (República Checa), debido a la ambigüedad de una nueva normativa del Ayuntamiento, dirigida a prohibir el consumo de alcohol y la mendicidad en el centro de la ciudad, en tanto ciertas interpretaciones podrían ir en detrimento de los músicos.<sup>93</sup> Algo similar veremos que ocurre en la ciudad de Barcelona.

<sup>93</sup> Radio Praga, “Músicos callejeros protestaron en Brno”, 2010.

Radio Nederland Wereldomroep (RNW) informa acerca de los conflictos entre propietarios de cafeterías de la ciudad de Haarlem y músicos callejeros de origen balcánico, cuya migración ha aumentado a partir de la integración de estos países a la Unión Europea, en 2007. La imagen de un acordeón cruzado por una banda roja con un epígrafe en rumano, colocada por los comerciantes en el Gran Mercado de Haarlem, expresa la prohibición de ejecutar música en las terrazas. Los propietarios de los establecimientos afirman que los propios músicos conocen la selectividad de esta prohibición, en tanto aplica únicamente para los migrantes procedentes de Rumania y Bulgaria. El reportaje realizado por RNW incluye las quejas y argumentaciones de unos y otros:

“Este tipo está loco”, señala el trompetista Marius de la banda Bacau Rumana que está tocando más adelante con otros dos músicos callejeros, frente a la puerta de un local de McDonald. [Marius se refiere a Paul Zonneveld, propietario de un establecimiento y responsable del cartel]

“Sí, realmente está loco. Aquí en Holanda todo es posible. La droga es posible, los homosexuales, las chicas para sexo. Todo es posible aquí. Sólo la música, no.”

Pero según Zonneveld y sus colegas, el problema no es la música. Esto trae ambiente a las terrazas y las hace acogedoras. Siempre que se trate de gente que realmente sepa tocar. [...] las legiones de músicos que echa de su local tocan “siempre lo mismo: una, dos, tres musiquillas y directamente envían a una jovencita a pasar la gorra. Si no recogen dinero comienzan a blasfemar o escupen a la mesa.”

Según la policía de Haarlem, se trataría de bandas de músicos organizadas. “Piden limosna por encargo”, asiente Zonneveld. “Los músicos son reclutados y esto es una historia muy desagradable”. [...]

Zonneveld desmiente que tenga nada que ver con discriminación. “Los holandeses o los ingleses no lo leen, así que tiene que estar en rumano”.<sup>94</sup>

Los conflictos con los músicos migrantes de origen balcánico, por el tipo de apropiación del espacio público, también se plantean como una constante en otras ciudades de Europa. Estos conflictos, sin lugar a dudas, han contribuido a elaborar y legitimar una justificación del racismo hacia quienes conforman esta red social de inmigración balcánica a países fundadores de la Unión Europea.

---

<sup>94</sup> Martijn, 2009.

La contraparte de los diversos conflictos vinculados con la apropiación del espacio público en ciudades europeas está dada por la realización de festivales de músicos y artistas callejeros, en general, organizados, patrocinados o apoyados por las administraciones locales. Esto pone de manifiesto la intención de construir un imaginario urbano de civilidad, prosperidad y control, decantando lo informal, azaroso, impredecible o desordenado. Algunos de estos festivales en España, promocionados en la prensa de diferentes años, son los siguientes: Encuentro Internacional de Músicos Callejeros-Musikale, realizado anualmente desde 2001 en cuatro municipios de Bilbao (País Vasco): Basauri, Erandio, Leioa, Sestao y Amorebieta, auspiciado por la administración pública;<sup>95</sup> Callejeando Festival Multicultural de Música Callejera, realizado anualmente desde 2004 a 2008 en la ciudad de Benahavis (Málaga), en la comunidad de Andalucía<sup>96</sup> y Trebu Festival Musicallejera, organizado anualmente desde el 2008 por el Ayuntamiento de Trebujena, Cádiz.<sup>97</sup> El Busker's Festival, que conforma una red internacional de músicos y artistas callejeros, se organiza en ciudades de varios países de Europa (Suiza, Italia, España, Alemania e Inglaterra), así como en Canadá, Estados Unidos, Australia, Nueva Zelanda, Singapur y Malasia, entre otros, bajo el patrocinio o apoyo de administraciones locales, organizaciones no gubernamentales o empresa privadas. En Ferrara (Italia) y en Neuchâtel (Suiza), por ejemplo, este festival tiene una trayectoria de más de veinte años.<sup>98</sup> Es de destacar que no he hallado sedes del Busker's Festival en Latinoamérica, Antillas y El Caribe, si bien se observa una fuerte presencia latinoamericana y caribeña en los festivales realizados, al menos, en Europa, con seguridad debido a la alta inmigración. Los escasos festivales de músicos callejeros con información en la red, organizados en las ciudades de Latinoamérica abordadas en este trabajo muestran perfiles diferentes. Como ejemplo cito los festivales de mariachi realizados en Jalisco y Michoacán –incluso en comunidades hispanas de Estados Unidos–, que hoy son patrocinados por la Cámara de Comercio e involucran a reconocidos artistas del género, adscritos a la industria cultural, aunque originalmente

---

<sup>95</sup> s/a, “Nos oímos en la calle”, 2006; Eraso, 2009.

<sup>96</sup> Aula intercultural, página electrónica.

<sup>97</sup> Trebu Festival, página electrónica.

<sup>98</sup> Busker's Festival Central, página electrónica.



eran instituciones culturales quienes tenían a su cargo la organización,<sup>99</sup> también son un ejemplo los festivales solidarios organizados en Montevideo por Artistas Callejeros Asociados, en los años 1999, 2003 y 2005.<sup>100</sup>

Otro proyecto solidario, que involucra a músicos callejeros de distintos países y continentes, es Playing for change, definido como un movimiento multimedia. El ingeniero de sonido estadounidense Mark Johnson crea en 2005 Playing for change “to inspire, connect, and bring peace to the world through music”:

The idea for this project arose from a common belief that music has the power to break down boundaries and overcome distances between people. No matter whether people come from different geographic, political, economic, spiritual or ideological backgrounds, music has the universal power to transcend and unite us as one human race. And with this truth firmly fixed in our minds, we set out to share it with the world.<sup>101</sup>

Mark Johnson y un grupo de colaboradores se ha dedicado a explorar y grabar la música de varias ciudades del planeta, entre ellas: Umlazi, (Sudáfrica), Bamako (Mali), Dakar (Senegal), Bethlehem (Palestina), Vayadayapalem (India), Salvador Bahía (Brasil), Zuni (Nuevo México), Tokyo (Japón), Dublín (Irlanda), Kathmandú (Nepal), Livorno (Italia), New York (USA) y Barcelona (España). En tanto la ciudad de Barcelona es parte fundamental del objeto de estudio, me permito citar algunos nombres de músicos integrados a este proyecto, que han actuado en el espacio público de Ciutat Vella: Tal Ben Ari “Tula”, Pierre Minetti, Django “Bambolino” Dejen y François Viguié, migrantes de origen israelí y francés, respectivamente; también el franco-español Manu Chao, quien se desempeñó en la vía pública, es uno de los músicos de Playing for Change. Los productos elaborados en este proyecto son, en orden cronológico, los siguientes: Songs Around de World (CD/DVD), en el cual músicos geográfica y culturalmente lejanos participan en la grabación de una misma canción; Peace Through Music, en formato documental dirigido por Johnson “is a story of hope, struggle, perseverance and joy”; Playing for Change Live documenta la actuación en

---

<sup>99</sup> Encuentro Internacional del Mariachi y la Charrería (Jalisco); Festival Anual de Mariachi (Denver); Festival del Mariachi y Tradiciones Michoacanas (Michoacán).

<sup>100</sup> El último de estos festivales fue a beneficio del Hospital de Niños Pereyra Rossell. (s/a, “El arte a beneficio de la gente”, 2005.)

<sup>101</sup> Playing for Change, página electrónica.

diferentes ciudades de la PFC Band y Sugar Swit muestra la música de “Grandpa” Elliott Small, quien desde los seis años de edad canta en las calles de New Orleans. Una derivación de este proyecto ha sido la Playing for Change Foundation creada en 2007 con el propósito de retribuir de distintas maneras a los músicos y a sus comunidades; por ejemplo, mediante la fundación o equipamiento de escuelas de música, en contextos desfavorecidos económicamente.<sup>102</sup>



15 y 16. Busker's Festival, Barcelona, 2009.



<sup>102</sup> Página electrónica de Playing for Change.



17. Busker's Festival, Barcelona, 2008.



18. Busker's Festival, Barcelona, 2009.

## ***Músico callejero y espacio público en la ciudad postindustrial***

En esta sección la idea es establecer un vínculo conceptual entre este actor social y el espacio público, dirigido a la construcción de una hipótesis general y a la definición de las principales estrategias metodológicas de este trabajo. El punto de partida es definir y sintetizar algunas de sus principales características, así como plantear los problemas al momento de integrar el objeto de estudio, que surgen de la exploración de esta figura presentada en la sección precedente.

### **Músico y legitimidad**

El término músico callejero alude en el presente estudio a la interpretación de música –o música y danza- en la vía pública, en forma individual o colectiva, con el fin de procurar, al menos, una parte del sustento económico requerido. Si bien es posible la existencia de casos en los que el motivo de realizar actuaciones en el espacio público sea de otra índole (por ejemplo, ideológico), con lo cual los músicos no buscan ni aceptan ser retribuidos económicamente,<sup>103</sup> lo más probable es que esta actividad constituya un recurso de inserción laboral informal, en tanto autogeneración de medios de vida. La retribución monetaria sujeta a la voluntad de público no sitúa al músico en un plano de mendicidad, debido a que todo artista, aun cuando realice actuaciones en público solidarias, aspira a vivir de su arte.

Esta definición de tipo económica si bien delimita el término no contempla el universo de significados construido desde y en torno a la música, incorporada al desarrollo de la vida social como un componente de la cultura en constante dialéctica con los procesos sociales. La música ha sido utilizada pragmáticamente como elemento de cohesión en rituales políticos, religiosos y sociales, acompañando el trabajo, la guerra, las fiestas y festividades, el culto, el nacimiento, la muerte, de manera que no siempre las sociedades han objetivado lingüísticamente su existencia. La música también ha sido un componente del orden institucional y objeto de creación de subuniversos de

---

<sup>103</sup> En el caso de las artes visuales esta situación se presenta con claridad en el graffiti Hip Hop.

significado particulares, abiertos o comprensibles únicamente para los iniciados que, sin embargo, requieren de legitimación social para preservarse.<sup>104</sup> En todos los casos la música ha sido susceptible de aprehenderse, incluso, como una actividad no humana o suprahumana, produciendo así procesos de reificación, ya sea del objeto o del sujeto, como de ambos.<sup>105</sup> Un ejemplo es el mito platónico de la “música de las esferas” ni hecha ni oída por el ser humano, sino producida por la revolución de los cuerpos celestes.<sup>106</sup> Otro ejemplo, lo constituye la función social del músico eclesiástico en la Edad Media, entendida en términos de un mediador entre Dios y los seres humanos.

Sin duda, la figura del músico –en la acepción más amplia del término- es compleja y no es un objetivo de este trabajo desentrañar los misterios que comprende, pero sí tratar de ubicar socialmente al músico callejero, desde una reflexión crítica. Para esto considero necesario observarlo desde dos ámbitos analíticos, que procuraré vincular con el riesgo de parecer incoherente. El primero corresponde a las instituciones, y toma como referente principal la propuesta de análisis de la realidad social efectuada por Peter Berger y Thomas Luckmann.<sup>107</sup> El segundo concierne a la teoría del campo de interacción social propuesta por Pierre Bourdieu. Los componentes sociales de uno y otro ámbito coinciden sólo parcialmente, en la medida de que lo institucional implica el orden social en toda su magnitud y el campo incluye varios sectores institucionales. El objeto definitorio de ambos es la música como construcción social y el actor principal es el músico. La legitimación, uno de los ejes temáticos de este estudio, constituye una

---

<sup>104</sup> Berger y Luckmann, 2005: 109-113.

<sup>105</sup> *Ibid.*: 114-119.

<sup>106</sup> Véase *La República* (siglo IV a de C).

<sup>107</sup> El principal criterio definitorio de los cuatro niveles de análisis propuestos por dichos autores es el tipo de conocimiento predominante: pragmático o teórico. Estos niveles diferenciados en la teoría aparecen en la práctica superpuestos. Los dos primeros peldaños en el desarrollo de teorías explicativas y justificativas del orden institucional lo constituyen la explicación pre-teórica de la experiencia humana, objetivada en un lenguaje tradicional sencillo, así como la construcción de esquemas básicos de tipo pragmático. En los niveles restantes, la creciente complejidad teórica, proporcional al grado de legitimación, se observa no sólo en la especialización del conocimiento sino en la estructura del instrumento legitimador. (Berger y Luckmann, *op. cit.*, 2005: 120.)

La legitimación del orden a través del rol pragmático de la música en relación con las festividades, el culto o la diversión –propiciando el baile, por ejemplo- podría suceder ya en el segundo nivel. En este caso, la posibilidad de elaborar teorías básicas de organización de los sonidos y de ejecución de los instrumentos, transmitidas oralmente, es funcional y, en ciertos contextos, se asocia a una figura de músico no delimitada con precisión, así como a la inespecificidad de los espacios físicos para la interpretación musical.

noción fundamental para entender tanto el orden institucional como el campo. La manera en que es definida esta noción por Berger y Luckmann bien puede aplicarse en un sentido más general, como la coexistencia de conocimiento y valores con carácter normativo, que construyen explicaciones y justificaciones de actores, objetos y prácticas sociales.<sup>108</sup>

La hegemonía de la tradición musical europea de las Bellas Artes en los procesos de institucionalización de la música y del rol de músico en las sociedades occidentales nace y tiene su principal espacio de fomento y legitimación en las primeras universidades europeas medievales. El cuestionamiento del universo simbólico del orden eclesiástico, musicalmente hablando, desencadena un proceso de reconstitución de la hegemonía musical en dirección a una especialización y autonomía. Este cuestionamiento inicial se observa en un conjunto de aspectos vinculados fundamentalmente con la organización y superposición de los sonidos, así como con la escritura musical. La composición de obras polifónicas, vocales e instrumentales<sup>109</sup> no sólo modifica la relación música-texto característica de la monodia, sino produce una alteración simbólica en la representación de la unidad de la Iglesia y del dios único, que distingue al cristianismo del paganismo. La elaboración de sistemas de notación musical necesarios para transmitir una polifonía compleja incide en la marginación de la tradición oral. El desplazamiento gradual del sistema modal de organización de los sonidos a favor de la tonalidad, cuya hegemonía prevalece hasta hoy, aun cuando ha convivido con otros sistemas o formas de organización, con una recuperación del sistema modal en la segunda modernidad,<sup>110</sup> la atonalidad y el serialismo, entre otros. Todo esto implicó, en su momento, cambios fundamentales, entre los que destacan la reconversión social del rol de músico a favor de la individualidad de creador y el desarrollo de la imprenta musical como estrategia de registro y transmisión.

La primera modernidad consolida, en principio, este proceso en términos de la construcción de una entidad de tradición teórica, que define un universo simbólico particular. Este universo simbólico se transforma y, acaso, se complejiza sin perder la integridad, tanto en relación con los procesos sociales y políticos, como con los

---

<sup>108</sup> *Ibíd.*: 122.

<sup>109</sup> Los instrumentos eran considerados influencias paganas.

<sup>110</sup> Son un ejemplo los preludios para piano de Claude Debussy.

científicos y tecnológicos, incidiendo en nuevas formas de objetivación lingüística especializadas o en la readaptación de las existentes. La teorización sobre la música en términos de la reflexión filosófica y estética, la interpretación histórica y la crítica, y la elaboración de teoría musical requiere no sólo de definir espacios especializados para la construcción y transmisión del conocimiento específico, sino de una profesionalización y diversificación acotada de la figura del músico y de los actores afines, en cuanto a roles (compositor, intérprete, teórico, historiador, crítico). En el marco de toda esta especialización la música define también recintos (auditorios, teatros de ópera, salas de concierto) y formas ritualizadas de transmisión del repertorio (concierto, recital), que serán hegemónicos en contextos occidentales hasta el día de hoy.<sup>111</sup> Este proceso de construcción de significados a favor del referido universo simbólico sobrepasa el pragmatismo de la experiencia cotidiana y representa el mayor nivel de legitimación. La elaboración de teorías especializadas por la entidad de tradición teórica específica es un medio de legitimación del sector del orden institucional a que pertenece. Tal entidad no sólo cumple las funciones de tipificar las prácticas y los actores, nombrar y definir, sino de constituir jerarquías a través de discursos internalizados por la sociedad como verdades absolutas que, al explicar las prácticas, justifican el orden. Bajo un supuesto marco de objetividad son definidas, entonces, las jerarquías de los roles y los espacios simbólicos.

Uno de los resultados más evidentes es la distinción entre alta y baja cultura. La relación culto-popular sustentada en la superioridad intrínseca del primer componente de la oposición constituye una de las principales categorizaciones realizadas en el terreno disciplinario de la música. En tanto la escritura ha sido un factor de asimetría social, el modo de transmisión de los conocimientos y de la música misma plantea una diferenciación asumida por todas las partes, y tan es así, que da origen al rol de intérprete: encargado de “interpretar” los signos de la partitura y transformarlos en sonidos. Véase cómo María Ester Grebe en los años setenta resumía las posturas negociadas en el subcampo<sup>112</sup> de la investigación musical, incidiendo en la producción y

---

<sup>111</sup> Sobre los procesos de institucionalización y legitimación véase Berger y Luckmann, op. cit., 2005. Sobre las instituciones artísticas y culturales, véase Williams, op. cit., 1980 y 1981.

<sup>112</sup> El campo, como señalé, es el de la música y todos los sectores que integra son denominados subcampos, de manera que los subcampos pueden contener otros subcampos.

la reproducción de las referidas jerarquías:

El objeto de estudio de la Etnomusicología no es la música docta de Occidente, dominio específico de la Musicología, sino la música en su perspectiva universal “la música e instrumentos musicales tradicionales pertenecientes a todos los estratos culturales de la humanidad” (Kunts, 1959: 1). Por tanto, abarca toda la música tradicional –llámese ésta aborigen o folklórica-, la música docta de las culturas no europeas y la música popular, estratos a los cuales se suman las expresiones híbridas e intermedias (cf. Loc. Cit.; Rhodes, 1956. 3; Hood, 1963: 217; Nettl, 1964:11)<sup>113</sup>

El alcance de estas subdisciplinas se establece en concordancia con la tradición de las Bellas Artes de Occidente. En este sentido, la musicología y la etnomusicología conforman subcampos específicos de estudio: la primera de ellas se ocupa de la música por excelencia, mientras que la segunda del resto (¿la etnomúsica?). El siguiente cuadro clasificatorio, incluido en el artículo de Grebe, es un modelo de las confusiones a que conducen los intentos de fundamentar una división disciplinaria insostenible, incluso desde el punto de vista ético, donde la asignación de supuestas propiedades suficientes, tan imprecisas como dudosas y, sin embargo, internalizadas –al menos parcialmente- en la sociedad, resulta un componente fundamental.<sup>114</sup>

C U A D R O N° 1

*Clasificación de categorías o estratos musicales y su caracterización*

Estrato Musical	Transmisión	Autor	Duración	Difusión	Dispersión Geográfica	Teoría	Valor y Función
DOCTO	escrita	conocido	duradera	limitada	internacional	compleja	estético no utilitario
POPULAR	escrita	conocido	efímera	masiva	internacional	simple	comercial
TRADICIONAL folklórico y aborigen	oral	desconocido o anónimo	duradera	limitada	local o regional	carencia (empírica)	social y/o utilitario

<sup>113</sup> Grebe, 1976: 6.

<sup>114</sup> *Ibíd.*: 10.



Véase el siguiente ejemplo, en relación con el cuadro anterior. Uno de los temas de estudio de la musicología es la música eclesiástica desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII, aproximadamente. La monodia cristiana medieval es anónima; se basa en la improvisación a partir de un conjunto de fórmulas ya establecidas y en la relación rítmica o métrica con el texto. La forma de transmisión oral, asociada a la funcionalidad en los ritos cristianos, que requiere de la comprensión del texto, incide en la sencillez y en la corta duración.

Sin duda, las propias músicas y los procesos de resignificación que conducen a la legitimación de prácticas subalternas (jazz o tango) evidencian que tal explicación de superioridad intrínseca no se sostiene. Sin embargo, continúa teniendo peso en los discursos intelectuales hegemónicos y muestra cómo las categorías establecidas más que definir adjetivan jerárquicamente: se es músico o se es músico popular, folclórico, callejero, chino, hindú o africano. Aun así, resulta imposible abstenerse de usar esta distinción culto-popular y, en cierta medida, pretender la existencia de propiedades definitorias musicalmente intrínsecas, de carácter necesario y suficiente, en la medida de que se advierten repertorios y géneros tradicionales y espacios de producción, circulación y consumo diferentes en cada caso. Pero, en tanto las jerarquías se construyen y se sustentan desde el interior del campo, el cuestionamiento de los valores hegemónicos que, eventualmente, conduce a la deslegitimación también es posible desde dentro, ya sea a partir de formaciones<sup>115</sup> o de instituciones parcialmente integradas al campo de la música (el mercado).<sup>116</sup>

Los instrumentos legitimadores de la música se distribuyen en dos principales espacios institucionales de producción y reproducción más o menos intercomunicados, a saber: el educativo y el correspondiente a la industria cultural, adscrita al mercado. Estos espacios reconocen un conjunto de actores que operan en forma variable en el proceso

---

<sup>115</sup> Las formas de organización interna en el terreno del arte (escuelas, movimientos) son abordadas con una perspectiva histórica por Williams en *Cultura* (1981), como una alternativa próxima a la realidad de la producción cultural.

<sup>116</sup> La existencia de un marco general de referencia –denominado por Berger y Luckmann universo simbólico real- integrador de todos los órdenes y de toda la experiencia humana en un sentido fundamentalmente diacrónico, que comprende tanto lo colectivo como lo individual y lo institucionalizado como lo no institucionalizado, podría contribuir a explicar el devenir del orden institucional. (Véase Berger y Luckmann, op. cit., 2005:123.)

de legitimación social de un movimiento, género, estilo o práctica musical y de un compositor, intérprete u obra, pues actúan a nivel de las políticas culturales públicas y de mercado, incidiendo en el público receptor. Dichos actores se ubican en ámbitos más o menos autónomos de producción y distribución, crítica e investigación, así como de gestión, promoción y difusión. El sector educativo tradicionalmente se ha legitimado desde dos ángulos: la producción y transmisión de la alta cultura y la recuperación y transmisión del patrimonio cultural como componente de una memoria colectiva; está entendido que en ambos casos opera una selección de las prácticas. En la industria cultural, cuya legitimidad se advierte en la dominación económica, el criterio de selección de la música se ha basado en el potencial para llegar a las masas. De manera que en algún momento estos dos sectores institucionales se constituyeron como extremos irreconciliables. En este sentido ha gozado de especial relevancia la crítica del marxismo a la sociedad de masas, en el campo de la música Theodor Adorno constituye el principal referente.<sup>117</sup> No obstante, las formas de legitimación de ambas instituciones en los últimos años experimentan cambios tendientes a acortar la brecha entre la educación y el mercado, expresada en el paradigma de apropiación de la alta cultura y de la baja cultura, respectivamente. La educación pretende ser económicamente redituable, mientras que el mercado culturalmente educativo.<sup>118</sup> Los proyectos musicales independientes intentan obtener espacios tanto en uno como en otro.

¿Qué lugar ocupa el músico callejero en este contexto analítico? La noción de músico callejero define en este trabajo una categoría diferente de las de músico culto o popular. Los principales motivos por los cuales pretendo cuestionar la obviedad de incluirlo en la categoría de músico popular son tres. Uno, porque los ámbitos de circulación y consumo o recepción de la música culta y popular tienden a diferir entre sí y con los del músico callejero, aun cuando presentan elementos comunes. Estos últimos plantean una zona de interacción entre las tres categorías, expresada con claridad en las formas alternativas de distribución y consumo de los productos musicales (la venta

---

<sup>117</sup> Véase Adorno y Morin, 1967.

<sup>118</sup> En un reciente programa en Radio UNAM (13/junio/2011), Gustavo Rivero Weber, director artístico de la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (OFUNAM), señalaba como una nueva estrategia de promoción y difusión de la OFUNAM la creación de nuevos públicos, a través de programas con arreglos orquestales de repertorios de la música popular (Bee Gees, The Beatles).

directa de fonogramas, por ejemplo). Dos, porque existe la posibilidad de que el músico callejero se desenvuelva también en los espacios de la música culta y popular, y viceversa. Tres, porque en muchos casos él mismo se reconoce como músico callejero, a la vez que la sociedad lo identifica como tal.

La denotación de espacio incita a reflexionar sobre las posibles connotaciones del término. Estas connotaciones, en mi opinión, se traducen en un conjunto de restricciones respecto del acceso a los medios de contratación, promoción y difusión de la música integrada a la industria cultural o favorecida por las políticas culturales gubernamentales y, concomitantemente, a los espacios físicos hegemónicos y legítimos de la música. El músico callejero se encuentra, en la mayoría de los casos, al margen de los beneficios de las políticas públicas y del mercado, de manera que, dentro del campo de la música, este actor social ocupa una posición subalterna o subordinada.<sup>119</sup> La equiparación con el vendedor ambulante o mendigo,<sup>120</sup> que cuestiona el estatus de artista, sucede paralelamente a una ampliación con límites difusos del concepto de arte, aplicado ahora a una diversidad de prácticas no consideradas tradicionalmente dentro de esta categoría (cocina, fútbol, alta costura). La represión de los músicos por la guardia pública o su expulsión de los establecimientos son también índices de esta posición subalterna, con frecuencia de exclusión, por las condiciones de desempeño. En este contexto, la regulación política de sus actividades en el espacio público termina siendo un instrumento legitimador, al menos en forma parcial.

Las condiciones en que este actor social realiza su labor en las últimas décadas permiten observarlo como un músico institucionalizado e independiente, si bien inserto en realidades socioeconómicas y culturales diferentes a las de aquellos goliardos y juglares ambulantes, circunscritas a la condición de ciudad postindustrial. Estas nuevas realidades, como la tendencia al control total del entorno urbano, la conformación de asociaciones de músicos con el fin de interactuar con la administración pública o la constitución de redes étnicas de migración o de otro tipo, sustentadas en la solidaridad,

---

<sup>119</sup> Una nota publicada en *La Jornada* remite a esta situación: “Artistas del pueblo, los olvidados de los presupuestos, becas y programas oficiales”. (Quinteros, 2006.)

<sup>120</sup> En una tipología de las formas de comercio ambulante en la ciudad de México los criterios de clasificación son las modalidades de transacción, el lugar preciso, la situación del vendedor y el cliente, y los productos y servicios ofrecidos. El músico callejero integra junto con otras dos figuras, el mendigo y el vendedor ambulante, la intersección entre la categoría de ambulante de la acera y “otros productos o servicios”. (Monnet, Giglia y Capron, 2007: 11 y 12.)

inciden en una mayor complejidad de su figura y sugieren una independencia relativa. Asimismo, la organización de festivales nacionales e internacionales de músicos o artistas callejeros favorece la proyección de este actor al espacio global y, consecuentemente, la integración de redes sociales en el espacio virtual.<sup>121</sup> La trascendencia del espacio público real constituye, en algunos contextos, una característica de este actor social en el siglo XXI, a la vez, que un factor de legitimidad. Sin embargo, ante el peso socio-político y las dimensiones del sistema legitimador de las Bellas Artes y de la industria cultural, los mecanismos de legitimación de los músicos callejeros se muestran como subalternos y marginales.

La noción de músico callejero como categoría social permite, en mi opinión, visualizar la debilidad de la referida distinción culto-popular, que plantea una histórica relación irrefutable de dependencia entre el sujeto productor y el objeto estético producido, pues sin lugar a dudas, la ubicación de este actor en el espacio social y los procesos de circulación y consumo se imponen (no anulan) a los componentes estéticos. La diversidad de repertorios musicales –adscritos tradicional e institucionalmente tanto a las prácticas de élite como populares- que interpretan los músicos callejeros cuestiona las consabidas relaciones biunívocas músico-música culta y músico popular-música popular, porque el término músico callejero no significa la existencia de una estética musical callejera identificable en términos de los recursos musicales empleados: estilos, géneros, instrumentos u organización de los sonidos. Esto no significa que el músico callejero no deba hacer una selección a favor de repertorios popularizados, conforme a la necesidad de despertar la atención en el transeúnte, sin embargo no es una regla, como lo demuestran quienes interpretan música de su autoría. Lo evidente es la necesidad de repensar la relación musical del sujeto con las características tipificadas del objeto, a favor de una cierta autonomía, hasta ahora no considerada en el campo de la musicología.

Aun en calidad de subalterno el músico callejero comparte, como ya se vio, ciertos espacios de la producción de los subcampos musicales referidos, a la vez que establece mecanismos de producción, circulación y recepción o consumo particulares y

---

<sup>121</sup> Véase Ribeiro, 2004: 59-102.

alternativos a las prácticas hegemónicas más legítimas. Las relaciones espontáneas, directas y cercanas entre el músico y el receptor, y la posibilidad de que integren un componente solidario, contrastan con las interacciones producidas en los espacios hegemónicos de la música, debido a las características performativas del espectáculo musical. En el segundo caso, la distancia social generada por la diferencia o el halo de superioridad y genialidad que, con frecuencia, envuelve al músico se convierte en un estímulo para el público en tanto objetiva lo inalcanzable, incluso, en términos de las aspiraciones personales. El caso del violinista Joshua Bell, actuando en el metro de la ciudad de Washington, constituye una muestra de cómo la cercanía física y social entre el músico y el espectador, que promueve el espacio público o semipúblico, es capaz de trastocar una parte de los valores asignados a la práctica musical en los ámbitos hegemónicos de la música. También el músico callejero propone un aprendizaje y transmisión de conocimientos musicales específicos no conforme a una estructura curricular en el ámbito académico ni a la tradicional relación maestro-alumno en el subcampo de la música culta o de élite. Es decir, plantea, además, un autoaprendizaje a través de la recuperación de lo informal y fortuito del encuentro e interrelación con otros músicos, fundamentalmente, en el espacio público.<sup>122</sup> De manera que el músico callejero combina y readapta condiciones de producción al consumo legitimadoras y, a la vez, suscita una ampliación hacia posibilidades que no producen legitimidad.

La referida imposibilidad empírica de definir una estética musical callejera, asociada a la evidencia de que no toda la música interpretada en la vía pública es producida por el mismo actor social –en los términos de la definición propuesta páginas anteriores- y de que no siempre el músico callejero tiene el mismo rol, debido a la multiplicidad de usos culturales del espacio público, capaces de incluir a las mismas individualidades, plantea un primer problema en la acotación del sujeto-objeto de estudio. La distinción entre prácticas que tradicionalmente se han desarrollado en este espacio o que requieren de él, y prácticas susceptibles de trasladarse a otros espacios sin poner en riesgo los significados esenciales, podría apuntar a una solución. Sin embargo, esta distinción conduce a un callejón sin salida, en la medida de las resignificaciones a que está sujeta una práctica cultural. Es la observación de los usos musicales del espacio

---

<sup>122</sup> Se verá en un capítulo posterior que varios músicos refieren a ello.

público en su conjunto lo que permite establecer una delimitación más precisa. Tales usos comprenden la dramatización y recreación en rituales laicos o religiosos, la existencia de prácticas institucionalmente hegemónicas, tales como, fiestas de barrios o pueblos, y la gestión de actividades musicales en el espacio público, ya sea por instituciones públicas o privadas.

### **Espacio público: escenario variable del conflicto y del vínculo social**

El espacio público integra una diversidad de actores (formales e informales, antiguos y nuevos,<sup>123</sup> permanentes, temporales y en tránsito) con múltiples y divergentes intereses, necesidades y concepciones acerca de los comportamientos, usos y posibilidades de apropiación legítima del mismo. Ante esta diversidad, una fugaz mirada retrospectiva proporciona elementos para comprender cómo el desarrollo de concepciones hegemónicas asociadas a condiciones políticas, sociales, culturales o económicas ha producido transformaciones importantes respecto del acceso, comportamientos o vínculos en el espacio público.

La obra de Mijail Bajtin sobre la cultura popular medieval y renacentista muestra, en el contexto del orden feudal, un espacio público abierto a la integración de los distintos sectores sociales, sobre todo en las fiestas no oficiales como el carnaval, cuya duración anual en las grandes ciudades podía ser de hasta tres meses:

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las jerarquías, privilegios, reglas y tabúes. [...]

La abolición de las relaciones jerárquicas poseía una significación especial. En las fiestas oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar. [...] este contacto libre y familiar era vivido intensamente y constituía una parte esencial de la visión carnavalesca del mundo. [...]

---

<sup>123</sup> Ramírez Kuri, 2004: 381 y ss.

En consecuencia, esta eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales.<sup>124</sup>

Las palabras de Bajtin muestran la importancia de la función que el espacio público desempeñó en el desarrollo de la vida comunitaria de las escasamente reguladas ciudades occidentales premodernas. Los cambios producidos durante la primera modernidad en Europa son abordados por Antonio Montesinos en su artículo “Espacio público, sociabilidad colectiva y mestizaje cultural”. Este autor analiza el devenir de las relaciones entre espacio y sociabilidad, respecto de las tensiones entre la cultura oficial dominante y la cultura de los sectores subalternos o populares. Señala cómo los principios de centralización política y unidad cultural de los estados absolutistas, en el contexto reformista católico y protestante, provocan la censura y la consecuente marginación de las culturas populares, lo cual se traduce en una serie de cambios en las dinámicas sociales de los espacios públicos ciudadanos. Asimismo, el desarrollo de una cosmovisión y moral emergentes, expresado en la construcción de una nueva imagen del clero y de la nobleza en interacción con la burguesía en ascenso, destinada a justificar sus privilegios, incide en el distanciamiento, acaso irreversible, entre las culturas dominante y subalterna. En este sentido, el individualismo burgués, caracterizado por la distinción y la diferencia da lugar al establecimiento de mecanismos de represión objetivados en las normas relativas al orden público: los valores burgueses civilizados y modernos se imponen ante la “barbarie” de las clases subalternas.<sup>125</sup> De esta forma, el nuevo orden social otorga un nuevo sentido al espacio público, ya que las clases burguesas, con el objeto de consagrar su jerarquía social, se convierten en el espectáculo de las clases populares. Dice Montesinos:

El ámbito de la calle, fue igualmente un lugar utilizado por las clases burguesas para representar y reafirmar su prestigio y estatus social, ante las miradas atentas de las clases subalternas, frente a las cuales manifestaban su presencia hegemónica en paseos y pasajes elegantes, donde la propia burguesía, convertida en espectáculo público, mostraba ostentadamente

---

<sup>124</sup> Bajtin, 1990: 15 y ss.

<sup>125</sup> Montesino González, 2002: 57-58.

al pueblo su distinción, buen gusto y poderío económico.<sup>126</sup>

La internalización de las normas de comportamiento burguesas en tanto formas de autocensura pudo haber incidido en una decadencia del espacio público como lugar de socialización, a partir del repliegue hacia el mundo privado o hacia los nuevos espacios semipúblicos: cafés, teatros, salones y tiendas departamentales.<sup>127</sup>

Jérôme Monnet en un texto sobre las ciudades de México y Los Ángeles, con el propósito de argumentar la pertinencia de una definición comunicacional respecto de ciertos espacios públicos en oposición a una funcional, señala un proceso de algún modo similar en la ciudad de México, planteando como ejemplo las transformaciones decorativas, funcionales y simbólicas experimentadas por la Plaza Mayor o de la Constitución. En tal sentido apunta cómo en el siglo XVI la función de este espacio central de la ciudad postcolonial estaba dirigida a la expansión del mercado, con el fin de cubrir las necesidades de aprovisionamiento, lo cual seguramente permitió el contacto, la interacción y el intercambio entre distintos sectores sociales. Convertida primero en plaza de armas y luego en el lugar de esparcimiento de la burguesía capitalina, mediante la adopción del modelo francés de construcción de parques-jardines en el centro de las ciudades –símbolo del “control de la naturaleza y el triunfo de la razón sobre la barbarie”-<sup>128</sup>, la Plaza de la Constitución llega a nuestros días como una inmensa y despojada explanada.<sup>129</sup> Esta explanada, concebida en el contexto posrevolucionario como manifestación de la nación plural, constituye un espacio representativo de la ritualidad de la sociedad mexicana, en el que convergen significados de tipo cultural, social y político.

Esta situación no refuta la incidencia del orden social burgués en la consolidación de las ideas dominantes tendientes a controlar los diversos aspectos de la vida urbana en las ciudades occidentales, expresadas incluso en las actuales reglas de convivencia ciudadana. La forma en que Monnet sintetiza la noción de espacio público urbano es muy clara en este sentido:

---

<sup>126</sup> Ibid.: 64. Véase además Hiernaux-Nicolas, 2006: 145-155.

<sup>127</sup> Montesino González, op. cit., 2002: 65 y ss.

<sup>128</sup> Herzog, 2004: 271

<sup>129</sup> Monnet, 2001: 137.



[...] se podría considerar la ciudad como una concretización de lo público: no como mera casualidad de un espacio abierto a cualquier paseante, como suele ocurrir en el campo o en el monte, sino como manifestación del orden social, de una voluntad / manera de vivir juntos. Se trata de entender el espacio público como un instrumento / producto del intercambio fundador del vínculo social. Por consiguiente, se necesita considerar la definición del derecho de acceso a espacios públicos o privados como resultado de diversos modos de regulación de todos los intereses en juego.<sup>130</sup>

Asimismo, la vigilancia del espacio, en términos de lo que Michael Foucault definió en su respectiva teoría como panóptico,<sup>131</sup> es señalada como un aspecto relevante en el diseño y la legislación de las ciudades modernas. Ildefonso Cerdá (1815-1876), arquitecto de la reforma de Barcelona, planteaba en *Las cinco bases de la teoría general de la urbanización* (1859) la necesidad de abrir anchas avenidas, tomando como modelo el plan de renovación de París efectuado por Georges-Eugène Barón Haussmann a instancias de Napoleón III: “Hay un imperativo en las ciudades modernas, uno que nunca se puede dejar de considerar, el cual es la defensa interior y el orden público, primera garantía de las naciones civilizadas.”<sup>132</sup> La destrucción de parte del enmarañado casco antiguo de Barcelona se acompañó, en ese entonces, de la apertura de plazas y avenidas, como la Plaça Sant Jaume (1840) –frente al Ayuntamiento- y, en el marco de planes urbanísticos posteriores, la Via Laietana (1913), a través de las cuales “se abría paso –en un sentido casi literal- el nuevo poder burgués”.<sup>133</sup> A finales del siglo XX la apertura de la Rambla del Raval, con la concomitante destrucción de una parte del antiguo Barrio Chino, considerado un espacio degradado en términos urbanos y sociales, pareciera enmarcarse en aquellas mismas ideas de vigilancia y orden.

Las tensiones entre el comportamiento, uso o apropiación en el espacio público y el desarrollo de mecanismos más estrictos de control y regulación del acceso, además de ser inevitables en una sociedad de clases más o menos democrática, definen a las ciudades a partir de la segunda modernidad. No existe, entonces, una contradicción con la recurrente noción del espacio público como “espacio de todos”, en tanto principal escenario de la socialización urbana, así como del ejercicio de los derechos cívicos

---

<sup>130</sup> Monnet, 1996: 12.

<sup>131</sup> Foucault, 1980.

<sup>132</sup> Citado por Salcedo Hansen, 2002.

<sup>133</sup> Delgado, 2007: 55.

colectivos y en tal sentido de la ciudadanía,<sup>134</sup> sino dialoga con el atributo de ser una manifestación del orden socioeconómico imperante. De esta forma, la articulación procesual del conflicto y la legitimidad, mediada por la negociación, se muestra, en lo general, condicionada por las diversas y eventuales interpretaciones de lo permitido o legal, así como por las jerarquías propias de un determinado orden, asociadas a intereses individuales o colectivos. Esto no excluye la posibilidad de un ejercicio arbitrario del poder, ni de manejos ilícitos o bordeando la ilegalidad, por parte de la totalidad de los actores del espacio público, lo cual se manifiesta habitualmente en usos privilegiados o ventajosos del mismo, así como excluyentes. Sin embargo, es una hipótesis de este estudio la construcción de una legitimidad en el ámbito de los músicos callejeros no necesariamente atravesada por el conflicto y la negociación, sino por el desarrollo en el espacio público de vínculos solidarios, ya sean efímeros o duraderos. Manuel Delgado alude a esta posibilidad, aunque en relación al transeúnte o flâneur del siglo XXI:

Es allí donde se desarrolla la acción pública, esto es la acción *del público, para el público y en público*, en un espacio de reuniones basadas en la indiferencia ante las diferencias –que no ante las desigualdades- y en el contrato implícito de ayuda mutua entre solitarios que ni se conocen.<sup>135</sup>

Los valores de libertad, igualdad, diversidad, multifuncionalidad, invisibilidad e imprevisibilidad en el ámbito del espacio público moderno ciudadano, siempre acotados por las normativas públicas, han sido destacados por los autores contemporáneos, aun cuando desde los años sesenta la idea de pérdida o crisis, como signo de deterioro, desnaturalización, inseguridad o inaccesibilidad, aparece –implícita o explícitamente- en los estudios urbanos.<sup>136</sup> En el presente ámbito de análisis es en especial relevante la visión de los antropólogos que han reflexionado de manera crítica sobre las ciudades de Barcelona y México, confrontando preocupaciones, deseos y realidades con pensamientos derivados de construcciones de orden teórico. Estos trabajos ponen en evidencia la dualidad interpretativa de la ciudad. La ciudad de los inversionistas en la fase postindustrial del capitalismo tendiente a la privatización de lo público, se observa

---

<sup>134</sup> Borja, 2004: 140.

<sup>135</sup> Delgado, 1999: 207.

<sup>136</sup> Véase al respecto Delgado, 2007; Giglia, 2003; Signorelli, 2004.

en la crítica a los modelos urbanos supeditados a intereses corporativistas globales, como la especulación inmobiliaria, el turismo y el comercio.<sup>137</sup> Asimismo, respecto de la tematización del espacio urbano<sup>138</sup> y de la subordinación de las actividades lúdicas, de esparcimiento y de convivencia social a un mercado de servicios públicos de entretenimiento,<sup>139</sup> que restringe el uso de la ciudad al consumo.

La ciudad idílica, deseada, incluso vivida por algunos sectores sociales, se hace presente, por otra parte, mediante una legítima subjetividad afectiva: “Es la ciudad querida, mezcla de conocimiento cotidiano y de misterio, de seguridades y de encuentros, de libertades probables y de transgresiones posibles, de privacidad y de inmersión en la vida colectiva.”<sup>140</sup> Sin embargo, en esta exaltación afectiva se corre el riesgo de enmascarar la desigualdad, exclusión, pobreza, incluso, “crisis de identificación”<sup>141</sup> presentes en los contextos socioculturales altamente heterogéneos de la ciudad postindustrial, como es el caso, aunque con características y en dimensiones diferentes, de Barcelona y México. La mendicidad, por ejemplo, en la primera pareciera ser más un signo de segregación o autosegregación social que de pobreza, y en este sentido es atacada. La instalación simultánea en el mobiliario urbano de bancos antimendigos (de un solo cuerpo con apoyabrazos) y rampas antiorines, así como el diseño de espacios para evitar la práctica del botellón, pone de manifiesto una particular categorización de las conductas incívicas y a la vez establece mecanismos de exclusión. En la ciudad de México la “tolerancia” a la mendicidad se asocia a una ausencia de políticas efectivas dirigidas a reducir los altos índices de pobreza existentes y con ello asegura la imposibilidad de revertir la desigualdad y la exclusión.

En el espacio urbano el centro histórico constituye un lugar particular, susceptible de ser conceptualizado en un sentido lingüístico como la sinécdoque de la ciudad, incluso, del país; es decir, la parte más representativa del todo. Por tal motivo, constituye “un lugar estratégico para pensar las transformaciones de la ciudad y de la

---

<sup>137</sup> Delgado, op. cit., 2007: 11 y ss; Martí y Moreno, 1974: 73 y ss.

<sup>138</sup> Delgado, op. cit., 2007.: 18.

<sup>139</sup> Sevilla, 2004: 192 y ss.

<sup>140</sup> Borja, op. cit., 2004: 155

<sup>141</sup> Giglia, op. cit., 2003: 343 y ss. La crisis de identificación refiere a la imposibilidad de identificarse con la ciudad como conjunto.

vida social".<sup>142</sup> En tanto reúne los testimonios físicos de la existencia de un pasado cultural más o menos lejano en el tiempo, alimenta la construcción de una memoria colectiva. El reconocimiento de lazos que unen el pasado con el presente permite en tal caso el desarrollo de sentimientos de arraigo, pertenencia y afecto a la ciudad. De manera que en el carácter simbólico de un centro histórico intervienen la construcción de las identidades individuales y colectivas de los habitantes de la ciudad, así como las políticas públicas tendientes a crear conciencia, promover y sustentar el valor patrimonial del mismo. Señala Ramírez Kuri al respecto:

Hablar de un centro histórico como espacio público, alude al lugar privilegiado de encuentro, de relación y de actividad que actúa como referente de identidad en la ciudad porque reúne elementos simbólicos que trazan puentes entre el sentido de continuidad individual y colectiva.<sup>143</sup>

Este imaginario dialoga con la contrastante realidad de territorialización de problemáticas diversas, en las que intervienen los conflictos de intereses. Las luchas de poder y las alianzas entre los distintos actores con intereses –sobre todo de tipo económicos- en este espacio tienen a su vez una proyección al interior de sectores, colectivos o ámbitos que representan o congregan a los anteriores. En este sentido, los programas de revitalización, rehabilitación, renovación o recuperación de los centros históricos de Barcelona y México han evidenciado la confrontación entre las diferentes lecturas respecto de los usos y apropiación, así como de las concepciones sobre del espacio público.<sup>144</sup> Dichos programas presentan coincidencias respecto de sus objetivos y de las acciones emprendidas. La rehabilitación y refuncionalización selectiva de edificios históricos y espacios abiertos en las zonas de mayor interés turístico y financiero,<sup>145</sup> con la intervención de corporaciones privadas, va acompañada de una tendencia al abandono, al menos provisional, de los espacios que no reúnen tal condición. Al considerable aumento de una amable fuerza policíaca –incluso bilingüe- presente en la vía pública de las primeras, dedicada a proteger al ciudadano o al turista y

<sup>142</sup> Ramírez Kuri, op. cit., 2006: 106.

<sup>143</sup> *Ibid.*:105.

<sup>144</sup> Recuérdese que los terremotos del año 1985 en la ciudad de México destruyeron principalmente el Centro Histórico.

<sup>145</sup> Como el Portal del Ángel de Barcelona y el llamado corredor turístico financiero de México.

a vigilar el cumplimiento de las normativas públicas, se oponen los operativos policiales en zonas socialmente degradadas por la pobreza, marginación, violencia, prostitución, drogadicción o diversas formas de delincuencia, tal como sucede en el barrio Tepito o La Merced en Ciudad de México y en El Raval, que alberga con seguridad la mayor parte de los inmigrantes sin papeles de Barcelona.

En estos lugares la asociación del sector público con el privado, cuyo interés en la especulación inmobiliaria es evidente, se observa en los impulsos de rehabilitación o renovación de edificios habitacionales y comercios, en un contexto de expropiación, desalojo, demolición y construcción o remodelación de viviendas accesibles a las clases medias. De manera que la gentrificación de estos barrios pareciera constituirse en uno de los objetivos de los planes de revitalización urbana. El proceso de desalojo y demolición de un conjunto de inmuebles del antiguo Barrio Chino de Barcelona (cincuenta inmuebles habitacionales y noventa locales comerciales)<sup>146</sup> para la construcción, en primer término, de edificios de apartamentos para residentes de clase media, es documentado en los filmes *En construcció* (Barcelona, 2001) de José Luis Guerin y *Raval, Raval* (Barcelona, 2006) de Antoni Verdagué. Asimismo, en este marco de rehabilitación se construyó un complejo arquitectónico-funcional conformado por un hotel de cuatro estrellas (cadena Barceló), un supermercado (cadena Caprabo), la sede de la Unión General de Trabajadores de Catalunya y un estacionamiento subterráneo, comunicados mediante el diseño de una plaza dura con bancos antimendigos. En este espacio denominado Illa Robadors, ubicado a un lado de la flamante Rambla del Raval – inaugurada en el año 2000-, se construye también el nuevo edificio de la Filmoteca Nacional de Catalunya, con siete mil metros cuadrados de superficie. A pocos metros de este complejo los contrastes se hacen ostensiblemente visibles, en tanto se encuentra la marginal Carrer d' En Robador, asediada por los operativos policiales, debido al ejercicio de la prostitución. De alguna manera estos planes urbanísticos no sólo tienden a encubrir los graves problemas sociales que aquejan a Barcelona, sino los profundizan, en tanto aumentan la segregación de los sectores menos favorecidos. La crítica de Delgado a este proceso de gentrificación en Ciutat Vella bien podría aplicarse al Centro Histórico de la ciudad de México:

---

<sup>146</sup> Delgado, op. cit., 2007: 59.

Lo que se critica es que las actuaciones respondan al hecho de que a políticos y promotores les parezca inaceptable que, justo en el medio de la ciudad, vivan obreros, inquilinos de rentas bajas y otros elementos escasamente decorativos que pueden asustar a los turistas y a los nuevos propietarios, a los que se pretende atraer a toda costa.<sup>147</sup>



18. a 21. Proceso de renovación del entorno arquitectónico y funcional en El Raval. Véase los contrastes entre las viejas y las nuevas construcciones, así como las pancartas que expresan las quejas de los vecinos que habitan en las nuevas viviendas. El mobiliario urbano es utilizado fundamentalmente por los migrantes. (Filmoteca de Catalunya (izquierda); Hotel Barceló (derecha); siguiente página edificio de la Unión General de Trabajadores de Catalunya (izquierda), edificios habitacionales con pancartas que reclaman al Ayuntamiento dignidad para el barrio, y supermercados CAPRABO (derecha), Ciutat Vella, 2011.

<sup>147</sup> Ibid.: 61.



En México, el último proyecto de revitalización del Centro Histórico inicia con la creación –en 2001– del Consejo Consultivo para el Rescate del Centro Histórico (CCRCH), integrado por 125 miembros (comerciantes, artistas, restauradores, arquitectos, comerciantes, empresarios) y del Comité Ejecutivo presidido por el poderoso empresario Carlos Slim, con tres representantes del Gobierno Federal, tres del Gobierno de la Ciudad y cuatro de la sociedad civil: Norberto Rivera Carrera (cardenal), Jacobo Zabludovsky (periodista) y Guillermo Tovar y de Teresa (historiador), además de Slim.<sup>148</sup> Una de las principales acciones de este proyecto, a parte de la rehabilitación de edificios históricos y renovación del equipamiento urbano estructural y decorativo del perímetro A del centro,<sup>149</sup> fue la instrumentación de un plan de reubicación de los

<sup>148</sup> s/a, “Carlos Slim Helú, El hombre Real Estate del año”, 2008.

<sup>149</sup> El perímetro A del Centro Histórico congrega, además de la mayor parte de los edificios históricos, el sector financiero, comercial y turístico.

vendedores ambulantes<sup>150</sup> del mismo perímetro. Dicho plan se llevó a cabo en un marco de tensas negociaciones y enfrentamientos entre los sectores directamente involucrados: las asociaciones de ambulantes, la administración pública y el comercio formal. El resultado fue el desalojo en etapas –a partir de marzo de 2007, con una fecha límite establecida para el 12 de octubre del mismo año- y la reubicación parcial en pequeñas, vetustas y atiborradas plazas comerciales. Durante este proceso se produjo, en varias oportunidades, el regreso de los vendedores –como toreros- a los espacios de donde habían sido expulsados y la toma de otros dentro del mismo perímetro, para la venta callejera. Un ejemplo es la franja de la Alameda Central que colinda con el Palacio de Bellas Artes, tras el retiro de los ambulantes del Eje Central. Otro, aparece relatado en la siguiente nota, escrita en el inicio de dicho proceso:

Con el retiro, los vendedores ocuparon el parque localizado en Roldán y la calle empedrada de Alhóndiga, las cuales están dentro de la zona restringida al comercio informal, en el perímetro A. Sin embargo, sin ningún impedimento se instalaron e iniciaron la venta. [...] los líderes del comercio acomodaron a sus agremiados. La vía pública fue marcada con pintura blanca y en espacios de 1.20 por un metro instalaron estructuras metálicas; sin embargo, continúan en busca de sitios donde colocar a su gente. Mientras, algunos comerciantes decidieron regresar y *torear* para vender.

Los comerciantes ofertan la mercancía en la calle Corregidora, pese a la vigilancia [...] Se han organizado y a través de radios de comunicación se mandan mensajes para evitar los decomisos. Los encargados de vigilar se encuentran apostados en las esquinas y bocacalles para detectar la presencia y alertar a los *toreros*.

Inclusive utilizan el comercio establecido como refugio: cuando se lanza la advertencia sobre la presencia de la autoridad, los vendedores recogen la mercancía que trasladan en mantas de tela o plástico. [...]

Ante la presencia de los comerciantes en las calles recuperadas por el gobierno de la ciudad, el supuesto retiro fue calificado por la Cámara Nacional de Comercio en Pequeño de la Ciudad de México (Canacope) como un “simple maquillaje”, porque los vendedores continúan ofertando los productos en las calles señaladas, ante la imposibilidad de instalarse en Academia, Correo Mayor y Jesús Carranza.

Los comerciantes, quienes durante décadas se han mantenido en la vía pública, manifestaron desconocer las medidas que aplicará el gobierno de la capital para su retiro definitivo

---

<sup>150</sup> Según los términos del reglamento de Trabajadores No Asalariados, los reubicados serían vendedores en puestos fijos y semifijos.



o reubicación. Afirmaron que tienen la obligación de ubicarlos en otra zona, sin que haya favoritismo o se intente beneficiar a un solo sector.<sup>151</sup>



22 y 23. Límite entre la Alameda Central y el Palacio de Bellas Artes, Centro Histórico, diciembre/2006 y noviembre/2008, respectivamente.

Destaco que en el marco de este proceso con los vendedores ambulantes se produjeron situaciones de desalojo e intimidación de músicos callejeros del mismo perímetro. Asimismo, se emprendió la remodelación de la Plaza Garibaldi, abordada en un capítulo posterior. Como era de esperarse la especulación inmobiliaria y la apropiación del Centro Histórico por el sector privado, con la anuencia de los gobiernos y bajo un aureola de generosidad, se objetivó en una asociación de capital variable creada por el propio Slim, con el nombre Centro Histórico de la Ciudad de México (Centmex), cuyos inmuebles adquiridos en el perímetro A, donde se concentró la rehabilitación, aumentaron en tres años un 58% su valor neto.<sup>152</sup> Con seguridad, la limpieza de las calles, debido a la expulsión de los ambulantes, no sin la aprobación de un sector de la sociedad civil, contribuyó a este aumento del valor de los inmuebles, con la consecuente gentrificación. Una nota del periódico *La Jornada*, publicada en 2003, llamaba la atención sobre lo contradictorio –y me atrevería a decir demagógico- de las líneas de acción que el gobierno perredista pretendió impulsar, pues la conciliación del repoblamiento popular y del desarrollo del sector turístico, cultural y empresarial, no sobrepasa la línea del discurso políticamente correcto:

<sup>151</sup> Quintero, 2007.

<sup>152</sup> González, 2007. Véase además s/a, “Carlos Slim Helú, El hombre Real Estate del año”, op. cit., 2008.

En ausencia de un programa integral de intervención que responda a la complejidad del Centro Histórico, sin consenso social sobre el futuro logrado a partir de la participación ciudadana, se superponen las acciones pragmáticas y efectistas que buscan un difícil equilibrio entre intereses divergentes.<sup>153</sup>

En el fondo, el desarrollo de estos planes de revitalización de los centros históricos significa un proceso reapropiación de los espacios abandonados por aquella burguesía replegada al ámbito semipúblico, si consideramos que durante décadas estos lugares fueron marginales tanto en el ámbito de las políticas públicas como de los intereses de los inversionistas, quedando en manos de las clases subalternas. Terminada la era industrial, la recuperación de los centros históricos –espacios que objetivan los vínculos entre la tradición y la modernidad–, ha constituido una estrategia fundamental para el desarrollo de la ciudad postindustrial. La construcción de un entorno urbano atractivo y socialmente controlado no sólo es un requisito para quienes utilizan los servicios sino para las empresas corporativas que los proporcionan, aun cuando también significa un mejoramiento de las condiciones de vida para los habitantes. No en vano Barcelona, una ciudad literalmente tomada por el turismo durante la mayor parte del año, es construida y promocionada como ciudad del diseño, de la fiesta y del festival.

¿Cómo el músico callejero se integra a la ciudad postindustrial? ¿Qué elementos aporta a la reflexión sobre el espacio público de los centros históricos, donde conviven contrastantes realidades? Tal como se vio, la ejecución de música en la calle con el fin de la retribución económica es una manera de autogenerar medios de vida y de inserción laboral informal, dada por la posesión de conocimientos, habilidades o talentos dirigidos al ejercicio de la práctica musical. Aunque esta práctica urbana no es nueva, en el marco de la ciudad postindustrial, donde los servicios (financieros, comerciales, turísticos, culturales, de entretenimiento) sustituyen al desarrollo industrial, adquiere características y dimensiones específicas, que procuraré mostrar a lo largo de este trabajo.

La propia elección y disposición a la lucha para conseguir un lugar en un centro histórico significa reconocer un conjunto de privilegios que ofrece el desempeño musical

---

<sup>153</sup>Padilla Cobos, 2003.

en este espacio, particularmente por el volumen y tipo de concurrencia, representada por el turista. Sin embargo, sería un error pretender reducir el público del músico callejero a este último, lo cual queda demostrado por la existencia de lugares frecuentados principalmente por públicos locales pertenecientes a sectores populares, quienes, al menos culturalmente, se benefician de su presencia en las calles.<sup>154</sup> Aun así, ¿en qué medida la música callejera podría constituirse como un componente temático de la ciudad postindustrial o asimilar su función a un servicio de entretenimiento y cultural para el turista o residente?

La tematización de la ciudad, como bien señala Delgado, se expresa en una proliferación de simulacros y festivales.<sup>155</sup> En este sentido la ciudad de Barcelona es promocionada, mientras en México la Secretaría de Cultura del Distrito Federal crea en el año 2007 la Coordinación de Circuitos de Festivales, dirigida no sólo a la programación de festivales de “alta calidad”, sino a crear nuevos festivales “con temáticas sociales de impacto”.<sup>156</sup> De esta forma, los festivales de músicos callejeros representan un medio de inserción de este actor en la ciudad postindustrial, a través de un simulacro de lo que ocurre cotidianamente en la vía pública, auspiciado por los ayuntamientos u organizaciones no gubernamentales, siempre bajo el control de la administración pública. El ofrecimiento de un servicio, por su parte, en la economía capitalista significa la existencia de un acuerdo previo, al menos de palabra, lo cual en este contexto de estudio sucede únicamente en el caso del mariachi de México. No obstante, las respuestas a estas preguntas no deben reducirse a una enumeración de situaciones obvias, ya que la complejidad de las mismas requiere poner en juego otros aspectos, que conduzcan a una reflexión más profunda, como resultado de este estudio en su conjunto.

---

<sup>154</sup> En México la peatonal Motolonía. En Barcelona el punto autorizado el Ayuntamiento en El Raval.

<sup>155</sup> Delgado, op. cit., 2007: 18.

<sup>156</sup> Página electrónica de la sección Cultura del Gobierno del Distrito Federal.

## Hipótesis general y estrategias metodológicas

Aunque el músico callejero se desempeña con cierta autonomía del orden es un actor institucionalizado. Su capital social está, si no determinado, al menos influido por una dialéctica conflicto-legitimidad. La hipótesis central de este trabajo es que los dos componentes de la dialéctica, que tiene su escenario principal en el espacio público físico y su representación en el espacio simbólico,<sup>157</sup> funcionan como muros de contención de este actor social, en tanto lo preservan en un espacio subalterno de producción y recepción o consumo musicales.<sup>158</sup>

La permanencia del músico callejero en la subalternidad está asociada, fundamentalmente, al hecho de que el espacio público no es en lo regular parte de los circuitos hegemónicos de la música.<sup>159</sup> Es decir, la integración eventual de este espacio a dichos circuitos está supeditada, entre otros, a la existencia de proyectos musicales que responden a políticas públicas de promoción y difusión de la cultura, o de mercado –en tanto constituyen franquicias para empresas comerciales o asociadas a la industria cultural-, o se relacionan con instituciones de poder frente al Estado (por ejemplo, la Iglesia). Estos proyectos tienen la característica de ser claramente redituables en términos económicos, de popularidad o de prestigio para sus organizadores o promotores. En tales casos se produce una apropiación y privatización legítima, a veces arbitraria, del espacio público por parte de la administración local. Esto, mediante el ejercicio del derecho concedido por los votantes, aun cuando los usos vayan en contra de las normativas vinculadas a la convivencia ciudadana, respecto de la obstrucción de la vía pública o del ruido. De esta forma, el control del espacio público, al que está sujeto el músico callejero, responde a la legitimidad del orden político y va acompañado de un ejercicio discrecional de la autoridad. Las normativas que regulan la presencia del músico en las calles –ya sean vinculadas directamente con el uso del espacio público o mediadas por leyes relativas al trabajador no asalariado-, cumplen la función de mantenerlo en el sistema institucional, aunque con más obligaciones que derechos, lo

---

<sup>157</sup> Entiendo por espacio público simbólico un espacio de legitimación del orden político objetivado el sistema de leyes que rige a la sociedad.

<sup>158</sup> Aclaro que no me refiero a las individualidades que trascienden este espacio, sino al músico callejero como actor social.

<sup>159</sup> Véase otros aspectos que inciden la subalternidad.

cual garantiza su permanencia en la subalternidad.

El lugar simbólico que ocupa el músico callejero se ve delimitado por un conjunto de factores que operan en una tendencia variable (cambiante) hacia el conflicto o la legitimidad, o en una legitimación atravesada por el conflicto en cierto momento y espacio. No obstante, como puntalicé en páginas anteriores, también es una hipótesis de este estudio la construcción de una legitimidad ni necesariamente atravesada por el conflicto ni vinculada con la legalidad, sino determinada o influida por el desarrollo de vínculos solidarios en el espacio público. Detectar y explorar los factores que actúan en el conflicto y las diferentes formas de legitimidad constituye tanto un objetivo como la principal estrategia metodológica de este trabajo. Esta exploración se enfoca a observar los elementos que construyen el imaginario sobre la figura del músico callejero por parte de los diferentes actores sociales involucrados: turista, vecino, paseante, comerciante o público, músico y administración pública. Y, en su caso, las maneras en que este imaginario es utilizado en beneficio propio (material o no), por los actores sociales referidos, en un contexto sociocultural determinado.

Los aspectos analizados, que se articulan en el presente ámbito de estudio son tres: uno, el perfil del músico callejero y las características de las prácticas musicales realizadas, dos, las formas de interacción e intercambio que se producen entre el músico y el eventual público y tres, las maneras en que la administración pública ejerce el control del espacio, regula y negocia la actividad del músico. Estos aspectos pretenden mostrar las relaciones construidas con al menos parte del conjunto de actores sociales, que en forma más o menos directa aparecen involucrados en las prácticas de los músicos callejeros. Estas relaciones, además de tener un carácter propio según el tipo de actor, sufren alteraciones en el devenir de acuerdo con los cambios físicos y funcionales del espacio público, las formas y grados de apropiación, las lecturas que cada actor realiza del mismo y lo que entra en juego al momento de tomar decisiones. De esta forma, el conflicto –o al menos tensión- resulta un componente ineludible de ciertas relaciones; adquiere forma principalmente en el marco de procesos de reconfiguración política, socioeconómica y cultural a nivel local y global, y se objetiva, en este ámbito de estudio, en el desarrollo e implementación de estructuras de regulación y control locales de la actividad del músico en el espacio público. Estas formas de regulación y control, no

obstante, insertan al músico en un ámbito de legalidad que, en cierta medida, legitima –habilita- y protege su acotada presencia en la vía pública.

Por otra parte, de manera similar a lo que sucede en el espacio semipúblico –al menos en ciertos- el músico callejero aporta elementos al desarrollo de procesos de resignificación y revaloración del espacio público, particularmente del centro histórico, en tanto es susceptible de integrarse a la construcción de su imagen, no sólo en el caso de prácticas musicales que movilizan componentes de la memoria colectiva. Esta posibilidad sugiere la idea de una legitimidad simbólica actuando en el imaginario común sobre el espacio público, la cual puede ser recogida en programas institucionales de carácter cultural.

La noción de legitimidad del músico callejero se entiende, fundamentalmente, en tres aspectos. El primero de ellos se vincula con la legitimación de la música en el orden institucional, visto en un apartado anterior. El segundo corresponde a la legalidad y es analizado en relación con el conflicto en el último capítulo, mientras que el tercero es el resultado de un proceso, consciente o no, de justificación de la presencia del músico en las calles. Este complejo proceso no elude componentes abstractos, subjetivos y ambiguos, puestos de manifiesto particularmente en el estudio de situaciones de contacto, interacción o intercambio social producidas entre el músico callejero y el público. El análisis de estas situaciones, presentado en el tercer capítulo, constituye un medio para reflexionar sobre algunas de las funciones que este actor desempeña en el espacio público, mismas que trascienden el eventual ofrecimiento de un servicio, en tanto proponen un ambiente de socialización o cohesión social, en ocasiones, con tendencia a la conformación de comunidades urbanas en forma de pequeñas redes. El caso de Ciutat Vella es paradigmático en este sentido, debido a la existencia de comunidades heterogéneas y variables en el devenir, que suelen actuar bajo principios solidarios. Paralelamente a estas comunidades de públicos se encuentra la de los propios músicos callejeros, que han desarrollado proyectos musicales conjuntos. Los fonogramas *La colifata*<sup>160</sup> y *Mariatchi*,<sup>161</sup> que recopilan parte de la música de las calles de Barcelona,

---

<sup>160</sup> El título surge de una radio argentina -LT 22 Radio La Colifata- que desde hace varios años funciona en el Hospital Neuropsiquiátrico Borda –ubicado en Buenos Aires-. Allí, un grupo de internos, bajo la guía de sus coordinadores realizan una propuesta radial definida como “alternativa-alterativa”. En el disco aparecen las voces de estos internos del Hospital Borda. (s/a, “La Colifata “Siempre fui loco”, 2003).

son ejemplos de ello. Las ediciones han contado con el apoyo de Manu Chao y los discos son distribuidos por los propios músicos, donde el 80% del precio establecido por quien lo vende es para sí y el 20% para cubrir los gastos de la edición o para llevar a cabo nuevos proyectos colectivos. Parece ser que *La colifata*, que ostenta la leyenda “Prohibido su venta en tiendas”, en el año 2003 llevaba unas dos mil quinientas placas vendidas.<sup>162</sup>

De más está decir que la venta de discos propios, realizados por lo general en estudios de grabación particulares, domésticos o financiados por productoras independientes, constituyen la principal entrada de recursos del músico callejero (particularmente en Barcelona, a diferencia de la ciudad de México). Esto no significa la posibilidad de reducir el tipo de economía que el músico establece en las calles o en ciertos espacios cerrados a la noción de informalidad o al componente informal, en tanto la audición de la música es libre,<sup>163</sup> el dinero recibido está sujeto a la voluntad del público y existen otras formas de intercambio operando en este ámbito. Por lo tanto, se muestra como una opción alternativa, con múltiples posibilidades o facetas, la cual sitúa a quienes la practican en un espacio difuso, marginal en las políticas culturales del Estado y de la industria cultural, y, por consiguiente, de la economía capitalista.

---

“Colifata” en el lenguaje popular del Río de la Plata designa a alguien con desequilibrio mental, un loco.

<sup>161</sup> Mariatchi es un antiguo bar ubicado en el Gòtic, posiblemente recuperado por Manu Chao, en el cual actúan en vivo conjuntos de músicos callejeros. El mecanismo de retribución económica es el mismo que en la calle.

<sup>162</sup> s/a, “La Colifata “Siempre fui loco”, op. cit., 2003.

<sup>163</sup> Una excepción podría ser el mariachi que establece un costo para cada canción, de acuerdo con el perfil de quien la solicite.

## **Capítulo 2**

### **Las prácticas de los músicos callejeros en el Centro Histórico y en Ciutat Vella**



Este capítulo ofrece una descripción de las prácticas desarrolladas por los músicos callejeros en el Centro Histórico y en Ciutat Vella, con el propósito de visualizar las dinámicas musicales que han operado en ambos espacios. El punto de partida conceptual y la principal estrategia metodológica es la recuperación de la dimensión histórica, como base para la construcción de un “presente” en transformación, donde aparece integrado lo casual y efímero. Las fuentes documentales consultadas fueron la crónica, el cine y algunos trabajos de corte académico, a los que se sumó el estudio etnográfico.

### ***Dimensión histórica***

La revisión no sistemática de fuentes documentales muestra que las referencias a los músicos callejeros de México y España aparecen en tres ámbitos fundamentales, a saber: la crónica y el reportaje (prensa o publicaciones específicas), el cine (documental y de ficción) y la normatividad pública. Los dos primeros tienden a mostrar a estos músicos como componentes del espectro urbano, en algunos casos bajo la denominación de “tipos populares”,<sup>164</sup> mientras que el tercero lo observa como objeto de reglamentación, ya sea del trabajo informal, del comercio ambulante, de la mendicidad o del uso del espacio público en general. En el último caso, tanto en la ciudad de México como en Barcelona las reglamentaciones han incidido, en diferentes momentos históricos, en el desempeño de los músicos callejeros. Asimismo, parecen coincidir en las particulares miradas sobre este actor social, como vendedor ambulante, mendigo o, incluso, maleante. Las referencias en los dos primeros ámbitos se plantean a continuación, mientras que las relativas al tercero en el último capítulo.

El periódico *La Vanguardia* de la ciudad de Barcelona publica en 1892 una extensa nota dedicada a un violinista ciego, que sitúa al músico callejero en un ámbito de extrema pobreza y mendicidad. Véase el siguiente fragmento:

---

<sup>164</sup> En las películas que integran la época de oro del cine mexicano existen muchos ejemplos al respecto.

A altas horas de la noche, apoyado sobre un muro de esos callejones de la vieja Barcelona, á la saga claridad del gas, hemos visto cien veces destacarse la silueta de un ciego. Si no llevamos prisa, y no hace viento, y en el café ó en el casino no nos aguardan los amigos, nos habremos detenido un momento á contemplar aquella sombra tocando el violín de un modo plañidero, y habremos pasado de largo con la mayor indiferencia. Lo más que habremos hecho si hemos tenido el *valor* de sacar la mano acurrucada en el bolsillo por el frío, habrá sido echar maquinalmente una limosna en el sombrero tendido sobre el húmedo pavimento, sin detenernos la compasión delante de aquella misera estatua del infortunio.

Alta, y miserablemente vestida, aquella silueta nadando sus pies sobre un mal calzado, apretando su pobre cuerpo dentro de estrecho sobretodo abrochado más para ocultar miserias que para combatir el frío, destácase su cabeza dulcemente inclinada sobre el vetusto instrumento.

Es su rostro de una palidez verduzca, del color del hambre y cuyos ojos no tan sólo están cerrados á la luz, sino á su mismo calor benéfico; caen las líneas de su cara, sin un pliegue de alegría, dóblanse sus espaldas, cansadas de llevar el peso del pensamiento por la tierra, é indica la figura entera un cuerpo que vive solamente para servir de mortaja al alma de un artista desgraciado.

Porque es verdad que existen artistas entre esos músicos callejeros: verdaderos entusiastas de un arte que sienten con toda la efusión de enamorados; fieles devotos que con la música sueñan y palpitan y por ella viven y sólo por ella les es llevadera su pobrísima existencia [...] <sup>165</sup>

Años después, en la primera plana del suplemento Notas Gráficas aparece bajo el epígrafe “Tipos populares barceloneses”, una imagen cuyo pie de foto dice lo siguiente: “Músicos callejeros dando un concierto en los soportales [*sic*] de la Plaza Francisco Maciá. Foto Sagra.” Si bien la fotografía no es nítida, el conjunto parece ser un trío de violín, laúd y acordeón. Otra nota publicada en el mismo periódico –en 1931- describe al músico callejero como vagabundo, ofreciendo una imagen de decadencia, si bien integrada al espectro popular urbano:

El hombre de la barba está sentado en un banco de la Gran Vía. Tiene sobre sus rodillas una cazuela de aluminio y en su mano huesuda, de un color ocre, hay una cuchara de palo. El hombre come reposadamente, de un modo solemne, acariciado por el sol de la primavera que dora las fachadas de las casas y se liquida en resplandores fluidos entre las hojas tiernas y violentamente verdes de los plátanos. A su lado, sobre el banco, yace la trompa;<sup>166</sup> una trompa imponente, retorcida como una hidra [*sic*], que antes fue de oro y que ahora las lluvias y la miseria, han

<sup>165</sup> Rusiñol, 1892: 4.

<sup>166</sup> Nota de la autora. También denominada tuba.

convertido en una cosa verdosa, mate, que no se despierta más que para gemir.

Hace más de treinta años que el hombre y su trompa viven juntos, en perfecta armonía, en su deambular de vagabundos urbanos. Esa trompa retorcida, abollada como una cacerola vieja, es el complemento indispensable de ese músico callejero; si perdiese su trompa, perdería su modo de vivir; ella le alimenta con sus gemidos, ella clama por él.<sup>167</sup>



24. “Tipos Populares Barceloneses”, Notas Gráficas, *La Vanguardia*, 11/septiembre/1932.

En el ámbito cinematográfico el film *La Moños* (Barcelona, 1996),<sup>168</sup> escrito y dirigido por Mieria Ros, está ambientado en los años treinta, en la ciudad vieja de Barcelona. Dolors Bonella i Alcanzar (1851-1940), vecina de la calle Cadena –hoy Rambla del Raval- conocida popularmente como La Moños, se habría convertido en un extravagante personaje del lugar, tras la muerte de su hija en un accidente. Ataviada con

<sup>167</sup> Verdaguer, 1931: 4.

<sup>168</sup> Nota: personaje encarnado por Julieta Serrano.

un atuendo llamativo, un abanico que abre y cierra con elegancia, recargado maquillaje y el cabello decorado con las flores que los floristas de La Rambla le obsequian al pasar, deambula por las calles de este barrio obrero. En el film, que combina ficción con realidad, La Moños aparece interpretando canciones en las calles a pedido del público, quien le retribuye arrojándole monedas.

En este mismo sentido de destacar la condición de personaje urbano el periodista Ricardo Cortés Tamayo publica un pequeño volumen titulado *Tipos populares de la ciudad de México* (1974). En dicho volumen la figura del músico callejero o del transporte público aparece en el contexto de una amplia gama de personajes: fotógrafos, tragafuegos, ventrílocuos, magos, vendedores de periódicos, tacos, sombreros, cojines y camotes, panadero y afilador, entre otros. Son relatos escritos en un tono romántico y con cierto rasgo de ingenuidad respecto de las distintas realidades de quienes utilizan el espacio público para ganar el sustento económico, si bien expresan una visión con seguridad socialmente compartida en ciertos ámbitos. Aun cuando el autor es consciente de que muchos de estos tipos populares son producto de circunstancias socio-económicas desfavorables, en los párrafos transcritos a continuación se observa una actitud complaciente frente a una situación que no revela otra cosa que un problema social. Este fragmento también evidencia un conflicto semántico –planteado aún hoy en algunos contextos- respecto del dominio de los términos músico y mendigo, en tanto la frontera entre uno y otro es susceptible de mostrarse difusa, dados los altos índices de pobreza, particularmente, en los migrantes procedentes del medio rural. Dice Cortés Tamayo:

Llanamente el violinista que lo es sin serlo ni saberlo.

El que viene de su llano desolado o de la tierra hostil; de esas partes donde las lenguas indias fueron, con su mansa dulzura, método musical de enseñanza. La bronca miseria, el atril.

En fin un modo que se antoja hecho para la dignidad de pedir de comer sin el agravio de la limosna.

Sombrero de petate; calzón y camisa de manta gruesa, desgarrados, llenos de sudor y el barro de los tránsitos y el menosprecio con que se contempla. Huaraches diestros en el “a pespunte”, correas ennegrecidas; y un violín antítesis del Stradivarius, hecho con maderas corrientes, apenas barnizadas, cuatro cuerdas sin cordura, de malas tripas de gato y un arco que no es precisamente el de triunfo. [...]

Uno, que está muy quitado de la pena recluso en sus habitaciones, oye al pronto, frente a la puerta, una música desapacible, ríspida; pero que desafinada y todo penetra el aire de una desolada terquedad que conmueve [...] Y aún el violinista atreve una canción alegre y fanfarrona, más tan triste como él, su instrumento y los ropajes que lo envuelven.

Luego a uno, que es de este mundo y no tiene el corazón de piedra, le da por ponerse espléndido y alargar al músico veinte centavos; o un taco.

Aunque no faltarán quienes, barriga llena corazón contento, no dejen de traslucirle al inoportuno violinista que qué bonito; pero por favor, váyase con su música a otra parte.<sup>169</sup>

La descripción de Cortés Tamayo coincide, al menos en parte, con el personaje de origen rural, recreado en el largometraje *El violín* (México, 2007) de Francisco Vargas Quevedo. El guión, con profundo contenido político y social, donde el documental y la ficción se combinan, aborda la doble vida de un músico callejero anciano, en el contexto de la Guerra Sucia, durante los años sesenta y setenta. Este personaje es encarnado por el violinista de mariachi don Ángel Talvira, quien toca con el arco atado a la muñeca, por haber perdido su mano derecha. Plutarco Hidalgo, además de ganarse el sustento interpretando piezas del acervo popular mexicano en un pueblo cercano a su comunidad y enseñar el oficio de músico a su nieto –quien lo sustituirá a su muerte-, participa en la guerrilla en contra del gobierno opresor. La idea de recuperar las armas enterradas en el campo lo obliga a establecer una particular relación, a través de la música, con un militar de clase obrera, quien será su verdugo.

Un personaje cuya presencia coincide a finales del siglo XIX en España y México, retratado en las crónicas e incluido en la cinematografía, es el organillero. En 1894 el periódico *La Vanguardia* publicaba una crónica de un suceso ocurrido en la ciudad de Barcelona en el que dos organilleros eran amonestados por un guardia municipal, quien culminaba el pleito incautando el instrumento.<sup>170</sup> En el caso de México, el organillo llegó en las últimas décadas del siglo XIX, importado desde Alemania por la casa Wagner & Levien Sucursales, dedicada a la edición y distribución de partituras, y a la venta de instrumentos musicales. Las sucursales de esta tienda en la ciudad de México, Puebla y Guadalajara permitieron que la práctica del organillo se extendiera a

---

<sup>169</sup> Cortés Tamayo, 1974: 66-68.

<sup>170</sup> s/a, “Sucesos de la capital”, 1894: 2.

distintas regiones del país.<sup>171</sup>

Si bien desde el punto de vista técnico el organillero no es propiamente un músico, parte de su función fue hacer posible la audición de música en la vía pública, de manera que se identificó con el juglar o el músico ambulante. En ese entonces, también los circos y las ferias contaron con la presencia de estos instrumentos, cuyos rollos contenían música europea de salón. Posteriormente, el organillo llegó a restaurantes y cantinas de los cuales fueron sustituidos paulatinamente por nuevos aparatos reproductores de música como sinfonolas, quedando únicamente en las calles. En la época de la Revolución los rollos originales fueron sobregrabados con música mexicana: *La Adelita*, *La Valentina*, *Cielito lindo*, *La cucaracha*, entre muchas otras. Asimismo, coincidiendo con el movimiento de tango que ocurre en México en los años veinte se incluyeron también canciones de Carlos Gardel. Los rollos dejaron de grabarse en México hacia finales de los años treinta.

El organillero,<sup>172</sup> tal como se verá a continuación en el relato de Cortés Tamayo, si bien ha permanecido en condiciones de pobreza la mayor parte del siglo XX, constituye –hasta hoy– un componente característico de la ciudad. Esta situación se refuerza, eventualmente, en la prensa, en los espacios académicos y en los discursos de los organilleros y dueños de los instrumentos, con más años en esta actividad. Aun así, es de destacar un aspecto que persiste en la construcción del imaginario colectivo sobre el organillero en México: tal pareciera ser que la virtud de este “músico” está en cargar el instrumento y no en su ejecución.

**El Clindrero.** No se explica cómo ha sobrevivido en este México que se va tragando a sí mismo. Un buen día, entre los malos del tiempo de Don Porfirio, aparecieron por las calles de la ciudad estas cajas sonoras llegadas de la ultramar Alemania. Todavía nadie ha dicho a quien las toca que se vaya con su música a otra parte.

El chiste no es tocar el cilindro sino cargarlo. Allí quisiéramos ver al más pintado caminando de esquina a esquina, de pulquería en pulquería, con el estorbo a cuestras, el sudor a la gota gorda. El clindrero lo hace con abnegación de artista. Sin importarle que la espalada cruja, como que sabe lo que son sus sones.

Viste como le da la gana, aunque ahora tenga la pinta de un uniforme. Se daba el caso de

---

<sup>171</sup> Inzúa, 1981: 20-21.

<sup>172</sup> Es necesario distinguir a los dueños de los organillos de quienes los ponen a circular en las calles.

que no visitara. Llega a las puertas de *Mi Oficina*, bar de vasta parroquia, y él sabe que ha de tocar *Club verde*, o *Alejandra*. Frente al expendio de pulques finos que se nombra *La Gallina de los Huevos de Oro*, los dramáticos sucesos de *La Cama de Piedra* y *San Juan Charrasqueado*. A las criaditas, sus clientes invariables, les gusta *Valentina*, pero también *Cachito*, *Échame a mí la culpa* y *Te me Olvidas*.

Hay que verlo cuando para frente a estos sitios de abigarrada concurrencia: planta el largo bastón que le sirve de apoyo y escudo, en su punta el tirante del cilindro, y toca y toca. Luego entra al local con la llave o la manivela del instrumento en la mano, para mostrar su identidad, y va recogiendo centavos. Los idiotas musicales se los niegan; a él, todo un director de banda popular.

Yo creo que avanzada la noche, rendido de cansancio, se mete en su cilindro y allí duerme como un bendito.<sup>173</sup>

En el contexto cinematográfico los filmes *Nosotros los pobres* (México, 1947) y *Ustedes los ricos* (México, 1948), que conforman una trilogía junto con *Pepe El toro* (México, 1952), dirigidas por Ismael Rodríguez y protagonizadas por Pedro Infante, presentan la alegre y bulliciosa cotidianidad de un barrio popular de la ciudad de México, en el ámbito de la vecindad. Entre el fluir de peatones, obreros y distintos personajes del espacio público (lechero, vendedor de periódicos, panadero, vendedor de lotería), así como niños hurgando los botes de basura, destacan los músicos callejeros: un organillero, un flautista<sup>174</sup> con un pequeño acordeón colgado del cuello, un violinista<sup>175</sup> y un trío de guitarras, en apariencia, produciendo el acompañamiento instrumental de la canción *Ni hablar, mujer* de Manuel Esperón. El idealismo utópico de la trilogía de Ismael Rodríguez, sintetizado en el final de la cinta de *Ustedes los ricos* como: “El rico no quiere al pobre, el pobre no quiere al rico, porque no se conocen”, “Conocer es amar”, contrasta con el realismo planteado por Luis Buñuel en *Los Olvidados* (México, 1950). En esta cinta, el director y guionista español aborda la trágica historia de un grupo de niños y adolescentes de un barrio marginal –Nonoalco del norte de la ciudad de México, caracterizado por la precariedad de las viviendas, el hacinamiento y la suciedad del entorno. Esta historia de exclusión, miseria y muerte, basada en hechos reales, es presentada por Buñuel en tanto fragmento de una realidad universal. En este contexto el músico callejero representa uno de los olvidados del

<sup>173</sup> Cortés Tamayo, op. cit., 1974: 97-98.

<sup>174</sup> Flauta travesera.

<sup>175</sup> Que aparece sólo en *Ustedes los ricos*.

sistema socio-económico. El personaje que recrea el film es un miserable y desconsiderado músico invidente, a su vez víctima de la violencia del entorno. Don Carmelo (Miguel Inclán), que aparece como hombre-orquesta, con un instrumental conformado por guitarra, flauta de pan y un bombo con platillo incorporado, responde a esa ambigua imagen de músico-mendigo, descrita por Cortés Tamayo. El pobre mercado de la zona es el ámbito de desempeño de este músico, en el cual, a pesar del contexto humilde, un público burlón rodea a don Carmelo y atiende a sus demandas:

Hoy les voy a cantar una canción ... de las del tiempo de mi General don Porfirio Díaz. Ríanse, pero en tiempos de mi General había más respeto y las mujeres estaban en su casa ... no como ahora que andan por ahí engañando a los maridos. Pues sí les voy a cantar la canción, nomás que les va a costar un peso. Yo pa' comer frijoles tengo que cantar. Suben los frijoles, suben las canciones. Namás que ésta es del tiempo del mi General Don Porfirio.... [caen monedas sobre un periódico colocado en el piso frente al músico] Ahí cayó una de a veinte y dos de a diez. Síganle echando...<sup>176</sup>

Vea el lector que los documentos hasta aquí referidos coinciden en mostrar al músico callejero de la era industrial como un personaje popular de la ciudad, de condición humilde. En algunos trabajos que recrean contextos históricos recientes, si bien este actor aparece como parte integral del espacio público, el perfil socioeconómico no es el mismo. Un ejemplo es *En la ciudad de Sylvia (Dans la ville de Sylvia)* (España-Francia, 2007) del director y guionista de *En construcción* (Barcelona, 2001), José Luis Güerin, que narra la cotidianidad del espacio público (o semipúblico) urbano. En este relato se entretajan, con una misma función estructural, imágenes sonoras y visuales fragmentadas: todo lo que suena tiene una representación visual y viceversa. El músico callejero aparece aquí como un componente sustancial del paisaje citadino, tanto en las terrazas (Le Conservatoire, cafetería de la École Supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg) como en la vía pública, particularmente resaltado por espacios de silencio musical cinematográficamente prolongados. Al igual que en el ya citado film *Raval*, *Raval* de Antoni Verdaguer la imagen del músico contrasta con la ofrecida por las crónicas de los años treinta del periódico *La Vanguardia*, tendientes a mostrarlo como

---

<sup>176</sup> *Los Olvidados*, Luis Buñuel, 1950.



mendigo o vagabundo. Sin embargo, en la medida de que tal reconversión socioeconómica no constituye una regla, es necesario acotar en el transcurso de este estudio la noción de músico callejero, en concordancia con la imagen que ofrece al transeúnte en los últimos años.

El mariachi<sup>177</sup> y las prácticas de los concheros y danzantes<sup>178</sup> constituyen casos diferentes a los anteriores, en tanto ocurre un proceso de legitimación, que tiene sus orígenes en el movimiento nacionalista del contexto revolucionario. En la Época de Oro del cine mexicano (aproximadamente, 1940-1950) –ámbito en el cual se construye la figura del “charro<sup>179</sup> cantor”, como un personaje de indiscutible relevancia- se afianza la proyección nacional e internacional del mariachi, que ya en los años treinta se había integrado a importantes ciudades y había trascendido las fronteras de México, como representante de la nación cultural.<sup>180</sup>

El ámbito cinematográfico incide de manera definitiva en la construcción de la imagen que hoy se conoce del mariachi. En este sentido Jesús Jáuregui plantea la influencia conceptual y estética del teatro de revista en el desarrollo del cine sonoro mexicano y en la definición de la imagen de este personaje: “[...] el estilo escénico, la imagen estilizada de los charros y las “chinas poblanas”, los elencos y, sobre todo, la combinación de diálogos con canciones rancheras.”<sup>181</sup> La lista películas que incluyen o refieren al mariachi es interminable. Algunos de los protagonistas son: Pedro Infante (Mazatlán, Sinaloa, 1917-Mérida, Yucatán, 1957),<sup>182</sup> Tito Guízar (Guadalajara, Jalisco, 1908-1999),<sup>183</sup> Jorge Negrete (Guanajuato, 1911-Los Ángeles, 1953),<sup>184</sup> Luis Aguilar

---

<sup>177</sup> Para profundizar en el conocimiento del mariachi el lector deberá remitirse al estudio de Jesús Jáuregui, incluido en el listado bibliográfico, ya que constituye la aproximación más reciente y amplia.

<sup>178</sup> Para profundizar en la historia lejana y reciente de los concheros el lector deberá remitirse al volumen de Yolotl González Torres, incluido en la bibliografía.

<sup>179</sup> Es el término que sustituye al ranchero, experto jinete mestizo, del siglo XIX, como “tipo nacional”. Según la fuente consultada, este vocablo fue utilizado por primera vez durante el Segundo Imperio Mexicano (1863-1867), particularmente en la novela histórica costumbrista de Luis G. Inclán, *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la Rama* (Jáuregui, 2007: 235 y ss.), publicada por primera vez en dos tomos, en 1865 y 1866, respectivamente.

<sup>180</sup> Jáuregui, op. cit., 2007: 99.

<sup>181</sup> *Ibid.*: 115.

<sup>182</sup> Cine Mexicano, filmografía de Pedro Infante, página electrónica.

<sup>183</sup> Cine Mexicano, filmografía de Tito Guízar, página electrónica.

<sup>184</sup> Cine Mexicano, filmografía de Jorge Negrete, página electrónica.

(Hermosillo, Sonora, 1918-Ciudad de México, 1997)<sup>185</sup> y Miguel Aceves Mejía (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1915-Ciudad de México, 2006).<sup>186</sup>

Por otra parte, los medios masivos de comunicación y las discográficas, habían contribuido en el segundo quinquenio de 1930 a elaborar el estereotipo musical, tanto en lo que respecta a la composición como a la interpretación de la canción ranchera.

Las compañías disqueras no sólo establecieron una duración estandarizada, menor a la usual, sino que comenzaron a difundir versiones de las melodías tradicionales del mariachi, modificadas a partir de los arreglos de músicos de nota.<sup>187</sup> Más aún, pronto se encargaron composiciones a personas que no eran portadoras de la tradición auténtica del mariachi y cuyas obras eran difundidas con profusión como “típicamente mexicanas”, pues se destacaba en ellas un aire rural. Eran diseñadas en las metrópolis con la intención expresa de hacerlas pasar por campesinas.<sup>188</sup>

La definición de un género musical que aglutinara a otros géneros de música mexicana de origen rural (canción ranchera, huapango, son, corrido, jarabe) así como foráneos (pasodoble) se constituye como una necesidad de mercado, destinada a la identificación de un producto. En este nuevo género la trompeta se integra al conjunto como el instrumento más representativo de la sonoridad del mariachi,<sup>189</sup> que hasta ese entonces la producían instrumentos, fundamentalmente, del tipo cordófonos, a saber, violines, arpa, guitarrón, vihuela y guitarra de golpe o mariachera, no siempre presentes, cada uno de ellos, en los conjuntos. Asimismo, según la región cultural de procedencia, los conjuntos presentaban percusiones de parche o aerófonos (acordeón y flauta travesera).

La proyección internacional del mariachi es el resultado del referido proceso de legitimación social, que ocurre en el marco del desarrollo del movimiento nacionalista, en las fases de la Revolución y de la posrevolución. En este contexto Manuel M. Ponce

---

<sup>185</sup> Cine Forever, filmografía de Luis Aguilar, página electrónica.

<sup>186</sup> Rincón del Mariachi, filmografía de Miguel Aceves Mejía, página electrónica.

<sup>187</sup> El término “músicos de nota” refiere a músicos académicos, con conocimientos de teoría musical y lectoescritura.

<sup>188</sup> Jáuregui, op. cit., 2007: 101-102.

<sup>189</sup> Los distintos conjuntos de mariachi originalmente estaban conformados por instrumentos cordófonos: violines, arpa, guitarrón, vihuela y guitarra de golpe o mariachera, aunque no siempre estaban presentes todos estos.

plantea el desarrollo de una música nacional, apta para circular y proyectarse internacionalmente en los espacios de la “alta cultura”, a través del rescate, “dignificación” y “ennoblecimiento” de la canción popular vernácula. Si bien el origen del referido proceso de legitimación pudo haber estado en el ámbito de la música de concierto –o al menos haber incidido-, el mariachi desarrolla una existencia independiente y comercialmente mucho más exitosa que la primera.<sup>190</sup> Mientras la música mexicana de concierto no trasciende, en lo general, los habituales espacios de circulación y recepción o consumo, el mariachi, integrado al contexto metropolitano, donde es socio-culturalmente redimensionalizado y masificado, se convierte en un paradigma musical de la nación mexicana.

La historia de los concheros –al igual que la del mariachi- es larga y compleja, asimismo su organización social jerárquica en hermandades o mayordomías, y ambas escapan a los objetivos del presente estudio. No obstante, me permito proporcionar alguna información al respecto con el fin de facilitar el acercamiento a las prácticas de los grupos que en los últimos años se instalan en el Zócalo de la capital y alrededores.

La palabra conchero toma el nombre de un cordófono compuesto del tipo laúd, cuya caja de resonancia se construye con caparazón o concha de armadillo, así como de madera. Esta concha o mandolina que aparece en tres variantes (con ocho, diez o doce cuerdas dobles) acompañó, y en ciertos ámbitos continúa haciéndolo, las danzas de los concheros de la época de la colonia. Estas prácticas constituyen desde sus inicios una adaptación de las danzas prehispánicas a los ritos de la religión Católica, hecha por los frailes españoles con el fin de coptar nuevos adeptos entre la población indígena.<sup>191</sup>

Durante la Revolución y la Guerra Cristera la danza de los concheros, reprimida por su adscripción a la Iglesia, prácticamente desaparece hasta mediados de la década del treinta, en que ocurre un suceso particular:

[...] un político con tendencias positivistas y socialistas invitó a los danzantes a que formaran parte de los *Danzantes nacionales* del gobierno, proponiéndoles que reemplazaran a los

<sup>190</sup> Respecto del nacionalismo en el ámbito de la música de concierto véase Picún y Carredano, 2010.

<sup>191</sup> Respecto del lugar geográfico de origen, se manejan tres posibilidades: Querétaro, Ciudad de México y Tlaxcala. (González Torres, 2005: 113 y ss.)

santos y a las banderas en honor de quienes danzaban, por héroes nacionales. Además, les propuso que fueran a bailar al Árbol de la Noche Triste en honor del presidente de la República [Lázaro Cárdenas]. Todo esto causó gran división entre los que aceptaron la propuesta del político y los que no, argumentando que su danza era religiosa y no tenían nada que ver con el gobierno. [...]

Muchos danzantes persistieron con esta idea de danzar solamente para los santos, mientras que otros de alguna u otra manera comenzaron a mostrar sus danzas como parte del folclor mexicano, ya fuera en eventos organizados por el gobierno o dando clases en algunas escuelas, incluyendo las de danza o presentándose en la radio, o actuando en el cine y en la televisión sin dejar de practicar la danza en forma ritual, junto con otras ceremonias nocturnas.<sup>192</sup>

El movimiento nacionalista posrevolucionario, sobre todo en el cardenismo, influyó de manera definitiva en las transformaciones experimentadas por los distintos grupos de danzantes, en tanto se plantea una intencionalidad en la recuperación de lo indígena prehispánico. Según González Torres es en 1940 cuando surge el traje azteca y se incorporan en las prácticas dancísticas instrumentos sagrados como el huéhuetl, el teponaztle y el caracol de mar de la época prehispánica.<sup>193</sup>

En este ambiente de florecimiento de lo autóctono, y sobre todo de la danza [a partir de la fundación de la Escuela Nacional de Danza, a principios de la década del 1950], son descubiertos los concheros como una expresión más del folclor mexicano, tanto por el gobierno, como por empresarios artísticos particulares. Es muy probable que una de las razones por las que tuvieron tanto éxito fue precisamente por el nuevo traje azteca, que simbolizaba más a ese pueblo y los hacía más atractivos al público que las antiguas medias y nagüillas.<sup>194</sup>

Esta construcción de las identidades nacionales que selecciona componentes culturales prehispánicos derivará, a partir de los años ochenta, en el movimiento de la mexicanidad, el cual ejerce influencias en los concheros.<sup>195</sup> El movimiento de la mexicanidad se conoce en dos vertientes, una más “nacionalista y política”, denominada mexica tiahui o mexicayotl, y otra más “espiritual y planetaria”, conocida como nueva mexicanidad.<sup>196</sup>

---

<sup>192</sup> *Ibíd.*: 137-138.

<sup>193</sup> *Ibíd.*: 143.

<sup>194</sup> *Ibíd.*: 149.

<sup>195</sup> *Ibíd.*: 146.

<sup>196</sup> *Ibíd.*: 159.

En otro ámbito, la histórica función social del músico ambulante en la transmisión de noticias acerca de sucesos políticos o sociales, sobre todo a los sectores populares, derivó en el desarrollo de géneros literarios y musicales. Son una muestra de ello la canción de gesta y los romances del medioevo en la península Ibérica, así como el corrido en México, conocido también como romance, historia, tragedia, mañanitas o coplas, que se desarrolla a partir del último cuarto del siglo XIX.<sup>197</sup> De manera que las referencias a este músico en los trabajos de corte académico, sobre las tradiciones musicales y literarias populares, son ineludibles. El precursor, clásico y controvertido trabajo de reconstrucción histórica de la música española, del malagueño Rafael Mitjana (1869-1920) refiere precisamente a tal función de los músicos ambulantes en el siglo XIV:

[...] se generalizó la moda de cantar romances celebrando los hechos tradicionales del CID, de BERNARDO DEL CARPIO, el vencedor de Roncesvalles, y de otros héroes de los primeros tiempos de la reconquista. Se cantaban en la corte y en el campo, a una sola voz o en *cosante*, lo que quiere decir en coro y en corro. Esta poética costumbre servía para mantener despierto el sentimiento nacional; la continua guerra con los árabes y las hazañas de los héroes de los dos pueblos proporcionaban casi diariamente nuevos temas a la inspiración de cantantes e improvisadores. Los trovadores errantes eran siempre bien recibidos, pues mediante estos romances transmitían las últimas noticias casi siempre fundadas sobre un hecho histórico, ampliado por la imaginación del poeta; se difundían por toda la península y quedaban grabados en la memoria de las gentes quienes, por la noche, en las veladas, los cantaban para recrear el espíritu o para instruir a la nuevas generaciones con los grandes ejemplos del pasado.<sup>198</sup>

Vicente T. Mendoza, en su trabajo *Lírica narrativa de México*, señala la influencia del romance castellano en el corrido mexicano, tanto respecto del carácter épico narrativo como de su forma. Los sucesos relatados son aquellos “que hieren poderosamente la sensibilidad de multitudes” y constituye una historia “por y para el pueblo”.<sup>199</sup> Durante el proceso revolucionario, en el contexto del movimiento nacionalista, el corrido adquiere especial auge, así como su carácter definitivo.<sup>200</sup> Este

---

<sup>197</sup> Mendoza, 1964: 9.

<sup>198</sup> Mitjana, 1993: 39.

<sup>199</sup> Mendoza, op. cit., 1964: 9

<sup>200</sup> *Ibíd.*: 13.

auge del corrido se expresa, entre otros, en la nueva música grabada en los rollos de los organillos. Las formas de circulación y consumo, además del organillo, fueron dos: oralmente, a través de los llamados cancioneros populares ambulantes, que actuaban en ferias y mercados, y en forma de impresos de la historia narrada. Dice Mendoza:

En las últimas dos décadas del siglo pasado ya era materia de intenso consumo, lo mismo en hojas sueltas de bajo precio, impresas en papeles multicolores, que en forma de canto entonado al son de un bajo sexto, arpa o guitarra por cancioneros errantes quienes, a continuación, ponían a la venta su mercancía.<sup>201</sup>

Rubén M. Campos en un trabajo también clásico sobre la literatura popular tradicional mexicana, cuya recopilación de versos abarca 1525 a 1925, refiere al corrido como la “loa más netamente mexicana” y representativa del folclore, que consiste en la narración de un hecho preferentemente cercano en el tiempo. Dicho autor describe de la siguiente forma esta práctica musical callejera:

Un valedor con una guitarra o con un arpa, o apareado con una cantadora a la que hace “voz segunda”, o con un compañero, que también canta y se acompaña en un bajo de armonía, aparece en una esquina sin motivo previo, a solicitar la atención pública, por medio de una copla precursora de un corrido; o surge en el estreno de una tienda, o pulquería, o carnicería, o en un puesto de verbena, o en el fondo de un fonducho, o en el “tianguis” hebdomadario de cualquier pueblo, o en plena fiesta patria, y al punto un centenar de personas ha rodeado al aeda y escucha sorprendido y regocijado las bribonadas de un pícaro, al que la policía no puede echar el guante; o pensativo y triste oye relatar las hazañas de un bandido al que su reciente muerte trágica ha dado la inmortalidad popular, y de cuya sangre fresca aún están empapados algunos pañuelos de ciertas guapas hembras, a las que se permitiera ver el lugar donde “cayó” acribillado a tiros para no levantarse más.<sup>202</sup>

Un hecho a destacar es que la función social de los cancioneros populares y de los trovadores errantes coincide con la de los juglares medievales de otras partes de Europa, referidos en un capítulo anterior. En tanto trasciende la condición de informar a los sectores populares sobre los sucesos acaecidos, permite establecer una cierta

---

<sup>201</sup> *Ibíd.*: 8.

<sup>202</sup> Campos, 1929: 233.

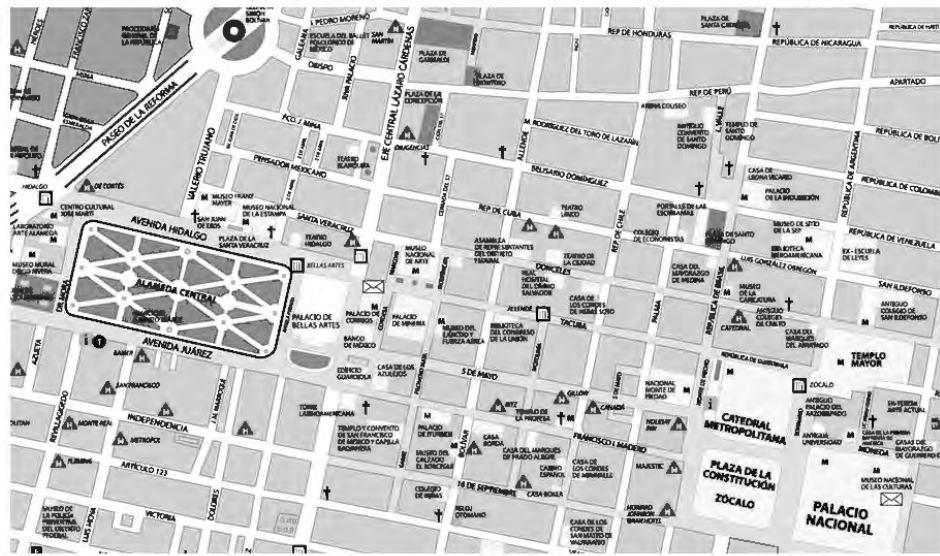
continuidad con este personaje en épocas posteriores, incluso recientes, aun cuando tal función de noticiero callejero haya desaparecido, al menos del espacio urbano, por carecer de sentido en un contexto de alta tecnología informativa. Por otra parte, si bien persiste su condición de subalternidad, debido a que se desempeña al margen de los circuitos hegemónicos de la música, la figura del músico callejero de los últimos años se torna más compleja. Esto se debe a la diversidad de relaciones sociales que establece y a los múltiples ámbitos de desarrollo de su actividad, lo cual revela, en muchos casos, un ejercicio profesional de la música.

### ***Trabajo etnográfico y marco conceptual***

El trabajo etnográfico que sustenta este estudio parte de la observación simple y en su caso participante, con registros fotográficos y en imagen con audio,<sup>203</sup> llevada a cabo en una serie de recorridos no exhaustivos por ambos centros históricos. En un principio los recorridos en el Centro Histórico de la ciudad de México buscaron cubrir el total de la superficie. Luego, me di cuenta que esto carecía de sentido, pues los músicos se ubican por lo regular en los espacios que, si bien muestran una afluencia importante de peatones, no representan un obstáculo para la realización de su práctica. De esta manera me centré en un perímetro mucho más reducido: desde el Zócalo hasta Paseo de la Reforma, entre las calles de Tacuba y Venustiano Carranza, y en la plaza Garibaldi. En el caso de Ciutat Vella, por su parte, remití la observación y el registro a los puntos autorizados por el Ayuntamiento.

---

<sup>203</sup> Los registros fueron realizados en una cámara de fotos y filmación Sony modelo DSCH5, cuya calidad se podría decir que es buena, aunque no llega a ser profesional. Una selección de estos registros se anexa a este trabajo, en calidad de ejemplos.



25. Superficie aproximada de los recorridos en el Centro Histórico de la ciudad de México. Fuente: Delegación Cuahutémoc.



26. Superficie aproximada de los recorridos en Ciutat Vella. Fuente: [www.mapapel.com](http://www.mapapel.com)<sup>204</sup>

Durante estos recorridos, efectuados principalmente entre diciembre de 2006 y marzo de 2011, tuve oportunidad de conversar espontáneamente con muchos de los músicos. Aun cuando la mayoría de estas pláticas no fueron registradas, el contenido aparece aquí reflejado y, al igual que en el caso de las entrevistas programadas y grabadas, posibilita la recuperación de biografías, relatos sobre sucesos en el espacio público y opiniones sobre diversos temas.

<sup>204</sup> 1. Barceloneta; 3. La Rambla; 4. Parc de la Ciutadella; 5. Sta. Ma. del Mar; 7. Catedral Sta. Eulalia; 9. Pl. Catalunya.



No todos los músicos observados o registrados se mencionan aquí. Ante la imposibilidad de un estudio exhaustivo intenté conformar un panorama lo más representativo posible de lo que suena en las calles, aunque las transformaciones son constantes. El principal criterio de selección dentro de esta descripción fue la diversidad, aunque la intervención de otros factores fue inevitable. Me refiero a la disposición del músico, la frecuencia de los encuentros no programados, la empatía y el gusto personal por ciertos repertorios. Esta idea de expresar la diversidad me llevó a no elaborar una ficha de cada músico, ni siquiera a presentarlos bajo un mismo esquema. No confeccioné un cuestionario para aplicar indistintamente, ni tampoco pretendí hacer historias de vida. Los fragmentos de historias individuales o colectivas que expongo tienen la intención de mostrar el todo de la música de las calles como un collage de realidades, conectadas por medio del espacio público.

En las entrevistas espontáneas o programadas –registradas o no-, si bien el punto de partida lo constituyó la formulación de preguntas básicas –lugar de nacimiento, modo en que se acercó a la música, estudios, trabajos realizados dentro y fuera de la música, situación de inmigrante-, busqué, en la medida de lo posible, que el rumbo de la plática fuera trazado por el músico, de acuerdo con el momento vivido individual y colectivamente. Esto me dio la posibilidad de descubrir la recurrencia de dos temas en las conversaciones: los conflictos por el uso del espacio y la interacción con el público. Aun así, me di cuenta de las limitantes que plantea la entrevista como herramienta metodológica, pues sin lugar a dudas fueron los encuentros casuales, libres, sin objetivos de investigación, los que permitieron un acercamiento a las realidades de los músicos callejeros y así conocer personalidades, preocupaciones, expectativas, logros y frustraciones. Ésta, si se quiere, estrategia metodológica, puso en evidencia elementos comunes, que hicieron posible conjuntar lo diverso en la imagen de un único actor social, que trasciende un espacio geopolítico determinado.

Al inicio del trabajo de campo en la ciudad de México la intención fue observar y registrar espontáneamente a toda persona que estuviera en actitud de hacer música, es decir, sin tener en cuenta aspectos estéticos o técnicos.<sup>205</sup> Muchas imágenes las tomé sin

---

<sup>205</sup> Aquí quedan excluidos los músicos de Garibaldi y los concheros.

que el individuo se percatara de ello, en tanto otras contaron con su aprobación verbal o gestual, y surgieron casos donde las personas manifestaron su rechazo al registro fotográfico. En la ciudad de México este rechazo se expresaba de manera gestual al interrumpir la música, dar la espalda a la cámara o esconder el rostro, mientras que en Ciutat Vella, en muy pocos casos el músico lo declaró verbalmente, como una toma de posición. La precariedad técnica en la ejecución de un instrumento musical, la interpretación de una única melodía o la tímida emisión sonora parecían asociarse con frecuencia a esta conducta en la ciudad de México. El elemento común, sin embargo, no estaba vinculado con la música, sino con la condición de migrante desde el medio rural. Es decir, este comportamiento se observaba, incluso, en quienes se desempeñaban como músicos en su lugar de origen o residencia, muchas veces, a partir de un aprendizaje por tradición oral o autodidacta. En Ciutat Vella estos músicos originarios de otros países de Europa, tanto Occidental como del Este, tenían formación académica e interpretaban un repertorio de música culta, con obras de autores como Bach, Chopin, Vivaldi o Rachmaninoff. De manera que la condición de migrante, ya sea temporal o permanente, del medio rural a la metrópoli o entre países comunitarios, se constituía como un factor de incidencia en el rechazo al registro fotográfico, aun cuando las circunstancias eran diferentes para ambos casos.

En México es habitual que grupos familiares, incluso con varios integrantes músicos, empujados por la pobreza en sus lugares de origen, se trasladen a la capital en busca de mejores oportunidades y se encuentren con un medio hostil, capaz de ofrecer a estos migrantes condiciones de vida poco dignas, y donde ejecutar música en la calle se convierte en un acto de mendicidad. En Ciutat Vella, por el contrario, el hecho de que la mayoría de los músicos sean migrantes temporales o permanentes, con o sin papeles, y en condiciones económicas si bien variables nunca en el ámbito de la pobreza, las cosas se presentan de diferente manera. En el circuito de paseos de la ciudad de Barcelona –el barrio Gòtic, por ejemplo- es característico el desborde de grupos de turistas, cuyo propósito no es vivir la ciudad sino registrar indiscriminadamente todo lo que se presenta ante sus ojos o lo que aparece en las guías de Barcelona, ya sea un edificio medieval, una inscripción en un muro, una estatua humana o un músico. Este tipo de turista no tiene reparo alguno en interrumpir la ejecución para tomarse una fotografía

con el intérprete o solicitarle algún tipo de indicación necesaria para continuar su rumbo; tampoco lo tiene la Guàrdia Urbana al momento de acercarse al músico para ejercer la autoridad. Es decir, en el contexto del espacio público ocurren situaciones que en una sala de concierto o auditorio serían inadmisibles y socialmente penalizadas. Aun cuando el acoso de la Guàrdia Urbana y la grotesca indiferencia del turista con escasa sensibilidad hacia la música resultan violentos y denigrantes para todos los músicos, quienes más resienten esta situación son los intérpretes con formación y repertorios dentro de la música culta, y algunos de ellos lo expresan de la manera señalada. La paradoja está dada porque es el turismo quien sostiene económicamente a todos los músicos callejeros de Ciutat Vella.

En otro aspecto destaco que fue esta particular situación en el trabajo de campo respecto del registro fotográfico la que me hizo tomar conciencia de cómo la diversidad de perfiles de músicos callejeros existente complejiza la conformación del objeto de estudio. En este sentido la reflexión tuvo como punto de partida los casos de individuos instalados en la vía pública con un instrumento musical que no ejecutan o hacen sonar sin sentido musical alguno. Si bien la presencia de un instrumento musical no convierte en músico al individuo que lo porta expresa en ciertos casos ambigüedad respecto de su imagen, en tanto se desdibuja la frontera entre músico y mendigo. Esta difuminación es sugerida también cuando el repertorio lo integra una única y rudimentaria melodía reiterada hasta el cansancio. ¿Dónde ubicar, entonces, la frontera analítica entre músico y mendigo? Me permito adelantar aquí algunas ideas, aun cuando el tema de la mendicidad será abordado con mayor profundidad en un capítulo posterior. El origen conceptual para resolver este problema teórico se encuentra, en mi opinión, en la noción de desidentificadores de imagen virtual propuesta por Erving Goffman, en relación con la información social que el individuo proporciona de sí mismo.<sup>206</sup> El sentido que Goffman otorga a este término es el siguiente:

---

<sup>206</sup> Goffman distingue entre la identidad social virtual y la identidad social real. La primera de ellas refiere a una caracterización “esencial” de una persona, que surge de una mirada retrospectiva hacia los de su clase, grupo, estigma, etc. La segunda, por su parte, refiere a los atributos reales que se observan en un individuo y que le pertenecen. (Goffman, 2006: 12.)

Un signo que tiende –real o ilusoriamente- a quebrar una imagen, de otro modo coherente, pero en este caso en una dirección positiva deseada por el actor, y que no busca tanto formular un nuevo reclamo como suscitar profundas dudas sobre la validez de la imagen virtual.<sup>207</sup>

Tras reflexionar sobre cómo interpretar estas situaciones ambiguas concluí que debía explorar la construcción –consciente o no- de la propia imagen y las maneras de interactuar con el público. Estos dos aspectos se expresan, por un lado, en las habilidades del músico (para componer, realizar arreglos musicales o para la interpretación) y en la conformación y características de los repertorios; por otro, en los modos de presentarlos y, concomitantemente, en los procesos de intercambio social. Asimismo, se relacionan dialécticamente con las condiciones socio-económicas y culturales del músico, con el papel de la música en su historia de vida o con los motivos que lo inducen a hacer este tipo de trabajo informal. En el caso de los músicos migrantes, los factores que determinan el cambio de residencia y los lugares de origen y destino son también aspectos relevantes dentro de la mencionada dialéctica. Estos se relacionan, a su vez, con la manera en que es o cree ser socialmente percibido, así como con su propia apreciación y experiencia del nuevo lugar de residencia temporal o permanente.<sup>208</sup>

La diversidad existente en todos estos aspectos se expresa particularmente en la imagen proyectada ante el eventual público y en las respuestas obtenidas de este último, y se enmarca en las características socio-culturales de ambos espacios. Estos aspectos, además de contribuir a la delimitación del objeto de estudio, aportan elementos a la reflexión sobre la valoración social de las prácticas musicales callejeras, en tanto inciden en el desarrollo de formas de conflicto y en la legitimación.

La noción de Goffman, al evidenciar situaciones en las que se produce tal desidentificación, permite establecer una frontera más precisa entre los casos ubicados en la categoría de músico y los que quedarían fuera de ella. No obstante, considero necesario entender que este sujeto de estudio admite una amplia gama de situaciones, incluso fronterizas. Por lo tanto, un requerimiento metodológico de esta investigación es

---

<sup>207</sup> *Ibíd.*: 59.

<sup>208</sup> Destaco que este último punto no se desarrolla en el presente estudio.

la flexibilidad al momento de establecer los casos que ameritan su integración al objeto de estudio –fundamentalmente respecto de México, que es donde aparece reiteradamente este tipo de situación ambigua-, admitiendo componentes arbitrarios, subjetivos o imprecisos, pues toda práctica social no elude estos elementos.



27. Invidente con maraca, Centro Histórico, diciembre/2006.



28. Los músicos prácticamente dan la espalda a los transeúntes, mientras ella asume un gesto mendicante, Centro Histórico, diciembre/2006.

Estas reflexiones me llevaron a pensar en la democratización del acceso a la cultura como la principal función social del músico en el espacio público: es un hecho que la asistencia a salas de concierto o auditorios está restringida, por diversos motivos, a ciertos sectores de la sociedad. Un caso en el cual se manifiesta esta restricción es el de los niños, cuya sensibilidad hacia la música es sorprendente, tal como lo han expresado los músicos entrevistados y las imágenes tomadas en México y en Barcelona. Otro caso es el de quienes no cuentan con los recursos económicos o con un bagaje de información que estimule su acercamiento a los recintos habituales y hegemónicos de la música. Las calles, plazas y peatonales conforman un espacio propicio para la recepción de la

música, ya sea como una manera “natural” de despertar el gusto musical en las personas que no han tenido un contacto regular con ella o como recreación y entretenimiento para quienes desean vivir las ciudades. Asimismo, desde la perspectiva del músico, el desempeño en la vía pública constituye un medio para evaluar la práctica musical en términos de la recepción y un instrumento de promoción. La contratación de los músicos para actuar en eventos, que le permite eludir momentáneamente el sometimiento a la irregularidad económica del espacio público, se observa con frecuencia.

Antes de entrar en la descripción es necesario hacer una breve escala en la noción de género musical y en los usos que se le dará en este estudio no sólo debido a la complejidad y amplitud de sus significados, sino porque constituye una expresión de las asimetrías sociales en términos de la música. El vocablo género ha sido utilizado en el ámbito musical con diversas acepciones. En el contexto de la música de concierto, culta o de la tradición europea de las Bellas Artes refiere indistintamente a la instrumentación de una obra musical (género pianístico), a un estilo (barroco, clásico, romántico), a una forma musical (sonata, suite, concierto) o a una combinación de estas posibilidades. Por ejemplo, en la música sinfónica como género, el referente es no sólo una forma musical (sinfonía), sino un conjunto instrumental (orquesta sinfónica). Asimismo, la palabra género alude a una propiedad esencial y distintiva de la música; en tal caso la ópera se definiría como música escénica y la canción como música vocal. Remite también a un conjunto de propiedades musicales (ritmo, armonía, estructura formal, giros melódicos, instrumentación) y connota características no musicales (región geográfica, contexto social e histórico), así como interrelaciones de distintos componentes, tales como música y baile (son, flamenco, salsa).

La noción de género admite distintos niveles de clasificación. En los niveles más generales el establecimiento de dicotomías musicales conlleva una oposición entre las culturas de las clases dominantes y de las subalternas (alta y baja cultura). El género popular alude a la conocida dicotomía culto-popular, que las élites intelectuales han pretendido sustentar únicamente en las propiedades intrínsecas de la música, dejando fuera los componentes relativos a los espacios de producción, circulación y consumo musicales, y a los procesos –institucionalmente alternativos- de legitimación social de

las prácticas. Un ejemplo, es el de los juglares, abordados en el primer capítulo, cuya música se clasifica, a la vez, en otra amplia, problemática y jerarquizante dicotomía: religioso-profano. El género folclore también lleva implícito una dicotomía jerárquica, ciudad-medio rural, la cual connota otras tradicionales oposiciones positivistas como civilización-incivilización, cultura-incultura o alfabetismo-analfabetismo. En este sentido, el término *world music* –que se impone paulatinamente al anterior- plantea en el contexto globalizado la oposición entre el primer y el tercer mundo,<sup>209</sup> en tanto constituye la música popular del subdesarrollo o las músicas de los espacios subalternos. Como señalé estas dicotomías son una representación de las formas en que las jerarquías establecidas operan y de los juicios de valor imperantes a la hora de confrontar las oposiciones. No hay dudas acerca de cómo el género, además de agrupar, adjetiva.

En el presente estudio las categorías del género musical tienen dos niveles de clasificación. El nivel más superficial y abarcativo alude a una característica o propiedad esencial de la música interpretada. Los géneros musicales abordados en este nivel descriptivo son tres: instrumental, vocal y coreográfico. En el primer caso, la propiedad esencial resulta ser la presencia del instrumento musical, ya sea solo o en un conjunto. Si la voz o el movimiento corporal se acoplan a la sonoridad de los instrumentos, desempeñan un papel secundario, complementario; lo mismo ocurre cuando los sonidos vocales adquieren características instrumentales. En el segundo, la propiedad esencial es la voz, por lo tanto, se podrá pensar en términos generales y en nuestro contexto de estudio, en una canción cantada por uno o más individuos, con acompañamiento instrumental, aunque también existe la posibilidad de que sea a capella.<sup>210</sup> En el tercer caso, dicha propiedad es el movimiento coreográfico alrededor del cual giran, eventualmente, los instrumentos musicales o la voz. En México la única propuesta definida como coreográfica es la realizada por los concheros y danzantes del Zócalo capitalino, donde el peso o el centro de atención, sin lugar a dudas, está en la danza, aun cuando esta última no podría realizarse sin los instrumentos asociados. Si bien en los conjuntos de djembé la danza es parte estructural, ésta no siempre está presente, con seguridad por lo circunstancial y aleatorio de las salidas a tocar en la vía pública.

---

<sup>209</sup> Véase Barañano et. al., 2003: 6-7.

<sup>210</sup> Sin acompañamiento instrumental. Modalidad de la que registré un caso en el Centro Histórico de la ciudad de México y uno en Ciutat Vella.

En Ciutat Vella, particularmente en los grupos que interpretan son, salsa, merengue, bachata o cumbia, por ser géneros bailables, el movimiento del cuerpo está totalmente integrado al músico y la realización coreografías conjuntas lo vuelve más explícito. En este mismo espacio el grupo de flamenco de fusión, Sarsalé, integra a un bailarín en parte de su repertorio, quien desempeña un papel protagónico. Mientras en los grupos que interpretan los géneros antes mencionados el peso general del espectáculo se encuentra en la música y no en las coreografías, en el grupo Sarsalé se produciría por momentos un equilibrio entre música y danza o un desplazamiento del peso entre uno y otro. Sin embargo, en este estudio no las consideraré prácticas coreográficas.



29. Concheros danzando en la plazuela de la Oficialía Mayor del Distrito Federal, a un lado del Monumento a la Mexicanidad, en el entorno del Zócalo capitalino, Centro Histórico, mayo/2007.





30. Sarsalé en la Barceloneta, Ciutat Vella, agosto/2009.

El segundo nivel de descripción, más específico y complejo, da cuenta de los repertorios musicales, asociados a los medios interpretativos, es decir a los instrumentos solistas y a la conformación de los conjuntos instrumentales o mixtos, y de las características de la propuesta musical. La definición de los repertorios considera los usos del vocablo género en el ámbito de la música culta y los géneros y fusiones conocidos en el ámbito de la música popular. Asimismo, recupera ciertos componentes extramusicales como la intencionalidad más o menos explícita de los productores o el lugar que ocupa un tipo de música en el ámbito de la industria cultural. Esto da como resultado una gama de posibilidades: desde propuestas clasificables con una mayor precisión hasta propuestas que se mantienen en un plano más independiente de las etiquetas establecidas. La continua retroalimentación de los diferentes ámbitos musicales se traduce en la imposibilidad de mantener categorías rígidas, autónomas o incomunicadas. Por ejemplo, se acepta la idea de que una misma pieza musical se incluya, a la vez, en repertorios diferentes.

La agrupación de los repertorios o propuestas musicales, que se expone de

manera sucinta a continuación, constituye de alguna manera un hilo conductor que, asociado al espacio, tiende a establecer un orden en la descripción de las prácticas musicales en el entorno del Centro Histórico y de Ciutat Vella.

1. Repertorios que incluyen canciones o piezas instrumentales construidas sobre estructuras (rítmicas, melódicas, armónicas o formales) de:

- la música popular latinoamericana, caribeña o antillana. Refiere a los géneros: son –con distinta procedencia-, salsa, cumbia, rumba, bachata, bolero, reggae, tango, milonga, zamba, samba, bossa nova, entre muchos otros.
- la música popular afro-angloamericana, que incluye géneros como el jazz, rock, funk, rap, blues y, en su caso, géneros derivados.
- la música popular española: flamenco, pasodoble, así como de la canción popular de diferentes países de Europa, con diferentes estilos según su procedencia.

Las fusiones entre los géneros de estos repertorios pueden ser más o menos obvias o estandarizadas (cumbia-reggae, tango-flamenco-jazz) o como en todos los casos reproducir las identidades musicales de los compositores, arregladores e intérpretes.

2. Repertorios que incluyen música del acervo popular, anónima o de autor, que transitó por un proceso de legitimación social, por lo cual es reconocida como un componente musical identitario de una nación o región cultural. Al igual que en los casos anteriores la música es interpretada por conjuntos o solistas que retoman en forma parcial o total la instrumentación asociada a los distintos géneros musicales.

3. Las propuestas musicales se basan en la recuperación de sonoridades a partir de instrumentos o ensambles característicos o que se identifican con determinadas regiones culturales. Los repertorios, en general, presentan la característica de ser lo más popular del acervo de la región, de la

música popular o de la música culta, bajo una estética sonora determinada.

4. Repertorios de la música de concierto o de las Bellas Artes. Es decir, piezas musicales o movimientos de obras más extensas, a veces popularizadas, que tradicionalmente han integrado el repertorio de la música culta o que forman parte del ámbito de producción, circulación y consumo de ésta. Asimismo, composiciones que retoman componentes estéticos, géneros, formas musicales o estructuras asociados a ella.

Estas cuatro primeras categorías incluyen música compuesta para el cine o que logró trascendencia junto con una determinada cinta (*El Golpe*, *El padrino*, *Zorba el griego*).

5. La música tiene como componente técnico principal la improvisación. Los resultados estético-musicales son muy diversos e imposibles de agrupar bajo una misma etiqueta. Desde música experimental libre, experiencias o climas sonoros hasta contextos de improvisación más determinados como es el caso de los conjuntos de djembé.

Es importante señalar que esta agrupación de los repertorios pone en evidencia lo que entiendo como el principal e ineludible problema de clasificación de la música, en tanto evento socio-cultural. Es decir, la imposibilidad de hacer a un lado el total de los componentes etnocéntricos y elitistas que entran en juego en la definición de las diferentes categorías o propuestas musicales. Existe un vocabulario clasificatorio tipificado, que los distintos actores (músico, público, medios y administración pública) utilizan, integrado al imaginario sobre la música, tal como se vio en un capítulo anterior.

## ***Descripción de las prácticas musicales***

La presencia de músicos en el Centro Histórico suele ser bastante aleatoria y está sujeta a un conjunto de condicionantes. También el azar pareciera jugar un papel importante en este sentido, pues a varios músicos los encontré en una sola oportunidad. Es decir, los casos en que los músicos realizan su labor con regularidad en lugares, días y horarios determinados, son pocos. La principal de estas condicionantes es que en la mayoría de los casos la ejecución de música en la vía pública no constituye la actividad primordial como fuente de ingresos. Los músicos suelen realizar actividades laborales diversas, dentro o fuera de la música, de manera que los ingresos por tocar en la vía pública son complementarios. Las dificultades en el trabajo de campo debido a esta aleatoriedad y azar inciden en la profundidad con que se abordan los distintos casos. Estas dificultades tienen menos probabilidades de aparecer en el distrito de Ciutat Vella –al menos en los mismos términos que en el Centro Histórico- no sólo porque es el Ayuntamiento de Barcelona quien establece los puntos y horarios para la actuación de los músicos callejeros, sino porque existe un colectivo acreditado para actuar como tal. Un aspecto a destacar es que en este caso la labor en la vía pública constituye, en términos generales, la principal fuente de ingresos y se asocia, ineludiblemente, a la venta de fonogramas con parte del repertorio interpretado en vivo. De ahí que el despliegue de instrumentos musicales y equipo sea, en general, considerablemente mayor que en México, equiparable únicamente al realizado por los grupos de invidentes y débiles visuales, instalados en la entrada del metro Allende. Este despliegue es susceptible de asociarse a una profesionalización del ejercicio musical en la vía pública.

Los contrastes entre Ciutat Vella y el Centro Histórico se observan también en otros aspectos, vinculados tanto a condiciones naturales (climáticas) como socio-culturales. El modo en que se conforma la población de músicos callejeros en ambos espacios es diferente e influye en las características musicales y dinámicas de desempeño e interrelación. En el Centro Histórico los músicos callejeros son mexicanos, nacidos dentro o fuera del Distrito Federal. En Ciutat Vella, por el contrario, hay un predominio de migrantes de diversos países de Europa y de distintos continentes y, en menor medida, de otras ciudades o comunidades de España. El colectivo de músicos de

la calle comprende migrantes procedentes de Argentina, Brasil, Chile, Guatemala, México, Uruguay, República Dominicana, Colombia, Cuba, Ecuador, Venezuela, Perú, Siria, China, Francia, Paraguay, Portugal, Italia, Inglaterra, Rumania, Rusia, Bielorrusia, entre otros, unos pocos catalanes y menos españoles. Esta interculturalidad incide en la integración de los ensambles musicales –en general con componentes de distintas nacionalidades- y en la diversidad de elementos que entran en juego en la producción musical. Asimismo, coexiste con una circulación más o menos constante de músicos entre grupos y convive con la reestructuración o el surgimiento de nuevos ensambles. De manera que los solistas representan el componente más estable del colectivo.

Las calles de Ciutat Vella constituyen un espacio alternativo del vínculo social entre los músicos, con incidencia en el desarrollo de proyectos individuales (grupo o solista) o colectivos, que trascienden el desempeño en la vía pública: actuación en auditorios, teatros, bares o locales nocturnos –a veces con repertorios diferentes a los de la calle-, edición de fonogramas independientes, participación en jam sessions y festivales. Existe en la ciudad de Barcelona proyectos colectivos culturales alternativos, solidarios o de protesta, que involucran a músicos callejeros en la producción de fonogramas recopilatorios o en la realización de actuaciones. Son un ejemplo los recopilatorios de Barcelona Postiza (2009),<sup>211</sup> Proyectos de Conciencia: Esperanza Sarahui (2007)<sup>212</sup> y Mariatchi Boogie (2006),<sup>213</sup> así como el Busker's Festival Barcelona (desde 2004)<sup>214</sup> y la Maratón artística de Por Colombia. Un canto a la vida (desde 2008).<sup>215</sup> Es necesario destacar, sin embargo, que tales proyectos comunes, nunca se extienden a todo colectivo. Otras instancias que contribuyen al vínculo entre los músicos son el propio proyecto Música al Carrer a Ciutat Vella y la Asociación de Músicos e Intérpretes de la Calle (AMIC), aun cuando no eluden el desarrollo de conflictos internos de diversa índole.

Los músicos callejeros del Centro Histórico no han construido una entidad que los reúna a todos, sino asociaciones específicas por tipo de práctica (organilleros,

---

<sup>211</sup> Barcelona Postiza, página electrónica.

<sup>212</sup> Proyectos de conciencia, página electrónica.

<sup>213</sup> Radio Chango, página electrónica.

<sup>214</sup> Busker's Festival Barcelona, página electrónica.

<sup>215</sup> Canto a la Vida, página electrónica.

mariachis).<sup>216</sup> Los danzantes, por su parte, cuentan con líderes o representantes que intervienen en situaciones de conflicto, tal como ocurre cuando el gobierno del Distrito Federal procede a la reubicación de los grupos que actuaban en la plancha del Zócalo, en el contexto del último plan de rehabilitación del Centro Histórico. Con estas excepciones, los músicos callejeros se desenvuelven de manera autónoma. En este contexto, la interrelación entre músicos independientes es prácticamente improbable, sobre todo en lo que concierne al emprendimiento de proyectos colectivos.

En Ciutat Vella los diferentes niveles e instancias del vínculo social entre músicos callejeros y demás actores involucrados (administración pública, vecinos) sugieren la presencia de una estructura de interrelación social en la cual el principal objeto de disputa es el espacio público, en términos de uso, acceso y control. Esta estructura podrá entenderse como un subcampo de la música callejera, asociado a la categoría de músico callejero, en tanto se muestra con cierta autonomía del resto del campo musical. Si se pretendiera encontrar una estructura similar en el contexto del Centro Histórico habría que dirigir la mirada a espacios más acotados, tales como las asociaciones específicas por tipo de práctica musical. De manera que se plantearía la exclusión de los músicos que actúan de manera independiente. No obstante, en un nivel más abarcativo y abstracto es posible concebir al campo de la música integrado por las categorías culto-popular como subcampos y, en tal sentido pensar en la existencia de otro subcampo en relación con el músico callejero.

## **Música y músicos en el Centro Histórico**

En un recorrido por el Centro de la ciudad se observa que los lugares escogidos por los músicos para sus actuaciones se ubican en su mayoría dentro del perímetro que conforman la calle Pino Suárez, los alrededores de la Catedral Metropolitana, la calle acuba, la Avenida Hidalgo hasta Reforma, la Avenida Juárez, el Eje Central y la calle Venustiano Carranza, es decir en el perímetro A. Fuera de este contorno queda únicamente la Plaza Garibaldi, ubicada dentro del perímetro B. En esta superficie existen lugares donde los músicos actúan con mayor frecuencia, incluso espacios que se

---

<sup>216</sup> La asociación de mariachis integra también a quienes están acreditados para tocar en la plaza Garibaldi.

constituyen como referentes de un tipo de práctica musical o músico-coreográfica en particular; todos ellos, con historia y dinámica musical diferentes.

La elección de los lugares para actuar depende, por razones obvias, de la densidad de peatones o visitantes. Algunos músicos escogen espacios con restaurantes, cafeterías o cantinas; otros, los alrededores de edificios históricos y museos, integrados a los circuitos de paseos turísticos. No obstante, existe en el Centro Histórico dos espacios con una independencia mayor, si se quiere absoluta, de los edificios históricos y museos. Estos espacios –en general, sobrecargados de músicos y, en su caso, danzantes, con una presencia a la vez irregular- forman parte del mencionado circuito de paseos, solo que aquí la música constituye uno de los principales atractivos. Uno de estos espacios es la Plaza Garibaldi, lugar emblemático del mariachi y de la música en general. Los orígenes de la Plaza Garibaldi se remontan a mediados del siglo XIX, conocida en ese entonces como Plazuela de Jardín. Más tarde adquiere el nombre de Plaza del Baratillo, por el tianguis de objetos usados que se instalaba en su interior, hasta que finalmente, en la década de 1920, recibe la actual denominación en honor a José Garibaldi, quien durante la Revolución se une al ejército de Francisco I. Madero. Esta plaza también es conocida como Santa Cecilia, patrona de los músicos: cada año el Día de la Música (21 de noviembre) los conjuntos acuden a este lugar a cantar las mañanitas a la virgen.

Aun cuando desde hace décadas reúne diversos conjuntos (tríos de guitarra, conjuntos de música norteña y veracruzana) esta plaza remite a la tradición del mariachi moderno. Cada tipo de conjunto se reconoce por su respetiva vestimenta y por un estilo musical sujeto a la conformación instrumental del grupo, lo cual sugiere una probable procedencia geográfica y cultural. A diferencia de los tríos de guitarra, que llevan un atuendo neutro de saco y pantalón, los mariachis, con trompeta, violín, vihuela, guitarra y guitarrón (bajo), visten su ya tradicional traje de charro. Los conjuntos norteños, conformados por acordeón, guitarra, contrabajo (o guitarra y bajo eléctricos) y percusiones (redoblante, cencerro y plato mediano suspendido), se presentan con atuendo tejano; y los conjuntos veracruzanos, caracterizados por la presencia de arpa veracruzana, guitarra y violín, visten guayabera, pantalón y sombrero blancos. La música interpretada por estos conjuntos responde a la estética estandarizada dentro de los diferentes estilos de canción mexicana. Es decir, en todos los casos el repertorio

propuesto se centra en música vocal del acervo popular mexicano, anónima o de autor, que transitó por un proceso de legitimación social, e incluye canción ranchera, bolero, son, corrido, entre otros. Los distintos conjuntos musicales distribuidos por toda la plaza construyen un espacio sonoro particular, contrastante con la quietud de ciertas horas del día. Si bien cada grupo de espectadores arma su propia fiesta, la superposición de músicas diferentes construye la sonoridad de este entorno, percibida como un todo ecléctico, pero sin fragmentaciones.

La Plaza Garibaldi no sólo representa el lugar emblemático de reunión, sino el espacio de contratación de los conjuntos para amenizar fiestas u ofrecer serenatas. Si bien existen grupos de mariachi que cuentan con locales o páginas en la red de comunicación global,<sup>217</sup> lo tradicional es que la contratación se realice en la vía pública. Por este motivo es también habitual ver a los conjuntos ofreciendo sus servicios –en tanto existe un acuerdo previo con quien lo requiere, en términos de condiciones y costos- a lo largo del Eje Central, entre la plaza y el Palacio de Bellas Artes. Este servicio puede significar la ejecución de canciones en la propia plaza o el traslado. Cada canción tiene un costo. Con frecuencia familias completas, grupos de amigos y parejas acuden a este lugar a festejar cumpleaños, aniversarios o simplemente a divertirse, cantando y bailando al ritmo del conjunto de su elección.

El reconocimiento social a la historia musical de esta plaza ha incidido en su proyección fuera de México, con lo cual se convirtió en el paseo obligado del turista.<sup>218</sup> Desde 2007, como se verá en un capítulo posterior, la actuación de los músicos en Garibaldi está sujeta a un permiso de trabajador no asalariado, emitido por la Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo del Gobierno del Distrito Federal, quien reconoce como interlocutor a la Unión Mexicana de Mariachis. En este contexto de regulación de las actividades, se produce la remodelación de la plaza –entre 2008 y 2010-, con el propósito de favorecer el turismo.

---

<sup>217</sup> Este es el caso de la asociación Mariachis de México, que incluye a conjuntos de la Unión Mexicana de Mariachis y del Sindicato Único de Trabajadores de la Música. (Mariachis de México, página electrónica.)

<sup>218</sup> Un ejemplo es su hermandad con la Plaça Reial de la ciudad de Barcelona, desde el 13 de noviembre de 1988.





31. Plaza Garibaldi, Centro Histórico, diciembre/2006.



32. a 35. Músicos en la plaza Garibaldi con el vestuario tradicional de cada tipo de conjunto, Centro Histórico, diciembre /2006 y diciembre/2008, respectivamente.





El otro lugar es el Zócalo capitalino, ubicado sobre la antigua Tenochtitlán, en las cercanías de un espacio ceremonial mexica: el Templo Mayor. El Zócalo o Plaza de la Constitución, “símbolo de la mexicanidad y del centralismo”, ha sido escenario de rituales diversos. Desde mediados de los años ochenta, las prácticas coreográficas de grupos de neoconcheros y danzantes del movimiento de la mexicanidad se han sumado al entramado de expresiones rituales de tipo cultural, político y religioso, que proveen de

significados a este espacio.<sup>219</sup> Aquí, la recuperación parcial de la tradición dancística de los mexicas, relacionada con el culto y la diversión,<sup>220</sup> se lleva a cabo durante todo el año.

En un capítulo anterior se planteó una diferenciación entre la recreación y la representación o dramatización de un ritual, de acuerdo con el contexto y los propósitos de la práctica, la cual en el *candombe* uruguayo se mostraba con cierta claridad. Admitiendo la existencia de esta diferenciación en el caso de los danzantes, me atrevería a proponer que se presenta en los términos explicados a continuación. Mientras la subyacente espiritualidad o, incluso, religiosidad de las prácticas las acerca a la recreación, la reiteración durante horas, asociada a la solicitud –a veces, exigencia- de cooperación económica, al comercio informal de artesanías de producción propia y a los “servicios espirituales”, tales como limpiezas, curaciones, purificaciones, sugiere la idea de representación. Más aún, si tomamos en cuenta que la condición de ritual no admite, según Roy Rappaport,<sup>221</sup> la presencia de público sino únicamente de participantes. De manera que el resultado es una combinación de aspectos relativos a la recreación y a la representación, acaso observables como un continuo.

Los grupos observados en el Zócalo de la capital y alrededores son varios, algunos de ellos se identifican con estandartes o telas colocadas en el centro del espacio para bailar: Cemanahuac Tlamachtuloyan, Mexikah Zentlayouluayan, Ixnexthli Tezcatlipoca A.C., Grupo Cultural Ketzalcoatl y Mazatl. Otros, no presentan identificación alguna. Según las fuentes bibliográficas consultadas, las principales diferencias entre los distintos grupos es el apego a la tradición, que los une a la religión católica (neo concheros), o el distanciamiento o negación de toda relación con ésta (mayoría de los grupos de la mexicanidad). Dice al respecto González Torres:

[...] sobre todo a través de estos grupos de neodanzantes, se está llevando a cabo un renacimiento de un tipo de identidad mexicana en la que florece un nativismo sincrético retomando lo prehispánico mexicana pero admitiendo la muy enraizada religión católica a diferencia de los otros

---

<sup>219</sup> Señala González Torres que la presencia de los concheros en el Centro Histórico data de la llamada “toma del Zócalo” (1985), la cual consistió en una reunión masiva de concheros. (González Torres, op. cit., 2005: 166-167.)

<sup>220</sup> *Ibid.*: 20-21.

<sup>221</sup> Rappaport, 2001: 75 y ss.

grupos de la mexicanidad, incluyendo los que practican la chitontequiza,<sup>222</sup> que niegan toda relación con lo español y el catolicismo.<sup>223</sup>

Sobre las telas cuadradas o redondas, ya sea de identificación o no, aparecen otros objetos, tales como: flores, frutas, veladoras, semillas y piedras de colores, así como el copal, los penachos de los músicos y danzantes y los instrumentos musicales, cuando no están siendo utilizados. La indumentaria más observada en hombres y mujeres es el traje azteca, tan llamativo como diverso en texturas, colores, adornos – dibujos o apliques-. Al igual que los penachos, muchas veces de plumas de faisán, los trajes muestran un laborioso y creativo trabajo de diseño y confección. Incluso, anota González Torres, la reproducción de los trajes y adornos que aparecen en los códices. Los ayoyotes, colocados en las pantorrillas son un componente ineludible también en quienes no visten el traje azteca. Esta sonaja, construida con semillas de ayoyote –del árbol *Theretia peruviana* o *Theretia octava*- unidas a una tela o cuero, es parte de la herencia prehispánica en México.

Los danzantes también suelen llevar una maraca u otro objeto, por ejemplo plumas, una chaucha de semillas o un escudo –lo cual es coherente con la asimilación del danzante al guerrero-. El traje azteca en las mujeres está conformado por una pechera y una falda larga muy ceñida, abierta, al menos, a los lados, para permitir los movimientos de la danza, o un taparrabo. En el hombre la pechera –igual que las rodilleras- es opcional, en tanto pueden permanecer con el torso descubierto; además llevan un taparrabo y, a veces, una tela anudada en el hombro. En otros casos la vestimenta es más sencilla. Las mujeres visten una túnica larga o falda y blusa de colores (verde, azul, naranja, ambas abiertas en los costados, con dibujos o apliques, ya sea grecas u otro), con o sin penacho. Otra posibilidad observada es un vestido largo blanco o con discretos bordados, en las mujeres, y pantalones y blusa blancos en los hombres; en ambos casos con una cinta o turbante rojos en la cabeza y cinturón del mismo color. La pintura en el rostro y en el cuerpo también constituye una posibilidad.

Es importante señalar que en las presentaciones en el Zócalo, los distintos grupos

---

<sup>222</sup> Danza solar azteca-chichimeca designada por los grupos de la mexicayotl, también llamada Danza cósmica anahuaca. Se afirma que fueron éstos quienes introdujeron la modalidad de solicitar dinero al público y vender artesanías elaboradas. (González Torres, op. cit., 2005: 190-191)

<sup>223</sup> *Ibíd.*: 188.

de danzantes no suelen diferenciarse por la vestimenta, pues en un mismo grupo se observa mezclada. Tampoco por la estructura del ritual. Las secciones de danza –de aproximadamente, media hora, reiteradas a lo largo de una siete horas-, cuyos patrones y coreografías son dados por las distintas rítmicas realizadas en uno o más huéhuetles, suelen ser precedidas de una solicitud de permiso a los cuatro puntos, mediante el sahumando del espacio, asociado al sonido producido por el caracol de mar. Los instrumentos que intervienen en estas prácticas, como ya se señaló, son todos de origen prehispánico: huéhuatl, teponaztle, sonajas (maracas y ayoyotes) y caracol de mar; es decir, no aparece la concha o mandolina que ha nominado a los concheros.

El huéhuatl es un tambor tubular de tronco de árbol ahuecado o duelas de madera, con un solo parche, tradicionalmente de lonja de animal clavada. Posee tres soportes unidos a la base del instrumento, también de madera, que separan la abertura inferior del piso y permite que el sonido del instrumento se amplifique. Su diámetro y altura promedio son de cincuenta y noventa centímetros, respectivamente, y se ejecuta con dos palos.<sup>224</sup> El teponaztle, a diferencia del huéhuatl se clasifica como idiófono: es el propio cuerpo del instrumento el componente vibrante. Tiene origen prehispánico en Mesoamérica y su decoración puede corresponder a un tallado zoomorfo o antropomorfo. Se construye en una sola pieza, con un tronco de árbol ahuecado longitudinalmente por la parte inferior, de manera de dejar dos cabezales en los extremos, con un diámetro promedio de veinte centímetros. El tronco presenta en el centro tres incisiones en forma de H acostada –por lo que se conoce también como tambor de hendidura-, creando dos lengüetas que, al ser percutidas con una baqueta –denominada olmaitl- forrada de hule o lana envuelta en cuero, suenan con distinta altura. Para su ejecución se coloca en el plano horizontal, en el piso o en un soporte, de manera tal que el músico debe estar acucillado o de pie, según el caso. El huéhuatl y el teponaztle en las culturas prehispánicas se encuentran en eventos ceremoniales, fiestas religiosas o acompañando la danza. Los tambores de hendidura, en otros contextos culturales, se construyen también con cañas de bambú y dentro de las posibilidades de ejecución está la de percutir los cabezales, con lo cual se obtienen otros timbres y

---

<sup>224</sup> Para mayor información véase Castañeda y Mendoza, *Instrumental precortesiano*, 1991: 5-7 y 83; Chamorro, 1984: 23 y ss.

frecuencias.



36., 37 y 38. Concheros y danzantes en los alrededores del Zócalo, Centro Histórico, marzo/2009. Véase las variantes del traje azteca y los instrumentos musicales. Imagen 38.: huéhuetls (primer plano); teponaztle (segundo plano, derecha).



Sobre el espacio de desempeño de instrumentistas y danzantes, González Torres señala la eventual trascendencia del ámbito ceremonial de las prácticas, mediante la impartición de talleres, presentaciones en el contexto de la llamada música folclórica, grabación de fonogramas o actuación en el cine. Esto no significa que su imagen y desempeño se amplíen al punto de considerárseles músicos y bailarines. Como se ha puntualizado en un capítulo anterior, esta es una visión planteada desde la hegemonía de

la tradición europea de las Bellas Artes, en particular desde la musicología, quien se ha encargado de clasificar y etiquetar las expresiones musicales de élite y populares, pretendiendo una distinción en términos de los rasgos musicales intrínsecos. La imposibilidad de sostener en tales términos estas etiquetas, no así respecto de los espacios de producción al consumo, se observa en la pretendida división entre musicología histórica y etnomusicología. Esta división, sin lugar a dudas, remite no a objetos diferentes sino a la dinámica de un campo de interacción social. Asimismo, ha sido la base de las etiquetas clasificatorias del mercado, en particular, relativas a los términos folclore y world music, lo cual incide en el imaginario social construido sobre las distintas prácticas musicales.

Las músicas presentes en Garibaldi y en el Zócalo son, entonces, parte de la construcción de la memoria colectiva, asociada al reconocimiento de una identidad nacional. Estos espacios son esencialmente mexicanos, motivo por el cual se convierten en lugares de interés local y turístico, y es frecuentado por un público diverso, en un sentido socio-cultural.



39. Venta de artesanías en el Zócalo, Centro Histórico, mayo/2007.



40. Limpias y curaciones en el Zócalo, Centro Histórico, diciembre/2006.

Además de los danzantes y de los variados conjuntos de música mexicana que se desempeñan en la plaza Garibaldi, los organilleros y sus cooperadores se instalan en otros espacios del perímetro mencionado o fuera de él.<sup>225</sup> El requisito es la abundante circulación de peatones, a quienes abordan solicitando el dinero que hará posible “preservar la tradición”. Vestidos con el uniforme del regimiento de Emiliano Zapata y con un permiso para circular en las calles que obtuvieron a instancias de Ernesto Uruchurtu –el conocido “Regente de Hierro”- en su largo periodo de jefatura del Distrito Federal (1952-1966), estos actores del espacio público se integran al paisaje sonoro y visual de la ciudad. “Interpretan”, como ya se vio, música popular latinoamericana, en particular piezas de la llamada canción mexicana, y del acervo popular de México, además de composiciones del salón europeo decimonónico, en los casos que el

<sup>225</sup> Aunque el término organillero denota la práctica masculina del oficio, hoy en la ciudad de México es posible ver a mujeres cargando y ejecutando este instrumento musical.



instrumento conserva los rollos originales.

El organillo que ha circulado en América Latina es un aófono, cuyo sonido se produce mecánicamente a través de un complejo sistema en el que intervienen un cilindro con la música grabada, fuelles y flautas. Este mecanismo de producción del sonido inicia con el movimiento del cilindro a través de la manivela y el bombeo de aire que se acumula en el fuelle, y culmina con la emisión de los sonidos que conforman una pieza musical. El movimiento giratorio del cilindro o rollo de metal –aunque también los hubo de madera- hace que sus espinillas o púas, cuya distribución se realiza conforme a los sonidos de la obra, punteen verticalmente y hacia arriba una serie de láminas. Estas láminas abren un conjunto de válvulas, permitiendo el acceso del aire a las flautas emisoras del sonido. El aire penetra por descargas en dichas flautas, desde un fuelle que almacena el aire bombeado por dos fuelles más pequeños, conectados también a la manivela. Esta mecánica de funcionamiento del organillo ha cuestionado la integración del organillero a la categoría de músico, pues la ejecución del instrumento no requiere de conocimientos especializados: alcanza con tener la suficiente habilidad para hacer girar la manivela a un ritmo constante.<sup>226</sup>



41. Ramón Ruiz García tocando el organillo en la explanada del Palacio de Bellas Artes, Centro Histórico, diciembre/2006.

<sup>226</sup> Aunque el término organillero denota la práctica masculina del oficio, hoy en la ciudad de México es posible ver a mujeres cargando y ejecutando este instrumento musical.

En Chile, donde se ha producido una resignificación del imaginario social sobre el complejo de prácticas que congrega el organillo, son abundantes las referencias en la prensa al organillero como músico. Esto plantea una diferencia con el caso mexicano, en tanto dichas referencias son escasas, al menos en los últimos años. Cito a continuación dos ejemplos. El primero corresponde a una nota publicada en el periódico *La Jornada*: “El organillero, un juglar de la ciudad que se resiste a morir”.<sup>227</sup> Otra, se encuentra en un pie de foto: “Los organilleros representan a un gremio orgulloso de su pasado, que interpreta muchas de las melodías inmortales.”<sup>228</sup> La imagen ilustra una nota titulada “Lleva cilindro peso histórico”, donde el significado dual del vocablo “peso” es evidente. Tanto en las crónicas como en pláticas espontáneas mantenidas con algunos organilleros es recurrente la idea de que cargar en la espalda los veinte o treinta kilos del instrumento se convierte, acaso, en la principal virtud del cilindro.<sup>229</sup> En una entrevista conjunta dos organilleros (Ramón Ruiz y Carlos Hernández) atribuyeron esta particular concepción del oficio a la falta de “cultura” de sus propios compañeros y del público: “Le mencionaba yo que es por falta de una cultura. En Alemania hubo de ruedas. Hasta la fecha hay. Y hay aquí también.”<sup>230</sup> Fue por el señor Manuel [Lizana]. Él fue el que vino a orientarnos”.



42. Con el organillo a cuesta, Centro Histórico, diciembre/2006.

<sup>227</sup> González Alvarado, 2006.

<sup>228</sup> Ortega, 2001: 10B.

<sup>229</sup> Recuérdese la frase incluida en el relato de Cortés: “El chiste no es tocar el cilindro, sino cargarlo”. (Cortés Tamayo, op. cit., 1974: 97.)

<sup>230</sup> Efectivamente hay, al menos, un organillo con ruedas que pude fotografiar en el Centro Histórico.

Precisamente, el organillo que circuló en algunos países de Europa occidental – entre ellos Suiza, Francia y España-, al menos en el siglo XIX y parte del XX, era un instrumento con mecanismo de caja musical, desarrollado por los relojeros suizos en el siglo XVIII.<sup>231</sup> Este instrumento se coloca sobre un carrito de dos ruedas para facilitar su transportación. En los alrededores del tradicional mercado de San Antonio de la ciudad de Barcelona fue habitual la presencia de un organillero anciano, instalado en el piso junto con un organillo de este tipo –aunque ya sin el carrito-, al cobijo de una sombrilla. En Madrid, principalmente en el Rastro dominical, una anciana interpreta el característico organillo colocado sobre dos ruedas.



43. y 44. Organillo con mecanismo de caja musical, Rastro, Madrid, septiembre/2009.



<sup>231</sup> Los organillos en América Latina no tienen este mecanismo, sino, tal como aparece en la descripción organológica, un sistema de fuelles que hacen sonar a un conjunto de flautas.

Respecto de las diferencias entre los organilleros del pasado y los de hoy, Ramón apunta lo siguiente:

Bueno. Anteriormente –les comento a veces a mis compañeros- teníamos como un reto entre nosotros mismos. En el modo de tocar el cilindro había un reto: a ver quién interpretaba mejor la melodía, en su ritmo, en sus espacios, en sus compases ... Saber dar bien las pausas. Lo que mencionaba Manuel Lizana: el darle sentimiento a la canción. Y ahora ya no existe esa rivalidad que hubo en un tiempo. Pero hay gente que sí lo ha notado de una persona a otra, aunque sea el mismo organillo. Esa rivalidad se pierde, tal vez, porque la gente nueva como que lo usó de trampolín para acabar sus estudios.

Y añade lo siguiente, con el propósito de fundamentar la idea de que el organillero debe conocer la música que interpreta, para poder llevar su ritmo: “De los rollos cilíndricos en que vienen las canciones hay uno que viene con tango y aquí los compañeros nuevos que trabajan los organillos dicen que no le entienden a la canción.”<sup>232</sup> Respecto del público, agrega Ramón: “La forma en que transmite uno al público es la forma en que el público responde.” Aun cuando la imagen social del organillero se presenta ambigua y el oficio se ubica técnicamente en una frontera, la autodefinición juega un papel sustancial en la integración de este actor al objeto de estudio.

¿Se encuentra en riesgo la preservación de la práctica del organillo en México? Al respecto Ramón expresa lo siguiente: “Eso depende principalmente del organillero. El que él mismo quiera rescatarse. Y yo pienso que si ellos [los organilleros] quisieran el público lo vería y lo apoyaría más, dependiendo también que el gobierno entendiera lo que es la cultura del organillero”. Sin embargo, en México los únicos que hablan de preservar una tradición son quienes se desempeñan en el oficio y, en ocasiones, la prensa que se hace eco de sus palabras. Según información proporcionada recientemente por organilleros del Centro Histórico, el número de instrumentos en todo el país ha disminuido notoriamente por deterioro o robo: de más doscientos que fueron importados sólo se conservan alrededor de cincuenta.

---

<sup>232</sup> Para complementar esta idea aclaro que si bien el oficio de organillero ha sido transmitido por tradición oral de generación en generación, actualmente es también desempeñado transitoriamente por jóvenes – mujeres y hombres-, que buscan costearse sus estudios.

En Barcelona y Madrid la situación es ostensiblemente más desalentadora, pues el organillo prácticamente ha desaparecido, y de más está decir que el aludido organillero no es considerado en el espectro musical de estas ciudades, ni como parte del colectivo de músicos callejeros. Esto contrasta con la ciudad de México y, como ya se vio, con Santiago de Chile y Valparaíso, donde estos instrumentos musicales mecánicos y el oficio de organillero suelen ser vistos, al menos, como un componente tradicional del paisaje urbano. No obstante, el estado de deterioro de estos delicados instrumentos en México, podría apuntar a su desaparición.

Desde hace varios años (2002) organilleros chilenos y mexicanos han establecido contacto, a instancias del constructor, restaurador y organillero chileno Manuel Lizana, quien, con el propósito de transmitir a los pares de México sus conocimientos y restaurar algunos de los instrumentos, ha viajado regularmente a este país. Ramón y Carlos evalúan positivamente este vínculo intercultural, que contribuye a una revalorización de su propia práctica. Esta revalorización, sin embargo, no ha trascendido aún lo suficiente, para que sea compartida por los gobiernos y el conjunto de la sociedad mexicana.

En este recorrido por las calles del Centro Histórico los conjuntos de alientos y percusiones de parche, que constituyen una recreación a pequeña escala de las bandas de pueblo, ocasionalmente se integran al paisaje sonoro. El desplazamiento por las calles con paradas más o menos prolongadas son componentes estructurales de la propuesta musical. La conformación instrumental mínima de estos grupos es de trompeta y redoblante (tambor con bordonas), mientras que la máxima observada incluye, además, clarinete y bombo. La música interpretada, anónima o de autor, suele pertenecer al acervo popular mexicano. El repertorio también integra arreglos de canciones de moda, promocionadas por la institución de mercado, del ámbito de la música popular latinoamericana o caribeña (cumbia, por ejemplo). La presencia de estas bandas en el Centro Histórico es bastante aleatoria, aunque los ejecutantes afirman que acuden los días viernes, si bien no todas las semanas. Es posible la pertenencia de estos grupos a una red de migrantes oaxaqueños, en tanto se perciben lazos de parentesco y movilidad de los músicos de un grupo a otro.

En ocasiones estas bandas integran a un acompañante, encargado de abordar a los

transeúntes o de ingresar a las cafeterías y a los pequeños restaurantes que encuentran en su recorrido, para solicitar una contribución económica a los clientes. He observado cómo en ocasiones los músicos o sus acompañantes son expulsados por los meseros o los encargados de los establecimientos, cosa que no sucede con otros músicos.



45. y 46. Conjuntos de alientos y percusiones de parche, Centro Histórico, mayo/2007.

La peatonal Motolinía en las inmediaciones del metro Allende, no se sabe bien desde cuándo, es amenizada diariamente por varios grupos musicales integrados por invidente o débiles visuales. Estos conjuntos forman parte de la comunidad ciega del Centro, que gira en torno a la Escuela Nacional de Ciegos Lic. Ignacio Trigueros. Entre ellos se encuentran Ultra Visión, Merino Musical, Interrogación y Nueva Generación, cuyo repertorio combina canciones bailables construidas sobre estructuras de la música popular latinoamericana, caribeña y afro-angloamericana, tales como, salsa, mambo, cumbia, chachachá, danzón y rock and roll.



47. Ultravisión, Motolinía y Tacuba, Centro Histórico, diciembre/2006.

48. Merino Musical, Motolinía y Tacuba, Centro Histórico, febrero/2007.



Dentro de esta gama de posibilidades musicales en el Centro Histórico se encuentran los conjuntos de djembés, que combinan la improvisación sobre patrones rítmicos establecidos según la función del instrumento en el ensamble, con la danza. Estos conjuntos pertenecen a una comunidad mundial, con presencia en la red de comunicación global.<sup>233</sup> Las comunidades existentes en los distintos países cuentan con lugares para aprender la música y la danza. En el Centro Histórico su presencia es irregular y aleatoria la conformación de los grupos: desde dos o tres integrantes hasta unos diez o doce, incluyendo danzantes mujeres y hombres. Se sitúan en espacios amplios como la plancha del Zócalo y la peatonal Gante, en el tramo ubicado entre 16 de Septiembre y Venustiano Carranza, y son rodeados por un numeroso público. En los miembros de la comunidad que no aparecen tocando los instrumentos, el armado de delgadas trenzas en el cabello de jóvenes se integra a su economía.

El djembé es un tambor en forma de copa, con un solo parche, originario de Guinea. La única membrana es tensada con finas cuerdas que se entretrejen en la copa del instrumento. En los bordes superiores del tambor es eventual la colocación de láminas metálicas con anillos, que funcionan como sonajas al percutir la membrana del instrumento con ambas manos. La ejecución de este tambor, muchas veces en rituales o acompañando la danza, no se hace de manera individual, sino en conjuntos con un djembé solista y otros de acompañamiento, así como con otros instrumentos de percusión, en particular con tres tambores llamados djun-djun y un xilófono de placas de madera con resonadores de calabaza.

El djun-djun o dunun es un juego de tres tambores cilíndricos, de diferente tamaño, con doble parche sujeto con cuerdas en zig-zag. El más grande –llamado dununba- es el de sonido más grave; el de tamaño y sonido medio se denomina sangba, mientras que el más pequeño y de sonido más agudo –pero más grave que el djembé- se llama kekeni. Estos tambores se ejecutan con baqueta o palo y, a diferencia del djembé, el cuerpo del instrumento se dispone en el plano horizontal, ya sea colgado del intérprete o en un soporte. La ejecución de este instrumento se asocia a la de una campana metálica, montada en el cuerpo del tambor, de modo que el ejecutante percute con una

---

<sup>233</sup> Comunidad Djembé de México, página electrónica.



mano el parche y con la otra la campana.

El principio de los instrumentos de placa, entre los que se encuentra el xilófono con resonadores de calabaza, es la disposición en el plano horizontal de placas de madera (marimba y xilófono africano) o metal (vibráfono). Dichas placas se colocan por tamaño, de mayor a menor, siguiendo una escala gradual de frecuencias sonoras, de manera de formar uno o dos teclados. En el primer caso el instrumento será diatónico (xilófono africano y marimba), mientras que en el segundo cromático (vibráfono y marimba). Debajo de las placas se sitúan los resonadores, también de diferente tamaño: calabazas (xilófono africano), tubos de metal (vibráfono) o de madera, con los lados planos y los extremos en forma de pirámide invertida (marimba de México). Tanto en el caso del xilófono africano como en el de la marimba, una tela o membrana extraída de un animal se coloca en el extremo inferior. Cuando la respectiva placa o tecla se percute, la membrana vibra y contribuye al resultado tímbrico del instrumento. Estos instrumentos se percuten con baquetas de distintos materiales en número de dos, tres o cuatro por ejecutante.



49. Conjunto de djembés, djun-djuns y xilófono con resonadores de calabaza, Gante, Centro Histórico, diciembre/2008.

Si bien la migración al Distrito Federal de músicos que utilizan el espacio del Centro Histórico como alternativa económica es nacional, no debe descartarse la eventual presencia de músicos de otros países. Esta posibilidad se materializó en diciembre de 2008 cuando en el lado oriente de la Catedral actuaron durante varios días dos conjuntos de Salasaca, provincia de Tungurahua, Ecuador.<sup>234</sup> El primero que observé era un dúo, vestido con el típico poncho negro masculino de los kichwa Salasaca. Acompañando al dúo, una mujer, también con parte del atuendo característico, desempeñaba la función de vender un disco compacto de elaboración artesanal: *Melodías del alma. Arte Cultural Salasaca*. En el otro conjunto, aun cuando estaba constituido por cuatro músicos, eran las formaciones de dúo o trío las que predominaban en la interpretación de las piezas musicales. Mientras sonaba la música, el grupo, a través de uno de sus integrantes, ponía a la venta dos fonogramas con el nombre de Kanlla, que en kichwa significa uno o varios.<sup>235</sup>

En ambos casos se proponía la recuperación de la estética sonora de la región andina a partir de los arreglos instrumentales y con independencia de los géneros musicales interpretados. De manera que los principales instrumentos utilizados eran aerófonos de las familias de la quena y del siku, a los que se sumaban sonajas de cáscaras de semillas, en un plano de menor relevancia sonora. Estos dos aerófonos tienen en común la ausencia de canal de insuflación, con lo cual es el ejecutante quien produce la corriente de aire en forma de cinta que, al chocar contra un filo, provoca la emisión sonora. El cuerpo de ambos instrumentos –uno aislado y otro en juego- suele ser de caña de bambú. En la quena el tubo permanece abierto en los extremos y lleva cinco o siete orificios –uno de ellos en la cara posterior del instrumento-, destinados a la variación de la altura del sonido. El siku es un instrumento con una o dos hileras de tubos de distintas longitudes, dispuestos de mayor a menor, con el extremo distal cerrado

---

<sup>234</sup> Véase Centro de Medios Independientes, página electrónica.

<sup>235</sup> En 2008, cuando Kanlla –liderado por Xaviero Jérez- llegó a México para hacer una grabación y se presentó en la vía pública, tenía más de diez años de actividad musical, con recitales en espacios diversos. La información sobre actividades musicales realizadas por el grupo, fundamentalmente, en Ecuador, es accesible en la red de Internet. Destaca y tiene particular interés para este estudio, por la coincidencia temporal, el concierto al aire libre que este grupo ofreció en septiembre de 2008, durante la visita a Salasaca del presidente Rafael Correa, el cual contó con la presencia, incluso en el escenario, del presidente de Ecuador.

y sin orificios. La particularidad de este instrumento es que se construye en dos partes separadas, pero complementarias –arka (hembra) e ira (macho)-, en tanto las frecuencias sonoras se alternan entre una y otra. Hay queñas y sikus de distintos tamaños (pequeño, mediano y grande), por lo tanto, el registro del instrumento varía del agudo al grave.

El segundo grupo contaba, además, con una guitarra eléctrica y un charango electroacústico. Al igual que la queña y el siku, el charango se observa en la región andina de influencia cultural aymara y quechua, especialmente en Bolivia, Perú, Ecuador y, en menor medida, en el norte de Argentina y sur Chile. El charango es un pequeño instrumento de origen colonial, que combina características de distintos cordófonos europeos (españoles, fundamentalmente), tanto medievales como renacentistas.<sup>236</sup> Está compuesto por una caja de resonancia, un mástil y un clavijero. La caja de resonancia tiene forma de ocho, con un orificio central adornado con una roseta y un puente sobre la tapa, donde se fijan las cuerdas. El fondo cóncavo se construye tradicionalmente con caparazón de armadillo (mulita) o con madera tallada. El mástil posee un diapasón con diecisiete trastes de metal y el clavijero tiene diez clavijas correspondientes a cinco órdenes de cuerdas dobles de nylon, metal o, incluso, de tripa.

Las pistas pregrabadas, presentes en ambos conjuntos, funcionaban como un colchón para los instrumentos que tocaban en vivo. El equipo de producción sonora, además de los instrumentos musicales, era una consola portátil,<sup>237</sup> autoamplificada y con procesador de efectos, potentes bocinas y un generador de corriente –inusual en el Centro Histórico-.<sup>238</sup> La música estaba constituida por arreglos instrumentales de un repertorio diverso, tanto de la región andina como no. Este repertorio<sup>239</sup> incluía música del acervo popular local o regional, urbana de autor y música promovida por el mercado –no necesariamente de moda- (*La colegiala* de Walter León –éxito de la cumbia peruana-, *Chiquitita* del grupo ABBA, *Sounds of silence* de Simon and Garfunkel); música de banda sonora de películas (de *Titanic*, *My heart will go on* de Celine Dion);

<sup>236</sup> Soto, “Algunas aproximaciones conciliatorias en relación al origen e historia del charango”.

<sup>237</sup> Incluyo aquí algunas especificaciones de los modelos de consola utilizados por ambos grupos con el fin de que el lector observe que se trata de tecnología de audio avanzada: 1) Behringer Europower PMP1000, autoamplificada 500 watts, con doce canales con procesador de multiefectos y sistema FBQ de detección de realimentación, y 2) Dynacord Power Mate 600-2, autoamplificada 700 watts, con seis canales y procesador de multiefectos.

<sup>238</sup> Se verá para el caso de Barcelona que el uso de una consola portátil aparece fundamentalmente en grupos musicales de origen andino.

<sup>239</sup> Escuchado o incluido en los fonogramas.

así como, melodías popularizadas del ámbito de producción y consumo de la música culta (*El cóndor pasa*, que integra la zarzuela homónima del peruano Daniel Alomía Robles, compuesta en 1913). En todos los casos, las adaptaciones instrumentales se circunscribían en la particular estética de la región andina, dada por las posibilidades técnicas de ejecución de los instrumentos (siku, quena y charango), así como sonoras (componentes tímbricos y frecuencias). La utilización de la tecnología electrónica, por otra parte, permitía recoger un clima sonoro, también característico y, acaso, cercano –o traducido- al new age.



50. y 51. Intérpretes e instrumentos andinos (quenas y variados sikus), alrededores del Zócalo, Centro Histórico, diciembre/2008.



52. Parte del grupo Kanlla: guitarra eléctrica y charango electroacústico, alrededores del Zócalo, Centro Histórico, diciembre/2008.

Este hecho circunstancial en México permite establecer un puente con el espacio público de Ciutat Vella, pues es habitual la presencia de varios grupos constituidos por migrantes de la región de Los Andes, cuya propuesta musical y visual recoge el componente exótico que para el turista europeo, angloamericano o asiático tienen las culturas indígenas mesoamericanas y andinas. Los elementos de contacto entre los grupos descritos en la ciudad de México y los que se encuentran en Ciutat Vella son evidentes desde el punto de vista musical, tanto en lo referido a la instrumentación, arreglos y repertorios, como a los aparatos de producción, reproducción y amplificación sonora. Sin embargo, en estos últimos la “imagen” musical se completa con una imagen visual, dada por la indumentaria de los músicos. La presencia de estos grupos en Barcelona, me lleva a pensar en una posible conexión con aquellos migrantes andinos indocumentados, que llegaron a Suiza en los años ochenta, reglamentados a partir de la sobrepoblación en las calles.<sup>240</sup> Acaso, la idea de la conformación de redes migratorias temporales, derivada de aquellas primeras incursiones a Europa, no fuera descabellada.



53. a 55. Instrumentos comunes y equipos de sonido con características similares, en la producción de propuestas musicales dentro de un mismo estilo, Ciutat Vella, junio/2009, marzo/2010, julio/2008. Fotos 54. y 55.: Lucía Navrátil.

<sup>240</sup> Referidos en el capítulo anterior.



A diferencia de los músicos hasta aquí referidos, agrupados en asociaciones, colectivos, comunidades o redes sociales migratorias, otros desarrollan su actividad de manera independiente. Sin embargo, en momentos de crisis con las autoridades es factible que, al menos, una parte de los músicos habituales de un determinado espacio se asuman transitoriamente como un colectivo, junto con otros actores de la vía pública (estatuas humanas, por ejemplo). De manera que, dentro del perímetro antes mencionado actúan también intérpretes de guitarra –sola o como acompañamiento de la voz-, violín, acordeón, distintos registros de saxofones, trompeta, gaita escocesa y ensambles diversos. Al igual que en los casos anteriores la conformación de los grupos musicales o el instrumento interpretado –en caso de un solista- está asociado, por razones obvias, al repertorio desarrollado o revela un estilo en términos del arreglo musical. Algunos músicos combinan géneros diferentes en su propuesta, mientras que otros se dedican a la interpretación de uno solo.

Los repertorios escuchados son variados e incluyen autores de distinta procedencia. Veamos, en primer término, los repertorios de canciones o piezas instrumentales construidas sobre estructuras (rítmicas, melódicas, armónicas o formales) o estilos de la música popular latinoamericana (en especial mexicana), caribeña y afro-angloamericana, fundamentalmente. En este ámbito destacan géneros como: son –de distinta procedencia-, salsa, cumbia, rumba, bachata, bolero, tango, bossa nova, jazz, rock, blues, canción –como género- y balada –sinónimo de canción romántica. Este

conjunto de géneros es, en mayor o menor medida, abordado en combinación con otros repertorios, por músicos con perfiles diversos y propuestas musicales más o menos elaboradas.

En la peatonal Gante-Filomeno Mata la presencia de músicos, que recorren restaurantes y cafeterías con una guitarra y su voz es constante.<sup>241</sup> También instrumentistas, particularmente saxofonistas, se distribuyen a lo largo de la peatonal. Oscar Gómez César, más conocido como Vampiro, interpreta en saxo tenor boleros y baladas, así como piezas del repertorio de la música de concierto, con transcripciones y arreglos propios para este instrumento. Alain Carretosa, interpretó repertorios de jazz en saxo alto durante un tiempo, hasta recibir el acoso de la policía, en el marco del retiro de los ambulantes del perímetro A.

También la peatonal Motolinía, donde ya se mencionó la presencia de conjuntos de invidentes o débiles visuales, la actuación de músicos es habitual. Tal es el caso de Ignacio que, si bien interpreta varios instrumentos, en la vía pública se presenta con un saxo alto. Ignacio es también artesano y su labor en este sentido comprende el delicado tallado de máscaras en huesos de aguacate –cada una de ellas diferente- y la construcción de instrumentos musicales. Diseña y reproduce instrumentos de distintas regiones culturales y épocas, con materiales reciclados (trozos de carrizo, por ejemplo), a través de los cuales pone en evidencia sus conocimientos acústicos y organológicos, así como su habilidad manual. Construyó, entre otros instrumentos, un aulos griego, con un resonador de nuez de macadamia, una flauta travesera de bambú –típica en Corea- y un saxo soprano curvo, también de bambú.

---

<sup>241</sup> Interpretan a autores como Silvio Rodríguez, Miguel Ríos, Joaquín Sabina, así como música en inglés, sobre todo de The Beatles.



56. Oscar César Gómez en Filomeno Mata y 5 de Mayo, Centro Histórico, mayo/2007.

En los alrededores del Zócalo se instalan, eventualmente, algunos músicos. Este es el caso de Alfonso a quien vi por única vez en diciembre de 2008, cuyo carisma despertó la atención de cada transeúnte, en la esquina de 16 de Septiembre y 5 de Febrero. Alfonso es originario del estado de Oaxaca y durante el día recorre la vía pública cantando canciones de música popular mexicana y caribeña, tales como, guaracha, rumba y son cubano, así como del acervo popular de ambos: *Guantanamera*, *Oye como va*, *Tu cuerpo es una cumbia*, *Perfume de gardenias*. Su instrumental, colocado en un diablito, lo constituye una tumbadora hembra o salidor, que percute con la mano cubierta por un guante de piel de oveja, y un güiro, raspado con un peine rojo.<sup>242</sup> Por las noches, Alfonso se desempeña como mariachi.

<sup>242</sup> Las congas o tumbadoras son instrumentos con forma de barril, que se percuten con las manos, ya sea de pie o sentado. Las cinco variedades existentes responden al diámetro de la membrana y, por lo tanto, a la producción de una sonoridad con mayor o menor frecuencia. De mayor a menor diámetro se denominan de la siguiente forma: 1) re-tumbadora, 2) tumbadora hembra o salidor, 3) conga, macho, segundo, tres o tres-dos, 4) quinto o primero –solista- y 5) requinto. Un grupo de dos suele estar formado por tumbadora y conga o conga y quinto, mientras que uno de tres por tumbadora, conga y quinto.





57. Alfonso, Centro Histórico, diciembre/2008.

Erick Huízar y Moisés Galván forman un dúo estable de guitarra y saxofón alto, que interpreta estándares de jazz de los años cuarenta –dentro del estilo de bebop–, como *A night in Tunisia* (Dizzy Gillespie), *Round about midnight*, *Blue Monk*, *Straight, no chaser* (Thelonius Monk), así como del hard bop y del jazz experimental de mediados de los años cincuenta y sesenta, respectivamente (Miles Davis, Paul Desmond, John Coltrane).<sup>243</sup> La calidad interpretativa hace que el dúo, a quien se ha sumado un percusionista (Gerardo Balandrazo), no pase inadvertido en la peatonal Gante, durante los fines de semana. El nombre con que conocí a estos músicos en formación de trío con saxo alto, guitarra acústica y guitarra eléctrica fue Jazztá; posteriormente, cambiaron su denominación a Nahua.<sup>244</sup>

<sup>243</sup> Grupo Nahua, página electrónica.

<sup>244</sup> Nahua: grupo indígena mesoamericano, que habitó tierras mexicanas antes de los mexicas.



58. Jazztá, de izquierda a derecha Erick, Carlos y Moisés en Gante, Centro Histórico, agosto/2007.

Erick Huizar, bisnieto del compositor y cornista zacatecano Candelario Huizar (1883-1970), es estudiante de composición y guitarra clásica, así como profesor, en el Centro de Investigación y Estudios de Música (CIEM). Erick recuerda que fue hacia los seis años de edad cuando comenzó a interesarse por la música y a los diez vendió su Nintendo para comprar su primera guitarra. A partir de ahí tomó clases de instrumento con varios profesores y también realizó un proceso de aprendizaje autodidacta, al mismo tiempo que se juntaba con otros músicos y armaban grupos para trabajar en fiestas (bautizos, 15 años). Fue, sin embargo, cuando entró a la preparatoria que decidió dedicarse profesionalmente a la música. Probó en varias academias de música popular con el fin de continuar estudios formales (seis meses en G Martell y dos años en Fermata), sin resultados satisfactorios, en tanto no cubrían sus expectativas de aprendizaje musical. También se acercó a la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, pero fue desalentado por la burocracia administrativa, que caracteriza a estas entidades. Finalmente, Erick llegó al CIEM, donde se ampliaron

sus horizontes y expectativas de conocimiento y de ejercicio de la práctica musical. De manera que el aprendizaje de técnicas de composición del ámbito de la música culta, así como la interpretación de obras de este repertorio, se suman al bagaje de conocimientos adquiridos sobre la música popular.

A los dieciséis años de edad Erick tocó por primera vez en la calle, junto con otro guitarrista, un repertorio de covers de rock en español. Durante un año cantaron para los clientes de cafeterías de la colonia Condesa, a donde Erick regresaría en varias oportunidades. “Al principio era por tocar, nomás, ya lo que ganábamos era lo de menos”, señala el músico, pues cada uno vivía con su familia y no tenían necesidad de procurarse el sustento económico. Luego, cuando requirió de ganar su propio dinero formó un grupo de jazz-funk, con el que tocó en bares, incluso llegó a estabilizarse en un bar de Polanco, donde también se desempeñaba como DJ. La clausura de este establecimiento representó la pérdida de la principal fuente de ingresos y la disyuntiva de Erick fue: “me podía meter a trabajar a un bar, así, porque trabajé también mucho tiempo en la parte operativa, de bar tender ... eso o me pongo a tocar y dije “no, mejor me pongo a tocar, aunque sea ... dónde sea... y ya, empecé a ir a la Condesa otra vez”; esta vez, interpretando música de Leo Brower y arreglos propios de estándares de jazz, para guitarra sola.

Al igual que Erick, Moisés Galván no reconoce un antecedente musical en su familia, que se haya convertido en un modelo o, al menos, haya incidido en su decisión de ser músico. No obstante, relató que su papá cantó durante una temporada en grupos: “Cantaba popular, comercial, tropical. Música que estaba de moda en su tiempo. También bolero, balada.” Asimismo, su abuelo materno, a quien no llegó a conocer, interpretaba el saxofón en la orquesta de su pueblo, Tenancingo, en el Estado de México. Desde niño quiso ser músico, pero fue recién a los diecisiete años cuando su interés por “hacerla y por conocerla” tomó forma. En tanto tuvo oportunidad de comprar su propio saxo comenzó a aprender piezas sencillas en forma autodidacta. En ese entonces su gusto musical se encontraba, fundamentalmente, en el rock y el reggae. Tiempo después ingresó a una Escuela de Iniciación Musical de Bellas Artes, donde estudió también clarinete y, finalmente, a la Escuela de Música Popular Mexicana:

Mis broncas siempre han sido por lo regular económicas. [...] Y cuando me dediqué a la música ya no tuve apoyo de mis padres. Y a mí tampoco me gustaba mucho pedirles a mis madres. No sé, siempre fui independiente, desde que dejé de estudiar. Igual en la Escuela de Música Mexicana, igual fue por lo mismo. Y ahí aunque yo me había decidido a pagar subieron los precios [...] Fíjate que yo entré porque te cobran, no sé, mil pesos al año. El segundo año subieron la colegiatura al doble. Y ya cuando iba a entrar yo al tercer año, la subieron al triple [...] Ni siquiera tuve dinero. Ni siquiera me presenté yo al año siguiente.

En el momento en que abandonó sus estudios en la Escuela de Música Popular Mexicana, Moisés ya había empezado a recibir ofertas de trabajo, tocando y grabando con grupos de música versátil, rock, reggae, jazz. Con estos grupos comienza a tocar en festivales, locales nocturnos, eventos culturales, muchas veces masivos (en el Teatro de la Ciudad, el Zócalo y en Chapultepec), organizados principalmente por el gobierno de la ciudad; entre ellos, la Feria del Libro y la Feria de la Ciudad de México.

“Desde que empecé a aprender y sentí que me salían algunas canciones, más o menos, me fui al metro a tocar con un amigo [Carlos].” Como se verá en un capítulo posterior, los operativos policiales y el control del espacio por las mafias de vendedores ambulantes, determina el abandono del metro como lugar de trabajo. Paralelamente Erick y Moisés entran en contacto a través de Carlos, arman un trío de jazz y con él se dedican a explorar distintos espacios. Al principio se dirigen a la Condesa, con la estrategia de recorrer los restaurantes. Dice Moisés: “En la Condesa nos tocaron broncas con los mismos músicos de ahí, que se sienten dueños y te dicen “no, no puedes tocar aquí””. Posteriormente, la búsqueda se encamina a encontrar un lugar en la vía pública, para actuar en forma estable y durante un lapso más prolongado. Experimentan en el entorno del Zócalo y en la Alameda, donde también tienen problemas por el tipo de apropiación que otros usuarios con intereses económicos en este espacio realizan de él. El trío, todavía con Carlos, se instala en la peatonal de Gante, espacio en el cual existe un flujo permanente de músicos, estatuas humanas y bailarines –con espectáculos humorísticos o de brake dance-. Erick y Moisés dirigen su espectáculo a tres tipos de público: los clientes de los establecimientos, las personas que se instalan en las jardineras de la peatonal y los transeúntes. Al finalizar una parte de la actuación se turnan para realizar un recorrido por los lugares donde se encuentra su público a solicitar

una contribución y a vender sus discos,<sup>245</sup> y, a la vez, continuar interpretando música.

El repertorio de música del acervo popular de México se encuentra representado en el Centro Histórico, tanto por conjuntos como por solistas. La marimba con dos ejecutantes se integra a las tradiciones populares de varios estados de la república: Oaxaca, Veracruz, Tabasco y Chiapas. Su ejecución está asociada a pequeñas percusiones de tipo idiófonos, tales como, plato mediano suspendido, cencerro y güiro, así como a la eventual presencia de un tambor con bordonas. La marimba se observa en las aceras o recorriendo cantinas y restaurantes, como parte del paisaje.

También el son huasteco (huapango) se integra a la sonoridad de este espacio los fines de semana, ya sea en la peatonal Motolinía o en Gante, en el cruce con 5 de Mayo. El huapango es música instrumental o vocal con falsete y danza con zapateado, de la región Huasteca de México, que comprende los estados de Tamaulipas, Hidalgo, San Luis Potosí, Veracruz y parte de Puebla, Querétaro y Guanajuato. El conjunto instrumental característico del son huasteco, con particularidades en las distintas zonas de la región, lo conforman: violín, jarana huasteca y guitarra huapanguera. En el plano agudo, el violín es quien lleva la melodía principal, mientras que la jarana (una pequeña guitarra con cinco cuerdas) desempeña la función de acompañamiento rítmico, a través del rasgueo. En el plano grave la guitarra huapanguera con cinco a ocho cuerdas, constituye el sustento armónico. El ensamble observado en la vía pública presenta dos formaciones instrumentales: cuatro violines y jarana o dos violines, jarana alternando con cuatro y guitarrón (instrumento con seis cuerdas, característico de los conjuntos de mariachi, que también interpretan huapangos). Los músicos llevan vestuario de conjunto y su actuación destaca por la recepción que tiene en el público local.

---

<sup>245</sup> Destaco que la idea de llevar sus discos para vender no surgió de ellos sino del público que habitualmente se los pide.



59. Conjunto de son huasteco: dos violines, cuatro y guitarrón en Motolinía y 5 de Mayo, Centro Histórico, marzo/2009.

La canción mexicana interpretada en guitarra también aparece en este contexto. La propuesta musical de Abraham Pérez incluye conocidas canciones del acervo popular: *Ella*, *Paloma querida*, *Cielito lindo*, *Canción mixteca*, *México lindo y querido*. Tiene ya casi setenta años de edad y es jubilado de la Policía del Distrito Federal. Su lugar de nacimiento es San Francisco Mixtepec (estado de Tlaxcala), pueblo que abandona a los ocho años de edad para trasladarse a San Miguel Aldama, donde el Estado había otorgado a su familia ocho hectáreas de terreno ejidal; en él cultivan maíz, frijol, trigo y cebada. Aquí, Abraham tiene la tarea de cuidar el ganado heredado a su familia por vía materna y que su padre se dedica a vender para su propio beneficio, dejando a su esposa y a sus nueve hijos en condiciones económicas muy precarias. A los 16 años se alquila como peón en los ranchos cercanos y con el primer sueldo se compra sus primeros zapatos. No va a la escuela sino hasta los 19 años, cuando llega por decisión propia a la ciudad de México y consigue un empleo de mozo en una mueblería, donde trabaja por varios años. En 1968 ingresa a la Policía del Distrito Federal y allí

permanece hasta obtener su jubilación; mientras tanto continúa estudiando: se inscribe en la licenciatura de economía –que luego abandona- y estudia dibujo publicitario.

Es aproximadamente en 1974 cuando Abraham comienza a interesarse por la música y, en particular por la guitarra. Durante su trabajo como chofer de la policía, la audición de un programa titulado “Serenatas XEW” con Antonio Bribiesca impulsa a Abraham a estudiar de manera autodidacta la guitarra. De esta forma, los discos de Bribiesca se convierten en un referente musical: no sólo ha aprendido de oído muchas de las melodías, sino realiza arreglos conforme al estilo interpretativo del primero, que Abraham denomina “el auténtico estilo mexicano”. Respecto de su aprendizaje autodidacta de la música, aun cuando desde el año 2007, se hace asesorar por un maestro de nombre Jorge Coutiño, dice lo siguiente:

Lo que hago yo no obedece a un método. No obedece a que alguien me enseñó. No obedece a que alguien me agarró la mano y me dijo “es acá”. Así como un ciego .... Así toco. Entonces, definitivamente debe de ser más que “lírico”, manejarse la palabra “empírico”. Los que saben de música nos dicen los “orejero”, porque yo aprendí de oído... así ... ponía mi disco y afinaba la guitarrita, así como se oía en el disco, y trataba de seguirle los pasos a Bribiesca. Cosa que no pasaba, pero al final de cuentas resultaron las melodías, después de tanta práctica.

Luego de jubilarse, Abraham se había dedicado a vender chicles en la calle, para poder cubrir algunas deudas contraídas. Poco después, aprovechando la coyuntura de la instalación de los campamentos de protesta por el supuesto fraude electoral cometido contra Andrés Manuel López Obrador y el Partido de la Revolución Democrática, en el año 2006, decide tocar música en la calle, con la esperanza de ganar más dinero que en la venta ambulante. En este contexto también es contratado por los diferentes campamentos. Terminado el plantón prueba suerte en varios lugares, entre ellos la plaza del centro histórico de Coyoacán, hasta que regresa al Centro Histórico de la ciudad.

Las acciones de retiro de los vendedores ambulantes del perímetro A, ejercidas por el gobierno de Distrito Federal, en el marco del último proyecto de rescate del Centro Histórico, y acaso la incapacidad, al menos de la instancia ejecutora, de distinguir entre un vendedor ambulante y un músico, determinan momentos de inestabilidad laboral. Desde octubre de 2008, Abraham cuenta con un permiso para

desempeñarse en el Centro Histórico, específicamente en la calle 5 de Febrero, a escasos metros de la fachada del edificio del gobierno de la ciudad, en la cual se le había prohibido tocar. Para este músico, interpretar música en la calle significa, en términos económicos, completar el monto necesario para vivir, pero también constituye un ejemplo para sus hijos: “a mi edad, jubilado (yo dispongo de una pensión), yo la estoy buscando y bien, porque lo que hago no es malo.”



60. Abraham Pérez frente a la fachada del edificio de gobierno de la ciudad, Centro Histórico, mayo/2007.

Una figura querida y respetada en el entorno de la Plaza Garibaldi, tanto por su música como por su carisma es Ignacio Grassi, a quien solicitan de los pequeños restaurantes o taquerías para interpretar canciones. Ignacio es de Papantla (estado de Veracruz) y llegó hace más cuarenta años al Distrito Federal, desempeñándose como albañil. Ahora sobrepasa los setenta y desde hace años se gana la vida interpretando canciones de autor del acervo popular mexicano y canciones populares latinoamericanas, que aprende de oído. El repertorio interpretado por Ignacio es amplio y comprende temporalmente desde la segunda mitad de los años treinta hasta los cincuenta, aunque también incluye canciones de los años sesenta y setenta. En una breve entrevista,



ilustrada con música de distintos autores, Ignacio –o Nacho, como le dicen-, ofrece sus impresiones sobre la música, los músicos y los políticos mexicanos, las cuales me permito reproducir aquí:<sup>246</sup>

Fíjate que si no te dedicas al don que te dio Dios, como que lo vas perdiendo. Se va perdiendo... Y hay que practicar ... El don que te dio Dios hay que practicarlo, practicarlo, practicarlo. Yo ya estoy.... setenta y tantos años, pero yo sigo con mi música.... de los Panchitos [Trío los Panchos], de Los Reyes [Los tres Reyes]. ¡Hombre! ... Los reyes. Son requintitos sencillitos, porque yo sé requintos sencillos.<sup>247</sup> Yo, por ejemplo, de Los Ases ... [Los tres Ases]<sup>248</sup> Nunca me gustaron Los Ases. Es que le hace el requintito con una cuerditita y luego le avienta semitono. Era un pinche viejo payaso [Juan Neri], porque siempre quiso ser la primera voz... ¿a poco no es cierto? [le pregunta a otro músico Daniel González, que toca con un trío en la plaza] Siempre quiso ser la primer voz, pero nunca me gustó. Es muy chillona, muy ...

[...] de Juan Sebastian, la canta el baboso éste ... de Vicente Fernández. Para mí hay gente que canta más bonito que él. Pero quién sabe ... el dinero... Es como cuando Los Beatles se levantaron ¿sabe quién los levantó? La Reina. La Reina Isabel. [...]

[Sobre Pedro Infante] Mi ídolo, mi dios. Por eso me siento aquí [a un lado de la estatua]. Me da buena suerte. Cada vez que voy a tocar ahí [...] y me dan mis cosas....

[...] Se me murió mi hijo hace año y ... va pa' dos años. Mi hijo el mayor. Cuarenta y dos años. Compramos una casa, pero se la quedaron mis nietos... Que se la queden ... [y entona] “Nada te llevarás cuando te marches / cuando se acerque el día de tu final” ... ¿Qué bonita verdad? De Napoleón... de Napoleón. [...]

México es muy precioso, nomás que los pinches políticos [...] Ellos mientras vivan felices, que el pueblo se siga muriendo de hambre. Como pasó en Francia. Por eso fue famosa la Revolución Francesa. Porque ellos tenían todas las semillas. Ellos tenían todo. Ellos comiendo manjares y el pueblo muriéndose de hambre. Hasta que vino la Revolución.

A mí me gustó éste [Pedro Infante]... Éste era mi ídolo cuando yo era pequeñito ... ¡A su ...! ... Yo las escuché cuando era pequeñito ... cuando le cantaba al Torito<sup>249</sup> ... ¡Qué hermoso su niño! ... No... fenomenal este cuate, yo lo admiro y voy a morir pensando en él.

De José José también me encantan las canciones. Nomás que José José ahorita tiene sesenta y un años [...] sí, pero está muy acabado. Un día le acompañé esta: [canta] “Qué triste

<sup>246</sup> No se respeta totalmente el orden en que fueron dichos estos pensamientos.

<sup>247</sup> Nota de la autora. El requinto es un dispositivo que se coloca en el diapason de la guitarra presionando las cuerdas, con el fin subir la afinación de las cuerdas. Lo que Ignacio llama requinto corresponde, precisamente, a los arreglos de guitarra con requinto, que cumple en un trío la función de primera guitarra.

<sup>248</sup> Nota de la autora. En los años cincuenta este trío adquiere gran popularidad a través de la interpretación de boleros. En ese entonces sus integrantes son: Juan Neri –primera voz y requinto-, Héctor González –segunda voz y guitarra- y Marco Antonio Muñoz –tercera voz y guitarra-

<sup>249</sup> Se refiere a la cinta *Nosotros los pobres*.

(estábamos en una cantina ahí en Tacuba) fue decirse adiós” [...] Qué bonito la cantaba. Tenía como veinte años ... veintiún años tenía.

A mí me gusta el licor ... Aquí me conocen ... hasta me llaman. Ahorita me llamaron y me gané veinte pesitos. Me llamaron: “échate esa de Julio Caramillo”...



61. Ignacio Grassi en el entorno de Plaza Garibaldi, Centro Histórico, enero/2011.

La tradición europea de las Bellas Artes aparece representada en este ámbito a través de piezas musicales más o menos cortas o movimientos de obras más extensas, en general popularizadas, que tradicionalmente han integrado el repertorio de la música de concierto o que forman parte del ámbito de producción, circulación y consumo de ésta (piezas del salón decimonónico, por ejemplo). Es importante destacar que los músicos con varios años de formación en conservatorios o escuelas, tienen un repertorio bastante más amplio, así como técnicamente comprometido. Esto aplica también para la ciudad de Barcelona. En México, varios estudiantes de instrumentos de cuerda frotada se ubican en los arcos de Monte de Piedad (Zócalo de la Ciudad), en la fachada del Palacio de Gobierno del Distrito Federal o en la calle Gante, solos (violín o violonchelo), en dúos (violín y viola o violín y violonchelo) y tríos (dos violines y violonchelo). Juan Pablo Ceniceros, violinista egresado del Conservatorio Nacional de Música, se expresa sobre su acercamiento al violín y su proceso de aprendizaje:

Empezó por curiosidad, como un juego de niños –si tú quieres- y ya, conforme pasó el tiempo, me gustó. Y me decidí desde que fui niño, decidí tomarlo esto como algo en serio, como algo profesional, como un hábito.

Su primer y principal maestro de violín fue el compositor y violinista ecuatoriano Enrique Spín Yopez (1926-1997), radicado en México hacia finales de la década de los años sesenta. La muerte de Spín Yopez representó no sólo un cambio de maestro, en el ámbito del Conservatorio, sino de técnica de ejecución del violín.

Fue un golpe muy duro ... bastante duro para mí, porque la técnica que yo estaba viendo ... era muy buena su técnica. [...] Nada más se lo voy a poner así: a él le enseñó Henryk Szering, el gran maestro del violín.<sup>250</sup> [...]

Obviamente que fue un choque total, de la técnica franco-belga del maestro Spín Yopez a la técnica rusa de Boris Klepov .... completamente opuesto ... polos opuestos. Pero aun así dije “¡No! Sigo adelante.” Y sigo adelante.



62. Juan Pablo en la peatonal Gante, Centro Histórico, diciembre/2008.

<sup>250</sup> Nota de la autora. Efectivamente, Szering (1918-1988) fue un reconocido violinista de origen polaco, quien a mediados de siglo radicó en México.

En febrero de 2008 Juan Pablo, a los veinticuatro años de edad, llevaba unos cuanto meses tocando en la calle Gante, porque no encontraba otro lugar dónde insertarse laboralmente como músico: según argumenta el violinista, el ingreso a las orquestas se realiza por recomendación.

Yo nada más espero que nunca me saquen, que nunca me corran de ahí, porque ese es el único *modus vivendi* que tengo. [...]

Pues hasta ahorita en Gante me han dado chance. Pretendo seguir ahí y pretendo ver piezas nuevas, que yo las estudie solo, aunque tengan ciertos defectos de técnica, si tú quieres. Pero bueno, voy a seguir. Yo demuestro que sí tengo la capacidad para tocar y para poder sacar piezas virtuosas, piezas difíciles.

Un guitarrista que dedica parte de su amplio repertorio al ámbito de la música culta es Arturo Gómez, originario de la ciudad de Querétaro. Este repertorio incluye, además, jazz, blues, bossa nova, flamenco e improvisaciones dentro de diversos estilos, en las cuales integra citas de obras de distintos compositores (fragmentos del *Concierto para guitarra* de (*Aranjuez*) de Joaquín Rodrigo, obra fundamental del repertorio virtuoso para guitarra y orquesta del siglo XX, aparecen en sus improvisaciones).

Arturo inició sus estudios de música en la escuela del Instituto de Bellas Artes de Querétaro, cuando cursaba la preparatoria. Luego ingresa a la universidad y, habiendo concluido la carrera de ingeniero civil, decide trasladarse a la ciudad de México para llevar a cabo estudios superiores de música. Ingresó a la Escuela Nacional de Música (ENM) de la Universidad Nacional Autónoma de México y, aunque cubre –hacia 1989– el total de los créditos de la licenciatura en guitarra, decide no presentar el examen profesional. Respecto del repertorio estudiado en la ENM, las preferencias de Arturo están en la música del periodo barroco (Bach, Scarlatti, Leopold Weiss) y en la música española (Albéniz, Moreno Torroba, Rodrigo). Durante la época de estudio en la ENM es que, por invitación de un integrante de un quinteto de jazz que tocaba en la salida del metro Allende, Arturo llega a interpretar música en la vía pública. Distintas circunstancias inciden en la interrupción temporal de las actuaciones en la calle. Una de ellas es el terremoto que sacude la ciudad de México en 1985, dejando al Centro Histórico prácticamente en ruinas. La inestabilidad laboral en el ámbito de la empresa de

tecnología de la información donde Arturo se ha desempeñado, propicia el regreso al espacio público en el año 2002. Considera que, de acuerdo con las políticas laborales del país podría por su edad (49 años en el momento de la entrevista) quedar sin trabajo en un corto lapso, con lo cual la interpretación de música en la vía pública constituiría su principal medio de vida.



63. Arturo Gómez en Filomeno Mata y 5 de Mayo, Centro Histórico, mayo/2008.

La experiencia de hacer música en las calles es para Arturo muy gratificante, en tanto constituye un signo de libertad:

La otra vez pasaba una señora que se sorprendió de alguna manera de cómo tocaba. Y [fue] chistoso porque me dice: “cómo es que usted maestro viene aquí”. Y yo para mis adentros dije: “no sabe señora que esto es lo que más disfruto en la vida”. [...]

¿Por qué hago eso de tocar en la calle? Porque me siento libre. Es algo que me gusta hacer sinceramente. Trato de tocar con alma, pues. Si la gente quiere cooperar, bien, si no, no coopera. O sea yo a nadie fuerzo. [...] Yo he trabajado tocando música comercial con grupos en eventos, hoteles, etc. Es una actividad también válida. Pero vas a trabajar al son que te dictan.

[...] Yo cuando estudiaba música pasaba seis, siete, ocho horas encerrado estudiando durísimo, pero si no tienes el contacto con la gente falta algo. Por eso cuando voy a la chamba que tengo, me voy diario tocando en el metro. No por una cooperación.... Me voy tocando ahí. Me

sirve de práctica y llevo feliz al trabajo.

En el marco de los ya mencionados operativos dirigidos a reubicar a los vendedores ambulantes del Centro Histórico, Arturo ha sido quitado de la vía pública en varias oportunidades. Su idea es que el argumento de la contaminación sonora, uno de los esgrimidos por la policía, disfraza otra situación de fondo: “un excesivo deseo de agradar a los sectores de comerciantes de aquí. De que se vea limpiecito ...”. Señala el guitarrista que, en caso de crearse una reglamentación para tocar en la calle ya no se presentaría, pues perdería su libertad.

Si bien no es habitual la presencia de solistas o grupos cuya música se centre en la experimentación sonora a partir de la improvisación, en una oportunidad observé a un dúo con una propuesta musical de free jazz, instalado en la peatonal Motolinía hacia 16 de Septiembre. Germán Bringas, conocido músico profesional (compositor y ejecutante de saxofones, trompeta, piano y objetos sonoros diversos) es, además, fundador del sello independiente Jazzorca Records (1991) y del Café Jazzorca que, desde 1995, opera en su propia casa, ubicada en la colonia Portales. El Café Jazzorca constituye un espacio alternativo de conciertos “de improvisación libre en todas sus formas”. El objetivo del sello discográfico y de este foro es “apoyar y grabar a músicos que desarrollan su ‘propio lenguaje’, sin importar género o ‘técnica’”.<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> Germán Bringas, página electrónica.



64. Germán y Alexis en Motolinía y 16 de Septiembre, Centro Histórico, diciembre/2008.

A principios del mes de diciembre de 2008, Germán se presenta en la vía pública con un saxofón soprano curvo y uno alto, acompañado por Alexis Granados en las percusiones: un juego tres tamaños diferentes de garrafas de gas, cuyo timbre y resonancia sugieren campanas. Estas ingeniosas percusiones aparecen combinadas con un juego de cuencos de aluminio –también de uso doméstico–, percutidos delicadamente con baquetas. Según explica Germán su presencia en la calle es una opción laboral complementaria, en tanto el Café Jazzorca está en receso por las fiestas decembrinas. La posibilidad de recibir dinero del público se asocia a la venta de fonogramas producidos por Jazzorca Records.

## **Música y músicos en Ciutat Vella**

La actividad de los músicos callejeros de Barcelona, como ya se indicó y se retomará en un capítulo posterior, está desde hace algunos años regulada por dos normativas, una general que se aplica a toda la ciudad y otra específica para Ciutat Vella. En esta normativa es el Ayuntamiento quien establece los puntos y los horarios a elegir por los músicos acreditados, para hacer sus presentaciones. Según manifestó el gestor del Proyecto Música al Carrer a Ciutat Vella son alrededor de quince los puntos

escogidos por los músicos, de los veintidós a veinticuatro establecidos, pues los demás no son considerados redituables.

Los conjuntos de alrededor de cinco integrantes, con repertorios de son cubano, salsa, cumbia, vallenato, flamenco, funk, reggae y fusiones diversas, suelen disputar en el sorteo quincenal realizado en el Centre Cívic Sant Agustí los distintos puntos de la Barceloneta, sobre todo en los meses cálidos. Estos puntos se ubican en el Paseig Marítim Barceloneta, Port Vell y en el final de La Rambla. En los alrededores de Plaça Catalunya, Avinguda Portal de l' Àngel y Avinguda Catedral compiten, a la vez, con solistas, dúos o tríos, que interpretan jazz, swing, ragtime, tango, blues, bolero o bachata, entre otros géneros musicales. Otros solistas (guitarristas en su mayoría, aunque también, cantantes de repertorios líricos y populares), dúos o tríos prefieren los puntos ubicados en las callejuelas del barrio Gòtic, la parte medieval de la ciudad. Sin embargo, tanto dentro como fuera del Gòtic hay puntos menos frecuentados: el Paseig del Born frente a la iglesia Santa María del Mar, el mercado Santa Caterina o la Plaça Sant Just, así como los puntos de El Raval y de Paseig Lluís Companys en el Arc de Triomf. De los puntos más disputados, en que se centró el trabajo de campo, los ubicados en el Gòtic presentan mayores restricciones en cuanto al número de integrantes, decibeles de la música y horarios para las actuaciones: las callejuelas del barrio, Av. Catedral y Plaça Cucurulla (donde termina Av. Portal de l' Àngel). Los puntos que permiten una mayor libertad en los términos mencionados se ubican en la Barceloneta, en el tramo inicial de Av. Portal de l' Àngel (todavía barrio Gòtic) y en Plaça Catalunya.

A diferencia de los músicos del Centro Histórico, más inclinados a la interpretación, en Ciutat Vella varios de ellos son también los compositores de, al menos, una parte del repertorio ejecutado en la vía pública. En tal caso la labor de los compositores-intérpretes se presenta acotada por dos tendencias, con posibilidades intermedias: hacer una representación gráfica de la obra y reproducirla sonoramente o utilizar la improvisación como técnica de composición en tiempo real. Tales tendencias se observan también en los músicos que se desempeñan únicamente como intérpretes, es decir, la recuperación de la tradición escrita de la música, siguiendo una partitura, o el aprendizaje de oído de las obras, más asociada a la improvisación. En todos los casos, aun en quienes se apegan a una partitura, el concepto de versión entra en juego a través



de los arreglos y transcripciones musicales o de los enfoques interpretativos, así como por medio de componentes más sutiles en relación a los significados que una misma obra adquiere en contextos interpretativos diferentes o al carácter único de cada interpretación. El tipo de formación musical adquirido (académica, autodidacta, formal o informal) constituye un factor determinante en el modo de abordar la música y se objetiva parcialmente en el repertorio seleccionado. El repertorio escuchado en Ciutat Vella es amplio e incluye desde géneros de la música popular de diferentes regiones culturales, música culta o de concierto, hasta fusiones diversas y estructuras libres dentro de propuestas de generación de atmósferas o climas sonoros. La gama de instrumentos musicales observados es más amplia que México y evidencia la ya mencionada interculturalidad del ambiente musical de las calles. Al igual que los mencionados músicos de Salasaca, algunos instrumentistas y cantantes llevan pistas pregrabadas con el propósito de crear un sustento sonoro de la melodía principal o de la parte solista en una obra de música de concierto, interpretada en vivo. En otros casos las pistas tienen una función más estructural.

Hasta hace un año y medio, aproximadamente, si bien la Normativa General de Barcelona (2000) prohibía la utilización de amplificadores, altavoces de mucha potencia e instrumentos de percusión, ésta se aplicaba sólo parcialmente en Ciutat Vella.<sup>252</sup> Es decir, en los siguientes términos:<sup>253</sup>

No es podran utilitzar instruments que per les seves característiques sonores pugui ocasionar molèsties, segons estableix l'autoritat del Districte, **especialment trompetes sense sordina, percussió amb pell de timbal ni platerets de metalls.**<sup>254</sup>

De manera que, al existir tal restricción, los instrumentos de membrana se han reducido a tambores compactos, timbales cubanos, bombo, un tipo de tambor de marco y pandereta; también el cajón es un instrumento muy usado en Ciutat Vella y los tambores diseño industrial, que fusionan los principios acústicos y de construcción del primero con el bongó o la tumbadora. Efectivamente, la serie de cajón-bongó, cajón-conga,

<sup>252</sup> “Normativa General de Barcelona,” Art. 28, Punt 2, 2000.

<sup>253</sup> “Normativa per interpretar música a la via pública del districte de Ciutat Vella. Actualitzada el 30 d’octubre de 2008”, 2008.

<sup>254</sup> El resaltado es original.

cajón-tumbadora no sólo cambia la forma tradicional del instrumento, sino sustituye la membrana por una lámina del mismo material del cuerpo.

A partir de junio de 2009 la Normativa General de Barcelona, respecto de la prohibición de los amplificadores, se extiende a Ciutat Vella, con lo cual algunos de los músicos y grupos que actúan en este espacio han tenido que modificar las condiciones de su presentación en la vía pública.

Los repertorios con canciones o piezas instrumentales construidas sobre estructuras de la música popular son, sin lugar a dudas, los más abordados en Ciutat Vella, tanto por solistas como por grupos con un número variable de integrantes. Algunos de ellos se dedican únicamente a la interpretación, a partir de sus propios arreglos, otros también componen las piezas, canciones en su mayoría.

En las callejuelas del barrio Gòtic, en la Av. Catedral y en la Pl. Cucurulla, desde el año 2004 Orlando Vásquez (Colombia), interpreta con su guitarra canciones de Silvio Rodríguez, Violeta Parra, Pablo Milanés, Víctor Jara, Joan Manuel Serrat, María Elena Walsh, Fito Páez y Agustín Lara, entre otros. Parte de este repertorio coincide con el de Mercedes Sosa (1935-2009), uno de los mayores exponentes de la “nueva” canción latinoamericana, fundadora de un movimiento de renovación del folclore argentino con proyección en toda Latinoamérica, conocido como Nuevo Cancionero. Orlando, a través de este repertorio (*Te recuerdo Amanda* de Jara, *Yo vengo a ofrecer mi corazón* de Páez, *La masa* de Rodríguez, *Gracias a la vida* de Parra, *Como la cigarra* de Walsh) rinde un permanente homenaje a esta figura de la música argentina.

Orlando Vásquez llega con su familia a Barcelona en el momento en que empieza a aplicarse la normatividad para los músicos de Ciutat Vella; realiza su inscripción en el Centre Cívic y obtiene su acreditación para interpretar música en la calle. Relata el músico las circunstancias que determinan el traslado del núcleo familiar a esta ciudad y cómo las restricciones a las que está sometido como inmigrante, aun con papeles, inciden en su decisión de actuar en la vía pública.

Yo llegué a raíz de que a mi esposa le resultó un contrato acá. Mi esposa es gineco-obstetra, entonces, homologó y le resultó un contrato aquí en Barcelona. Entonces, nos vinimos toda la familia para acá. Pero como yo vengo por reagrupación familiar (eso es lo más simpático

del mundo) [...] no me dan permiso de trabajar. Llevo ya como cinco años con esto [su acreditación como residente] y no puedo trabajar. [...] Yo no me voy a quedar sin hacer nada. A raíz de eso fue que empecé a trabajar en la calle. Siempre he sido músico.

[...] se vive dignamente. No se enriquece uno, pero se gana con que vivir muy bien. Si el trabajo es un trabajo bueno, la gente lo respalda y la gente le brinda [a uno] la posibilidad vivir dignamente, que es lo importante. Con las dos o tres horas que se hagan diariamente, no se necesita más.



65. Orlando Vásquez en Plaça de Sant Iu, Ciutat Vella, agosto/2009.

Al igual que otros músicos, Orlando destaca lo gratificante que resulta para él hacer música en la calle, por la libertad que implica en términos de la selección e interpretación del repertorio. Porque le permite desprenderse de todo lo innecesario: lo que excede a la música misma y al contacto con el receptor. En efecto, el desarrollo de estrategias propias de promoción y comercialización de su música, directamente con el público, lo ha independizado de las instancias de gestión cultural. Señala que su mayor satisfacción como músico está en las vivencias que el espacio público, en su cotidianidad, le ofrece.

Claro, que la calle misma es un coladero. Yo he visto buenos músicos que pasan por aquí y la calle genera una cantidad de cosas en las personas y en los músicos. [...] Yo siempre he cantado en teatros o con grupos, pero desde hace cinco años para acá que estoy en la calle para mí

ha sido una experiencia muy bonita y empieza uno a cogerle mucho cariño. Los escenarios que se viven en la calle no los encuentra uno en ningún teatro del mundo. La gente que pasa por la calle no se encuentra en ningún teatro del mundo. Y todos los días es gente diferente, entonces, tiene una posibilidad de compartir. [...]

El compromiso es el mismo. Pero más libre en el sentido de poder hacer lo que yo quiero, con el gusto que yo quiero.

En el mismo entorno que Orlando, Miguel Alé, a veces en dúo con su hijo Leonardo (guitarra con púa), canta el tradicional repertorio de tango, que incluye además, milonga, vals y especies líricas del acervo popular, compartidos por el medio rural de Argentina y Uruguay (zamba, por ejemplo). Los clásicos tangos de Carlos Gardel con letra de Alfredo Le Pera (*Melodía de arrabal, Volver, Por una cabeza*) o Celedonio Flores (*Mano a mano*), de Enrique Santos Discépolo (*Yira yira*), de Enrique Cadícamo (*Anclao en París*), así como *A media luz* (Edgardo Donato y Carlos Lenzi), *Zamba de mi esperanza* (Luis Profili) y algunas canciones propias (*Ha salido el sol y Milonga para el guardián*) son parte de este repertorio. Miguel recuerda haber empezado a cantar desde muy niño:

A los cuatro años, que es más o menos de cuando tengo memoria, mis hermanos mayores, que eran unos vándalos –que ya me hacían fumar-, me subían arriba de una mesa o de una silla en cualquier reunión y me decían que cantara. Ellos me enseñaban las canciones.

Inicia estudios de guitarra y canto a la edad de ocho años y a los catorce integra un conjunto folclórico, Los cantores de Cafayate,<sup>255</sup> con quien realiza presentaciones entre 1964 y 1968, hasta que decide cantar como solista. Tiempo después los estudios universitarios de abogacía y el activismo político en la Juventud Peronista, durante la represión y dictadura militar en Argentina, lo alejan paulatinamente de la música.

En los últimos años Miguel tenía en Buenos Aires una pequeña empresa de fabricación y distribución de artículos de limpieza. Tras la quiebra de ésta es que decide, en 2005, emigrar: “Yo liquidé todo. Vendí todo. Vine aquí decido a retomar con la música. Yo ya tenía amigos músicos, que andaban por aquí. Que me decían que podía haber un lugar.” En Barcelona ha grabado varios discos como producciones

<sup>255</sup> Cafayate es una localidad en la provincia de Salta, Argentina.

independientes, que comercializa con la ayuda de su esposa durante sus actuaciones en la vía pública. Piensa que los grandes sellos discográficos multinacionales y la estrategia de promoción de artistas exclusivos son una especie en extinción, debido a que en Internet la difusión de la música es más amplia y menos selectiva, en términos de las condiciones de acceso. La posibilidad de bajar música de Internet, agrega Miguel, no afecta la economía del artista porque el público asiste a los espectáculos en vivo. Respecto de su música, piensa que está en un espacio subterráneo en relación con el mercado, pero aun así tiene un público en las calles, donde el contacto es espontáneo y directo.

La prueba de que le gusta mucho a la gente es la gente que me viene a ver ... la gente que porque cree haber recibido un poquito de arte, te deja una moneda. Porque mi música es gratis. Enteramente gratis. Lo único que vendo es el disco. El disco lo tengo que vender porque, bueno, es el único producto que vendo. Después, una persona puede escucharme desde que empiezo hasta que termino y yo no cobro nada.

[...] en la calle se da la particularidad de que estás en contacto con la gente, como yo estoy en este momento con vos. Y en el teatro, a pesar de que el teatro es muy cálido no está esta aproximación. Tiene la barrera de artista-espectador ... escenario-butaca. En cambio aquí no. Aquí, cualquier persona puede venir a tomarse algo conmigo; podemos hablar e intercambiar ideas; me puede preguntar de la música ... Aprendo yo mucho de la gente. La gente, por ahí, se interesa por algo que yo pueda saber, con respecto a mi música o a mi país. Y se establece una comunicación mucho más fluida, que va más allá de la función que estrictamente es música.



66. Miguel Alé y su hijo Leonardo en Avinguda Catedral, Ciutat Vella, marzo/2010.

Un trío que circula por las calles de Ciutat Vella desde el año 2008 es Universong. La idea de universalidad de la canción que subyace a la denominación del grupo proviene de la experiencia de la naturaleza, común a los seres humanos de distintas latitudes: el sol, el mar, el aire, la tierra. El escenario que el trío define en la vía pública con una tela semicircular es adornado con rostros en actitud de meditación pintados por Roco, originario de Buenos Aires. Además de ser el compositor de la música que interpreta el trío, Roco canta en el estilo de decir del rap y toca la guitarra, el cajón y una pandereta a la vez. La versatilidad de Beatriz, procedente de la ciudad de Granada (Andalucía), se observa en la combinación alterna de la voz, en dúo o realizando los coros, y la ejecución de flauta travesera, bongoes y pequeñas sonajas. Stefano, contrabajista italiano, aprovecha ampliamente las posibilidades sonoras del instrumento, incluso reproduciendo, al igual que Roco con la voz, sonidos de la naturaleza.

En un reportaje hecho al grupo Stefano dice que ellos tocan en la calle “porque es el mejor lugar” y refiere a la función que, como músicos, desempeñan en la vía pública:

... es como un barco que va por su camino, por el mar, y el que quiere subir sube y el que

quiere bajar baja. Y esto pasa en la calle, mucha gente para, mucha gente se va y nosotros tres conducimos el barco. Y hay días que el mar está muy enfadado, días en que está muy tranquilo... el sol te pega ...<sup>256</sup>

Roco señala cómo la música transforma el clima de la calle y el estado de ánimo de quienes en forma rutinaria transitan por ella:

Aprovechar este espacio público para hacer como una intervención en la vía pública. Con esto se puede cambiar la atmósfera de todo lo que está viviendo la gente: corriendo del trabajo, para un lado y para el otro ... y de repente se cruza con esto en el medio del camino.<sup>257</sup>



67. Universong –Beatriz, Roco y Stefano- en el puerto, Ciutat Vella, julio/2009.

El trío New Orleans Ragamuffins<sup>258</sup> que interpreta ragtime y estándares de jazz de los años veinte se desplaza desde el año 2005 por las calles de Barcelona con un piano vertical, al que se adaptó ruedas para su transportación. El líder, trompetista y

<sup>256</sup> Borja et. al., Mónica, Ofer y Jose, 2009.

<sup>257</sup> Ídem.

<sup>258</sup> Los datos sobre los músicos son tomados del librito adjunto al disco compacto, cuyas referencias aparecen en el listado de discografía.

arreglador del conjunto es Pepe Robles, de origen argentino, quien desde los años setenta se dedica a la interpretación de estos géneros musicales. El trío se completa con dos músicos de San Petesburgo, Mikhail Ulianovsky en el piano y Mikahil Violin en la voz y en el banjo bluegrass de cinco cuerdas (una con función pedal).<sup>259</sup> En ocasiones, el ensamble instrumental se amplía con un clarinete, saxo alto o trombón, incluso, con una tabla de lavar de metal que incluye un plato mediano suspendido. La formación de New Orleans Ragamuffins (trompeta, banjo y piano) ha sido la más usada en los conjuntos de ragtime de finales del siglo XIX y principios del XX, de manera que la intencionalidad de una recreación sonora de este género en su época de auge es innegable.



68. Pepe Robles (trompeta), Mikhail Ulianovsky (piano) y Mikahil Violin (voz y banjo), Avinguda Catedral, Ciutat Vella, junio/2009.

<sup>259</sup> El banjo es una adaptación de instrumentos africanos, desarrollada en Estados Unidos por los esclavos procedentes de África subsahariana, en el siglo XVIII, cuya sonoridad caracteriza al country, al jazz de los años veinte y al ragtime. La caja de resonancia, un bastidor de metal sobre el cual se tensa una membrana, aparece en dos variantes, cerrada (banjo bluegrass) y abierta (banjo openback). Este instrumento también presenta variantes en el número y afinación de las cuerdas, dando como resultado distintos ámbitos sonoros.





68. Llegando a Avinguda Catedral para actuar momentos después con el trío, Ciutat Vella, abril/2011.

Otro trío, esta vez con integrantes de Santo Domingo (República Dominicana) lleva por nombre Los Taínos e interpreta, fundamentalmente, bachata, aunque también merengue, bolero, son cubano y rumba. La bachata, nacida en el ámbito de las clases bajas rurales es –al igual que el merengue– un género musical dominicano. Derivada del bolero, ésta recupera la temática romántica y la guitarra como instrumento para su interpretación. El género bachata ha alcanzado gran difusión en el repertorio de los tríos de guitarra (requinto, primera y segunda), así como de dos guitarras (primera y segunda), voz y maracas, de los años cincuenta, de modo que el repertorio de canciones interpretadas por Los Taínos recupera, en parte, aquellos años de auge de los tríos.



68. Los Taínos: Taylor (centro) es quien establece comunicación verbal con el público, hace la voz principal y toca güira<sup>260</sup> o maracas, según el género interpretado; Pedro (izquierda), se ocupa de la primera guitarra y Ramón (derecha), además de acompañar a Taylor en el canto, interpreta la segunda guitarra, Avinguda Catedral, Ciutat Vella, octubre/2009.

Como se verá más adelante, la conformación de comunidades alrededor de un solista o grupo musical es más o menos evidente en Ciutat Vella. Este trío en particular tiene un público local, predominantemente de ancianos, que lo sigue en sus presentaciones en la vía pública, baila y actúa solidariamente, instando a quienes observan el espectáculo a colaborar con los músicos. Este público es compartido con Hugo Guerrero, nacido en Argentina, que canta balada, bolero y pasodoble, entre otros géneros, sobre pistas pregrabadas.

Durante 2008 y parte de 2009 Guitarras Nocturnas, trío integrado por Germán Prieto (guitarra), Jorge Martire (guitarra) y Lucas Turquie (bajo acústico), procedentes de Argentina, actuó en Ciutat Vella. Estos tres talentosos intérpretes abordaban en la vía pública un repertorio amplio y popularizado: desde tango, milonga, swing, blues hasta

<sup>260</sup> El principio de producción del sonido es el mismo que en el güiro, es decir la frotación, con lo cual se define como un idiófonos de golpe indirecto. La güira, construida de metal, es tradicional en la interpretación del merengue.

música de películas y culta (Rondó Alla Turca de la *Sonata para piano número 11, K. 331* de W. A. Mozart, por ejemplo). Una característica musical distintiva del trío era la densidad sonora de los arreglos, con espacios para la improvisación, donde la interacción de las guitarras y el bajo sugerían a un conjunto más numeroso.

Tiempo después de que la Guàrdia Urbana retirara a este grupo el permiso para interpretar música en Ciutat Vella (junio de 2009), un correo electrónico masivo anunciaba la desintegración de Guitarras Nocturnas y la conformación de Mala Junta Trío con Lucas y Germán en guitarras y Roy Apartin en bajo.<sup>261</sup> Al mismo tiempo Jorge Martire formaba el dúo Yunta Brava, con María Rodríguez Rey en la segunda guitarra.<sup>262</sup>

Antes de formarse Mala Junta Trío, Roy Apartin se encargaba de ofrecer al público los discos de Guitarras Nocturnas. En una entrevista Roy describe brevemente su labor, aplicable para los solistas o grupos con la misma estrategia de promoción y venta de sus discos, y señala que si bien es conciente de la contravención de la normativa, no constituye un acto de resistencia a las políticas del Ayuntamiento, en tanto “ellos [sobre todo la Guàrdia Urbana] saben lo que hacemos, que vendemos discos. El tema es no hacerlo en su cara.”

Desempeño el papel de organizar un poco lo que es la gente, cuando quiere comprar [el disco del grupo] y le da vergüenza ... como que incito a la gente a que compre música. Música independiente, que es lo que está flojo en estos momentos. Si bien es algo que está prohibido, me encanta transgredir en ese punto la ley.

---

<sup>261</sup> Roy Apartin no era ajeno a Guitarras Nocturnas, debido a que en sus actuaciones en la vía pública se encargaba de vender los discos del grupo.

<sup>262</sup> Guitarras Nocturnas, Yunta Brava y Mala Junta Trío, páginas electrónicas.



69. Roy, Lucas, Germán y Jorge en Avinguda Catedral, Ciutat Vella, mayo/2009.

En la Barceloneta y en los puntos con menos restricciones ubicados en el Portal de l' Àngel y en Pl. Catalunya, varios conjuntos muestran el carácter intercultural de la música de las calles de Barcelona, no sólo en los componentes estéticos sino en la conformación de los grupos. El conjunto Actitud, cuya música se remite a los géneros y a la estética de la región cultural andina, constituye una excepción en este último sentido, pues sus integrantes son todos de origen ecuatoriano. El tumbao de Juana, con integrantes procedentes de distintos países de Latinoamérica, interpreta un repertorio original basado en géneros bailables caribeños, particularmente de Colombia, tales como vallenato, cumbia y champeta.<sup>263</sup> La estética sonora y visual de Sarsalé, si bien se circunscribe al flamenco por la técnica del canto, de la interpretación de la guitarra, del golpeteo de las palmas y del cajón, y por la presencia de un bailarín, el repertorio recupera otros géneros, tal es el caso del tango.

8 Punto G interpreta un repertorio de músicaailable, cuyos géneros principales son la bachata y el merengue, así como la salsa, que recoge influencias del son montuno, rumba guaguancó, guaracha y mambo, entre otros, en un producto creado por los migrantes latinos y caribeños en Estados Unidos. Aun cuando los géneros abordados por

<sup>263</sup> El Tumbao de Juana, página electrónica.

8 Punto G y Los Taínos son parcialmente compartidos, los arreglos para teclado, guitarra y bajo eléctricos definen una estética sonora más moderna e internacional. Asimismo, el repertorio de canciones tiende a reunir producciones de los últimos años, incluyendo de la llamada música tropical urbana, con lo cual el público receptor tiende también a ser más joven, que en el caso de Los Taínos. El grupo se crea en Ciutat Vella en el año 2008 y desde entonces es liderado por el dominicano José Armando.

La labor de cantante en los conjuntos de música caribeña suele ser acompañada de la ejecución de pequeñas percusiones características de los géneros interpretados (maracas, güiro). También el componente visual del espectáculo es enriquecido, por quienes ejercen tal función, a través del baile o del movimiento coreográfico. Destaco que esto último no sucede en los tríos del tipo de Los Taínos, cuya imagen visual se relaciona con la interpretación de canciones románticas con ritmos lentos. Es en este sentido que adquiere especial importancia la aceleración del ritmo de la bachata, pues influyó en las características del baile.

Somos una agrupación musical nacida en las calles del centro de Barcelona, somos alegría, calor, color y expresión... Somos de aquí y de allá, blancos, negros, folklore, modernismo, sencillez. Esencia de calle!<sup>264</sup>

Efectivamente el componente intercultural al que alude esta breve reseña se observa en las distintas formaciones de 8 Punto G y se expresa en el repertorio de canciones de autores caribeños y antillanos, así como de Argentina y Estados Unidos – con ascendencia latina-. Los integrantes con mayor estabilidad en el grupo son, además de José Armando, Nicolás en guitarra eléctrica y/o Jairo Benítez Habib en guitarra electroacústica (ambos de Colombia); Gustavo Pol (Argentina) o Marlene Parafioriti (Argentina) en el teclado, Leo Parra (Colombia) en el bajo y Miguel Orea (Venezuela) en las percusiones.

---

<sup>264</sup> 8 Punto G, página electrónica.



70. 8 Punto G: Jairo, Miguel, José Armando, Leo y Nicolás actuando en Portal de l' Àngel frente al Corte Inglés, Ciutat Vella, junio/2009.



71. El tumbao de Juana en el puerto, Ciutat Vella, julio/2009. La inscripción del cartel en español, catalán e inglés es “Apoyo a los músicos de la calle”.

Barrio Candela<sup>265</sup> o Sativo y la Voz Popular se ha presentado desde el año 2007 en tres formaciones diferentes y con componentes de distintas procedencia (Chile,

<sup>265</sup> Barrio Candela, página electrónica.

Paraguay, México, Portugal, Argentina) en las calles de Barcelona. El líder y compositor del grupo, conocido como Dr. Sativo (Juan Manuel Martínez), de origen guatemalteco, realiza una propuesta musical basada en la fusión cumbia-reggae, con influencias en el decir rítmico del hip hop y del rap, en parte del repertorio. En los contenidos de algunas de las letras aparecen mensajes directos de crítica al poder político y económico: *Aché Eleguá*, *Volveré*,<sup>266</sup> *Candela* y *Guatemaya*. Asimismo, recupera contenidos de las letras de Bob Marley, como es el caso de *Candela* que transcribo a continuación, donde la noción de sistema se asimila al Babylon System.

***Candela* (letra y música de Dr. Sativo)  
(fragmento)**

Todos mis hermanos bienvenidos sean al barrio  
Están en la historia de mi raza y su verdad  
Los burócratas de mierda nos quieren reprimir  
Pero del pueblo depende que el sistema siga así  
Somos manejados por políticas que apestan  
Ladrones con licencia para matar a cualquiera  
Dejen de pensarlo y póngase a actuar (Bis)  
Si no serán sus hijos los que van a pagar  
Si no serán mis hijos los que van a pagar

Porque el puto sistema nos quiere utilizar  
El puto sistema nos quiere domesticar

Muere Babylon ...



72. y 73. Barrio Candela en Plaça Catalunya, Ciutat Vella, junio/2009.

<sup>266</sup> Álbumes "... se queeema!" (2008) y "Barrio Candela" (2007), respectivamente.



Este componente de crítica se observa también en una parte del repertorio original de Microguagua y de *Made in Barcelona*, dirigida a aspectos más locales. Microguagua es un grupo de reggae que se consolida en el año 2007:

Con un nombre como este la banda quiere celebrar la importancia del movimiento, del viaje y de la mezcla de personas y culturas, principio mismo del encuentro de sus componentes en el fecundo entorno del Raval.<sup>267</sup>

La música de Microguagua plantea un permanente homenaje y reconocimiento a la figura de Bob Marley, a través de un recurso compositivo característico de las estéticas posmodernas. Dicho recurso se objetiva en las citas de las canciones del músico jamaicano y de otros, resignificadas en el nuevo contexto musical. Integran este grupo Francesco Casatta “El Tano” (Italia) como compositor, voz principal y guitarra; Luis Raffatella “Coti” (Argentina) en bajo, contrabajo y coros; Mariano De Ritis “Gaucho” (Argentina) en guitarra y coros; Oscar Frutos “Osakar” (Paraguay) en trombón y coros; Sebastián González “Tatán” (Chile) en trompeta y coros, y Tomás Feres “Abuelo” (Chile) en batería y percusiones. También ha contado temporalmente con otros músicos: Marta Maggoni (percusiones y coros) y Walter Mandato (batería reducida y coros),

<sup>267</sup> 5 *Busker's Festival Barcelona*, 2009, 8.



ambos de origen italiano.

El retrato crítico de los cambios que ha experimentado Barcelona como ciudad postindustrial aparece en la versión en estilo reggae de *Pedro Navaja*, original de Rubén Blades, que Microguagua renombra *Pietro pugnale*, así como en *Luces de la ciudad*. La resignificación de los contenidos de la versión original de *Pedro Navaja* se expresa en una denuncia de la pérdida de espacios de socialización popular, tanto en un sentido estructural como cultural. Esta denuncia es planteada en forma explícita en la coda<sup>268</sup> de la canción, que presenta un componente reiterativo –obstinado- y uno variable, dirigido a particularizar, mediante el recurso poético de la sinédoque: Se están cargando / todo El Raval / Se están cargando / la música / Se están cargando / una ciudad / Se están cargando / Barcelona. *Luces de la ciudad* muestra un discurso más elaborado y reflexivo, que alude al control, tematización y uniformización de un espacio destinado a los servicios. La crítica se dirige particularmente al acondicionamiento de la ciudad para el turismo, aun cuando éste constituye el principal público –en un sentido económico- del músico callejero. Los estribillos y las coplas que transcribo a continuación se enlazan con la cita a la emblemática canción de Bob Marley, *I Shot the sheriff*, con una adecuación al espacio y al tiempo de Barcelona, así como a su propia situación como músicos de la calle: “I shot the mosso and I shot de Guàrdia Urbana too”.

***Luces de la ciudad* (letra y música de Francesco) (Álbum Barrio Santo)**

(Estrillo)	Civismo y política van al altar
Luces es lo que necesitas para que	Promesa de justicia tranquilidad
Brille	Identidad cultural
Es el color perfecto de tu	Espejo de esta sociedad
Negocio	Espejo y publicidad
Los uniformes	
Que imponen	(Estrillo)
Que protegen	Barcelona
Este nuevo modo de pensar	La gran ciudad
European lifestyle	Barcelona
	Qué gran ciudad
Así de fea es ahora mi ciudad	
Cambiada con astucia y maldad	Las luces de la ciudad aumentarán
Venden limpieza y seguridad	Y los callejones desaparecerán
Espejo de esta sociedad	Ey guiri! Compra la película
Espejo y publicidad	Tano, rambla, estatua
	Yanqui, starbuds, photograph

<sup>268</sup> Sección de duración variable que conduce a un final.



74. Microguagua en el puerto: Franchesco, Gaucho y Oscar, Ciutat Vella, agosto/2009.



75. Microguagua en Avinguda Catedral: Coti y Marta, Ciutat Vella, junio/2009.

Los distintos momentos en la evolución de los conjuntos de son cubano, integrado al contexto urbano, y la característica presencia de varias voces con función

solista y coral, aparecen representados en *Made in Barcelona*:<sup>269</sup> tres cubano o guitarra, trompeta o saxo, bajo o contrabajo, güiro, cencerro y congas. La integración estable de *Made in Barcelona* es la siguiente: Pierre Minetti (Francia) y Gabriel Vega (Argentina) en voz, guitarra, güiro o cencerro; Canek González (México) y Reynaldo Elosegui (Cuba) en voz y güiro o cencerro; Mathieu Aupitre (Francia) en voz, saxo o cencerro; Santiago Maggi (Argentina) en voz y contrabajo; Orbe Ortiz (Cuba) en tres cubano electroacústico y Andi Rodríguez (Calatunya) en cajón-conga o congas y cencerro. En ocasiones participan en el grupo otros músicos: Alberto en la trompeta, Tony en el bajo o Bambolino en las percusiones.



76. Santiago, Andi, Bambolino, Pierre, Reynaldo, Canek, Gabriel en el puerto, Ciutat Vella, octubre de 2010.

Pierre Minetti, uno de los iniciadores del camino hacia la conformación de *Made in Barcelona*, relata las circunstancias que lo llevan a las calles de Barcelona, con seguridad compartidas por otros músicos migrantes. Este relato pone de manifiesto una finalidad en el desarrollo personal, que trasciende la relativa estabilidad y el estatus social de un proyecto universitario como medio de vida:

*Entonces llegaste a España para estudiar filología por un intercambio ...*

<sup>269</sup> *Made in Barcelona*, página electrónica.

Sí, el intercambio Erasmus. [...] Después regresé a Francia y me di cuenta que estaba adicto a Barcelona. Así que regresé de nuevo a Barcelona para hacer una práctica [con la beca Leonardo]. Hice como seis meses de práctica en una empresa de management de grupos de música. [...] Durante seis meses ... ahí en una oficina trabajando con la computadora, mandando mails y todo ... llamando por teléfono ... Y luego me aburrí ¿no? Quería quedarme en Barcelona y como ya no tenía beca [...] tenía que buscarme la vida. Y conocí a un amigo argentino, Federico, que es muy buen músico, que sabe tocar de todo, que me enseñó un poco, así, la música brasileña y todo. Y conocí, en el parque de la Ciutadella también a Dionisio, que era un chico de Puerto Rico, que tocaba la guitarra de puta madre. Y ahí empezamos a armar un trío y al final decidimos, bueno, por qué no vamos a tocar a la calle para probar; porque veíamos gente que iba a tocar a la plaza del Pi, a la plaza Real [...] Y un día fuimos los tres y muy bien, nos fue de puta madre ¿no? Y a partir de ahí, bueno, cada mañana salíamos como a las once, así, teníamos un recorrido en toda Barcelona: hacíamos las terrazas.

El antecedente de Made in Barcelona es Los Batukeros de la Calle, integrado por Pierre, Santiago, Canek, Reynaldo, Andi y Bambolino,<sup>270</sup> además de otros músicos, quienes arman su escenario en la entrada del Mercado de la Boquería. Pierre habla de cómo el proceso de búsqueda de un espacio laboral en el ámbito de la música deriva en la formación de Made in Barcelona. Refiere a la necesidad de sortear los problemas con la policía por el uso del espacio público y a la explotación a que, con frecuencia, son sometidos cuando actúan en locales nocturnos.

Eso fue en pleno periodo negro de Barcelona, en 2005 [sic].<sup>271</sup> Éramos unas bestias salvajes ¿no? Porque éramos ilegal. Porque en este periodo no se podía tocar nada de música. Nosotros íbamos con lo mínimo de instrumentos a tocar ... a aprovechar cuando no estaba la Guàrdia Urbana ... buscábamos el momento ideal para ganarnos la vida. Y tocamos en la calle Ferran,<sup>272</sup> también. [...] Nos poníamos ahí delante y se llenaba de gente; la gente cortaba la calle y todo. Y como era el camino donde la gente sale del Ayuntamiento [...] a partir de ahí nos empezaron a dar caña. La policía nos vino a buscar varias veces, a parar el show ahí. Tuvimos que buscar otros sitios ¿no?

Después estuvimos un momento sin tocar también porque nos habían confiscados los instrumentos en Gràcia. Fuimos a la Fiesta de Gràcia, ahí, y la policía nos confiscó los

<sup>270</sup> C Con una presencia irregular en Made in Barcelona.

<sup>271</sup> Nota de la autora. Lo que Pierre Minetti llama el “periodo negro de Barcelona” coincide con la realización del Fórum Universal de la Culturas, realizado de mayo a septiembre de 2004.

<sup>272</sup> Nota de la autora. En esta calle se encuentra el edificio del Ayuntamiento de Barcelona, concretamente en la Pl. Sant Jaume.

instrumentos diciendo que no se podía tocar. [...] Ciento ochenta euros por cada instrumento para recuperarlo. Mucho dinero.

Y luego con esa banda decidimos parar un poco de tocar en la calle. Y preferimos, así, ensayar, trabajar para hacer conciertos. Pero empezamos a hacer los conciertos y todo ... nos fue bien, en un momento nos fue muy bien. Pero bueno, el problema es que los locales a veces te explotan. Te pagan muy mal. No es como la calle que tu ganas lo que mereces [...] ahí no hay trapicheos. [...] La experiencia fue buena pero volvimos a la calle y allí se formó Made in Barcelona y vimos que nos ganábamos mejor la vida en la calle. Era un poco la misma banda, pero diferente. [...] Por eso decidimos cambiar de nombre.

Es en el ámbito de Los Batukeros de la Calle que Pierre compone *El barrio* y *La mala hierba*, con un claro contenido crítico hacia las formas de represión que habían experimentado en la vía pública. En ambos casos el son cubano define tanto la estética sonora como los elementos estructurales, cuyo principio básico es la alternancia de estribillo y copla, entre el coro y el solista. La estructura del son presenta dos secciones contrastantes. La primera inicia con una introducción y es expositiva. La segunda, denominada montuno, presenta una extensión variable e improvisativa, y es de carácter conclusivo. En *El Barrio* el estribillo de la sección expositiva sintetiza en forma contundente el conflicto: Qué pasa por el barrio / no se puede cantar / Que siempre que yo canto / alguien me hace callar. El canto en coro y la reiteración inmediata de los cuatro versos reafirman los significados. Por el contrario, *La mala hierba* construye una imagen del músico callejero en el contexto de Barcelona, en la cual dos visiones –una que cuestiona su presencia en las calles y otra que la justifica– se entrecruzan y definen un conflicto. Este último es a penas sugerido por los componentes temáticos de las coplas en la sección expositiva. La refuncionalización de uno de estos componentes como estribillo en la coda del montuno aporta una significación contundente respecto de la situación de conflicto:

*La mala hierba* –coda del montuno- (incluye versión grabada en disco y ejecución en la calle)

**¿Pero qué somos? (solista)** / ¿Pero qué somos? (coro)

**Somos la mala hierba (coro)** / La mala hierba, la que canta en Barcelona (solista)

**Somos la mala hierba** / La que canta cada día en las calles de tu ciudad

**Somos la mala hierba** / La que sufre, la que llora, la que canta, la que baila

**Somos la mala hierba** / La que va huyendo, escapando de la Guàrdia Urbana

**Somos la mala hierba** / La que goza, la que toca con sabor y nada más



77. Mathieu, Canek, Pierre y Santiago; 78. Andi y Orbe en el puerto, Ciutat Vella, agosto/2009.

Los repertorios integrados a la tradición europea de las Bellas Artes ambientan el entorno de la Catedral. Además de los conjuntos y solistas ya mencionado las callejuelas del Gòtic se nutren de la música ofrecida por varios instrumentistas y cantantes líricos: Ruslan Shevchenko (acordeón), Mircea Ilia (violín), Pilar Rodríguez (voz), Enrico Torres (voz), Joan Maria Solè (guitarra), Nicanor Salueña (guitarra), Javier

van Velthoven (guitarra) y un dúo de címbalos formado por Aksana y Elena, son algunos de ellos.

Ruslan Shevchenco es un virtuoso intérprete de acordeón, instrumento diseñado en la primera mitad del siglo XIX. Este último es un dato importante para entender por qué en el repertorio de música culta no existen obras para acordeón, sino hasta avanzado el siglo XX; más aún si se toma en cuenta que este aerófono ha circulado en los espacios de la música de tradición popular. Por lo tanto, los acordeonistas con formación en el ámbito académico de las Bellas Artes deben procurarse su repertorio a través de transcripciones o adaptaciones de obras escritas originalmente para otros instrumentos o ensambles. Este es el caso de Ruslan que, en un acordeón cromático con cinco hileras de botones para la mano derecha y ciento veinte bajos, interpreta obras de compositores de finales del siglo XVII a la primera mitad del XX. Antonio Vivaldi, J. S. Bach, Giovanni Battista Grazioli, Camile Saint-Saëns, Gioachino Rossini y Sergei Rachmaninoff son los autores que integran un disco compacto que ofrece a la venta durante sus actuaciones. Algunas de las exigentes obras de su repertorio son: *Preludio y fuga en la menor BWV 543* de Bach, escrito originalmente para órgano; *Concierto número 2 en sol menor “Invierno”* para violín y orquesta de Vivaldi y *Vocalización op. 34* de Rachmaninoff, original para voz y piano.



79. Ruslan Shevchenco en el barrio Gòtic, Ciutat Vella, junio/2009.

Si bien el címbalo no es un instrumento habitual en las calles de Ciutat Vella, desde hace unos seis años Aksana y Elena, originarias de Bielorrusia, interpretan música culta y popular. Los címbalos utilizados por este dúo son cromáticos y poseen setenta y ocho cuerdas de metal distribuidas en veinte órdenes triples y nueve dobles.<sup>273</sup> El címbalo es un cordófono simple formado por un portacuerdas y una caja de resonancia separable del primero sin que el instrumento pierda su integridad. Pertenece a una variedad denominada “de tabla”, donde el portacuerdas, paralelo al plano de las cuerdas, corresponde a una superficie plana o mesa. El sonido se produce mediante la percusión directa de las cuerdas con dos mazos. La forma trapezoidal o de triángulo truncado de la caja de la resonancia lo vincula con el salterio, llegado a Europa desde Oriente –Persia y Arabia- en el siglo XII. Si bien el salterio se ha conocido como instrumento de cuerda punteada, fue en la Europa del siglo XV cuando se hizo extensiva la moda de percutir las cuerdas. Esta variante es la que lleva el nombre de címbalo, dulcimer o dulcemele y en quien se reconoce un antecesor del piano.<sup>274</sup> Se utiliza en la música de países de Europa del Este y, en particular, de la Península Balcánica.



80. Aksana y Elena en Avinguda Catedral, Ciutat Vella, junio/2009.

<sup>273</sup> Véase Música de Calle, página electrónica.

<sup>274</sup> Véase Panum, 1971: 144-148.



Javier Van Velthoven es un guitarrista con formación académica, que lleva años en las callejuelas del barrio Gòtic. A la edad de nueve años inicia sus primeros estudios de guitarra y cuando tiene edad suficiente ingresa en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República de Uruguay. Paralelamente y con posterioridad a la obtención del título universitario en la licenciatura de guitarra, Javier asiste a cursos internacionales con reconocidos intérpretes y graba fonogramas (solo y en colaboración). En los primeros años de la década de 1990 llega a Barcelona y la vía pública se integra a los espacios de su desempeño musical: conciertos en salas, grabaciones, docencia y actuaciones en eventos. Su repertorio combina obras de la música de concierto como popular.

Nicanor Salueña (Gijón, Asturias) y Joan Maria Solè (Rosas, Catalunya) llevan veintisiete y veinticinco años, respectivamente, interpretando música en las calles de Barcelona, particularmente en Ciutat Vella. El repertorio lo integran fundamentalmente composiciones propias, que ofrecen una atmósfera coherente con el espacio funcional y simbólico, definido por el complejo arquitectónico de la Catedral. Tal como sucede con muchos músicos, Nicanor y Joan recuperan en sus composiciones e interpretaciones los conocimientos adquiridos tanto en el ámbito de la música académica como de la música popular. Nicanor llega a Barcelona en 1984 y decide interpretar música en la calle por “pura vocación”: tanto su vida en términos sociales como su trabajo giran en torno a la guitarra.

Hice un pacto íntimo ... vocación ... Yo toqué en muchos sitios. He tocado en escenarios, he tocado con grupos, he tenido mis grupos ... musicalmente he hecho unas cuantas cosillas. Pero lo que más me ha llenao ha sido trabajar en la calle y entender que es mi sitio. Quiero decir, que estoy donde tengo que estar y haciendo lo que mejor sé hacer.

Sobre sus inicios en la calle Joan cuenta que fue Nicanor quien lo indujo a sumarse a esta experiencia:

Él me sacó a mí y recuerdo que fuimos a la plaza del Rei [...] y me dice “pon la funda ... pon la funda en el suelo”, y puse la funda y nos pusimos los dos a tocar y empezó a llover y todas

las monedas ... había un palmo de agua y todas las monedas ahí; parecía una pecera aquello. “Joder –digo- sí que es duro eso de tocar en la calle.”

Afirma Joan que el colectivo de músicos de Ciutat Vella era bastante más reducido en comparación con los años recientes, lo cual permitía una relación más estrecha entre los músicos y la espontaneidad –también señalada por Nicanor- de las salidas a tocar: “Simplemente te levantabas “mira hoy hace buen día, me apetece tocar”. Cogías la guitarra y te ibas a tocar. O sea no era una cosa “mañana voy a ir”. No te lo planteabas eso.”



81. Javier van Veelthoven en Sant Iu, Ciutat Vella, junio/2009.



82. Nicanor Salueñas en el Bisbe, Ciutat Vella, septiembre/2009.



83. Joan Maria Solè en Plaça del Rei, Ciutat Vella, noviembre/2009.

Hablar de experiencias, climas o atmósferas sonoras; de géneros como free jazz, ambient, chillout, new age o de música experimental, entre otros, nos sitúa en un ámbito amplio e impreciso, pues estos términos ni refieren a sistemas o modos específicos de organización de sonidos, ni a estructuras musicales concretas, ni a ensambles instrumentales particulares. Tampoco los espacios de producción, circulación y consumo están claramente delimitados: se habla de música experimental tanto en el ámbito de la música contemporánea académica o de concierto, como fuera de él. Asimismo, incluye técnicas de composición diversas. En páginas anteriores me referí a Germán Bringas y a su objetivo de realizar y promover la “improvisación libre en todas sus formas” [...] “sin importar género o ‘técnica’”, lo cual da cuenta de la señalada amplitud de posibilidades musicales, en el ámbito del free jazz.<sup>275</sup>

Si bien los resultados estéticos de la improvisación son múltiples, ésta define un ámbito de creación musical específico, en tanto técnica de composición en tiempo real. Asimismo, esta multiplicidad de componentes y resultados estéticos no impide el establecimiento de rasgos característicos. En primer término, porque por más improvisación que haya, los elementos estructurantes de un discurso musical ni son infinitos ni son ajenos –al menos a oídos entrenados en la música-. Segundo, porque la improvisación no significa la ausencia ni de referentes musicales ni de patrones rítmicos, melódicos, armónicos, formales y tímbricos. En general estos patrones son compuestos, concebidos o pensados de antemano e integrados a una estructura global ya definida –al menos mentalmente-, que es la obra musical. Tercero, porque las construcciones identitarias individuales y colectivas inciden en los recursos sonoros integrados por el músico a su discurso o texto, definiendo también una individualidad.

Las callejuelas y las pequeñas plazas del barrio Gòtic constituyen un lugar adecuado para propuestas musicales que plantean climas tranquilos, de introspección, tanto por el espacio simbólico que define el entorno de la Catedral, como por el físico-acústico. Un instrumento musical de reciente elaboración –año 2000-, que aparece de manera recurrente en este contexto, asociado a tales propuestas y a otras es el hang. Con la idea de reproducir la sonoridad de un tambor metálico de Trinidad y Tobago, los

---

<sup>275</sup> Ver Germán Bringas, página electrónica.

artesanos Felix Rohner y Sabina Schärer diseñaron en los laboratorios de la empresa PANArt Hangbau A.G. (Berna, Suiza), un instrumento de acero<sup>276</sup> formado por dos semiesferas, de alrededor de cincuenta centímetros de diámetro. La semiesfera ding posee de siete a ocho hundimientos y cada uno corresponde a un sonido de una escala, afinado armónicamente en relación con un tono central grave –el ding-. Este tono, situado en el centro del instrumento estimula la cavidad de resonancia. El orificio de salida del sonido se llama gu y se ubica en el centro de la otra semiesfera (gu). Los artesanos han explorado la afinación del instrumento en unas cuarenta y cinco escalas, seleccionadas de diferentes regiones geográficas y contextos culturales.<sup>277</sup> La limitante de la afinación del instrumento en una sola escala y la posibilidad de tocar dos a la vez, ha hecho que los músicos se provean de más de un hang.

Un grupo que he visto regularmente en el Gòtic, así como en Pl. Cucurulla, es En Tribu. Los integrantes son Ubjk (Daniele De Stasio) y Paolo Atzei, procedentes de Italia, y Nacho Rodríguez, originario de Chile. Si bien cada integrante tiene definida su participación en el grupo: Ubik en el saxo soprano, Nacho en el hang y Paolo en el sitar y las percusiones,<sup>278</sup> el marco de sutileza tímbrica dentro del cual desarrollan su música requiere de un amplio instrumental –del que daré cuenta a continuación-, así como de la experiencia de la voz y del cuerpo como parte de él. Ubik, además de ejecutar dos saxos soprano –recto y curvo-, produce armónicos con la voz, mediante continuos sonoros modulados en el tracto vocal, con la intervención de la glotis; su participación musical se completa con un conjunto de pequeñas maracas y triángulos, con delicadas sonoridades. Nacho, interpreta dos hang, pero eventualmente, sus propias mejillas, percutidas por las manos, funcionan como membranas de una cavidad de resonancia, que es la boca.

Paolo, combina la ejecución del sitar, instrumento de la música clásica del norte de India, con una amplia variedad de percusiones.<sup>279</sup> El sitar es un complejo cordófono

<sup>276</sup> Llamado PANG-acero, que es una chapa de acero acumulado con nitrógeno.

<sup>277</sup> Rohner y Schärer, 2007.

<sup>278</sup> Paolo también actúa sólo o en dúo con Ubjk, interpretando dos hangs y pequeñas percusiones.

<sup>279</sup> Constituido por una caja de resonancia hecha con media calabaza, un mástil y un segundo resonador de calabaza, que permite aumentar la intensidad de sonido resultante. Posee entre 18 y 26 cuerdas de acero: cinco a siete principales, que se puntean con una púa colocada en el dedo índice y 11 a 19 cuerdas, también afinables, que vibran por simpatía, aunque también es posible pulsarlas con el dedo meñique. La función de las cuerdas simpáticas es prolongar la duración del sonido. El mástil posee un ancho diapasón con 16 a 20 trastes móviles de latón, suavemente curvados y colocados a manera de puente, por encima de las cuerdas simpáticas.

de cuerdas de acero pulsadas con púa, que constituye la base de las improvisaciones sobre los modos melódicos hindúes, denominados ragas. Estos modos se asocian a los estados de ánimo que se producen según el momento del día, las estaciones y el ciclo de la vida. Por su parte, el amplio instrumental de percusión de Paolo está dirigido a lograr la sutileza de efectos, incluso, de sonidos de la naturaleza. Combina ejemplares de diferentes culturas, aunque el conocimiento, la experiencia y el gusto por la música hindú, el principal referente musical de sus improvisaciones, se pone en evidencia mediante el uso de cuencos tibetanos y crótalos. Los cuencos, de uso en rituales budistas, producen delicadas sonoridades mediante la percusión con baqueta blanda o con percutor de madera torneada o a través del deslizamiento de este último por el borde del instrumento, colocado sobre la palma de la mano abierta.<sup>280</sup> Los pequeños címbalos de metal unidos por un cordón, conocidos como crótalos, utilizados para marcar el ritmo de algunas danzas, también se caracterizan por una delicada sonoridad. Parte de este instrumental lo constituyen otros idiófonos, a saber: pequeñas campanas en árbol y sonajas de diferentes tamaños, formas y material, entre ellas, el palo de lluvia, cuyo lento movimiento de inversión produce sonidos en cascada. También incluye algunos membranófonos: un bodhrán, característico de la música tradicional irlandesa y celta, cuyo origen podría ser africano o asiático<sup>281</sup> y un pequeño tambor de fricción, de origen africano, en el cual la membrana vibra por el movimiento de un palo o cordón, que la atraviesa en el centro. Este recuento y descripción parcial de los instrumentos utilizados por En tribu muestra no sólo la riqueza tímbrica del sutil resultado sonoro, sino la versatilidad de los músicos. Asimismo, permite observar el despliegue que significa trasladar este instrumental para actuar en la vía pública, tal como lo referí en páginas anteriores.

---

<sup>280</sup> Chandra y David's. Music of India, página electrónica.

<sup>281</sup> Tambor de marco –en el cual la profundidad del cuerpo es menor al diámetro- de unos cincuenta centímetros de diámetro y diez de profundidad. En uno de los lados del marco la membrana tensa, posiblemente de piel de animal, se clava con tachuelas. En ocasiones dos barras entrecruzadas en el cuerpo del instrumento, ayudan a conserva su estructura. Este instrumento se ejecuta con una baqueta doble, de madera, llamada beater o tipper. El tambor se toca en posición vertical, reposando sobre el muslo y el cuerpo del ejecutante. Mientras que una mano percute la membrana la otra se coloca en el interior de la caja de resonancia, apoyándose en la membrana, de manera que permite variar la frecuencia de sonido. (Ceolas. Music Celtic, página electrónica.)



84. Ubjk (saxo soprano); 85. Paolo (sitar) y Nacho (hang) en Sant Iu, julio/2009.

Al igual que Paolo, Pedro Collares, nacido en Brasil, ha explorado y experimentado la música de la India, en su caso, enfocada a la meditación y a la terapia a través del sonido. En el entorno de la Catedral Pedro y sus hangs, en ocasiones acompañado de otros músicos, propone ambientes sonoros relajados a partir de la improvisación, como “experiencias sonoras intuitivas”.<sup>282</sup>



86. Pedro Collares en Santa Llúcia, Ciutat Vella, junio/2009.

En Ciutat Vella el hang se observa también en contextos de improvisación más determinados, en combinación con un antiguo instrumento sagrado de los aborígenes australianos, conocido en Occidente como didgeridoo. El yidaki, nombre dado a este instrumento por los yolngu del noroeste de Australia, es un aerófono del grupo de las trompetas, construido con un tronco de árbol hueco, de uno a tres metros de longitud. Las fuertes resonancias producidas en el tracto vocal a partir del movimiento de la glotis actúan por descargas en la columna de aire del instrumento, a través de la vibración de los labios. La particularidad del didgeridoo es la amplitud del espectro tímbrico que se obtiene a partir de la técnica descrita, en general, aplicada a la producción de un solo sonido.<sup>283</sup>

<sup>282</sup> Pedro Collares, página electrónica.

<sup>283</sup> Tarnopolsky, et. al., 2005: 39.



En los años noventa el didgeridoo comienza a aparecer en el ámbito de la música popular, en géneros como el funk, rock, rock alternativo, progressive metal. Asimismo, se presenta asociado a la producción de climas o ambientes sonoros –llámese música experimental, new age, ambient o chillout, entre otros-, en ocasiones con fines terapéuticos, meditación o relajación, conservando así parte de su funcionalidad en las culturas aborígenes australianas. En Ciutat Vella el sonido del didgeridoo destaca sobre ritmos secuenciados, fundamentalmente, dentro del estilo del funk, aunque no de manera exclusiva.

Mallol interpreta desde hace varios años tanto el electro didgeridoo como el acústico. Según cuenta el músico el aprendizaje de este instrumento lo llevó a cabo en el ambiente tradicional, durante sus viajes a Australia. En los alrededores de Pl. Catalunya y en el puerto Mallol se presenta solo o acompañado de otros músicos, fundamentalmente, percusionistas. Las secuencias rítmicas asociadas a efectos electrónicos constituyen el sustento de la improvisación en el didgeridoo, que los músicos combinan con el toque de pequeñas percusiones, tales como, cortina de tubos de metal, cencerros, crócalos, platos suspendidos pequeños o medianos y cajón, lo cual otorga una mayor riqueza rítmica y tímbrica al resultado musical.



87. y 88. Mallol con Nan Mercader en Banco de España (Pl. Catalunya), Ciutat Vella, octubre/2009.



El estudio articulado de la documentación y de la etnografía efectuada hasta el momento de redactar este trabajo plantea una delimitación más precisa del objeto de estudio y, a la vez, permite visualizar tanto la variedad de músicos y repertorios, como algunos cambios más o menos evidentes, profundos o frecuentes, experimentados en uno u otro contexto de estudio por este actor y por el imaginario social en torno a él. Sin duda estos cambios representan transformaciones sociales y en los modos de concebir el espacio público, y se expresan en las dinámicas musicales de los dos contextos occidentales abordados.

Los elementos contrastantes y el collage de particulares realidades conectadas por el espacio público contribuyen a definir un único actor social, cuyas maneras de actuar y vincularse son sólo parcialmente una consecuencia de las características socio-culturales del lugar. Es decir, la condición de músico lo sitúa en un universo simbólico que trasciende el espacio geopolítico o los límites de la nación cultural, y constituye un factor de legitimidad intrínseca, mediada por la institucionalidad, aun cuando permanece en la subalternidad. Esta idea se refuerza en el siguiente capítulo a partir del análisis de las formas de interacción e intercambio producidas en el espacio público.

## **Capítulo 3**

### **Interacción e intercambio en las prácticas de los músicos callejeros**

Este capítulo aborda las formas de interacción e intercambio entre el músico y el público, en los espacios abiertos donde desarrolla su actividad. El objetivo es explorar los elementos que actúan en la construcción de relaciones más o menos duraderas o incluso efímeras entre los actores sociales involucrados. Partiendo de la hipótesis de que las relaciones de intercambio producido en este ámbito son recíprocas, se pretende vislumbrar la función social del músico en el espacio público, como un mecanismo de legitimación social. Dicho mecanismo actúa alternativamente, aunque asociado a la legitimación institucional, pero con autonomía de la legitimación política, producida en términos de la legalidad. En el desarrollo de este aspecto la observación de las propuestas de interacción a través de la música, la palabra o el gesto, y de las respuestas verbales o gestuales efectuadas por el público, así como las experiencias relatadas por los músicos constituyen el referente empírico. La pregunta que subyace a la selección y exposición de casos o experiencias es la siguiente: ¿en qué medida el intercambio social recíproco pone en marcha un mecanismo de legitimación social en relación con el músico callejero?

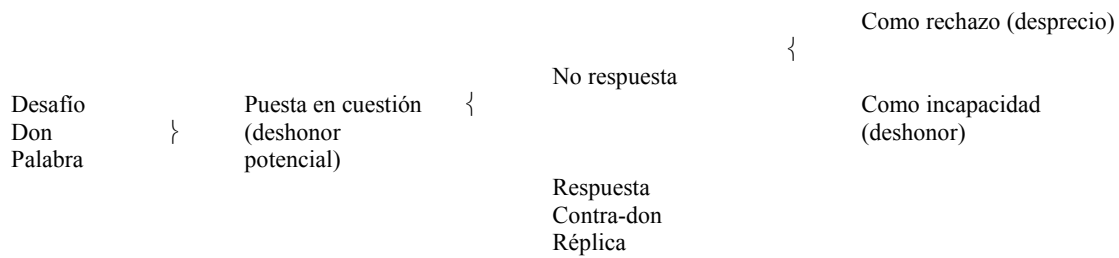
### ***Intercambio social***

En el inicio de este trabajo la afirmación de Peter Blau “todos los contactos entre hombres se basan en el esquema de dar y recibir la equivalencia”<sup>284</sup> me condujo a reflexionar sobre la posibilidad de establecer una analogía entre las formas de interacción e intercambio en el ámbito de los músicos callejeros y el don. Esta analogía toma como punto de partida el esquema básico propuesto por Marcel Mauss en la variante de Pierre Bourdieu, que aparece en el siguiente cuadro.<sup>285</sup>

---

<sup>284</sup> Blau, 1964: 1.

<sup>285</sup> Bourdieu, 1991: 171.



El principal aporte de Bourdieu a la conceptualización del don es atender a la dimensión temporal, pues el lapso transcurrido en este proceso permite tomar decisiones entre las que también se encuentran las posibilidades de no recibir o no devolver, o de recibir y no devolver, como muestra el cuadro.<sup>286</sup> En el caso de los músicos callejeros el proceso de intercambio se desarrolla en un tiempo variable y en cierta medida breve. Éste corresponde a la actuación, al tiempo en que el receptor se detiene a escuchar o al tiempo transcurrido entre el contacto inicial con la música y el instante en que el escucha decide convertir en metálico el valor atribuido al espectáculo, otorgar lo que su economía le permite o llevarse un fonograma. Es posible también que la relación de intercambio vaya más allá de los tiempos habituales y genere algún tipo de asociación más prolongada, como veremos más adelante. Este esquema básico resulta, a mi entender, ineludible para lograr una aproximación al principio de reciprocidad, en el marco de relaciones solidarias. Aun así, considero que las especificidades del intercambio entre el músico callejero y el público se alejan de una estructura donde la circulación de bienes se dirige únicamente a perpetuar relaciones intergrupales o entre miembros de grupos, pues en lo general se constituyen como relaciones de tipo diádicas en el dominio de lo individual, sin trascendencia grupal.

Trataré de explicar la lógica de este intercambio recíproco tomando como punto de partida algunas de las ideas planteadas por Blau. Señala el sociólogo de origen austríaco la existencia de un conjunto de aspectos que inciden en los procesos de intercambio, en tanto componente obligatorio de toda relación social: el escenario donde tiene lugar, el carácter de la relación establecida entre sus participantes, la naturaleza de los beneficios que entran en juego, los costos en que se incurre al proporcionarlos y el

---

<sup>286</sup> Ídem.

contexto social en el cual se produce.<sup>287</sup> Asimismo, retoma el planteamiento del neoyorquino Alvin Gouldner, que establece como condición necesaria para el inicio de un proceso de intercambio social la presencia de un mecanismo de arranque, producido por los beneficios recibidos y el deseo de continuar recibéndolos.<sup>288</sup> La crítica de Blau a esta conceptualización es que la norma de reciprocidad sólo refuerza y define el carácter del intercambio social, en tanto el mecanismo de arranque es una condición necesaria para que se produzca el intercambio, no la reciprocidad.<sup>289</sup>

En este contexto de estudio es el músico quien promueve una relación de intercambio con el transeúnte, mediante el ofrecimiento de un producto simbólico e intangible, al cual no suele poner precio. Las diferentes formas en que se objetiva este ofrecimiento simbólico se asocian a estrategias particulares más o menos elaboradas e integradas a la construcción de la imagen del músico, cuyo fin es atraer la atención del paseante y lograr que se detenga a escuchar. Algunos músicos han señalado cómo la dificultad que esto representa plantea la necesidad de concientizar la propia experiencia como un proceso de aprendizaje en tal sentido. Es evidente la existencia de importantes diferencias con la actuación en recitales o conciertos “formales”, donde la elección hecha por el público es previa y está sujeta a condiciones particulares de promoción y difusión.<sup>290</sup> Pierre Minetti, del Proyecto Música al Carrer a Ciutat Vella, refiere a este aprendizaje como un componente de la práctica musical y en términos de un intercambio con el público:

Hubo un momento en que estaba tocando yo sólo con la guitarra y tenía que hacer todo. Bueno, presentar, hacer los temas y luego pasar la gorra. Y eso no sabía hacerlo cuando estaba en Francia. Para mí eso no era [la] música. Yo sabía cómo tocar la guitarra pero no sabía reaccionar frente a un público ¿no? Y ahora se mucho más ... Cómo tocar al público. Cómo animarlo. Sé cuáles son las cosas que le emociona, las cosas que le gustan. Porque es como un intercambio, aprendes también del público. Porque el público reacciona en función de lo que tú le mandas. [...]

La calle, a diferencia de los conciertos de escenario, es que cuando tú haces el concierto en una sala la gente te viene a ver. Sabe a quién viene a ver. En la calle es diferente. Porque en la calle

---

<sup>287</sup> Blau, op. cit., 1964: 97 y 98.

<sup>288</sup> *Ibid.*: 92.

<sup>289</sup> *Ídem.*

<sup>290</sup> Se verá más adelante que varios músicos callejeros tienen público cautivos que los siguen en sus presentaciones.

la gente va pasando aquí y tienes que seducirlo al público ¿no? Tienes que llamarlo; ser llamativo. En las salas de concierto el público casi lo tienes ganado. Y en la calle tienes que luchar siempre. Primero para que el público se quede y lo disfrute ¿no?

La música funciona como ese mecanismo de arranque, pues la atracción que ésta ejerce en el paseante es susceptible de provocar una manifestación de agradecimiento o de satisfacción, objetivada usualmente en una gratificación económica. De esta forma el receptor expresa su disposición a participar del intercambio. También la reacción del paseante puede ser de desagrado o de indiferencia, con lo cual manifiesta su negativa a participar. Este intercambio, aunque es motivado por la expectativa de la retribución monetaria, muestra un carácter volitivo, diferenciándolo así de situaciones de coerción.<sup>291</sup> Los relatos de los músicos respecto de sus experiencias con el público apuntan reiteradamente a esta idea de la música como mecanismo de arranque del intercambio. Arturo Gómez, quien interpreta un amplio y variado repertorio en el Centro Histórico, dirigido al paseante que en ocasiones a penas se detiene a escuchar cuenta:

Me quedó muy grabado que de pronto llegó una señora, digamos, de condición humilde. Yo estaba tocando ... y de repente se paró y me dijo “no traigo dinero, pero esta música que está usted tocando nunca la había oído. Yo traía una de esas broncas en mi cabeza y traía problemas, y con esta música se me quitó”.

Entonces cae uno en la cuenta de que la mitología en el caso de Orfeo, etcétera, es real, la música tiene –eso no es mito- un poder para cambiar, incluso, el estado de ánimo. Entonces, son cosas que uno a veces no las visualiza completamente en la mente [...] La música tiene ese extraño ingrediente ... quizás no muy medible...

La génesis de la gratificación económica se encuentra en una directa exhortación verbal, con diferentes grados de elaboración, o en un mensaje que, si bien en este contexto no admite más de una posibilidad interpretativa, es indirecto y consiste en colocar delante del músico el estuche del instrumento musical abierto o un recipiente vacío o con monedas y, en su caso, el fonograma a la venta. Tal como se observa en la afirmación de “no traigo dinero”, no hay dudas sobre el fin económico de la actuación del músico en la vía pública. Sin embargo, en este intercambio también operan

---

<sup>291</sup> Blau, op. cit., 1964: 91.

componentes no materiales (gestuales o verbales), que dan cuenta de los universos de significados en juego en esta relación diádica: memoria, identidades, gustos, sensibilidad o predisposición hacia cierto estilo de música. Estos universos de significados parcialmente compartidos constituyen factores de incidencia en la aceptación de tal relación de intercambio, con tendencia a la reciprocidad. Señala Karl Polanyi que la predisposición a desarrollar intercambios recíprocos dentro de una comunidad está en relación directa con la cercanía social de sus integrantes.<sup>292</sup> De manera que la tendencia de los participantes en el proceso de intercambio a coincidir socialmente o, en términos bourdieuianos, a compartir un sector del espacio social, propicia la reciprocidad.<sup>293</sup> Con todo, es importante destacar que la estricta pertenencia común a una clase social o fracción de la misma no es un requisito indispensable para el intercambio recíproco. Tampoco lo es la presencia de una simetría social total entre ambos participantes. Y, además, es evidente la ausencia de una regla respecto de la posición social ocupada por el músico en relación con el espectador: si bien es posible que el primero esté más desprovisto de capital económico –aun cuando tampoco es una regla–, no suele estarlo de capital cultural. Lo ineludible es la existencia de un espacio compartido en el que se produzca, con intervención del volumen y el tipo de capital global o simbólico, una interacción o contacto variable de clases, fracciones, sectores o grupos sociales, capaz de visualizarse en el propio espacio público. Véase el relato de Moisés Galván acerca del tipo de público que escucha su música.

Y de lo más impresionante es ver [gente] de todos los estatus sociales. Ver indigentes que pasan y te aplauden y se quedan a escucharte, tal vez en una esquina tirados, pero están escuchándote y están felices y contentos. Y hasta los indigentes mismos nos han dejado dinero; tipos de la calle, gente que para mí también tiene problemas de sus facultades. Pero [la música] atraviesa todo eso. También hay gente que la ves y que dices “no manches, pobre cuate”, y va y te da unos centavos, que a lo mejor no te alcanzan para comprar nada, pero tienen un valor muy grande. Hasta gente que tiene mucho dinero que va y nos deja cien pesos sin decirnos nada. Y dices “órale”, cien pesos que alguien te deje por verte tocar en la calle, ni lo que luego quiere pagar

---

<sup>292</sup> Adler de Lomnitz, 1975: 204.

<sup>293</sup> El espacio social contiene clases sociales, fracciones de clase o grupos, definidas en base al *volumen global de capital*, que a su vez está conformado por un conjunto de variables, entre ellas, el capital cultural y el capital económico. Por lo tanto, existen clases y fracciones que están “mejor provistas simultáneamente de capital económico y cultural hasta las que están desprovistas en estos dos aspectos”, incluso, puede haber un predominio de uno u otro. (Bourdieu, 2003: 113 y ss.)



alguien por ver a un artista.

El relato de Moisés torna ineludible la siguiente pregunta: ¿en qué medida la distancia social entre un músico y un indigente podría admitir el establecimiento de un intercambio social recíproco? El camino para hallar una respuesta a este cuestionamiento implica, en mi opinión, definir cuáles son los factores que influyen en la aceptación del intercambio por parte del público receptor y articularlos con la exploración de la figura del mendigo-músico, tema del apartado siguiente. La hipótesis es que, en tanto la distancia social se encuentra en proporción inversa a la posibilidad de un intercambio recíproco, la tendencia es a que éste no llegue a producirse.

Respecto de los factores de incidencia en la admisión del intercambio social los relatos de los músicos contribuyen a sintetizarlos en dos nociones no necesariamente excluyentes sino, en lo general, complementarias. El concepto de solidaridad, en el sentido de incorporarse a la causa del otro, constituye el fundamento de esta categorización, en tanto guía las respuestas del público a los músicos. La primera de estas nociones es la solidaridad identitaria. Es decir, la acción de dar dinero, de detenerse a escuchar, de aplaudir o de acercarse al músico corresponde a un acto solidario – consciente o no- propiciado por la existencia de identidades comunes. Estas identidades presentan componentes culturales y sociales; respectivamente, el conjunto de aspectos musicales que construyen la identidad individual (repertorio, tipo de práctica, sonoridad instrumental, estilo o género musical) y la ya referida condición de compartir un sector del espacio social. Aun el indigente que aplaude u otorga dinero al músico es probable que se sume a la causa de éste, pues ambos comparten –al menos circunstancialmente- el espacio público, si bien el uso del mismo es diferente en cada caso: para uno significa el hogar, para el otro un eventual lugar de trabajo. La segunda noción es la solidaridad por reconocimiento. Aquí, una valoración espontánea –y en ciertos casos libre y desprejuiciada- de lo percibido sensorialmente es efectuada por el escucha. Si bien esta rápida valoración de la práctica, sobre todo en el inicio del contacto con la música, no pasa de ser básica e intuitiva, la personal –en tanto subjetiva- adjudicación de valores positivos se encuentra permeada fundamentalmente por el volumen y la especificidad del capital cultural, y en menor medida por los elementos que componen la identidad

individual. No obstante, la tendencia a un equilibrio entre la solidaridad por identidad y por reconocimiento se objetiva cuando los propios músicos callejeros se convierten en auditores, lo cual muchas veces se expresa, incluso, en la cooperación económica.

Las situaciones en que el público se acerca a los músicos, a partir de esa básica e intuitiva valoración del espectáculo musical, son constantes: Juan Pablo Ceniceros, egresado de la licenciatura de violín del Conservatorio Nacional de Música se encuentra en la peatonal de Gante interpretando la parte solista del primer movimiento del conocido concierto *Primavera* para violín y orquesta de Antonio Vivaldi. Un transeúnte es detenido por la música. De pie, muy cerca de Juan Pablo, escucha atentamente. Al finalizar la pieza felicita efusivamente al violinista: nunca había escuchado una interpretación tan buena y expresiva de ese concierto.

La inespecificidad de las obligaciones como una característica distintiva del intercambio social se expresa, por lo tanto, en las diversas posibilidades de retribución por la música y en la ausencia de un precio exacto en términos cuantitativos, diferenciándolo así del intercambio económico.<sup>294</sup> Aun cuando el dinero constituye un componente importante en este tipo de relación interpersonal es evidente, en la mayoría de los casos estudiados, que no constituye una condición necesaria y excluyente para el establecimiento de un intercambio recíproco, en tanto la retribución –como señalé– puede ser de otra índole. Incluso, si bien a primera vista la venta de fonogramas se podría concebir en términos del intercambio económico, propongo observarla como una forma de retribución al músico, en el terreno del intercambio social, dada la particularidad de no aparecer aislada sino inserta en un contexto de interpretación musical. En todos los casos la gratificación mediante expresiones verbales o gestuales tiene tanta importancia como el beneficio material, tal como lo han manifestado con frecuencia los músicos. Estas gratificaciones objetivadas en signos de simpatía y amistad representan beneficios del intercambio social.<sup>295</sup>

Las probabilidades de que el intercambio recíproco se reitere están ligadas a diversos factores; por ejemplo, la regularidad de las actuaciones en un mismo espacio.

---

<sup>294</sup> Blau, op. cit., 1964: 93 y ss.

<sup>295</sup> *Ibíd.*: 95.

Pero, es la propuesta musical, integrada a la imagen del músico, el factor principal a partir de cual se conforman públicos cautivos, susceptible de derivar en comunidades en torno a un músico o grupo musical. Moisés apunta cómo familias completas acuden espontáneamente a escuchar al dúo y agrega:

Me ha impactado el hecho de que ha habido un tipo que nos ha dicho “no, este, yo vengo a escucharlos cada que puedo. Su disco es mi favorito.” Y es un tipo que más o menos sabe de jazz y de esas cosas. Y dicen: “no hombre su disco es mi favorito” y piden que se lo autografie y todo. O sea, gente que te reconoce como músico. Y dices “órale, sí estoy haciendo algo padre”. Nunca pensé que [el disco] fuera a hacerse favorito de alguien.

El intercambio social producido en el ámbito de los músicos callejeros no necesariamente conlleva compromisos, obligaciones o vínculos futuros entre los participantes, lo cual representa una coincidencia con el intercambio económico y, a la vez, un desacuerdo con la diferenciación establecida en tal sentido por Blau. Aun así, las relaciones pueden trascender el momento y el espacio de la ejecución callejera y propiciar algún tipo de vínculo futuro en otro contexto: una relación personal, un ofrecimiento de trabajo o, como aparece en el relato de Erick, una invitación para ofrecer un concierto didáctico.<sup>296</sup> El caso de vínculos que trascienden el espacio público, si bien representa un pequeño porcentaje del número de peatones que se topan casualmente con los músicos, tiene una gran relevancia por ser un factor de legitimidad social. Cuenta Erick:

Una vez nos invitaron a la Universidad de Chapingo y querían que fuera medio didáctica la onda [...]. Es que ahí la gente de la Universidad de Chapingo es de muy bajos recursos. En realidad no saben, así..., ni qué es el jazz. Quizás sí lo han oído, pero no les pasa por la cabeza ni qué es ¿no?

Y estuvo muy padre esa vez... Hubo, así, como un acercamiento bien chido con el público ¿no? Y también el cuate que nos invitó, que es un maestro de literatura de esa universidad, me gustó mucho cómo nos presentó. [...] describió la calle de Gante, tú la conoces muy bien, de que pasas y no sé qué.... hasta que llegó a nosotros, así, de que “Y ahí siempre los fines de semana puedes ir y escuchar buena música ...” Estuvo bien chido. Me gustó.

---

<sup>296</sup> Durante un tiempo Erick y Moisés se presentaron de lunes a viernes en el hotel Meliá. La contratación para tocar en este espacio fue el resultado de un vínculo surgido en la calle durante su actuación.

Por otra parte, anota el citado sociólogo, que el tipo de recurso intercambiado está íntimamente ligado a la naturaleza de la interacción social. Sin embargo, las categorías definidas por Blau en tal sentido no son, en mi opinión, aplicables de manera excluyente a las relaciones producidas en el ámbito de los músicos callejeros, sino como aspectos complementarios. La asociación o interacción puede, entonces, constituir un fin en sí misma y, en consecuencia, ser intrínsecamente beneficiosa, y al mismo tiempo proveer de beneficios extrínsecos, en la medida de que resulte viable la separación entre el individuo y el objeto o la actividad generadora del intercambio. Asimismo, la posibilidad de intercambiar ciertas gratificaciones intrínsecas, que no surgen del cálculo de beneficios sino de reacciones o evaluaciones espontáneas, como el respeto por las habilidades musicales, está supeditada a la intención explícita de la gratificación, detonada por una motivación primaria,<sup>297</sup> es decir, por aquella valoración espontánea del receptor, propia de la solidaridad por reconocimiento.

Las relaciones interpersonales generadas en el ámbito de los músicos callejeros no admiten categorizaciones inflexibles, de manera que involucran tanto recursos intrínsecos como extrínsecos. Si bien la música pertenece al ámbito de lo intangible, abstracto y simbólico, y no es posible separarla de quien la está produciendo, el músico tiene la expectativa de la gratificación. Pero, esta gratificación no involucra a un solo objeto (dinero), pues ambas partes (músico y público) ponen en juego otros componentes, no siempre susceptibles de visualizarse o de separarse con claridad. Una posibilidad de visualización de estos componentes resulta del vínculo con las categorías planteadas por Edna y Uriel Foa en su teoría del recurso del intercambio social (1975), a las que sin lugar a dudas también trascienden: amor, servicios, bienes, dinero, información y estatus. Es decir, el amor, mediante la expresión de afectos, calidez o comodidad; la información, como intercambio de opiniones y de conocimiento; el estatus otorgado al músico a partir de una valoración; así como, los servicios, si se entiende a la música en sus aspectos funcionales, como entretenimiento o medio para propiciar el baile. Estas categorías se relacionan según dos variables, la concreta-simbólica y la particular-universal. Mientras que la primera corresponde a la forma en

---

<sup>297</sup> Blau, op. cit., 1964: 35.

que se expresa el recurso dentro de una gama de posibilidades entre lo tangible (objeto, servicio) y lo intangible (simbólico), la segunda, según Werner Stangl y José Morales, remite a la distinción realizada por Blau, en términos de lo intrínseco y lo extrínseco.<sup>298</sup>

Las ideas expuestas en esta sección vuelven ineludible la revisión de casos problemáticos en los que portar un instrumento musical o interpretar una melodía son propiedades insuficientes para integrar a un individuo a la categoría de músico. Esto se debe a la existencia de otros factores que determinan el tipo de intercambio social susceptible de producirse entre este sujeto y el transeúnte, el cual no corresponde a la reciprocidad. Por lo tanto, antes de abordar, a partir de casos concretos, cómo se manifiesta la interacción músico-espectador en el espacio público, reviso en el apartado siguiente algunas de estas situaciones.

### ***¿Músico o mendigo?***

El estudio de la figura de mendigo-músico no sólo aporta elementos para explicar los casos en que existe un intercambio recíproco entre el músico y el público, sino deriva en una nueva acotación del objeto de estudio. Originalmente la idea al respecto era la siguiente: si el sujeto es músico no es mendigo y si es mendigo, entonces, no es músico. Aunque sostengo tal afirmación, el propio trabajo de campo me ha llevado a reflexionar sobre esta idea, debido a la presencia de actores que cuestionan la posibilidad de delimitar con claridad el espacio socio-cultural correspondiente a cada uno. Acaso debiera pensarse en la posibilidad de que las categorías de músico y mendigo se muestren en ciertos casos como un continuo, en el cual la distinción entre ambas no responde a atributos claramente identificables, sino a una cuestión de matices.

Un primer caso de análisis lo constituyó, en el Centro Histórico, los invidentes – en general de sexo masculino- con una maraca que hacen sonar cuando se percatan de la proximidad de un transeúnte, y lo explicaba como una desidentificación de la imagen

---

<sup>298</sup> Véase Morales Domínguez, 1978: 129-146. También Werner Stangl, “Personality and the Structure of Resource Preferences”.

virtual de mendigo, retomando a Goffman.<sup>299</sup> Los casos de individuos que reiteran una sola melodía o un fragmento, con frecuencia inaudible para el transeúnte, quedaban, en las reflexiones iniciales, incluidos dentro de la categoría de músico como situaciones fronterizas, en tanto existía un conocimiento básico de la técnica de ejecución del instrumento, que le permitía una emisión sucesivamente coherente de sonidos.

La observación y las pláticas mantenidas con algunos músicos que laboran en el Centro Histórico evidenciaron la necesidad de rever esta situación, con el propósito de delimitar más la definición de músico callejero. Esta nueva acotación se sustenta en la imagen construida por quien ejecuta el instrumento y en el tipo de respuesta que obtiene del público. En la medida de que el escenario, portador de una carga simbólica variable, constituye un factor de incidencia en las propiedades del intercambio, la elección del lugar junto con sus características complementa los dos aspectos señalados.

Véanse algunos casos particulares. Próximo a la entrada lateral de la iglesia San José del Real –La Profesa-, ubicada en la esquina de Francisco I. Madero e Isabel La Católica, se encuentra un anciano pobremente vestido con un violín. Desde lejos, la gestualidad no sugiere una ejecución musical. En efecto, el instrumento emite un sonido casi imperceptible, provocado por la frotación del arco sobre las cuerdas, mientras los dedos de la mano izquierda permanecen inmóviles y separados del encordado. No se percibe melodía o pieza musical alguna. Los transeúntes se muestran, en general, indiferentes.



89. Un violín que no suena en la entrada lateral de La Profesa, Centro Histórico, junio/2007.

<sup>299</sup> Goffman, op. cit., 2006: 12.

Sin lugar a dudas, la imagen del anciano, su ubicación en el entorno de un templo –escenario habitual de mendigos que esperan una actitud compasiva de los visitantes principalmente locales- y la ausencia de la música como mecanismo de arranque, son factores que, asociados, actúan en contra de la producción de un intercambio social tendiente a la reciprocidad. Siguiendo a Blau, es posible que ni siquiera en el caso de ofrecer una limosna se establezca una situación de intercambio social, en tanto la retribución personal por un acto de conciencia puede ser la aprobación interna. Sólo ante una expresión de gratitud se constituiría un intercambio de este tipo, propiciado por la expectativa de seguir recibiendo gratitud, condicionada a la limosna.<sup>300</sup> En mi opinión, aunque ambos actores continúen intercambiando dinero u otro objeto material por gratitud, el vínculo social ni trasciende el momento exacto del intercambio ni es recíproco, pues no comparten –aun en ese instante- una zona del espacio social simbólico.

De la situación planteada por este anciano surgen varias inquietudes que es posible trasladar a otros casos similares. ¿A qué se debe la posesión de un violín? La adquisición o construcción en forma doméstica de una sonaja –instrumento con que se observa a ciegos y débiles visuales en la vía pública- es muy sencillo, debido a que cualquier recipiente con algo dentro suena por acción del sacudimiento. Las particularidades de un violín en términos de los materiales y los conocimientos especializados que requiere su fabricación se reflejan en los costos, aun cuando en la república mexicana se construyen también artesanalmente en pequeños talleres domésticos. La ejecución demanda igualmente un aprendizaje, ya sea en términos académicos o no. Por tales motivos es probable que la posesión de un violín responda a un interés por la práctica musical, aunque no se descarta su adquisición en otras circunstancias, desvinculadas de la música: obsequio o herencia. Sin duda la intención del anciano no es realizar una labor musical, sino disfrazar o deconstruir una situación de mendicidad,<sup>301</sup> lo cual no excluye la posibilidad de que en el pasado haya tenido algún acercamiento a la práctica de este instrumento.<sup>302</sup> Este eufemismo no engaña al

---

<sup>300</sup> Blau, op. cit., 1964: 90.

<sup>301</sup> En términos de Goffman, utilizar el violín como desidentificador de la imagen virtual.

<sup>302</sup> Esto es posible en un conjunto de casos de ancianos que llevan un instrumento musical o tocan una melodía en él, con excepción de los ciegos que llevan maracas.

transeúnte en el ofrecimiento de una limosna. En caso de que tal ofrecimiento tuviera, además de la obligada compasión, un componente solidario, bajo ningún término expresaría identidad o reconocimiento por la música no escuchada. Ambos actores desarrollan una escena permeada por una complicidad fugaz y no asumida: el anciano hace que toca el violín y el transeúnte hace que da dinero por la música.

Casos que presentan una mayor complejidad para su interpretación son los de personas que reiteran una rudimentaria melodía. Hacia el lado oriente del portón de la entrada principal de la Catedral Metropolitana un anciano interpreta *Las gaviotas* en una armónica y extiende la otra mano con su sombrero en señal de pedir una contribución. Permanece unos diez minutos en el mismo lugar y se traslada al pórtico, ubicado al otro lado de la calle Monte de Piedad. Durante el traslado aparece una anciana que lo sigue y se instalan uno a cada lado del pasillo. El hombre de pie con el sombrero en la mano continúa interpretando *Las Gaviotas*. Ella, sentada en el piso, toma un recipiente y extiende su brazo. La escena no sugiere vínculo alguno entre ambos. La música, prácticamente inaudible, no invita al transeúnte a detenerse, más que cuando lo motiva un sentimiento compasivo. Al igual que en el caso anterior, existe un componente intencional en la imagen ofrecida por estas personas al transeúnte, para quien la experiencia no sólo representa un mecanismo interpretativo de la situación, sino una guía para actuar conforme a principios, inclusive, de falsa moralidad. En caso de establecerse una situación de intercambio, a partir de una muestra de gratitud, la referida complicidad fugaz reporta beneficios a ambos actores: mientras uno obtiene dinero el otro se ubica momentáneamente en una posición de poder. Si bien esa melodía reiterada hasta el cansancio reduce la carga de mendicidad a favor de un posible componente de reciprocidad, ubicando al individuo en un plano más digno, me arriesgaría a decir que este tipo de intercambio es improbable, debido al grado prácticamente nulo de simetría social entre ambos actores, del cual son los dos conscientes. Como en el caso anterior, aquí no opera ni la solidaridad identitaria ni por reconocimiento, definida en relación con el transeúnte que ofrece dinero, escucha o aplaude a un músico, sino la limosna como signo de compasión. Considero que es en estos términos que se establece la extrema relación inversa: el indigente que otorga dinero al músico. Esta relación permite observar cómo el intercambio recíproco no se mide en términos absolutos sino de una



tendencia variable, según las condiciones sociales de cada participante. El ofrecimiento de dinero opera en este caso como un disfraz de la situación de pobreza. Si bien el músico reconoce el valor simbólico de tal actitud, el sentimiento predominante es de compasión.



90. y 91. Primero en la entrada de la Catedral luego en el pórtico de Monte de Piedad, interpretando la misma melodía, Centro Histórico, mayo/2007.



Otros casos en el Centro Histórico con un perfil similar a los ya descritos, que sugieren además una red de explotación infantil, es la presencia en la vía pública de niñas y adolescentes con un acordeón. Sentadas en la banqueta durante largas horas, en ocasiones, acompañadas por niños de unos dos años de edad, estas jóvenes cuentan con pequeños colaboradores de tres, cuatro años o cinco años. Estos pequeños tienen la tarea de mostrar a los transeúntes un recipiente vacío con el fin de que depositen dinero en él. Los acordeones en general no se dejan oír, sin embargo, la niña ubicada en el centro de la imagen (número 92.) accede a tocar una melodía, de la cual desconoce el nombre. Toca unos pocos compases y se detiene. Ese es todo su repertorio musical. Meses después aparece por las cafeterías y restaurantes de la peatonal Gante vendiendo chicles: el acordeón ya no sirve.



92. La explotación infantil en forma de músico, Centro Histórico, junio/2007.

Aun cuando en todos los casos referidos actúa la idea de desidentificador de la imagen virtual, esta noción no permite responder cabalmente a la pregunta de por qué llevar o ejecutar un instrumento musical, si el objetivo no es trascender la situación de mendigo. La experiencia del trabajo de campo posibilita traer a colación otros casos a manera de contraste, aportando así elementos a la reflexión. Abraham Pérez narra un suceso que ocurre mientras se encuentra trabajando con su guitarra en los alrededores del Zócalo. En el mismo espacio una anciana en ejercicio de la mendicidad pretende acaparar el dinero de los transeúntes. En determinado momento se detiene una señora y saca la cartera de su bolsa con la intención de entregarle dinero al guitarrista, al ver ese gesto la anciana la interpela con el fin de que el dinero cambie de destinatario. La mujer le responde que él está trabajando y ella no.

Carlos Hernández intenta explicar, como organillero, el porqué del recurrente discurso legitimador a partir de los kilos que ellos cargan en su espalda, para desempeñar su labor en las calles:

Hay gente que llega uno y les pide y te dice: “no”. Y se va uno y camina unos cuatro o cinco pasos y ellos se regresan y dicen: “bueno, nada más porque lo traes en la espalda”. Y uno dice: “por qué” ¿no? Bueno, entonces, en ese caso me voy a echar a la espalda un cilindro de gas, a ver si la gente me da.

En ambos casos los músicos plantean la existencia de un principio compartido por quien solicita una contribución y por quien la otorga, el cual genera una respuesta o una acción determinada. En tanto dicho principio, sintetizado en la idea “el dinero hay que ganárselo”, no opera en situaciones de mendicidad constituye un punto de partida para diferenciar la compasión de la solidaridad, en el acto de ofrecer dinero. La exigencia que aún hoy se le impone al organillero, alimentada por la habitual práctica de cargar y hacer sonar el instrumento simultáneamente, es el esfuerzo físico. Esta exigencia, como señalé en un capítulo anterior, responde al imaginario social histórico sobre este personaje en México, el cual se reproduce, incluso, en el ámbito de los propios organilleros. Frente a la duda de definir a este personaje como músico o a la certeza de que no lo es, el hecho incuestionable es el esfuerzo que implica llevar el instrumento en la espalda. Sin embargo, no es comparable con la acción de cargar un tubo de gas –como ironiza Carlos-, ya que la imagen social del organillero se encuentra muy bien delimitada en este sentido y no se confunde con la de un cargador. Tampoco existen confusiones por parte del público al momento de valorar la actuación de un músico no organillero, pues no incluye bajo ningún concepto la tarea de cargar los instrumentos y el equipo requerido para actuar en el vía pública. Estas diferencias sugieren una gradación social espontánea de la legitimidad con que cuentan los músicos, en su diversidad. Es decir, si bien la legitimidad política (legal) de un organillero puede superar a la de un músico independiente en la ciudad de México, la legitimidad social se encuentra, sin duda, en una proporción inversa.

Por otra parte, aun cuando se produce un intercambio recíproco entre el músico y el receptor, la relación entre ambos podría no ser igualitaria, pues está supeditada a la valoración consciente o intuitiva de la práctica musical por parte del público –sobre todo si es conocedor y exigente- y a la voluntad de dejarse atrapar por el espectáculo musical. En la medida de que el músico muestre, a través de su música y su imagen, identidades o gustos compartidos, así como un profesionalismo la tendencia será en tal caso hacia la equidad. Es posible afirmar, entonces, la presencia de una relación directa entre los grados de asimetría social y el resultado de la dialéctica de varios aspectos. Por un lado, la imagen que el músico proyecta mediante la propuesta musical y la forma de interacción con el público. Por otro, la evaluación que este último hace de la práctica

musical en su conjunto, objetivada en la respuesta producida, ya sea otorgar dinero, detenerse a escuchar, aplaudir, interactuar o ignorar, así como los matices que cada una de estas acciones admitan. Es un hecho que, en última instancia, el papel más importante lo juega la correlación de capitales –en cuanto a volumen y tipos- de los actores participantes del intercambio. Esta correlación también se manifiesta en las características de los espacios a que acceden o frecuentan unos y otros. Un ejemplo bastante ilustrativo es la presencia de mendigos en el atrio, la entrada o los alrededores de un templo, en tanto la funcionalidad del edificio complementa su imagen, cosa que no sucede con un músico, quien propone un uso diferente del espacio. Este es el caso de los instrumentistas de Ciutat Vella que escogen para actuar las callejuelas del Gòtic, a los lados y detrás de la Catedral, por la acústica y la tranquilidad del entorno, necesarios para cierto tipo de música, así como la presencia de turistas.

En síntesis, esta nueva acotación a la noción de músico callejero tiene como sustento la imagen que este actor construye y proyecta al público, la elección y uso del espacio y la valoración realizada por un receptor capaz de reconocer las diferencias entre una propuesta musical y un acto de mendicidad, a partir de la experiencia o por mera intuición. Un aspecto sobre el cual es necesario insistir es la diversidad de perfiles de músico. En este sentido, es posible pensar en un continuo dinámico dentro del cual se reconocen bandas o zonas que agrupan ciertas características, entre ellas la elección del lugar físico para realizar las actuaciones y la manera en que se utiliza con tal fin. Este continuo no incluye la posibilidad de conversión de un mendigo en músico, por requerir de conocimientos específicos, si bien es susceptible de producirse una situación inversa: un músico que modifica su imagen y su forma de interactuar con el público a favor de la mendicidad. La zona de frontera entre músico y mendigo está constituida por quienes muestran escasos recursos técnico-musicales y por quienes pretenden trascender la mendicidad añadiendo a su imagen un instrumento musical o ejecutando una única melodía. Otras dos zonas se concretan en relación con la adquisición de los conocimientos técnicos, respectivamente, a través de estudios musicales formales desde temprana edad en escuelas o conservatorios, y autodidacta asociado a estudios no formales de transmisión oral. El lugar, de alguna manera específico, ocupado por cada músico en ese continuo se define con base en un conjunto de factores, combinados de

maneras diversas y en proporciones variables para cada caso. La forma en que se accede a la música y los propósitos se expresan principalmente en la profundidad de los conocimientos musicales, el repertorio interpretado (calidad interpretativa, dificultad técnica y amplitud) y en la capacidad para componer o hacer arreglos. Estos aspectos se sintetizan, por lo tanto, en el concepto bourdieuiano de capital específico.

### ***Intercambio social en el Centro Histórico***

De acuerdo con Peter Blau, el escenario donde sucede el intercambio es uno de los factores que incide en las características de este último. En este contexto de estudio el escenario, no sólo como metáfora, constituye un componente de gran relevancia, que puede ser utilizado como punto de partida o elemento referencial, para mostrar cómo se expresa el intercambio recíproco entre el músico y el público. Las observaciones realizadas en los espacios del Centro Histórico donde los músicos callejeros actúan evidenciaron la presencia de características propias, que dan cuenta de las diferentes dinámicas relacionales operando en su interior. Existen varios factores que inciden en la construcción de tales diferencias: el tipo de espacio, su propia arquitectura y el entorno arquitectónico y funcional en el que se halla inserto, así como el sentido histórico-social del mismo en su conjunto. Estos factores se asocian en primer término a las condiciones de acceso general, representadas por una afluencia libre de músicos, a un dominio del espacio por gremios u organizaciones en torno a una práctica musical determinada o a un monopolio excluyente. En segundo término, a la imagen que el músico proyecta al público y a las formas de interacción que propone, en concordancia con el repertorio musical interpretado. En tercer término, a las características de los públicos que frecuentan dichos espacios o atienden a los músicos y a las maneras de objetivar la aceptación del intercambio, como un conjunto de actitudes frente a la música de las calles.

En un capítulo anterior mostré las distintas posibilidades o estrategias de presentación del repertorio, comunes a distintas ciudades: uno, presentar un espectáculo integral buscando que el público se sitúe rodeando en círculo o semicírculo a los

músicos; dos, tocar para quien transita y, eventualmente, se detiene unos momentos y tres, llegar al público mediante el desplazamiento. Este desplazamiento del músico genera dos formas de ejercer la labor musical en las calles. La más habitual es realizar un circuito por bares, cafeterías, restaurantes o cantinas, presentar un repertorio más o menos extenso, fundamentalmente para los clientes de dichos locales y acercarse a cada una de las mesas a solicitar dinero, para luego trasladarse a otro local; en España se denomina “hacer las terrazas”. En la segunda los músicos se desplazan durante la ejecución de un repertorio, mientras solicitan dinero a los transeúntes. La hipótesis es que estas tres posibilidades y las combinaciones posibles actúan en una dialéctica con el espacio, el repertorio musical y los sectores sociales a que pertenece el público,<sup>303</sup> y se expresa en las formas de interacción e intercambio social. Para lograr, entonces, una aproximación a las distintas dinámicas (musicales y de interacción) que operan en las prácticas de los músicos callejeros es necesario explorar de manera comparativa y contrastada algunos espacios concretos, que es donde se concentran dichas prácticas en el Centro Histórico.

### **Plaza Garibaldi, Zócalo y Motolinía**

La plaza Garibaldi, el Zócalo y la peatonal Motolinía en la esquina con Tacuba son espacios en que domina o existe un monopolio de gremios, organizaciones o comunidades. Sin embargo, hay diferencias notorias desde el punto de vista simbólico y funcional, tanto entre los dos primeros como con el tercero. En primer término, por ser Garibaldi y el Zócalo capitalino referentes de la cultura y de la sociedad mexicana. En segundo término, por las circunstancias o formas en que se produce la interacción con el público en los tres espacios.

La plaza Garibaldi presenta, hasta su reciente remodelación, un diseño estéticamente coherente, aunque ecléctico, de plazoleta cerrada por un conjunto de edificios del neoclásico español y racionalistas: los salones-cantinas-restaurantes Tenampa (fundado en 1925), Tropicana, La Terraza y El Rincón del Mariachi, el

---

<sup>303</sup> Al ser el espacio público un lugar de libre acceso el auditorio de los músicos es heterogéneo, en cuanto a los sectores sociales a que pertenece. Sin embargo, es posible distinguir en ciertos espacios el tipo de público que acude con mayor frecuencia.

mercado San Camilito, un pequeño mercado de artesanías con artículos de charrería, taquerías de bajo costo y edificios en desuso. En tanto hacia el Eje Central el espacio es delimitado por un pórtico con columnas, que constituye el principal lugar de tertulia y contratación de los músicos. El centro de la plaza es compartido por un quiosco y un altar de Santa Cecilia, rodeados por bancas de hierro y estatuas en bronce de figuras de la música popular mexicana, asociadas al mariachi: José Alfredo Jiménez (Dolores Hidalgo, Guanajuato, 1926-Ciudad de México, 1973), Cirilo Marmolejo (Teocaltiche, Jalisco, 1890-Ciudad de México, 1960), Pedro Infante (Mazatlán, Sinaloa, 1917-Mérida, Yucatán, 1957), Juan Gabriel (Parácuaro, Michoacán, 1950), José Ángel Espinoza Aragón “Ferrusquilla” (Choix, Sinaloa, 1919), Manuel Esperón (Ciudad de México, 1911), Tomás Méndez Sosa (Fresnillo, Zacatecas, 1928-Ciudad de México, 1995), María de Lourdes Pérez López (Ciudad de México, 1939-Amsterdam, 1997), Javier Solís (Ciudad de México, 1931-1966) y Lola Beltrán (Rosario, Sinaloa, 1935-Ciudad de México, 1996).<sup>304</sup>

Garibaldi constituye un espacio tanto para la actuación in situ como de contratación para eventos fuera de este entorno (serenata, cumpleaños, día de muertos). En ambos casos la relación con el público se constituye en términos del ofrecimiento de un servicio y, por lo tanto, requiere de un acuerdo previo con el solicitante, en relación a las condiciones y los costos. Los precios por una canción o una hora de serenata corresponden a un tabulador compartido por los conjuntos de la Unión de Mariachis de México, habilitados para ejercer en la plaza. Debido a las posibilidades de actuar en eventos, la llegada de los conjuntos se verifica a partir del mediodía y se va nutriendo de la concurrencia hasta entrada la noche, sobre todo en los fines de semana o festivos. Sin embargo, ni todos músicos habituales del entorno de Garibaldi actúan en conjunto, ni llevan un vestuario característico, ni pertenecen al gremio; éste es el caso de Ignacio Grassi, mencionado en el capítulo anterior, quien es solicitado desde pequeños restaurantes o taquerías. Además de los músicos y el público se instalan en la plaza puestos o carritos de venta de cerveza, tequila, ron, cócteles, refrescos y bebidas calientes, así como vendedores de panes, tortas, dulces, flores, globos, ponchos, mantas

---

<sup>304</sup> En el capítulo siguiente se abordan los cambios estructurales realizados en la plaza, con algunas de las consecuencias observadas en el corto periodo transcurrido desde la finalización de las obras.

o sombreros de charro. Todos ofrecen sus productos a la concurrencia.

Los intérpretes se acercan a los grupos de visitantes locales o turistas que deambulan por la plaza o a los clientes de los restaurantes y taquerías ubicados en las terrazas: “¿A cuánto la canción?” “Para usted güerita, ciento veinte pesos”. Las múltiples escenas desarrolladas en este espacio de manera autónoma son coherentes con el ecléctico entorno arquitectónico. Desde la familia del barrio que festeja el cumpleaños o el santo de la abuela; la pareja privilegiada que bebe y coquetea cómodamente en algún lugar estratégico de la plaza; los “introvertidos” que permanecen dentro de enormes camionetas del año, frecuentemente con vidrios polarizados, hasta los turistas que no entienden bien las letras de las canciones, pero no importa, igual se divierten. El público se expresa: canta, baila, ríe, se emociona, se abraza, grita y gesticula. En todos los casos el conjunto escogido envuelve física y sonoramente a los espectadores contratantes y atiende por un rato a sus pedidos.



93. a 98. Garibaldi ecléctico, Centro Histórico, febrero/2007.





El Zócalo de la capital es una inmensa y despojada explanada, donde el poder de la Iglesia se expresa en la construcción más ostentosa del entorno. La Catedral se impone a los edificios de gobierno y a los espacios comerciales que circundan la Plaza de la Constitución, lugar donde cada día se desarrollan múltiples escenas de orden político, religioso, cultural, artístico o comercial, involucrando a diferentes sectores de la sociedad. En este contexto las prácticas realizadas por los concheros y danzantes<sup>305</sup> están revestidas de la solemnidad característica de todo ritual religioso. Esta solemnidad establece una distancia entre quienes desarrollan la práctica o se reconocen como parte del grupo que la efectúa y los espectadores, que rodean en actitud de observación a los danzantes, durante una sección completa de danza. Por reafirmar estas representaciones la propia identidad histórica común o por reconocer la identidad ajena, incluso como un aspecto exótico, el público se integra a tal solemnidad. Finalizada la sección, los grupos de la mexicanidad solicitan una contribución económica. Esta acción ha sido objeto de controversia con los grupos de la tradición, quienes los han calificado de mendigos y denominado, en forma despectiva, chimaleros.<sup>306</sup>

En algunos casos la solemnidad es en cierta medida quebrada por la intención del coordinador o director del grupo de interactuar con el público. El discurso realizado es una combinación de proselitismo y explicación cultural de la práctica, coherente con la recuperación de las tradiciones de origen prehispánico. Incluye también la promoción de diversos productos de elaboración artesanal –base fundamental de su economía– y del servicio de limpias, curaciones o purificaciones, elemento, por otra parte, característico de los antiguos concheros. La rivalidad intergrupal también se visualiza al momento de interactuar con el público. Véase un caso. El día del solsticio de primavera de 2009 un líder se dirige al público. Parte de su alocución la dedica a criticar la ignorancia de los grupos que en ese día se desplazan a Teotihuacan u otros sitios ceremoniales en busca de energía, pues cotidianamente realizan sus prácticas sobre uno de esos centros ceremoniales. Y termina su discurso con un aforismo: “Los perros y los gatos abren los ojos a los diez días de nacidos, los pendejos no los abren nunca.” El público lo escucha

---

<sup>305</sup> En el siguiente capítulo se aborda los cambios producidos a partir de la reubicación de estos grupos.

<sup>306</sup> Chimalli es un escudo mexica utilizado en ocasiones por los danzantes de la mexicanidad para solicitar dinero al público. (Véase González Torres, op. cit., 2005: 189.)

atentamente. Luego, varios espectadores se integran a la fila para recibir una limpia.



99. a 103. Múltiples significados se entretajan en el Zócalo; líderes y público, Zócalo y alrededores, Centro Histórico, diciembre/2006 (99. y 103.), diciembre/2008 (100), marzo/2009 (101), noviembre/2007 (102).

Existen espacios en los cuales la afluencia de peatones está garantizada por la presencia de inmuebles representativos o simbólicos, tanto desde el punto de vista histórico, religioso y administrativo, como del comercio. Este es el caso del entorno al Zócalo. Por tal motivo, los pórticos de los edificios que rodean la Plaza de la Constitución en los lados poniente y sur constituyen espacios codiciados por los artistas callejeros (estatuas humanas y músicos, fundamentalmente); pero, el desempeño de sus actividades suele estar sujeto a la arbitrariedad de la fuerza pública, en relación con el momento político o la época del año. Tal vez dicha arbitrariedad se fundamenta en una cláusula del Reglamento de Trabajadores no Asalariados (1974),<sup>307</sup> que prohíbe a estos trabajadores desarrollar sus actividades en zonas remodeladas, con excepción de las fiestas navideñas y patrias. De manera que se advierte durante estos periodos del año un aumento de músicos y demás artistas callejeros, concomitantemente a una mayor libertad en el uso de los mismos. Esto no necesariamente se debe a un conocimiento de la normativa por parte de los distintos actores sociales, sino a usos y costumbres: los propios músicos han señalado que durante estas fechas reúnen más dinero.



104. y 105. Estatuas y músicos en los pórticos, entorno del Zócalo, Centro Histórico, mayo/2008.

<sup>307</sup> Esta normativa se abordará con un mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

Los músicos que frecuentan estos espacios son ejecutantes de instrumentos de cuerda frotada con un repertorio de música de concierto, quienes se ubican en los arcos sobre la calle Monte de Piedad y en la fachada del Antiguo Palacio del Ayuntamiento, sede del Gobierno del Distrito Federal. Abraham Pérez también ha escogido este entorno, aunque en varias oportunidades la policía lo ha obligado a cambiar de lugar, sobre todo en el marco del plan de reubicación de los vendedores ambulantes. Cuando se efectúa este plan Abraham llevaba un tiempo actuando en el pórtico lateral del edificio de la Oficialía Mayor del Distrito Federal. Este pórtico se abre a una plazoleta de planta rectangular en la cual se ubica el Monumento a la Mexicanidad, creado por Juan Fernando Olaguíbel. Esta escultura define un espacio simbólico particular, en tanto capta el momento en el cual los mexicas descubren el lugar donde deberán edificar la ciudad de Tenochtitlán. La presencia de concheros o danzantes en dicho espacio resulta en tal sentido coherente y ha sido uno de los lugares considerados para la reubicación de los grupos que actuaban en la plancha del Zócalo. El mobiliario decorativo de este lugar, en particular las jardineras, define, asimismo, un ámbito de esparcimiento. Principalmente en los fines de semana las clases de bordado y la venta de alimentos caseros y bebidas muestran un tipo de aprovechamiento del espacio urbano, realizado por los sectores populares. Hasta que es expulsado del lugar por la policía, el repertorio musical propuesto por Abraham contribuye a la armonía del entorno, debido a que recupera parte del acervo popular. También constituye un detonante de la interacción con el público. Una tarde Abraham decide concluir su actuación antes de lo habitual. En el momento que comienza a guardar el instrumento y el pequeño amplificador una mujer de más de sesenta años, aparentemente de un sector de clase media, se muestra decepcionada por su partida y le expresa a modo de reclamo el motivo: luego de varias invitaciones, ese preciso día su hija había accedido a acompañarla a escuchar al guitarrista.

Sin duda, la elección del repertorio es un componente sustancial y, al igual que otros músicos, Abraham es consciente de la importancia del momento en que una pieza musical es ofrecida al público por primera vez:

Bueno, necesariamente hay unas [piezas] que me gustan más que otras, porque te quiero decir que a mí me gusta como se oyen, como yo toco. [...] En el momento en que yo toco una

melodía espero que a la gente le guste. La primera idea es que tenga un impacto en la gente. Hay gente que se acerca y me dice: “Oiga señor, cuánto me cobra por enseñarme a tocar así”. Quiere decir que le gustó: está queriendo pagar por aprender. [...] Yo me siento capaz de hacer vibrar los sentimientos de otras personas, y que no son pocas realmente.

La experiencia de Abraham en la vía pública en la que se produce situaciones de intercambio con el escucha permanece grabada en su memoria y constituye un elemento de orgullo personal que expresa en sus relatos:

[...] yo empecé a tocar la canción de *Ella*, y se acercaron las monjitas. Llevaban un hábito azul [...], tapada la cabeza. Y pos, una de ellas empezó a cantar y yo nada más me limité a acompañarla. Pero, de momento, una de ellas sacó veinte pesos y me los dio y la otra monjita sacó también veinte pesos ... Y en ese momento pasó un muchacho y me dijo “Chido maestro, se oye bien su música” y me puso un billete de a cincuenta y otras personas ... Pero en ese momento había como unas, pues, como unas diez personas ahí escuchando. Así pues [gesto con las manos de que se distribuían en forma de semicírculo a su alrededor], ocupando el espacio. Pero, pues, aplauden, y esos aplausos ... mira yo lo tomo más valioso que el dinero, porque eso no lo compras.



106. Monumento a la Mexicanidad y 107. Mujeres aprendiendo a bordar, Plazoleta de la Oficialía Mayor del Distrito Federal, Centro Histórico, febrero-marzo/2008.



108. Abraham en el espacio que le concedió la Dirección General de Trabajo y Previsión Social en 2008, 5 de Febrero y 16 de Septiembre, Centro Histórico, noviembre/2008.

El entorno de la peatonal Motolinía hacia Tacuba es diferente a los dos anteriores no sólo en la estructura del espacio sino en los elementos de significación. Está conformado por tiendas que comercian productos médicos, calzado y accesorios de la vestimenta; por taquerías para comer al paso y a un bajo costo, y por la estación de metro Allende. Los empleados de las tiendas se sitúan en la entrada con el propósito de captar clientes, mediante la entrega de volantes o promocionando a viva voz los productos, ya sea con micrófono y bocinas o no. Entre las estrategias para llamar, aún más, la atención de la posible clientela algunos comercios transmiten música a altos decibeles. Es evidente que éste no constituye un espacio de recreo o de esparcimiento, sino un lugar de tránsito. Sin embargo, varios conjuntos de músicos invidentes o débiles visuales, de la comunidad ciega del Centro, actúan en esta esquina y son habitualmente rodeados por un numeroso público local, incluido aparentemente en un sector social popular, con un promedio de edad de unos cuarenta y cinco y sesenta y cinco años. El despliegue instrumental y de equipo de amplificación de sonido se adecua al bombardeo sonoro del entorno, solo así se llega a oír la música por ellos interpretada. Los intervalos entre canción y canción son aprovechados para promocionar la posibilidad de contratación para actuar en eventos diversos. Varios de los grupos cuentan con un cooperador, especie de administrador u organizador de la contribución económica y

venta de discos compactos propios. Su labor consiste en tomar con regularidad una caja de zapatos con los fonogramas y acercarse al público. Terminado el recorrido el cooperador regresa a su lugar en el frente del escenario y custodia la caja.



109. y 110. Entorno de Motolinía y Tacuba, Centro Histórico, octubre/2007.



111. Ultravisión, Motolinía y Tacuba, Centro Histórico, junio/2007.



El intercambio desigual que podría esperarse por la condición de ciegos o débiles visuales de los músicos no opera. La actitud del público es solicitar canciones, bailar y aplaudir. En una particular presentación de Merino el público pide con insistencia la interpretación de rock and roll, mientras los músicos intentan introducir otros géneros. “Y todos queremos rock” grita un espectador, asumiendo una función de liderazgo. Si bien el repertorio de músicaailable abordado es amplio, los géneros o ritmos más recurrentes son la cumbia y la salsa de moda. Es probable que el repertorio de rocanroles manejado por el grupo sea reducido. Además, la vocalista y ejecutante de percusiones sintetizadas, cuya labor anexa es dirigirse al público, está siendo relegada: unos talentosos bailarines espontáneos, de alrededor de sesenta años de edad, acaparan desde hace rato la atención del público, mientras la música se convierte en mero acompañamiento de la danza, aunque sin poner en riesgo el prestigio de Merino. La estrategia del grupo para revertir la situación es introducir gradualmente otros géneros musicales, específicamente danzón y mambo, también integrados a la construcción identitaria de su público.<sup>308</sup> De manera que, sin perjuicio de la habitual comunicación, la estrategia del cambio de repertorio funciona, pues en vez de una son varias las parejas que se forman espontáneamente y acuden a bailar.



112. El público, Motolinía y Tacuba, Centro Histórico, mayo/2007.

<sup>308</sup> Existe un programa institucional que implementa desde hace alrededor de diez años la Delegación Cuahutémoc: “En la Cuahutémoc así se baila ....”. Dicho programa tiene el propósito de llevar a un conjunto de plazas la música –en vivo o grabaciones- considerada parte de la identidad urbana, con el fin de que la gente acuda a bailar. De esta forma, se han establecido cuatro espacios que llevan el nombre de la música que allí se baila: Plaza de la Música Tropical, Plaza del Danzón, Plaza de la Cumbia y Plaza del Rock and Roll. Este programa ha tenido una respuesta popular significativa, que es fácilmente comprobable los días en que se realizan sus actividades. (Véase Delegación Cuahutémoc, página electrónica.)

## **Filomeno Mata–Gante**

La peatonal Filomeno Mata-Gante difiere en varios aspectos del trecho de Motolinía referido en el apartado anterior. La sección cerrada al tránsito vehicular de este espacio presenta dos tramos con particularidades estructurales y funcionales diferentes. A lo largo la peatonal, que inicia en 5 de Mayo y cruza Francisco I. Madero y 16 de Septiembre, finalizando en Venustiano Carranza, se distribuyen a los lados de un pasillo central un conjunto de establecimientos de bebidas y alimentos con terrazas (restaurantes, cafeterías, heladerías o bares, incluye las cadenas Santa Clara y Starbucks), así como tiendas y otros edificios habitacionales u oficinas, hasta un templo metodista. Es importante destacar que, en los últimos años, se observa una tendencia a la sustitución gradual de las tiendas por restaurantes o bares. Desde el cruce con Francisco I. Madero varias jardineras con árboles delimitan el pasillo, que se abre al llegar a 16 de septiembre. A partir de allí, las jardineras ocupan un lugar central y definen estructuralmente un uso más democrático del espacio, en tanto el acceso no está, en cierta medida, supeditado al consumo. Aun así, en ambos casos existe un aprovechamiento del mobiliario urbano decorativo con fines de esparcimiento, descanso, lectura o encuentro.

En la dinámica musical de este lugar se expresa las diferencias señaladas para los dos espacios estructurales y funcionales. En el primer tramo existe un fluir más o menos constante de músicos, con repertorios diversos. Si bien algunos de ellos actúan de manera regular a otros llegué a verlos una única vez. El repertorio seleccionado depende del ámbito y la dirección del aprendizaje musical, lo cual da como resultado una mayor o menor libertad interpretativa. Hay casos en que la ejecución se apega a una partitura editada, otros en los cuales el músico pauta o transcribe un arreglo propio y otros donde se produce una apertura hacia la improvisación. Las propuestas incluyen música vocal e instrumental, con una tendencia a la interpretación de géneros o estilos de élite: estándares de jazz –fundamentalmente- posteriores a 1940, repertorios de la música de concierto, canción popular urbana de autores como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Alejandro Lerner, Miguel Ríos, Joaquín Sabina o The Beatles y del acervo popular

mexicano. Los géneros bailables no tienen en este entorno un lugar como música en vivo, sino a partir de equipos de reproducción sonora. Un bailarín propone un espectáculo humorístico, cuya estrategia de interacción con el público se basa en inducir la participación. Una exhibición de brake dance realizada por talentosos bailarines acapara física y sonoramente el espacio, con lo cual algunos músicos se ven obligados a interrumpir su ejecución. El espacio es compartido también por una proliferación de mimos y estatuas humanas, cuyo principal atractivo es, paradójicamente, el movimiento. En la mayoría de estos casos se define un escenario alrededor del cual se distribuye un público masivo, en términos de lo admisible según las dimensiones del espacio; pero, este público no suele coincidir totalmente con el que atiende a las manifestaciones musicales referidas. Sin duda, la regulación social del espacio por los distintos actores se vuelve compleja en este entorno y requiere de una negociación permanente, implícita o explícita, con el fin de mantener una cierta armonía entre los distintos usuarios.



113. y 114. Diferentes propuestas conviven en Gante-Filomeno Mata, Centro Histórico, mayo/2008.



La mayor cantidad de músicos se registra en los fines de semana, a partir del viernes, cuando la peatonal se convierte en un espacio más de paseantes (incluido el turista) que de oficinistas o trabajadores de la zona. Aquí han actuado, entre muchos otros, el trío Nahua, Juan Pablo Ceniceros, Alain Carretosa, Oscar Gómez César, Arturo Gómez, así como<sup>309</sup> un dúo de violín y viola con repertorio de la música de concierto, un dúo de salterio y bajo eléctrico, un ejecutante de gaita escocesa con la característica falda kilt y un conjunto de son huasteco, que alterna sus actuaciones de fin de semana entre esta peatonal y la de Motolonia, en la esquina con Francisco I Madero. Las estrategias de actuación en la vía pública reproducen una de las tres formas descritas o una combinación de ellas. Nahua, por ejemplo, suele ubicarse durante los fines de semana en el pasillo central de Gante hacia Francisco I. Madero y dirige su espectáculo a los clientes de los establecimientos –a quienes se acercan a solicitar su cooperación–, los transeúntes y el público que se instala en las jardineras, habitualmente, con el propósito de escucharlos; este es el caso dos jubilados que cada tarde de sábado se encuentran con este fin, así como para intercambiar conocimientos enciclopédicos. Con una estrategia similar, aunque sin acercarse a los clientes de los establecimientos, Juan

---

<sup>309</sup> Si bien constituye un género musical coreográfico, la danza requiere de ciertas condiciones como una tarima y en general es hecha por bailarines profesionales, al menos en el género.

Pablo Ceniceros ocupa diariamente el espacio habitual de Nahua y los fines de semana se desplaza unos metros hacia 16 de Septiembre. Arturo Gómez, concentrado y abstraído del movimiento del entorno, si bien dispuesto a sonreír o a hacer un gesto de agradecimiento cuando un transeúnte detiene su marcha y deja unas monedas en un plato colocado frente a él, se instala en la esquina de Filomento Mata y 5 de Mayo.



115. a 119. En sólo dos calles existe una diversidad de propuestas musicales, Centro Histórico, agosto/2007 (115), mayo/2008 (116., 118. y 119.) y diciembre/2008 (117.)





De repente comienza a escucharse un organillo. Entra en el espacio sonoro y se impone sin concesiones. Arturo se esfuerza por mantener su concentración y lo consigue, pero esto no siempre sucede y los músicos deben interrumpir momentáneamente su interpretación, sabiendo que el organillero y su cooperador seguirán su rumbo. En efecto, los organilleros modifican en este espacio la estrategia de actuación, pues lo asumen como un lugar de tránsito. El cooperador se acerca a los locales de alimentos con la gorra en la mano y el ejecutante se desplaza en el mismo sentido, a la vez que hace girar la manivela del instrumento. Éste permanece unos momentos en la entrada de cada establecimiento y ambos desaparecen tan intempestivamente como aparecieron. El organillo deja paulatinamente de oírse.

Si se tiene en cuenta la habitual permanencia durante horas en un mismo lugar, este cambio de estrategia sugeriría un espacio menos redituable para el cilindrero. Acaso

las interpretaciones realizadas por otros músicos pudieran evidenciar la desafinación de las piezas musicales grabadas en el organillo, debido al deterioro causado por largos años de uso sin un cuidado ni un mantenimiento apropiados: según el organillero chileno Manuel Lizana, la producción de sonido simultáneamente al desplazamiento perjudica la calibración del delicado instrumento. No obstante, la estrategia modificada en este espacio procura revertir una situación en la cual es el público quien se renueva constantemente a través de la circulación por los lugares en que el organillero se instala. Una prueba parcial de ello se visualiza en la actitud del transeúnte local que ofrece una contribución, pues difícilmente detiene su marcha con el propósito de escuchar la música producida por este instrumento.

Por otra parte, la irrupción en el espacio sonoro sin considerar la existencia de códigos implícitos entre los músicos, como parte de la regulación social del espacio, plantea una cierta marginalidad de este personaje en dicho contexto. Aun en este caso, si se toma como referente la superposición sonora que ocurre en la plaza Garibaldi y en el Zócalo es posible pensar en un tipo particular de apropiación del espacio, que admite esta sobrecarga. La actuación simultánea de conjuntos de mariachi, veracruzanos y norteños o, en su caso, de los distintos grupos de danzantes o concheros no parece afectar ni a los músicos, ni a la propuesta musical, ni a la recepción del público. Esto podría ofrecer, en cierta medida, una explicación del porqué en México no se ha legislado sobre el problema de la contaminación sonora.

En este tramo de la peatonal Gante-Filomeno Mata, la mayoría de los músicos con estrategia de desplazamiento se dirigen únicamente a los clientes de restaurantes y cafeterías, ya sea al conjunto de consumidores de un lugar específico o como un servicio a una mesa en particular. Cuando el músico amplifica el sonido para ser escuchado en una pequeña terraza opera la regulación social del espacio con los músicos que actúan en el pasillo. La negociación se sustenta en códigos implícitos, pues comparten un sector del público. Estos códigos significan para unos detener la presentación durante un tiempo y para otros no extenderse demasiado, no más de tres o cuatro canciones. Aun así, resulta inevitable la ocasional superposición sonora.



120. a 124. Algunos músicos prefieren actuar durante un breve lapso para los clientes de los restaurantes y cafeterías y continuar su rumbo, Gante, Centro Histórico, agosto/2007 (120. y 122), mayo/2008 (123. y 124.) y diciembre/2008 (121.)



Una pareja de alrededor de sesenta años de edad –asidua de Gante- ofrece sus servicios musicales a una numerosa familia, ubicada en la terraza de un restaurante. La ejecución de canciones del acervo popular mexicano no es de muy buena calidad: la música suena desafinada y el volumen es débil. De pronto se escucha una voz femenina muy potente interpretando el mismo tipo de repertorio en una terraza ubicada al otro lado del pasillo. Una comensal se levanta de la mesa y va en busca de esa voz al tiempo que otro despide a la pareja. La joven entrega a los nuevos clientes un listado con el posible repertorio y pacta los costos del servicio. Listado en mano, el grupo de espectadores acuerda los pedidos musicales y acompaña en el canto a la joven con su guitarra, durante cerca de una hora.

En el siguiente tramo de Gante, entre 16 de Septiembre y Venustiano Carranza, donde presiden las jardineras, la situación se presenta de diferente manera, en tanto no existe una apropiación del espacio por restaurantes y cafeterías, mediante la instalación de mesas al aire libre. Por lo tanto, se produce un mayor aprovechamiento del lugar como esparcimiento para todo público. Si bien este espacio es menos concurrido que el anterior, el desborde se produce cuando un conjunto de tambores djembé y danza o grupos de concheros se instalan, circunstancialmente, en las tardes de fin de semana. Sobre todo los djembé, por el componente exótico, se convierten en el espectáculo de un público de todas las edades, incluido en los sectores sociales populares.

Los músicos construyen y plantean los valores de la práctica musical callejera según su propia experiencia, a partir de un conjunto de concepciones, sentimientos o emociones más o menos compartidas. Arturo Gómez habla en primer término de la noción de libertad en dos aspectos: uno, la ausencia de una regulación del espacio y dos, la posibilidad de disponer a su antojo del repertorio que conoce, sin necesidad de someterse a un programa previamente establecido; idea también sostenida por el saxofonista Alain Carretosa. Destaca Arturo, asimismo, la retroalimentación producida cuando se establece un intercambio de opiniones con el oyente, pues se amplía sus “puntos de vista”. También la retroalimentación sensible o afectiva constituye un componente de las relaciones músico-receptor en el espacio público. En este sentido, la asiduidad y las formas con que los niños expresan espontáneamente su agrado por la

música se suman a las vivencias positivas guardadas por los intérpretes en su memoria.

Cuenta Abraham Pérez:

En otra ocasión, ahí mismo, donde estaba yo ahí en Pino Suárez y Venustiano Carranza, iba pasando un matrimonio joven como de unos treinta años, y una niña como de unos seis años se acercó y casi me hace llorar. Me dijo la niña: “Señor, toca usted precioso”. Que me abraza y que me da un beso. ¿Qué precio tiene eso? A la mamá le digo: “Señora, disculpe, qué precio tiene esto”. Y me dice: “No ... de ella salió”. La niña me dijo: “Toca usted precioso, señor. Que Dios lo bendiga”. Me dobló. Eso dónde se cosecha. No hay.

Las imágenes tomadas en Ciutat Vella también dan cuenta de los particulares vínculos que establecen los niños de distintas edades con la música y con los músicos. Orlando Vásquez, del Proyecto Música al Carrer a Ciutat Vella, relata su sorpresa cuando de pronto un grupo de preadolescentes, de visita en Barcelona, comienza a cantar las canciones de compositores latinoamericanos y caribeños que integran su repertorio:

[...] ver uno veinte niños ahí sentados alrededor y cantando las canciones ... y yo decía “pero, qué es esto tan extraño”, porque generalmente hablan francés o inglés. Y ahí sentados cantando ... hasta que la niña (ya habían pasado dos o tres años de que había pasado por acá) me dijo “yo fui ...” y la miré y sí, ya estaba más grande. Y todos “mire nos aprendimos tus canciones”.

Erick Huízar hace un particular énfasis en la atracción que la música ejerce en los niños pequeños –“que ni razonan”- y cómo se quedan mirándolos. Efectivamente, las expresiones de curiosidad y asombro con que éstos se acercan a los músicos genera sin excepción y en todos los contextos, una respuesta aunque sea sutil de su parte. Moisés Galván destaca el papel de los niños en cuanto nexos entre la música y los adultos:

[...] sus reacciones son inmediatas ante el sonido que escuchan de la música. Y se ponen a brincar, empiezan a bailar y es cuando los papás voltean y dicen “está bien padre la música ¿no?”. Porque a los adultos ya es muy difícil que les entre la música ... Pero sí a los niños. Es así ... como algo natural.

Una niña de dos años acude una y otra vez desde una terraza a observar a Moisés y a Erick; al retirarse del lugar la familia pone una moneda en la mano de la pequeña

para que ella misma la entregue a los músicos. Un niño de tres años se escapa constantemente del dominio de sus padres y corre hacia un conjunto de djembé. Es tal el asombro y la alegría que el movimiento físico destinado a seguir el ritmo se asocia al intento de tocar el tambor. El gesto del solista del conjunto es dedicar su interpretación al niño.



125. Djembés en Gante y 16 de Septiembre, Centro Histórico, mayo/2008.

El deseo y la posibilidad de establecer un contacto con los instrumentos sugieren una sensibilidad hacia la música, que traspasa las fronteras culturales. En un contexto en el cual las normas de comportamiento de los espacios hegemónicos de la música no se imponen, la libertad de acción propicia las manifestaciones de alegría y curiosidad por la música, y traducen una aceptación no consciente del intercambio recíproco. Este es uno de los casos donde la función social del músico callejero en la democratización del acceso a la cultura se torna más evidente. Pero, tal función presenta variantes que, así como en el caso del niño, están sujetas a la disposición del músico a ir más allá de los sonidos. El público con frecuencia demanda nuevos conocimientos que le permitan una mayor comprensión de la música. Por lo tanto, las respuestas a las inquietudes del público son parte de los recursos no materiales que entran en juego en este particular círculo de reciprocidad.

Sin duda el espacio público conserva la propiedad de constituir un lugar de encuentros reiterados y no siempre predeterminados. Estos encuentros generan vínculos de reciprocidad diversos entre los músicos y los escuchas. La disposición del público a renovar tales vínculos también se sustenta en una identidad común o en el respeto a las habilidades musicales, a partir de la solidaridad. A esta idea apuntan las vivencias de Moisés, cuyo relato se incluye a continuación:

Hay gente que poco a poco te va demostrando su gratitud. Es de las satisfacciones que así más .... que hay gente que ya te va a ver. Gente que le gusta como tocas. Y, digamos, son muchas cosas, desde el simple hecho de que alguien se para y te felicita, que te dice “me alegraste el día”, “gracias”, “qué bueno”. Gente que te dice “no, yo no te voy a dar dinero, pero ven a mi casa a tocar y te pago lo que quieras”. [...]

Hay gente de la tercera edad que también va a vernos. Y que está cada ocho días. Familias completas que van a vernos. Y digo: “que pueda venir una familia completa a vernos, qué padre”. Hasta gente que tiene mucho dinero que va y nos deja cien pesos sin decirnos nada. Y dices “órale”, cien pesos que alguien te deje por verte tocar en la calle, ni lo que luego quiere pagar alguien por ver a un artista.

La solidaridad del público hacia los músicos se expresa mediante un conjunto de comportamientos, de los cuales la contribución económica es sólo uno de ellos. El transeúnte detiene momentáneamente su marcha, presta atención a la música e interactúa por un corto lapso y sigue su rumbo. Cuando el mobiliario urbano lo permite, el espectador no rodea al músico, sino se instala y escucha la interpretación por un tiempo más prolongado que en el caso anterior. La audición atenta, complementada por momentos con el movimiento rítmico de manos o pies se descubre, incluso, en el auditorio ubicado en las terrazas. Los aplausos, el estímulo verbal durante la actuación, el registro fotográfico o la solicitud de un autógrafo constituyen las expresiones más evidentes de agrado por la música y solidaridad hacia quien la está produciendo. Estas manifestaciones del público resultan, sin lugar a dudas, gratificantes.

No obstante, también la apatía y la reticencia del transeúnte al intercambio se observa en algunos casos. Las bandas oaxaqueñas de alientos y percusiones que plantean la estrategia del desplazamiento casi simultáneo a la ejecución musical aparentan ser un ejemplo, aun cuando es posible escuchar a músicos con un dominio del instrumento

prácticamente virtuoso.<sup>310</sup> Quizás se deba a una subvaloración sistemática y prejuiciosa. En todo caso los factores que la determinan o inciden en ella son múltiples. Si bien esta es una práctica institucionalizada por los desfiles de bandas militares, probablemente contenga de manera implícita un propósito de renovación constante del público, tal como ocurre en el caso del organillero, cuando atraviesa la peatonal Gante. El gesto de tocar y pedir dinero al mismo tiempo, que escapa a las formas hegemónicas de proponer un espectáculo musical, construye una imagen ligada a la mendicidad. Dicho gesto se observa también en el organillero, que da vueltas a la manivela mientras extiende su mano con la gorra, pero, se integra al imaginario colectivo sobre este personaje y es socialmente aceptado. No parece ocurrir lo mismo con las bandas de alientos y percusiones. La insistencia con que los intérpretes solicitan dinero, sin duda, incomoda al eventual espectador, que no obtiene más que un contacto fugaz con la música, en tanto mecanismo de arranque del proceso de intercambio social. Aun cuando en la situación de desfile pudiera considerarse la posibilidad de seguir a los músicos<sup>311</sup> el referente de banda militar o de pueblo no sugiere tal acción, sino, a lo sumo, la de observar su paso.



126. Banda de alientos y percusiones, 16 de Septiembre y Motolinía, Centro Histórico, julio/2007.

La definición de un espacio físico a modo de escenario permite atraer la atención del paseante y el tiempo de permanencia en contacto con la música como espectador se ve favorecido por el mobiliario urbano. Cuando las bandas detienen su marcha adoptan

<sup>310</sup> En ocasión de mostrarle a Moisés una grabación de una de estas bandas, para saber su opinión, destacó, además de la buena interpretación, el hecho de que el clarinetista usaba una boquilla de cristal, lo cual constituye un refinamiento.

<sup>311</sup> Tal como sucede en los desfiles de llamadas en Montevideo.

una disposición abierta en el espacio que no favorece la conformación de un escenario, de manera que es susceptible de asociarse a una escasa concentración en la música y a una práctica menos “profesional”. Finalmente, el traslado de una práctica identitaria en un contexto rural a la metrópoli plantea el riesgo de que ésta se observe como un signo de atraso. Probablemente en el imaginario social de la ciudad de México del contexto postindustrial, la condición de migrantes rurales asociada a la pobreza adquiere una dimensión cultural e incide negativamente en la imagen urbana deseada.

### ***Intercambio social en Ciutat Vella***

Un aspecto que diferencia a ambos centros históricos es la ausencia en Ciutat Vella de espacios asociados a la recuperación de música que integra la construcción de una identidad catalana. La tradición de acudir los fines de semana a bailar sardanas frente a la entrada principal de la Catedral no define un espacio de tradición en ese sentido, equiparable por ejemplo a la denominada Plaza del danzón en la ciudad de México o, en términos de músicos callejeros, a Garibaldi. La música callejera en Ciutat Vella es signo de una construcción identitaria de tipo intercultural más que nacional, sustentada en la alta población de músicos migrantes.

Otra diferencia sustancial se observa en relación con los lugares para actuar, en tanto los puntos y horarios los establece el Distrito de Ciutat Vella. Si bien esto ha condicionado la espontaneidad de las presentaciones en la vía pública, en alguna medida contempla las preferencias de los músicos y actúa a favor de los encuentros entre éstos y su público.<sup>312</sup> Las características de los principales puntos de presentación están definidas por tres entornos arquitectónicos y funcionales. Dichos entornos se ubican al interior de una superficie delimitada, a grandes rasgos, por La Rambla, el mar, Via Laietana y Plaça Catalunya, y son los siguientes: uno, Port Vell y Paseig Marítim Barceloneta, dos, la Catedral de la Santa Creu i Santa Eulàlia en el corazón del barrio

---

<sup>312</sup> En el capítulo siguiente se verá las crecientes restricciones respecto de los lugares de preferencia para actuar.

Gòtic y tres, el corredor financiero-comercial situado en Portal de l'Àngel desde Avinguda Catedral hasta los alrededores de Plaça Catalunya.

## **Port Vell y Paseig Marítim Barceloneta**

Este es uno de los principales lugares de paseo durante los meses más cálidos. Los puntos donde se permite la interpretación de música con menos restricciones de horario son varios y la integración de los conjuntos puede llegar al máximo autorizado en Ciutat Vella, que es de seis. A diferencia del barrio Gòtic, donde impera la contención producida por los altos muros, el paisaje de este entorno es dominado por el mar y su apertura al infinito. Ya en el final de La Rambla<sup>313</sup> se percibe esta amplitud y el mar se integra –implícita o explícitamente- al escenario de los músicos a lo largo de muelles y paseos. Para Canek González, del grupo Made in Barcelona, interpretar música en el puerto significa precisamente trascender los límites impuestos por los espacios cerrados: “¿Qué me gusta de tocar en la calle? En primer lugar es tener un espacio abierto. O sea, que no tienes muros ¿entiendes? [...] Tocar con el sol ...” Pero, de acuerdo a las pláticas mantenidas con él en distintos momentos, me atrevería a sugerir que su idea connota, además, un añorado sentido de libertad, que Canek expresa verbalmente a través de la espontaneidad de la comunicación y del intercambio social en el espacio público:

[...] de empezar a tocar y que nadie te voltee a ver, pero de repente te encuentras así rodeado de un montón de gente que está bailando, que está cantando, y que no precisamente pagó ni fue a verte, pero que se encontró contigo y está disfrutando y está de fiesta. O sea la espontaneidad de tocar en la calle es única. A parte de conocer gente ... porque terminas conociendo gente de aquí, de allá ... Bueno, es que yo siempre he reivindicado la calle también como lugar de expresión. [...]

[En la calle] aprendí a respetar la música. También, a expresar con la música. Y bueno, como te digo, una de las cosas súper importante [que aprendí] es a vivir de la música ¿no? Que para mí era algo que nunca lo imaginaba.

---

<sup>313</sup> Aquí se sitúa uno de los puntos para interpretar música.

En este entorno han actuado, además, El tumbao de Juana, Sarsalé, Universong, 8 punto G, Barrio Candela (o Dr. Sativo y La voz popular), Microguagua y Actitud, así como solistas y dúos con diferentes repertorios e instrumentación. De los mencionados, únicamente los dos primeros y Made in Barcelona se presentan exclusivamente en el puerto o el paseo marítimo, mientras que los demás lo hacen también en el corredor financiero-comercial; incluso, Universong actúa en los tres entornos arquitectónicos y funcionales. Los lugares más disputados son los puntos ubicados en el Moll Barceloneta y, en menor medida, en el Moll d' Espanya. El primero de ellos tiene la característica de contar con una escalinata que funciona a modo de anfiteatro, en tanto el segundo está asociado a un amplio predio con césped, en el cual el auditorio se instala. Según el caso, el público comprende desde el receptor casual hasta el seguidor-conocido-amigo del grupo.

En páginas anteriores citaba a Pierre Minetti en relación al aprendizaje de estrategias para desarrollar el espectáculo musical en el espacio público, a partir de un conocimiento empírico de lo que atrae o agrada al auditorio, tal como lo expresa también Canek. La estrategia del grupo consiste en realizar secciones musicales de unos veinte minutos a media hora, seguidas de la presentación y venta del disco, y un intervalo, con el objetivo de que el público se renueve. Dicha estrategia es a grandes rasgos compartida por los conjuntos musicales y habitualmente aparece asociada a la presencia de un organizador de la cooperación económica y de la venta de discos. La presentación del fonograma es un momento a través del cual cada grupo despliega ingenio, humor o sensibilidad. Universong menciona con discreción el cariño con que fue “cocinado” el disco, mientras que 8 Punto G invita al público a bailar y señala la labor musical realizada en las calles. Nunca falta el espectador que se atreve a cantar y a bailar en el escenario definido por el grupo y, agradecido por la actitud de los músicos, se dirige al público: “Un aplauso para los chicos y el dinerito también, claro, cómo no.”<sup>314</sup>

Bueno, les recordamos que tenemos una pista bastante amplia y también el césped, donde pueden pasar y deleitarse de todo el trabajo que hace 8 Punto G en calle, todo los días. Un añito ya hemos cumplido estando aquí: frío, calor, otoño, invierno, de todo. Estamos ahí para usted. Le

---

<sup>314</sup> Presentación en el Moll de Espanya, realizada el 24 de septiembre de 2009.



recordamos también que tenemos un cd bastante interesante, masterizado, que sólo lo vendemos nosotros para acortar la brecha de la rosca.<sup>315</sup>

Barrio Candela, Microguagua y Made in Barcelona acompañan la presentación de un parlamento más elaborado, directo, irreverente y burlesco. Los distintos públicos ríen y aplauden el humor de los músicos. Barrio Candela recupera la originalidad de la música contenida en el fonograma y, al igual que 8 Punto G, señala la promoción y venta del mismo en forma directa y con independencia de la industria cultural; el parlamento es ilustrado vocalmente con citas a la música promovida por la institución de mercado. Microguagua refiere a las características más distintivas del fonograma: “reggae acústico, reggae bien callejero, por tan solo diez euritos”, cuya comercialización está a cargo de un manager “genio de la economía” estadounidense.<sup>316</sup> En Made in Barcelona la presentación del disco suele estar a cargo de Gabriel y Canek, quienes desarrollan una escena que conjunta la parodia al vendedor de transporte colectivo en Buenos Aires y en Montevideo, y la caricatura de las manifestaciones de asombro del guiri.<sup>317</sup>

*Bueno, es un buen momento para decirles que no venimos a vender sino a regalar, prácticamente, estos maravillosos productos que en cualquier tienda pueden encontrar por cincuenta euros la unidad. Hoy aquí, sólo por hoy la exclusiva exclusividad. Sólo a diez euritos. Nada más.*

Sí, claro que sí, ladies and gentleman. We have the CD of the Band ...!! (*Oh my God!*) Yeah...! (*I can't believe...*) One for ten, two for fifteen, three for ... (*twenty*)! Let's go ... well music. The CD of de Band!!<sup>318</sup>

La posibilidad de interactuar es sin duda diádica y volitiva, y depende en la misma medida del músico que del escucha, por lo tanto, no siempre ocurre con la misma fluidez. Cuando al menos una parte del público es particularmente receptiva, en términos de identidad y reconocimiento, el carisma del músico puede dar como resultado

<sup>315</sup> Parlamento de Miguel Orea (percusionista) durante una sección en el Moll de Espanya, el 24 de septiembre de 2009.

<sup>316</sup> Presentación en el Busker's Festival del 2 de agosto de 2009.

<sup>317</sup> Es un término un despectivo que refiere al turista de habla inglesa.

<sup>318</sup> Parlamento realizado en la última sección del día 25 de julio de 2009, en el Moll Barceloneta.

momentos de interacción más directa, cercana e intensa, así como respuestas masivas a través del baile, del acompañamiento de la música con las palmas o del canto. En el Busker's Festival 2009 la dedicatoria de una canción de Microguagua a “todos los inmigrantes sin papeles” detona el inicio del baile y la fiesta. Varios africanos se sienten aludidos por la dedicatoria y responden aproximándose en fila al centro del escenario, que desde ese momento se convierte en pista de baile. En otra situación, Pierre, de Made in Barcelona, invita al público al escenario para hacer una breve coreografía durante el montuno de *Mejor solito*, una canción de su autoría. No siempre obtiene la respuesta deseada; sin embargo, ese día una mujer con el logotipo de Médicos sin Fronteras serigrafiado en su falda, asume un papel protagónico en el estímulo del público femenino, que poco a poco se integra a la escena. “A la derecha, a la izquierda, en los hombros, en la cabeza. Arriba, abajo. ¡A---azuca!” La canción finaliza a coro con la algarabía propia de haber efectuado una proeza y se abrazan. Pierre le obsequia un disco.

La asociación del carisma y la receptividad suele dar como resultado la prolongación del vínculo de reciprocidad momentáneo y casual, predeterminando futuros encuentros, música mediante. Los signos más evidentes de este intercambio social recíproco se observan cuando el auditorio conoce, solicita y canta las letras originales del grupo o las de su repertorio, y cuando lo sigue en sus presentaciones, incluso, en el espacio semipúblico. Las actuaciones de Made in Barcelona en Café da Madeira, de 8 Punto G en Underground y de Microguagua en el bar Mariatchi o en Sidecar son un ejemplo de cómo el vínculo músico-receptor es susceptible de trascender la ejecución de música en la vía pública.

127. a 130. Músicos y público en Port Vell y Paseig Maritim Barceloneta, Ciutat Vella.

El tumbao de Juana,  
julio/2009.



8 Punto G, julio/2009.



Microguagua, agosto/2009.



Made in Barcelona,  
marzo/2011.



### **Corredor financiero-comercial**

El Portal de l'Àngel comunica el entorno de la plaza Catalunya con el de la Catedral. Esta ruta para peatones cubre los requerimientos de consumo: en el centro se ubican las tiendas, mientras que en los extremos los bares con terrazas para turistas. El escaso mobiliario urbano refuerza la funcionalidad de este espacio en su conjunto. Los puntos autorizados para actuar aquí son cada vez menos y presentan mayores restricciones: Plaça Catalunya, frente a Hard Rock, Portal de l' Àngel en la entrada del Corte Inglés, plaza Cucurulla y Avinguda Catedral frente a la escalinata de la entrada principal del emblemático edificio. En este contexto los músicos callejeros modifican la funcionalidad del espacio en tanto congregan consumidores y paseantes a su alrededor, al menos momentáneamente. El público rodea de pie a los intérpretes o, en la medida de lo posible, se acomoda en los pocos bancos de cemento, alféizares de vidrieras o ventanales, escaleras o directamente en el piso, escucha la música y, en su caso, participa del espectáculo. Los cuatro puntos habilitados en este espacio admiten una variedad de conjuntos, solistas y estilos musicales. Aquí han actuado Mallol solo o con Nan Mercader, Orlando Vásquez, Miguel Alé, Hugo Guerrero, Mircea Ilia, Aaron Lordson, Aksana y Elena con sus címbalos, Los Taínos, Guitarras Nocturnas, New

Orleans Ragamuffins y En tribu, además de Universong, Microguagua, Actitud, 8 Punto G y Barrio Candela, entre muchos otros.

En este entorno, varios vecinos de avanzada edad no sólo constituyen el público más asiduo sino el más comprometido con la causa de los músicos. En una entrevista a María del grupo Sarsalé, en el marco de un conflicto con el Ayuntamiento que se desarrolla en junio de 2009, un vecino interviene espontáneamente de la siguiente manera:

Le quitaron todo. Al Ramón [Los Taínos], al sudamericano [sic] ese, que es de Santo Domingo. Le han quitao los carné, le han quitao el amplificador, las maracas y... seiscientos euros ... Y éste que tiene hijos ...

En párrafos anteriores planteaba algunos de los signos más patentes y regulares del intercambio recíproco. A estos se suma la formación de comunidades dinámicas en torno a un músico o grupo particular. Sin duda este es el caso de la comunidad, predominantemente de adultos mayores, formada en torno a Hugo Guerrero y compartida, al menos en forma parcial, con Los Taínos, seguramente porque los géneros musicales propuestos les permiten realizar un baile lento de pareja abrazada. Varios de ellos asisten sin excepción a las actuaciones. Sobre todo el domingo. La primera vez uno cree que es casualidad, pero inmediatamente se da cuenta que todos conocen el día, la hora y el lugar. Le pregunto a un señor de ochenta años “¿Cuánto hace que vienes a ver a Hugo?” “Unos cinco años. Sabes, ellos me devolvieron la alegría.”<sup>319</sup>

Es la tarde de domingo. Hugo canta por varias horas sobre el acompañamiento musical de un disco compacto en un reproductor. Se excede de su turno, pero el público no lo deja ir. Sin embargo, cuando la distorsión del amplificador por el agotamiento de la batería es muy evidente le avisan y todos se preparan para el gran final. “Le toca el turno al secretario”, dice Hugo, a la vez que pone un disco y le cede el lugar ante el micrófono a un joven con problemas síquicos, para que dirija el himno del Barça. Todos entonan y echan porras.

---

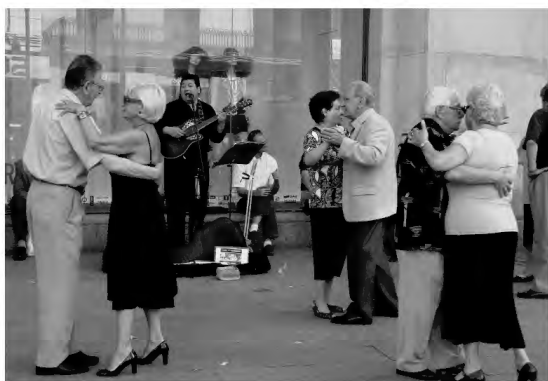
<sup>319</sup> Este es el tiempo aproximado que Hugo Guerrero lleva actuando en la vía pública.

Un día se produce el fallecimiento de un integrante de esta comunidad, tenía ochenta y nueve años. Algunos fragmentos del emotivo relato de Hugo sobre este suceso se transcriben a continuación:

Se muere uno de los grandes puntales que teníamos ahí, que era un señor muy mayor, con una gorrita, un bastoncito, zapatitos blancos, que bailaba claqué. Este buen señor falleció de buenas a primeras. [...] Él era habitué ... Una vez estábamos conversando y me dice “Chaval, tú y yo sí que hemos recorrido el mundo. Más que cualquiera de estos que están aquí”. “Por qué”. Y me dice el señor: “¿Tú tienes idea de la cantidad de fotos que nos saca la gente del turismo? Y es verdad, yo no me había dado cuenta. [...]

Me acuerdo del día que falleció, yo llegué a mi casa a las doce de la noche y me lo dijeron. Mirá, se me cayó el mundo. Era un hombre, por ejemplo, no muy demostrativo ... y me llamó la atención porque ese domingo antes de irse me dijo “Dame un abrazo, cuánto te quiero”. El falleció el día miércoles. [...]

“Hugo, tienes que venir el domingo, tienes que venir” y fui. Preparé una canción muy típica de aquí. Una canción de despedida, muy triste. [...] Las lágrimas no me dejaban cantar, pero bueno, seguí y todo, y lo hicimos. Y en un momento miré la funda de mi guitarra y aquello estaba lleno de velas y una foto de él.



131. y 132. Los seguidores de Hugo Guerrero, Portal de l' Àngel, Ciutat Vella, junio y octubre/2009.

Una vez más las experiencias de los intérpretes apuntan a la música como mecanismo de arranque de las relaciones de reciprocidad en la vía pública y ponen en juego los componentes característicos del intercambio social, ya señalados. En este sentido la voluntad o predisposición de la gente a la formación de comunidades urbanas se combinan con la sensibilidad y el liderazgo del intérprete, trascendiendo la propia

experiencia de la música, aun cuando no son posibles sin ella.

Las relaciones de reciprocidad entre el músico y el público muestran en ocasiones un componente no señalado hasta el momento, pero que, en alguna medida contempla la teoría del intercambio social de Peter Blau. Se trata de la inclinación, principalmente de los adultos mayores –con seguridad por ocupar sectores de edad diferentes-, a brindar protección y ayuda al músico, tanto en relaciones diádicas como comunitarias. Así puede interpretarse la denuncia que hace el anciano sobre el requisamiento de los instrumentos y la multa a Los Taínos, en un contexto de crisis. En la cotidianidad, los signos de protección y colaboración son diversos y específicos de cada relación interpersonal, y se expresan con más o menos sutileza: la acción de pasar espontáneamente la gorra es uno de ellos. También las respuestas de los músicos son particulares. Un día Santiago Maggi, de Made in Barcelona, me pide que les tome una foto con María, una elegante vecina de la Barceloneta de alrededor de setenta años de edad –firme seguidora del grupo-, para enmarcarla y obsequiársela. El orgullo de María por esta muestra de cariño y respeto es indescriptible.



133. María con Made in Barcelona en el puerto, Ciutat Vella, octubre/2009.

## Catedral de la Santa Creu i Santa Eulàlia en el corazón del barrio Gòtic

Las callejuelas del barrio Gòtic delimitadas, en términos de ubicación y dimensión, por la Catedral de estilo gótico y la plaza Sant Jaume, donde se sitúa el Ayuntamiento de Barcelona, definen la zona con mayores restricciones en el acceso, así como la más disputada por los músicos solistas. La acústica de las pequeñas áreas acotadas por los altos muros constituye el mayor atractivo para los intérpretes. Cuando no suena algún aparato con motor y la afluencia de grupos de turistas con sus respectivos guías y altavoces lo permiten, la música –o ciertas músicas- a determinados decibeles se percibe en estrecha relación con el espacio: los sonidos envuelven al paseante como si partieran de los propios muros. En estos casos la forma discreta y muchas veces absorta con que el músico interpreta su repertorio se integra, además, a la construcción visual del entorno. Aquí han actuado con distintos repertorios los guitarristas Joan Maria Solè, Nicanor Salueña y Javier van Velthoven; Ruslan Shevchenko (acordeón), Mircea Ilia (violín) y los cantantes líricos Pilar Rodríguez y Enrico Torres. Asimismo, se han presentado Paolo Aztei –ya sea como solista o con Entribu-, Pedro Collares, Daniel Da Lança –cantante y compositor portugués, que ocasionalmente integra Barrio Candela-, Orlando Vásquez, Miguel Alé y Universong, entre muchos otros. En la mayoría de los casos la estrategia de presentación consiste sencillamente en definir un pequeño escenario, colocando frente al músico el estuche del instrumento abierto y los discos a la venta, e interpretar el repertorio que va seleccionando en su mente.



134. y 135. Pilar Rodríguez en el barrio Gòtic, Ciutat Vella, junio/2009.





136. y 137. Entribu y su público en el barrio Gòtic, Ciutat Vella, septiembre/2009.

Una excepción a esta estrategia se observa en las actuaciones de Enrico Torres en Santa Llúcia.<sup>320</sup> Hacia el final de la tarde de determinados días –domingos, por ejemplo– una comunidad de apasionados del repertorio operístico arma su planteo frente al escenario definido por el músico: un atril con partituras, una lámpara, una mesa con una grabadora y una pequeña maleta con los discos colocada al frente. Además de las arias de ópera y canciones para tenor solista, también los duetos tienen un lugar en el repertorio, gracias a la presencia habitual de otros cantantes; inclusive, el coro del famoso Brindis de La Traviata de Giuseppe Verdi lo realiza el auditorio habitué. Al terminar una pieza o una comprometida parte solista, las características ovaciones del público de ópera se dejan oír.

Las escasas dimensiones de los espacios, relativamente autónomos, contenidos en esta zona tienden a producir conflictos no asumidos por todas las partes, respecto del acceso y los usos. Ante los usuarios más legítimos en términos de la economía de ciudad

<sup>320</sup> Desde hace algún tiempo el Ayuntamiento canceló la autorización para actuar en este punto, sin embargo, los músicos no han aceptado tal imposición y, en la medida de lo posible, continúan presentando su música.

de servicios, el músico no tiene otra opción que la del sometimiento, aun más, si se considera la necesidad de utilizar marginal y subalternamente las condiciones socio-económicas postindustriales. Los músicos que actúan en Ciutat Vella expresan de diversas maneras su incomodidad frente a esta situación, además, plantean una crítica explícita a cierto tipo de turista que interfiere en la práctica musical o pretende interactuar con el músico en forma descortés e irrespetuosa. Dice Miguel Alé al respecto:

Se ve mucho con el turismo... Yo, cuando vienen muchos argentinos aquí tengo mucho cuidado con ellos. Porque hay muchos que vienen y se creen que porque yo soy argentino son dueños de mi persona y de mi música. Me tratan: "cantate ésta". Me tratan por ahí con cierta superioridad. "Cantate tal cosa" O sea, ni buenos días, ni buenas tardes... Entonces yo tengo un poco de cuidado y pongo un poco de freno a ellos, porque ellos son una gente más ... si hay gente que pasa y es educada conmigo por qué no pueden serlo ellos ¿por el hecho de que somos de la misma tierra?

Pero también los músicos recuperan la magia de los encuentros (entiéndase el empleo polisémico del término) con el público. En distintas conversaciones Paolo Aztei y Orlando Vásquez relatan situaciones que sugieren cómo el espacio público propicia encuentros no sólo impredecibles, sino inimaginables. Las circunstancias o motivos particulares de los encuentros producidos a partir del estímulo primario de la música, ocasionalmente, se sitúan en un plano ajeno a la última, si bien la profundidad de las emociones o de los vínculos, en uno u otro caso, pueda ser equivalente. La alusión a un tipo de receptividad profunda de la música, capaz de atravesar las barreras culturales e idiomáticas y provocar respuestas emocionales no del todo esperadas o previstas por el músico, aparece en las siguientes palabras de Orlando:

Ha habido cosas muy interesantes de gente que no entiende lo que yo estoy cantando pero se enamoran de la música de uno. Y a veces se enternecen tanto que hasta lloran. Y después vienen y me hablan en inglés. Yo no entiendo mucho el inglés, pero hay un amigo por ahí que sabe inglés y hablan con él: "Es que me impresionó mucho esa música, no sé qué está diciendo ... pero lo que transmite me llegó tanto que ..." de pronto le sacó una o dos lágrimas o, no sé, una sonrisa ... o lo que sea, pero es un sentimiento ¿no?

En síntesis, la delimitación de los perfiles que admite la amplia definición de músico callejero propuesta en el capítulo anterior presenta, a su vez, un margen de variabilidad. Esto se debe a la intervención de componentes subjetivos y particulares en la forma de construir el imaginario sobre esta práctica. En este imaginario no sólo incide la música producida, sino las maneras en que es percibida o escuchada. De esta forma, la imagen que el músico construye para el público interactúa dialécticamente con identidades, gustos, capacidades y voluntades, así como con la arquitectura del entorno, la funcionalidad y el sentido histórico-social.

La posibilidad de que se produzca un intercambio social recíproco depende de la valoración positiva de la práctica por parte del receptor, ya sea por compartir identidades o por reconocer un valor en la misma. La tendencia a la correlación de capitales globales entre los actores participantes, sobre todo en los aspectos socio-culturales favorece la reciprocidad del intercambio. Algunos espacios aceptan una mayor variedad de prácticas musicales, mientras que otros son más restrictivos. El acceso diferencial a los mismos aplica tanto para el productor como para el receptor, y responde a una dialéctica entre los atributos del espacio y los de la concurrencia. La admisión de ciertos músicos en ciertos espacios, si bien los coloca en una situación privilegiada frente a otros, no contradice la condición de subalternidad de las prácticas de los músicos callejeros.

Sin duda, existe un ámbito más o menos dilatado o constreñido, según la sociedad de que se trate, en el cual es posible una regulación social y donde la legitimidad trasciende el orden institucional y no supone necesariamente el apego absoluto al sistema de leyes. En la medida de que éste es el ámbito de desempeño primario del músico callejero, el intercambio social recíproco representa un componente tan subjetivo como inherente a la construcción de una legitimidad social. La forma en que se producen las situaciones de interacción e intercambio, planteadas a partir de las experiencias de los músicos o los relatos de situaciones observadas en el trabajo de campo, tienen como único posible escenario el espacio público. Es en él donde encuentros fortuitos o no siempre previstos, transformados en relaciones efímeras o duraderas, resultan de la viabilidad del contacto directo, física y socialmente cercano.

La tendencia a la multifuncionalidad del espacio público y al múltiple tránsito peatonal, asociada a una menor capacidad de control, muestra una relación directa con la aptitud para generar dichos encuentros y, en tal sentido, se diferencia del espacio semipúblico. Sin embargo, esta relación no actúa a favor de una legitimidad social hegemónica del músico callejero, pues está acotada al contacto directo. Es decir, en condiciones normales el intercambio social recíproco constituye un mecanismo de legitimidad social que, si bien incide en la permanencia del músico en el espacio público, no trasciende a este último. Uno de los principales ejemplos de las condiciones de legitimidad social se expresa no sólo en una falta de conciencia colectiva respecto de la función democratizadora del acceso a la cultura que desempeña este actor social, sino en las formas de ilegitimidad que se objetivan en las situaciones de conflicto.

## **Capítulo 4**

### **Conflictos por el uso, apropiación, regulación y control del espacio público**

En la dimensión del conflicto se conjugan dos elementos, uno circunstancial y otro histórico. Por un lado, la crisis económica de la última década del siglo XX en países periféricos o del Tercer Mundo, como consecuencia de una nueva etapa del sistema capitalista mundial, modificó las condiciones laborales de distintos sectores sociales. Esto ha tenido efectos similares –incluso complementarios– en diferentes contextos: el aumento de trabajadores informales y la migración hacia centros urbanos más favorecidos económicamente y, en consecuencia, con mayores posibilidades laborales. Por otro, la eterna disputa por el uso o apropiación del espacio público, que se suma a los cada vez más restrictivos mecanismos de control, fundamentalmente por parte de las administraciones locales, lo cual se expresa también en ordenanzas vinculadas con la civilidad y el civismo, en el contexto de la ciudad postindustrial. El resultado es el desarrollo de conflictos más o menos evidentes.

El propósito de este capítulo es mostrar cómo los conflictos que se originan por el uso o apropiación del espacio público, si bien pueden resultar en formas de legitimación del músico, en tanto se reconoce en el ámbito de la legislación a través de una normativa, mantienen a este actor social en la subalternidad.

### ***“Proyecto música al carrer a Ciutat Vella”: ¿un medio eufemístico, conflictivo y negociado de inserción laboral de músicos migrantes?***

#### **Antecedentes**

Los problemas en Barcelona por el uso del espacio público, como escenario de trabajos informales, no son nuevos y los músicos callejeros eran noticia ya en el siglo XIX. La confrontación con la guardia municipal, las quejas de los vecinos por el ruido o las expresiones de apoyo a la música de las calles se constituyen como parte de una dinámica relacional histórica. Esta dinámica acompaña procesos urbanos tendientes a un aumento del control del espacio por las instancias de gobierno local y, concomitantemente, a una disminución de las posibilidades de ejercer la autorregulación

social.

El periódico *La Vanguardia* publica en 1894 algunas noticias en relación con los músicos callejeros. En un pequeño recuadro aparece lo siguiente: “Los vecinos de la calle de Fontanella, quéjense del excesivo número de músicos callejeros que se estacionan en la vía pública, molestando á todo el mundo con sus estrepitosas sonatas.”<sup>321</sup> Asimismo, reseña un suceso ocurrido entre dos organilleros y un guardia municipal:

En la calle del Olí promoviósse, á las once de la mañana de ayer, un escándalo con acompañamiento de música. Dos trovadores callejeros daban vueltas, con un entusiasmo digno de mejor causa, al manubrio de un piano, cuando fueron sorprendidos por un guardia municipal. El representante de la primera autoridad local, poco dado por lo visto á la filarmonía, y escudándose en que las Ordenanzas municipales prohíben esos conciertos ál aire libre, amonestó á los dos jóvenes organilleros, invitándoles á que se fueran con la música á otra parte.

No se lo dijo á sordos el guardia municipal; los dos músicos errantes, tomaron tan á pecho las amonestaciones de que eran objeto, que, dando rienda suelta á sus instintos melómanos, contestaron á las exhortaciones de aquél disparándole á boca de jarro una colección de mazurcas y de schotichs.

Los vecinos de la calle intervinieron también en la jarana, tarareando algunos aires populares. Al fin terminó el jolgorio, incautándose el guardia municipal el cuerpo del delito musical, que fue llevado á San Felipe Neri.<sup>322</sup>

A partir de los años treinta la presencia del músico en la calle posiblemente se halla tornado más difícil debido a la aplicación de nuevas leyes generales o disposiciones municipales, que inciden directa o indirectamente en la utilización del espacio público. En 1935 una serie de disposiciones promulgadas por el gobierno local afectan al tradicional paisaje sonoro de la ciudad de Barcelona, producido por el comercio ambulante, los servicios en la vía pública y los músicos. Véase la reacción de un medio al respecto:

Por último, la tercera de las disposiciones dictadas por la autoridad, impone silencio perpetuo a la trompeta del basurero, al clarín del traperero, al timbre del botillero, al xilofón del

---

<sup>321</sup> s/a, “Notas Locales”, 1894: 2.

<sup>322</sup> s/a, “Sucesos de la capital”, 1894: 2.

peletero y a los demás instrumentos, más o menos musicales, con los que algunos comerciantes al por menor llamaban a su distinguida clientela; de manera que al revés de lo que ha ocurrido con el cine han pasado de sonoros a mudos...

Creemos que, –excepción hecha de los aficionados a la música callejera-, todo el mundo aplaudirá esta disposición [...] <sup>323</sup>

En este contexto de mayor regulación la imagen social del músico callejero, expresada en el tono de las crónicas periodísticas de la época, ha permitido asociar la condición de pobreza de este actor social a la mendicidad y a la vagancia, tal como se ha visto en un capítulo anterior. <sup>324</sup> Esta imagen torna pertinente hacer una breve incursión en la Ley de Vagos y Maleantes, promulgada en 1933 por la Segunda República Española. Dicha ley se enfoca a castigar las faltas menores, no consideradas en el Código Penal vigente en esos momentos, que data de 1870, tales como la mendicidad, la vagancia, los vicios o los hurtos de poca monta, y a reformar a los infractores. El artículo segundo de dicha ley establece quiénes son considerados individuos en estado peligroso, entre otros, “los vagos habituales, los rufianes y proxenetas, los mendigos profesionales, los ebrios y toxicómanos habituales”, así como

los que observen conducta reveladora de inclinación al delito, manifestada: por el trato asiduo con delinquentes y maleantes; por la frecuentación de los lugares donde éstos se reúnen habitualmente; por su concurrencia habitual a casa de juegos prohibidos, y por la comisión reiterada y frecuente de contravenciones penales. <sup>325</sup>

La ambigüedad con que el numeral décimo (transcrito arriba) define a delinquentes y maleantes permite que durante la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) esta ley se extienda a los homosexuales y se use con tango rigor como arbitrariedad en contra de anarquistas y sindicalistas. Asimismo, propicia la delación entre los propios ciudadanos. Suman alrededor de veinticinco mil los expedientes generados en Catalunya por la aplicación de esta ley durante el periodo dictatorial, misma que regula indirectamente el uso del espacio público, quitando de circulación a individuos considerados indeseables o marginales por las clases dominantes, pues

---

<sup>323</sup> Maxim, 1935: 11.

<sup>324</sup> Verdaguer, op. cit., 1931: 4.

<sup>325</sup> *Gaceta de Madrid*, 1933: 874.



“atentan” contra la digna imagen del país.

En el Archivo Multijurisdiccional de la Ciudad de la Justicia de Barcelona y Hospitalet se encuentra el Fondo de Vagos y Maleantes (Juzgado especial para la aplicación de la Ley de Vagos y Maleantes en territorio de Catalunya e Islas Baleares) y del Juzgado de Peligrosidad y Rehabilitación Social,<sup>326</sup> que comprende al menos parte de los expedientes abiertos entre los años 1945 a 1970 y 1971 a 1985, respectivamente. Según las estadísticas elaboradas por los técnicos del Archivo Multijurisdiccional se produce un aumento gradual en el número de expedientes abiertos en los juzgados que llevan las causas relativas a la Ley de Vagos y Maleantes, el cual llega a su clímax en la década de 1970, sobre todo en los años previos a la muerte de Franco. Las cifras son las siguientes:

Años	Expedientes abiertos en Catalunya	Expedientes en Barcelona	
1945-1971	11.540	11.413	Juzgado especial para la aplicación de la Ley de Vagos y Maleantes
1971-1985	14.668	13.901	Juzgado de Peligrosidad y Rehabilitación Social

Del total de los expedientes abiertos en Barcelona son los clasificados en las categorías de vago y mendigo, los que pudieron aplicarse a los músicos callejeros. En la categoría de mendigo los expedientes con sentencia suman alrededor de doscientos, mientras que en la de vago ascienden a unos mil. La revisión de cerca de doscientos expedientes, en busca de casos en que la ley hubiera sido aplicada a músicos callejeros, me permitió observar las características sociales de los individuos. Predomina la condición de pobreza de los detenidos, asociada al analfabetismo y al padecimiento de enfermedades mentales o físicas (mutilaciones o invalidez de algún miembro), que en ciertos casos obstaculizan el desempeño laboral y por consiguiente limitan el acceso a las fuentes de trabajo formales. Otra característica a destacar en los detenidos bajo el rigor de esta ley es la situación de migrante local –desde ciudades de Catalunya o comunidades españolas- y, en menor medida transnacional. Estos inmigrantes en lo

<sup>326</sup> A principios de los años setenta se crea el Juzgado de Peligrosidad y Rehabilitación Social encargado de llevar los casos de la Ley de Vagos y Maleantes.

general residen temporalmente en pensiones ubicadas en zonas socialmente degradadas de El Raval y el Gòtic, que seguramente abandonan cuando no logran cubrir la renta. De manera que la informalidad e irregularidad tienden a definir los términos en que se produce la inserción laboral de estos sujetos, en el ámbito de la construcción (albañil) y de la hostelería (camarero), así como en la carga y descarga de camiones, recolección y venta de trapos, papeles y metales, venta ambulante de productos diversos y prostitución femenina y masculina, entre otros. Asimismo, destacan los casos en que el detenido es presentado en el expediente como de mala o dudosa conducta, en ocasiones bajo el término de “policialmente indeseable”, y el motivo de la detención más observado es la presunción de peligrosidad, muchas veces descrita como “actitud sospechosa”.

Véase un caso en que la Ley de Vagos y Maleantes se aplica por segunda vez a un músico, con una sentencia de absolución en el primer expediente, abierto en 1964. El detenido declara tener cincuenta y cuatro años de edad, ser originario de Girona y haber residido en Barcelona por espacio de ocho años. Es violinista de profesión y sabe leer y escribir. Ha habitado en la pensión La Madrileña de la calle Escudillers –del barrio Gòtic-, de donde se habría ausentado sin dejar datos. No presenta antecedentes penales y el delito que se le imputa es el ejercicio reiterado de la mendicidad, habiendo ingresado dieciséis veces al Pabellón de Clasificación de Indigentes de la Delegación de Servicios de Sanidad y Asistencia Social. El parte médico señala que el sujeto presenta una “disminución muy intensa de la visión por miopía, por lo que solamente puede verificar trabajos manuales, que no requieran de ninguna precisión visual”. En efecto, en una declaración posterior a la salida de prisión y regreso al Pabellón de Clasificación de Indigentes, aparece lo siguiente: “No puede tocar el violín por no poder leer música”.

#### Declaración.

Que durante los últimos cinco años ha trabajado de músico en un bar llamado El Gaucho, sito en la calle En Guardia, donde trabajó por cuatro o cinco años, cesando porque su dueño traspasó el bar; desconoce o no recuerda datos de dicho bar, sólo sabe que está en el barrio chino. En los últimos cinco años no ha trabajado en ningún sitio más, habiendo vivido de trabajos eventuales con distintas compañías artísticas, sin que recuerde con cuál.

Que no ha sufrido arrestos gubernativos, ni ha usado nombres supuestos, habiéndole sido aplicada la Ley de Vagos y Maleantes hace un año por el juzgado de Barcelona. Que desde que salió en libertad ha permanecido casi ininterrumpidamente en este Pabellón, unas veces

voluntariamente y otras obligado por ejercer la mendicidad.

Los términos de la acusación realizada por la fiscalía, que coinciden con la sentencia de culpabilidad, en tanto “Probada condición de vago habitual y mendigo profesional” son los siguientes:

Que lo actuado en contra de [se respeta confidencialidad] resulta que el mismo, de 53 años de edad, afecto de miopía aguda que limita su capacidad laboral, si bien hace años trabajó algo como músico, en la actualidad carece de trabajo y medios lícitos de vida, resultando falsas las alegaciones que hace; se le considera como un vago que se dedica al ejercicio de la mendicidad, carece de domicilio fijo conocido, habiendo sido sometido a esta jurisdicción en 1964, si bien fue absuelto entonces.

Por todo ello es procedente decretar su condición de vago, como comprendido en el artículo 2º, párrafos 1º / 4º y de conformidad con el artículo 6º procede imponerle las medidas de seguridad siguientes:

- a) Internamiento en establecimiento de trabajo o custodia por tiempo de 3 a 12 meses.
- b) Obligación de declarar su domicilio.
- c) Prohibición de residencia en la provincia de Barcelona por tiempo de 2 a 3 años.
- d) Sumisión a la vigilancia de los Delegados, así como imposición de los costos causados en este expediente.

Barcelona, 16 de febrero de 1966. [Rúbrica: se respeta confidencialidad]

La ambigüedad y las imprecisiones que aparecen en la redacción de los expedientes consultados no permiten concluir ni en este caso ni en otros la aplicación de dicha ley a músicos callejeros, ya que no definen los términos en que se ejerce la mendicidad. Sin embargo, sería lógico suponer, al menos, la intimidación. Durante el franquismo la pérdida del espacio público como un lugar comunitario, cuya muestra más contundente es la mutilación del calendario de fiestas tradicionales de Catalunya,<sup>327</sup> se asocia a ideas particulares sobre las conductas cívicas e incívicas. La pretensión de construir un entorno depurado, libre de todo agente capaz de producir alteraciones, se objetiva en nuevas disposiciones en contra de la contaminación sonora. De manera que

---

<sup>327</sup> Es un ejemplo la eliminación del Carnaval en varias localidades catalanas. (Bertrand, 2007: 96)

la eliminación de los sonidos característicos de la vida urbana barcelonesa no sólo constituye una pauta de la represión que opera a otros niveles, sino un detonante lógico del abandono voluntario o involuntario del espacio público, por parte de los músicos.

Poco a poco estamos llegando a unos términos muy elogiables en cuanto se refiere a la campaña contra los ruidos ciudadanos. Prácticamente han desaparecido los altavoces y las estridentes músicas callejeras, como han desaparecido también las señales acústicas de la circulación. Subsisten, sin embargo, muy desagradables sonidos, como los procedentes de los tranvías o de los escapes de las motocicletas, que no nos cabe duda se irán suprimiendo a medida que sea posible, posibilidad que en cuanto atañe a los tranvías se nos antoja completamente utópica. Pues bien, entre tales sonidos descuellan por su condición humana y por la facilidad con que pueden ser eliminados: los procedentes de las discusiones y exultaciones vocales en general que suelen producirse en las terrazas de bares y cafés precisamente cuando la noche ha impuesto su silencio en torno.<sup>328</sup>

La recuperación paulatina del espacio público, como parte del proceso de democratización del Estado español se hace visible a partir de 1979 en los nuevos estatutos de los ayuntamientos, que permiten recomponer el calendario de fiestas tradicionales celebradas en las calles.<sup>329</sup> Aun cuando las disposiciones relativas a la contaminación sonora no dejan de emitirse, los habitantes de la Barcelona postfranquista experimentan una nueva relación con el espacio público. En esta nueva relación, las prácticas artísticas callejeras objetivan lo azaroso, impredecible y transitorio del espacio urbano. Véase en la siguiente crónica de 1980 cómo la democratización del acceso al espacio público se expresa en relación con los músicos y demás artistas callejeros. Esta crónica muestra a una ciudad-espectáculo, cuyo espacio público se convierte en un gran escenario de manifestaciones artísticas, acaso uno de los principales motivos por el cual Barcelona constituye hasta hoy un centro de atracción para artistas callejeros de diferentes partes del mundo.

No es necesario pagar la entrada de un teatro para ver un espectáculo; el espectáculo mismo ha saltado la barrera de la taquilla para salir al exterior. La calle ha dejado de ser feudo exclusivo de vehículos y peatones para convertirse en un escenario permanente; en cualquier

---

<sup>328</sup> s/a, "Vida de Barcelona. Un paso más hacia el silencio", 1955: 11.

<sup>329</sup> Bertrand, op. cit, 2007: 98 y ss.

esquina o en cualquier plaza se pueden encontrar artistas callejeros, prestos a divertir al viandante. Las calles de Barcelona se alegran con una farándula de colores que está en todas partes, como en otras ciudades europeas en las que desde hace tiempo la calle es algo más que interminables hileras de edificios aburridos. El desarrollo de la ciudad, como escenario permanente.

Ha sido lento y paulatino, empezaron los pintores, organizando su pequeño Montmartre en la plaza de San José Oriol, en la que sábados y festivos exponen sus cuadros buscando el comprador casual. Los anticuarios sacaron después, cada jueves, sus viejos tesoros a tomar el sol delante de la Catedral. Los artesanos invadieron las Ramblas, y cada domingo venden, en sus improvisados tenderetes, artículos de todas clases.

Y ahora es el espectáculo multicolor que alegra a niños y mayores en los lugares más insospechados. Allí están todos. Los títeres, que cada domingo hacen su representación gratuita a los niños de la calle. En la plaza del Pino [*sic*] o en cualquier esquina del barrio gótico, descubren sus dragones fantásticos para transportar a sus pequeños espectadores al mundo de la ilusión.

El mimo, que pasea por las Ramblas sorprendiendo al apresurado peatón con su cara pintada y su estrafalario atuendo. Los músicos, que llevan su arte fuera de los escenarios habituales para dar conciertos improvisados a todos los que quieran escuchar. Después pasan el platillo, porque su arte también tiene un precio, aunque en este caso tan sólo se pide la voluntad.

Muchos han escogido la calle como escenario, porque consideran que es la única forma de llegar a un público masivo, necesitan el contacto directo y natural que les proporciona la ciudad. Otros la utilizan porque no han encontrado todavía al empresario que les contrate y también los hay que buscan tan sólo el dinero que les permita continuar su viaje.

A este auge variopinto de la ciudad, ha contribuido también el trabajo realizado por las Asociaciones de Vecinos, en ocasiones patrocinadas por el Ayuntamiento, que han desempolvando viejas tradiciones y fiestas populares casi olvidadas. Todo ello ha motivado el resurgimiento de estos improvisados artistas, entre los cuales hay virtuosos y principiantes, aunque quizá lo menos importante sea su calidad artística. Lo que es necesario es que existan, que consigan sobrevivir a la contaminación ciudadana y nos sorprendan cada día en un nuevo rincón, en un barrio distinto.

Quizás, a veces, una flauta anónima ha detenido el frenético vaivén de las manos que acarrear la cesta de la compra o la cartera de «napa-cuir» con los seguros, y como por encanto ha devuelto a algunos su tiempo subjetivo, por que de vez en cuando, olvidarse del reloj, de la prisa y del trabajo, es necesario.<sup>330</sup>

Si bien el fin del régimen franquista incide, por razones obvias, en una democratización del acceso al espacio público, la transformación del imaginario colectivo sobre este espacio en las ciudades europeas se vincula también con los

---

<sup>330</sup> C.Y. y Poch, 1980.

movimientos sociales urbanos de la década de 1980, tal como se vio en el primer capítulo. Nicanor Salueñas y Joan María Solè describen un ambiente cultural significativo en los barrios de Ciutat Vella, a mediados de los años ochenta, tanto en el espacio público como en el semipúblico:

**Nicanor:** Y aquí en esta década por el barrio estaba lleno de intelectuales, pintores, bohemios. Era la época en que se vivió la bohemia aquí en el barrio. Aquí en este bar [Joanet] se realizaban muchas tertulias que duraban horas. Entre cerveza y cerveza, carajillos ... con escritores, poetas y gente que escupía las palabras y de pronto la liaba. O nos juntábamos y nos íbamos de fiesta a una azotea [...]

Mira, la calle era que yo salía por las mañanas, salía solo, y al cabo de quince minutos ya estaba tocando con otro músico (“¡eh! vamos a tocar y tal”) y al cabo de dos horas ya éramos cinco o seis y estábamos allá ... Aquí todavía no había salido la primera hornada del Taller de Músicos y entonces claro, los músicos de calle éramos el colectivo que ponía color musical a las calles de Barcelona.

[...] Yo recuerdo jornadas fantásticas. [...] Yo me pasaba todo el día tocando la guitarra. Entonces, yo salía solo por las mañanas y de pronto aparecía un taciturno y, bueno, pues nada “ala, a hacer sesión” ... uno con congas otro con un saxo, cogíamos la biblia (que la biblia de la calle aquí era el *Real Book*,<sup>331</sup> que es lo que estudian ahora en el Taller de Músicos y escuelas así). Nosotros lo llevábamos, pues, eran las canciones que íbamos a tocar [...] y entonces bueno, yo recuerdo algún día [...] haber empezado en el Moll de la Fusta, al mediodía estar en la plaza del Pi ya con siete u ocho, luego irnos al Bisbe, ya diez o doce, y luego acabar como quince o veinte músicos en Lesseps, en la plaza de Lesseps, haciendo música. Una música casi ininteligible ¿no? pero disfrutábamos. [Ininteligible] porque llega un momento en que veinte músicos ¿cómo lo pones de acuerdo en algo?

**Joan:** era una sorpresa, era una sorpresa... para los turistas, para la gente incluso de aquí, ir a pasear por la Catedral y en la plaza del Iu ver a alguien tocando ¿no? Y la gente se paraba y se hacían unos ruidos más que ahora ¿no? Era más novedad.

Aunque Nicanor se refiere a esta época como “de jolgorio y de júbilo”, en las pláticas mantenidas también ha salido a relucir la aplicación a los músicos de la Ley de Vagos y Maleantes después de instaurada la nueva Constitución de España (1978), en

---

<sup>331</sup> Nota de la autora. *The Real Book* es una gran antología, en tres volúmenes, de transcripciones de jazz, hecha en los años ochenta. La referencia de Nicanor a la biblia no es casual, ya que *The Real Book* es considerado la biblia del jazz.

tanto esta coyuntura política mantuvo componentes (jueces y policías) del franquismo:

Hubo batallas, porque en los ochenta, como en los setenta, al músico de calle le pasaban la Ley de maleantes y mendigos [*sic*]. ¿Qué ocurre? Que la policía posfranquista pues.... los marrones, me parece que eran. Pues los marrones eran todos que venían del franquismo. Había cantidad de policías legionarios de toda índole bla...bla...bla... Qué quiero decir, gente ... algunos de ellos peligrosos. He tenido experiencias muy crudas con policías y rollos de años. De estar en juicios y todo por el puto abuso de la policía. Quiero decir que yo, sin comerla ni beberla, haciendo de Quijote en la historia [...]

Varios autores señalan que el proceso de transformación urbana de Barcelona encaminado a construir “una ciudad bajo control, ejemplar, sosegada, modélica, planificada, previsible ...”<sup>332</sup> constituye, asimismo, una herencia del franquismo. Acaso, la manera en que la gente se volcó a las calles –después de décadas de represión–, en un contexto donde el espacio público adquiriría nuevos significados en ciudades de Europa, hubiera tenido alguna incidencia en la instrumentación de nuevos mecanismos de control del mismo. Lo cierto es que en plena recuperación del espacio público aparecían en la prensa quejas por la intimidación hacia los músicos y demás artistas callejeros:

He leído que hay un puñado de guardias urbanos que se muestran intolerantes con los músicos callejeros.

De ser cierto –el domingo pasado presencié como el poeta de La Rambla era apremiado– me resultaría irritante que sobre ellos se apliquen a ejercer el peso de la ley, mientras que practican una tolerancia injustificada con los trileros. [...] No trabajan en rincones escondidos de Ciutat Vella ni amparados en la oscuridad de la madrugada, sino a plena luz del mediodía, en la misma puerta del Corte Inglés y en el Paseo de Gràcia y en el centro de la plaza de Cataluña. Y no me vengan con la monserga de que se esfuman nada más aparecer una pareja de ministros del agarro.

[...] ahora resulta que encima importunan a los músicos. Pues bien sepa la Guàrdia Urbana y también el Patronato Municipal de Turisme cuál es mi opinión: los músicos y los cómicos de la lengua y los payasos y los mimos y los faquires y los titiriteros y demás deberían ser especie protegida. Las terrazas, pero sobre todo ellos, contribuyen a humanizar una calle presa del ruido, los empujones, el mal humor, la descortesía, toda la prisa del mundo.

Porque les desafío a que me señalen un corro –al punto se forma un corro allí donde se instala cualquiera de estos beneficiosos humanizadores de nuestras plazas y calles– en el que

---

<sup>332</sup> Delgado, op. cit., 2007: 15. Véase también el precursor trabajo de Martí y Moreno, 1974.

presidan los cejjuntos. En cambio, observarán que la mayoría de los allí arracimados esbozan una sonrisa y miran con comprensión y hasta ternura el improvisado espectáculo. ¿Qué más se puede pedir?<sup>333</sup>

Sin embargo, varios músicos coinciden en ciertos cambios benéficos para el colectivo, producidos en el transcurso de la prolongada administración de Pascual Maragall i Mira (1982-1997):

**Nicanor Salueñas:** A finales de los ochenta peleamos por un bando y el Maragall [...] – que además estaba a favor de la gente del colectivo de la calle porque le gustaba ... a él le gustaba ver ambiente musical en las calles; le gustaba la música y ver a los músicos tocar, como a mucha gente- pues, nos fabricó un bando [municipal] hecho a la medida, que disfrutamos pocos años pero lo disfrutamos. [...] Digamos que las ordenanzas que había al respecto, que era la Ley de maleantes y mendigos [*sic*], ya no la podían aplicar para el colectivo.

**Javier van Velthoven:** Después sacaron un bando, firmado por el alcalde Maragall, en aquel momento, que ponía ... regulaba, digamos, el uso de la amplificación en la calle [...] Ponía: “queda prohibido el uso de la amplificación en la calle, excepto para aquellos instrumentos que por su sonoridad lo necesiten”. Y eso era amplio totalmente. Eso te permitía tocar [...] Lo que pasa es que siempre te venía algún policía y si le mostrabas el bando, entonces, tirabas. El problema es que ahora ya lo han restringido demasiado.

**Orlando Vázquez:** Yo estoy de acuerdo con la normatividad antigua. [...] Dejaban tocar con las amplificaciones moderadamente. Eso se puede regular [...] manejarlo hasta que dé cierto volumen y no más. Hasta el indicado.

Efectivamente, en mayo de 1989 la Gasetta Municipal de Barcelona da a conocer las nuevas disposiciones destinadas a regular las actuaciones de los músicos y demás artistas callejeros. En el artículo segundo del bando municipal firmado por Maragall i Mira la prohibición de cualquier tipo de sistema de amplificación presenta dos excepciones: uno, la utilización de un radiocasete de baja potencia como acompañamiento de los cantantes solistas de música clásica y dos, el uso de amplificadores de escasa potencia y a un volumen bajo en el caso de instrumentistas con

---

<sup>333</sup> Permanyer, 1988: 28.



instrumentos acústicos y eléctricos. El bando establece, además, el horario de las actuaciones: 9:00 a 22:00 horas, con posibilidad de extenderse hasta las doce de la noche, siempre y cuando no provoque molestias. El incumplimiento de la normativa se penaliza mediante la finalización inmediata de la actuación. También considera las quejas razonadas de los vecinos como un factor que puede determinar el desplazamiento del lugar de actuación un mínimo de cien metros. El bando es acompañado de un plan piloto con criterios más restrictivos destinado a ser aplicado en el barrio Gòtic y La Rambla, que relaciona el tipo de actuación con la zona y el horario permitidos. Los tipos de actuación aparecen divididos en musicales (solistas, grupos con instrumentos de viento y de músicaailable) y otros (títeres, estatuas, mimos, oradores, rapsodas, pintores y pintores de murales en el pavimento). Las zonas contempladas son cinco: 1. Plaza Catalunya y La Rambla hasta el mar; 2. Portal de l'Àngel, Carrer dels Arcs, Av. Catedral; 3. Catedral, Carrer del Bisbe, Pl. Sant Felip Neri, Pl. del Rei y Carrer dels Comtes y alrededores; 4. Plazas Sant Josep Oriol y del Pi; 5. Zona conformada por las calles no incluidas en las otras cuatro. Si bien el uso de amplificación se prohíbe en las zonas definidas para el Gòtic y La Rambla, tal como señaló Javier, las excepciones que aparecen en el bando permiten a los músicos negociar la utilización de este aparato. Las zonas, horarios y tipos de actuación musical autorizados o no se observan en la siguiente tabla:

	Zona 1 Horario 10:00-21:00	Zona 2 Horario 10:00-21:00	Zona 3 Horario 10:00-21:00	Zona 4 Horario 18:00-20:00	Zona 5 Horario 12:00-14:00 y 18:00-20:00
Solistas	Si	Si	Si	Si	Si
Grupos musicales	Si	Si	No	No	No

Finalizado el periodo de Maragall el Consell Plenario aprobó, durante la alcaldía de Joan Clos (1997-2006), la “Ordenança sobre l’ús de les vies i els espais públics de Barcelona”,<sup>334</sup> promulgada en enero de 1999. El segundo capítulo de dicha ordenanza refiere a los usos especiales del espacio público entre los que se encuentran las actuaciones musicales en la calle. El artículo veintiocho establece que la realización de

<sup>334</sup> “Ordenança sobre l’ús de les vies i els espais públics de Barcelona”, 1999: 32-40.

estas actuaciones requiere de licencia y debe cumplir con una serie de condiciones:

1. No usar amplificador, altavoces de cualquier potencia o instrumentos de percusión.
2. No producir dificultades en el tránsito o impedir el uso normal de la vía pública, y hacer las presentaciones en espacios con más de siete metros de ancho.
3. El horario de las actuaciones es de 10:00 a 22:00 horas y la duración máxima es de sesenta minutos.
4. La Alcaldía puede prohibir o limitar las actuaciones en todo momento, en atención al interés público.<sup>335</sup>

Estos requisitos con algunas modificaciones serán incluidos años más tarde en el artículo setenta y tres de la “Ordenanza de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l’espai públic de Barcelona”, aprobada en el año 2005.

Meses antes de la ordenanza de 1998, los vecinos de Ciutat Vella, sobre todo de las plazas San Josep Oriol, Reial, del Pi y plazoleta del Pi, realizaban movilizaciones y protestas para exigir restricciones en el horario de la música interpretada en estos espacios. Es de destacar que al menos algunos de los reclamos hechos por los vecinos se ven reflejados en el contenido de dicha ordenanza: la prohibición de las percusiones y las restricciones en la duración y en el horario de las actuaciones. Transcribo a continuación una nota periodística que aborda este conflicto, en la cual aparecen representados el discurso de las autoridades y de los músicos respecto de la música de las calles, y de la incipiente propuesta de elaboración de una normatividad específica para Ciutat Vella, como alternativa para lograr la convivencia:

La protesta de los vecinos de las plazas de Sant Josep Oriol y del Pi que exigían –y han conseguido- limitar las actuaciones musicales en la calle ha tenido efectos inmediatos. La protesta ha despertado a los responsables de Ciutat Vella, que están decididos a impulsar una regulación horaria en todo el distrito y evitar así roces con los vecinos. No será fácil: en el Portal de l’Angel o en la Rambla, los vecinos andan escasos de paciencia. En la plaza Reial ya la han agotado y anuncian movilizaciones (ver información adjunta) para esta próxima semana, justo lo que los responsables del distrito intentan evitar a toda costa. La regulación horaria que pretende impulsar el distrito que encabeza el concejal Joan Fuster no será tan estricta como la que se aplicará en las plazas del Pi y Sant Josep Oriol, donde los músicos solamente podrán tocar dos horas el sábado y

---

<sup>335</sup> *Ibíd.*: 35.

otras dos el domingo y sin amplificadores, ni instrumentos de percusión.

El proyecto de limitación horaria –que impediría tocar más tarde de las ocho o las nueve de la noche- ya está en marcha después de la primera reunión organizada por los técnicos de Ciutat Vella, que han querido recabar las opiniones de los vecinos, los comerciantes y los músicos para llegar a un acuerdo lo más amplio posible. Todos los implicados –también los músicos- entienden que debe haber una regulación.

Pero a partir de ahí, cada uno matiza a su gusto. Desde el distrito, Ángel Aragüés, asesor del concejal Fuster, recuerda que el primer paso es “recoger las opiniones de todos los implicados y buscar alternativas a las limitaciones. Que quede bien claro que estamos a favor de la música en la calle, pero eso tiene que ser compatible con el descanso de los vecinos”.

Los músicos consideran que una regulación de la actividad en la calle es peligrosa puesto que puede empañar la imagen de ciudad mediterránea, nocturna y abierta que ha adquirido Barcelona. Es la opinión de Lluís Cabrera, director del Taller de Músics, que organiza el festival de flamenco de la ciudad: “Algunos vecinos son muy intransigentes porque no quieren ningún tipo de música a ninguna hora del día, y no hay que perder de vista que vivimos en una ciudad que atrae muchos turistas y muchos músicos que lo primero que hacen es ponerse a tocar en la calle. Nos quieren regular horarios cuando las tiendas y los museos están empezando a abrir de noche”. Pedro Robertí, portavoz de la Asociación de Músicos de Calle, augura muy poco futuro a la iniciativa del distrito: “Una regulación así no se puede llevar a la práctica, y menos la solución alternativa de crear un circuito de lugares para tocar, porque eso puede significar que nos envíen a la plaza Sant Felip Neri, donde no molestamos, pero por donde apenas pasa nadie”.<sup>336</sup>

Esta normativa se aprueba en el año 2004, tras un largo y conflictivo proceso, en el cual se enfrentan el Ayuntamiento y el colectivo de músicos callejeros.

### **Naturaleza de los conflictos que conducen a la normativa promulgada en enero 2005**

Los conflictos que derivan en la normativa, según testimonios de las partes involucradas, están ligados en principio a una sobrepoblación de músicos callejeros, tal como lo expresa el actual gestor del Centre Cívic y del Proyecto Música al Carrer a Ciutat Vella:<sup>337</sup>

---

<sup>336</sup> Vivanco, 1998: 3.

<sup>337</sup> Se respeta la solicitud de confidencialidad del gestor del proyecto para el presente estudio.

Desde 2004[sic], hay una serie de músicos en la calle que tocaban en Barcelona y hubo un problema, que había demasiada gente tocando en la calle ¿vale? Casi en cada esquina había un músico. Entonces había muchas quejas, muchas quejas de vecinos, de comerciantes, de la gente que paseaba, porque a lo mejor se ponía un grupo en una calle muy estrecha y no podía pasar la gente. Entonces eso había que solucionarlo de alguna manera.

Canek González se refiere a la música de las calles de Barcelona antes de los conflictos de 2004 como una particularidad positiva de esta ciudad. Cuando menciona la presencia de tambores djembé y darbuka en la Plaça George Orwell, popularmente conocida como plaza del Tripi, alude al aumento de los flujos migratorios desde Latinoamérica. Dice Canek:

Yo creo que la diferencia es súper romántica, digámoslo así ... Antes era súper más bohemio ¿me entiendes? Era más “venga, voy a tocar aquí en la esquina” y nadie podía venir a decirte nada ¿no? Por ejemplo, de repente se armaba la fiesta de tambores en la plaza del Tripi –por decirte algo–.

En ese entonces Barcelona tenía ese boom callejero ... de músicos de la calle. En ese año [2003] todos los que eran músicos tocaban por aquí, por allá ... en la calle. No había ni represión ... ni la policía te venía a molestar ... Era ¡Barcelona libre! Entonces, era súper interesante ...

Sin duda la población de músicos en la calle se nutrió de las nuevas migraciones temporales o permanentes, en especial desde América Latina (Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Colombia, México, Guatemala, Venezuela, Ecuador, Perú), Las Antillas (República Dominicana) y Europa del Este (Rumania), así como desde países de Europa Occidental.<sup>338</sup> Es precisamente hacia 1990 cuando se verifica, en términos globales, un aumento de los flujos migratorios desde países periféricos a centrales<sup>339</sup> y cuando se revierte la condición de España como país de emigración.<sup>340</sup> Tal sobrepoblación de músicos despierta la inconformidad de los habitantes de la ciudad y en especial del distrito de Ciutat Vella, por ser el que concentra la mayor parte de las actividades turísticas. Asimismo, genera problemas de convivencia entre los propios músicos, sobre

---

<sup>338</sup> La migración de rumanos, que es la mayor desde Europa del Este a España, ocurre fundamentalmente a partir de finales de la década de 1990. (Pajares Alonso, 2006).

<sup>339</sup> Goldberg, 2006: 115.

<sup>340</sup> *Ibíd.*: 121.

todo por la presencia de grupos de migrantes insertos en redes solidarias étnicas, que monopolizan los lugares más disputados.<sup>341</sup> Esta situación seguramente incide en la búsqueda, una vez más, de mecanismos de control más estrictos del espacio público y en consecuencia de la actividad de los músicos.

Además, la inmigración “ilegal” y en redes (senegaleses, marroquíes, dominicanos, rumanos o peruanos) parece constituirse ante las autoridades y los sectores socio-económicamente dominantes en un factor de incremento de la delincuencia, la prostitución y la venta ambulante. En otras palabras, los inmigrantes<sup>342</sup> de determinadas procedencias se observan como delincuentes y “‘factores de riesgo’ que pueden llegar a trastocar los valores, tradiciones y moral dominantes”.<sup>343</sup> En Ciutat Vella, por ejemplo, la apropiación y sobre uso del espacio público, en tanto lugar de reunión de migrantes socialmente excluidos o con viviendas poco dignas, así como por el eventual traslado de usos culturales desde los países de origen, se presenta como un motivo más de incomodidad para las autoridades y los sectores sociales antes referidos, quienes exigen la regulación política espacio.<sup>344</sup> De manera que las normas de convivencia ciudadana reguladoras del uso del espacio público dialogan con leyes migratorias cada vez más restrictivas, fundamentalmente en el siglo XXI. Esto, como ya lo señalé, se enmarca en un proceso tendiente al ordenamiento y regulación de la ciudad, como principios del control absoluto. Dice Delgado al respecto:

En el fondo, quizás Barcelona está siendo el último gran experimento de aquella concepción de la ciudad que se inició a finales del siglo XVIII y que aparece empeñada en regular y codificar la madeja de realidades humanas en que consiste toda concentración urbana. El objetivo es acabar con los esquemas paradójicos, azarosos y en filigrana de la ciudad, aplicar principios de reticularización y de vigilancia que pongan fin o atenúen la opacidad o la confusión a que siempre

---

<sup>341</sup> Es de destacar que varios de los músicos que se desempeñan en Ciutat Vella se refirieron concretamente a los inmigrantes de origen rumano. Sobre la inserción laboral de los músicos migrantes rumanos en Catalunya existe una tesis de la Universidad de Barcelona que alude a esta situación, aunque en el ámbito del metro. (Pajares Alonso, op. cit., 2006.)

<sup>342</sup> Es importante destacar que existen migrantes de primera o segunda categoría, según país de origen y estatus socio-económico, lo cual incide en las posibilidades laborales y por lo tanto de poner en regla su situación.

<sup>343</sup> Goldberg, op. cit., 2006: 124.

<sup>344</sup> Los cambios en el mobiliario urbano constituye un signo de esto. Por ejemplo la sustitución de los bancos tradicionales de la vía pública de tres o cuatro plazas a los de una plaza, conocidos como antimendigos.

tiende la sociedad urbana. [...] quizás la vocación última de cierto urbanismo sea la de desactivar para siempre lo urbano.<sup>345</sup>

Otro aspecto del conflicto, que salió a relucir en las pláticas con los músicos y concuerda con varias crónicas publicadas en la prensa del año 2002, se vincula al acondicionamiento de la ciudad para la realización del Fórum Universal de las Culturas 2004. Dice Pierre Minetti al respecto:

Es decir, las leyes que hicieron en Barcelona cambiaron con los años [...] Todas las leyes que tienen relación con el orden público ... con el sonido. Empezaron a votar leyes sobre la contaminación sonora, que atacaban indirectamente a los músicos. Y entonces a partir del 2005, cuando hicieron el Fórum en Barcelona ... a partir de esa fecha empezaron a hacer como una limpieza.<sup>346</sup> No querían más músicos ... votaron la ley de que no se pueda tocar más música en la calle. Durante un año [...] no se pudo tocar ni en las terrazas ni en ningún sitio de Barcelona. Estaba prohibido. Y si tocabas ... si te encontraba la policía tocando te confiscaba el instrumento con una multa. Y bueno, a partir ahí, del 2005, empezó a cambiar un poco todo. Ya antes del 2005 habían algunas plazas donde no se podía tocar, como la Plaza del Pi, la Plaza Real, donde habían carteles que decían “No se puede tocar, salvo de las 5 a las 7”... habían restricciones. [...] los músicos que ya estaban aquí me contaron que cambió también en el 92, antes de que yo llegue, cuando hubo los Juegos Olímpicos aquí. También hicieron una limpieza. Querían presentar la ciudad limpia, con orden ...

Como dije algunos medios dan cuenta del conflicto entre los músicos callejeros y el Ayuntamiento en el año 2002. Manu Chao, los integrantes del grupo Che Sudaka y otros músicos que laboran en ese entonces en las calles de Barcelona ofrecen una conferencia de prensa con el propósito de denunciar el trato “vejatorio y violento” de la policía hacia ellos. Plantean la posibilidad de regular las actividades de los músicos en un acuerdo con el Ayuntamiento, con el fin de acabar con la presión y el acoso de la Guàrdia Urbana, e insisten en que su intención no es imponer la música o importunar a los vecinos de Ciutat Vella. Se refirieron también al desalojo de las percusiones dominicales del Parc de la Ciutadella<sup>347</sup> y a la argumentación ofrecida al respecto por la

---

<sup>345</sup> Delgado, op. cit., 2007: 17.

<sup>346</sup> Nota de la autora. Recuérdese que el Fórum se lleva a cabo del 9 de mayo al 26 de septiembre de 2004.

<sup>347</sup> Los músicos advierten que estos desalojos van acompañados de confiscación de los instrumentos musicales con multas de alrededor de cien euros ó deportaciones a los inmigrantes sin papeles.

policía: “Se junta mucha gente y escuchan música, se junta mucha gente y beben alcohol. Se junta mucha gente y se vende drogas.” Asimismo, destacan las contradicciones que, a su entender, caracterizan la actuación del gobierno de la ciudad en relación al Fórum 2004:

Finalmente se tildó de hipócrita y contradictoria la política del consistorio socialista, empeñado en hacer del *Fórum* 2004 un éxito fuera de nuestras fronteras, vendiendo una ciudad alejada de la auténtica, la que se vive en la calle. Una ciudad diseñada a la perfección en una maqueta pero que se muestra fría, aséptica y sin espíritu, como si de un enorme parque temático se tratara.<sup>348</sup>

Manuel Delgado apunta cómo las ideas que sustentaron las propuestas de implementación de “grandes acontecimientos” en la ciudad de Barcelona, en particular de la Exposición Universal (1988)<sup>349</sup> concebida por José María de Porcioles (1957-1973) –alcalde del franquismo- se mantienen para los Juegos Olímpicos (1992) y el Fórum (2004):

Sorprende cómo los argumentos de Porcioles en defensa de su idea de gran acontecimiento serían idénticos a los que alimentarían el proyecto olímpico o el Fórum 2004: “La exposición puede y debe ser el instrumento adecuado para encauzar la expansión de Barcelona y promover, a la vez, su reforma interior, de acuerdo con las exigencias que implica su crecimiento y obliga la profunda transformación social.”<sup>350</sup>

Constituye una información relevante de consignar aquí el hecho de que a pocos días de concluido el Fórum Universal de las Culturas las quejas de los vecinos del distrito de Ciutat Vella por la inseguridad, el uso indebido del espacio público y el deterioro acelerado de algunas plazas a escasos dos años de su remodelación salieron nuevamente a la luz mediante pancartas colocadas en los balcones de las viviendas. Estas pancartas, en las plazas duras<sup>351</sup> de Sant Josep Oriol y del Pi, fueron también

---

<sup>348</sup> Mono Lo, 2002.

<sup>349</sup> La exposición había sido pensada para efectuarse en 1982, sin embargo, se llevó a cabo en 1988.

<sup>350</sup> Delgado, op. cit., 2007: 27. La cita es de José María de Porcioles y aparece en Ignasi Riera, “Porcioles ‘ministro’ de franco en Barcelona”, en *Los catalanes de Franco*, Plaza y Janés, Barcelona, 1999: 356.

<sup>351</sup> La plaza dura es un estilo que surge de la síntesis del pasado con el presente en términos de diseño. “Este estilo ponía de relieve un enfoque minimalista para las nuevas plazas, paseos y otros espacios; un

dirigidas hacia los músicos callejeros: “Prou assentjament musical”; “Això és un barri i no un escenari”.<sup>352</sup> Una crónica de estas protestas publicada en *La Vanguardia* finalizaba de la siguiente forma: “Quizás en consideración a estas opiniones, el mismo día que se discutía sobre las plazas más conflictivas, el Distrito aprobaba un reglamento de condiciones para los músicos callejeros.”<sup>353</sup>

A principios del año 2005 la prensa de Barcelona informa acerca de la normativa para los músicos callejeros de Ciutat Vella. El tono con que se expresa la cronista de *El Periódico de Catalunya* constituye una muestra de la postura de algunos medios sobre este tema:

Ciutat Vella ha puesto coto a la banda sonora que conforman las decenas de músicos callejeros que actúan en el distrito. Todos los artistas que deseen cantar o tocar algún instrumento en la zona tendrán que inscribirse previamente y acatar unos turnos para actuar en alguno de los 23 puntos autorizados e identificados con una placa. El resto de los escenarios improvisados, entre los que cabe destacar la plaza del Pi, están prohibidos desde ayer.<sup>354</sup>

Si bien este es el comienzo del denominado Proyecto Música al Carrer a Ciutat Vella, no es el fin de los conflictos en la ciudad de Barcelona, en tanto los músicos callejeros continúan siendo noticia. La Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona –acaso una nueva forma de la Ley de Vagos y Maleantes, según varios autores–, promulgada en enero de 2006, tuvo efectos inmediatos. Veamos en la siguiente crónica lo que pudo haber sido una nueva dirección del plan estratégico del Ayuntamiento de Barcelona respecto de los músicos callejeros:

Parece difícil considerar que unos músicos peatonales sean pordioseros, pero así parece ser que se interpreta la última orden del Ayuntamiento de Barcelona destinada a prohibir la mendicidad y la prostitución por las calles de la ciudad. [...] la última normativa barcelonesa provoca que los municipales confisquen los instrumentos de los músicos, quienes deben pagar una

---

enfoque en el que los espacios se dejarían en su mayoría abiertos, tratados con superficies mínimas de concreto, decorados en forma austera, sólo con esculturas metálicas y bancas de concreto. La idea era eliminar los árboles, las flores y la vegetación, en parte debido al gasto que representaría su mantenimiento.” (Herzog, op. cit., 2004: 293)

<sup>352</sup> Suñé, 2004: 5.

<sup>353</sup> Ídem.

<sup>354</sup> Castán, 2005.



multa de 120 euros para poder liberarlos. El “crimen” de los músicos peatonales –los archiconocidos “buskers”- es que dejan abierta la caja del instrumento por si algún transeúnte, agradecido por el cambio sonoro de la calle en que interpretan sus melodías, se digna a depositar unas monedas. No piden limosna, interpretan música, pero si alguien se apiada de ellos o valora su nivel musical y deja unas monedas son bien recibidas. Y eso ha pasado a ser un delito. [...] El hecho de que la actual normativa de la capital catalana diga que eso es mendicidad, parece difícil de entender. Y esta normativa se suma a otras anteriores promulgadas por todos los gobiernos que este país ha tenido, en las que se delimita tanto el uso del espacio público que casi todo es ilegal.<sup>355</sup>

Esto me lleva a plantear un tercer aspecto del conflicto: la ambigüedad y la fragmentación de la figura del músico callejero ante la administración pública. Es decir, que este actor es considerado en las ordenanzas únicamente en relación con los efectos de la contaminación sonora y la obstrucción del libre tránsito peatonal; de manera que la acción de recibir dinero del público puede ser interpretada, según el criterio de quienes ejercen la autoridad en la vía pública, como mendicidad o venta ambulante, incluso puede desplazarse entre ambas posibilidades, en tanto los músicos ofrecen a la venta sus propios discos. Estas dos posibilidades, además de la contaminación sonora, aparecen tipificadas en el Título II de la ordenanza, correspondiente a “Normes de conducta a l’espai públic, infranccions, sancions i intervencions específiques”, en los capítulos cinco, ocho y doce, respectivamente:<sup>356</sup>

Ocupació de l’espai públic per conductes que adopten formes de mendicitat.

Comerç ambulant no autoritzat d’aliments, begudes i altres productes.

Altres conductes que perturben la convivència ciutadana. Secció segona: contaminació acústica.

Esto significa que el músico puede realizar actuaciones en la vía pública respetando las condiciones impuestas en la ordenanza, pero no recibir dinero por ello, pues no se le considera un trabajador. Es decir que, dadas las circunstancias por las que el músico ejerce su labor en las calles siempre habrá un motivo de penalización. Siempre estará fuera de la ley.

<sup>355</sup> s/a, Editorial. “Con la música a otra parte”, 2006.

<sup>356</sup> “Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l’espai públic de Barcelona. Secció Primera: Ocupació de l’espai públic pero conductes que adopten formes de mendicitat”, 2006: 20.

## Normativa

Como ya lo indiqué, desde hace varios años la actividad de los músicos callejeros de Barcelona está regulada por dos normativas, una general para la ciudad y otra específica para el distrito de Ciutat Vella. La primera de ellas se tipifica en la sección segunda de la Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona, correspondiente a la contaminación acústica, que a su vez se basa en la segunda sección del artículo veintiocho de la Ordenança sobre l'ús de les vies i els espais públics de Barcelona, ya descrita. De esta última se modifican los epígrafes *b* y *c*, se añade un tercero y se mantiene lo demás. La modificación del epígrafe *b* es muy pequeña pero sugerente en relación con el incipiente uso y amplitud del nuevo término: calles por espacios públicos. Los cambios en el epígrafe *c* significan una restricción: las actuaciones no deberán prolongarse más de treinta minutos, en vez de los sesenta anteriores; y agrega que éstas, independientemente de quienes las realicen, no podrán superar el tiempo total de dos horas en un mismo día y en un mismo lugar. El epígrafe añadido también constituye una restricción, en tanto los lugares donde se llevan a cabo las actuaciones no deben colindar con centros docentes, hospitales, clínicas o residencias asistidas, ni terrazas o veladores.<sup>357</sup> En todos los casos la Alcaldía se reserva el derecho de hacer los ajustes necesarios, con el propósito de lograr el bien público y, en concordancia con la Carta Municipal de Barcelona (1998) establece que el cumplimiento de esta ordenanza está a cargo de la Guàrdia Urbana y de la Policia de la Generalitat (Mossos d'Esquadra), creada esta última en 1980.

La normativa para Ciutat Vella se da a conocer en el marco de la aprobación de la Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona. Esta normativa fue elaborada por los técnicos de cultura del Distrito junto con la comisión de Via Pública y la Guàrdia Urbana. Es importante destacar que la denominación de Proyecto de Música al Carrer a Ciutat Vella presenta un componente eufemístico en tanto refiere a las obligaciones de los músicos respecto

---

<sup>357</sup> “Ordenança sobre l'ús de les vies i els espais públics de Barcelona. Artículo 28”, 1999: 13. “Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona. Artículo 73”, 2006: 24-25.

del uso del espacio público y no al desarrollo de una propuesta cultural, tal como se intenta mostrar. Señala el gestor del Centre Cívic que si bien en un principio se pretendió desarrollar un proyecto cultural el obstáculo fue el escaso apoyo económico otorgado por el Ayuntamiento,<sup>358</sup> de manera que terminó centrándose únicamente en el cumplimiento de la normativa.<sup>359</sup> Los objetivos de la normativa para Ciutat Vella son los siguientes: 1) lograr la convivencia y la armonía entre vecinos, comerciantes y músicos, y 2) que no se obstruya la libre circulación en la vía pública. La normativa regula varios aspectos y recibe ajustes periódicos, según las problemáticas que vayan surgiendo. Estas readaptaciones han significado un aumento del control del espacio público y mayores restricciones a la actuación de los músicos callejeros. La actualización de la normativa que presento a continuación es la correspondiente a octubre de 2008.

**1. Obtención de las acreditaciones.** Las acreditaciones –numeradas, personales e intransferibles– las expide anualmente el Centre Cívic Convent de Sant Agustí, cuya gestión está a cargo de una empresa privada. Los tipos de carné son dos y son excluyentes: individuales (de uno a tres integrantes) y por grupos musicales (de cuatro a seis integrantes). En el caso de los grupos se registra el nombre de todos los integrantes y, a su vez, cada uno de ellos tiene un carné que lo identifica con el nombre del grupo. Si hay cambios en los integrantes se debe dar cuenta de ellos. Los músicos que no alcanzan a recibir la acreditación se inscriben en una lista y cuando una de ellas se libera se otorga al siguiente músico en el orden.

**2. Tipología de los puntos para tocar.** Con base en el plano sonoro del distrito elaborado por el Departament de Medi Ambient se establecen dos tipos de puntos, con el fin de minimizar las molestias que se puedan ocasionar: al interior del barrio Gòtic y al exterior del mismo. Los primeros son puntos situados en los alrededores de la Catedral y en el Portal de l' Àngel, próximos a viviendas y oficinas. En este caso se permite la interpretación de todos los géneros musicales, siempre que los programas sean “melódicos y suaves”; la música no puede superar los 65 decibeles y los grupos tienen limitaciones en el número de integrantes. Los puntos al exterior del Gòtic se ubican en espacios alejados de edificios habitacionales, como es el caso de la zona de la Barceloneta de plaza Catalunya. En este caso se permite la interpretación de todo

---

<sup>358</sup> Entiéndase como el dinero que el Ayuntamiento estaba dispuesto a destinar a esta causa.

<sup>359</sup> En tal sentido es importante destacar algunas diferencias respecto de las condiciones de desempeño de los músicos del metro, agrupados en AMUC (Asociación de Músicos de la Calle y del Metro de Barcelona). En tanto existe una subvención de Transportes Metropolitanos de Barcelona (TMB) y una cuota de alrededor de cuarenta euros anuales que cubre cada músico, ha sido posible llevar a cabo proyectos culturales y efectuar exámenes de selección para actuar en el metro.

tipo de música, siempre que no sobrepase los 70 decibeles. En todos los casos los puntos pueden ser modificados por la administración del Distrito en función de los inconvenientes que se presenten.

### 3. Horarios permitidos en cada punto, según su ubicación contextual.

<b>Puntos y horarios con carné individual</b>						
	<b>Nombre del punto</b>	<b>Punto en el barrio Gòtic</b>	<b>Punto exterior</b>	<b>Máximo de Integrantes</b>	<b>Horario (semana laboral)</b>	<b>Horario (fin de semana)</b>
2	P. de l'Àngel (Cucurulla)	*		2	12-14 h 17-19 h	
3	Av. Catedral	*		3		
4	Pl. del Rei	*		3	12-14 h 17-19 h	12-14 h (sábado) 16-18 h (sábado) 17-19 h (domingo)
5	Pg. Born no. 5 (Sta. Maria del Mar)	*		2	12-14 h 17-19 h	
7	C. de Santa Llúcia	*		2	12-14 h 17-19 h 19-21 h	
8	Bisbe (esq. Con Pietat)	*		2	12-14 h 17-19 h 19-21 h	11-21 h
10	Pl. Sant Iu	*		2	11-21 h	19-21 h (sábado) 20-21 h (domingo)
13	Rambla de Sta. Mònica		*	3	11-21 h	
11	Pl. Joaquim Xirau (palmeras)		*	3	12-14 h 17-19 h	
12	Pl. Dels Angeles (MACBA)		*	3		
<b>Puntos y horarios con carné de grupo</b>						
1	P. de l'Àngel (Corte Inglés)	*		6	12-14 h 17-19 h	
6	Sta. Caterina	*		5		
9	C. Allada Vermell (Espai Brossa)		*	5	No se puede tocar	11-21 h
14	Pl. Catalunya (Banco de Espanya)		*	6	15-21 h	11-21 h
15	Pl. Catalunya (núm. 20)		*	6	13-21 h	
16	Pg. Lluís Companys (Arc de Triomf)		*	6	11-21 h	
17	Moll Fusta (estatua)		*	6		
18	Moll Fusta (a la mitad)		*	6		
19	Moll Espanya (fuente)		*	6		
20	Pl. Sant Ictíneo		*	6		
21	Moll Dipòsit		*	6		
22	Moll Barceloneta		*	6	11-13 h 17-19 h	
23	Pl. del Mar		*	6	11-21 h	
24	Pg. Marítim Barceloneta		*	6		

**4. Procedimientos de inscripción.** La inscripción se realiza quincenalmente<sup>360</sup> en el Centre Cívic Convent Sant Agustí, por sorteo: uno para las acreditaciones individuales y otro para la de grupos. Cada lista de músicos acreditados, cuyo orden se define informáticamente, se parte a la mitad y la elección de puntos y horarios se realiza conforme al orden: de principio al final de la primera mitad y del final al principio de la segunda mitad, y cada una corresponde a una semana de actividad. Cada músico o grupo puede elegir hasta siete turnos semanales de dos horas, con un máximo de dos turnos al día. Asimismo, puede tocar en el mismo punto un máximo de dos veces a la semana, pero en días diferentes.

**5. Condiciones para interpretar música en la vía pública:** a) colocar la acreditación en un lugar visible; b) en caso de que la persona no pueda asistir al punto en el horario en que se inscribió, ningún otro músico puede hacer uso del mismo; c) no tocar fuera de los horarios establecidos; d) en caso de que un integrante del grupo no esté acreditado será sancionado; e) los músicos deben tener un repertorio variado, por consideración a las personas que viven o trabajan en las proximidades del punto y no pueden repetir las mismas piezas en periodos breves; f) no utilizar instrumentos que por sus características sonoras puedan ocasionar molestias, en especial trompetas sin sordina, percusiones de parche y platos de metal; g) los músicos que utilicen didgeridoo sólo pueden tocar en Pl. Catalunya (Banco de Espanya y núm. 20) y en Rambla Santa Mònica; h) en los puntos de Portal de l'Àngel (Cucurulla) y Pg. Born no. 5 (iglesia de Santa María del Mar) no se puede utilizar amplificación; i) de acuerdo con la normativa sobre el uso de las vías y los espacios públicos de Barcelona está prohibida la venta de discos compactos; j) las actuaciones en un punto determinado pueden suspenderse ocasionalmente por incompatibilidad con actividades lúdicas y culturales que cuenten con la licencia municipal correspondiente; k) el Distrito tiene la capacidad de retirar la acreditación a los músicos que no cumplan con la normativa (por un mes y en caso de reincidencia se produce la baja por el resto del año); l) en todos los casos los músicos deben seguir las indicaciones de los agentes de la Guàrdia Urbana y la Policia Portuària, quienes pueden ordenar la finalización de la actuación, denunciar la infracción o retirar la acreditación, y en caso de incumplimiento decomisar el instrumento musical.

El relato del gestor del proyecto sobre los procedimientos y condiciones para otorgar las acreditaciones, que transcribo a continuación, pone en evidencia la particular situación de que la mayoría de los músicos son migrantes permanentes o temporales. Muchos de ellos llegan a Barcelona empujados por la crisis económica de sus países,

---

<sup>360</sup> Recientemente se produjo un cambio en la forma de realizar el sorteo, ahora es cada mes.

mientras que otros por el atractivo que en ellos ejerce esta ciudad, conocida y promocionada turísticamente como un espacio donde la diversidad cultural tiene su máxima expresión en calles, plazas y parques. Tanto en uno como en otro caso los músicos han visto en Barcelona una forma de ganarse el sustento económico a través de sus habilidades musicales. Este relato también ayuda a evidenciar que cada actualización de la normativa se dirige a un mayor control del espacio público y de la actividad de los músicos.

Y bueno, al principio podía ir tocando, más o menos, quien quisiera. Los músicos pasaban por aquí, se les entregaba un carné, un permiso [...] Pero qué pasa, hubo un momento en que se dieron muchos carnés y no se sabía si los músicos que tenían carnés tocaban o no tocaban; si residían en Barcelona. Muchos eran gente de fuera, la mayoría. Entonces en 2007, parece que fue, se juntaron para ver los puntos reales que había con los horarios, entonces dijeron que sólo podía haber un máximo de 200 músicos, ¿vale? Entonces, a partir de aquí se le dio carné a doscientos músicos solamente y son los que pueden estar tocando en todos los puntos y todos los horarios.

Entonces ¿cómo hacemos para que entre gente nueva de los doscientos músicos que están? Se avisó a los que tenían carné diciendo que en unas fechas concretas tenían que venir a renovar el carné, los que no vinieron se quedaron sin carné. [...] Qué pasa, mucha gente a lo mejor no está en Barcelona y ha venido ahora para intentar renovar el carné y ahora ya no se puede.

Entonces se escogieron todos los que renovaron, que eran cien, ciento y algo ¿vale? Entonces con los restantes se hizo un sorteo, con la gente nueva [alrededor de mil músicos] que quería entrar dentro del proyecto y se completaron los doscientos ¿vale? Y bueno, cada año lo mismo, lo que vamos haciendo es lo mismo. La gente que no viene al sorteo son los que nosotros entendemos que no están participando. Es la única manera que tenemos de comprobarlo.

De las doscientas acreditaciones anuales unas noventa se presentan a los sorteos en los meses de verano, mientras que en invierno unas cuarenta o cincuenta. Aun así, en cada sorteo hay casos de solistas o grupos que, por el lugar ocupado en el orden de la lista, no tienen oportunidad de elegir un buen punto para tocar o de utilidad en términos económicos en los quince días sorteados y si es verano en un mes, debido al periodo vacacional. Incide en esta situación el número de puntos escogidos por los músicos: de los veintidós a veinticuatro establecidos por el Distrito se eligen en los sorteos únicamente catorce o quince, pues los demás no se consideran redituables por la escasez

y tipo de concurrencia o por el entorno funcional, principalmente.<sup>361</sup> Como consecuencia el músico se traslada fuera del Distrito o permanece a la expectativa de encontrar un punto en el cual el solista o grupo asignado no haya acudido, contraviniendo de esta forma la segunda cláusula de la normativa, respecto de las condiciones para interpretar música en la vía pública. El problema de una normativa de este tipo es la excesiva restricción del marco legal, pues trasciende en varios aspectos la realidad que pretende regular. Esta restricción tiene dos consecuencias inmediatas e ineludibles en el ámbito de los músicos callejeros: la manipulación de la normativa y la constante negociación en el espacio público físico y simbólico.

En el año 2009, según información proporcionada por el gestor del proyecto, el Distrito consideró que la normativa requería de una actualización más, debido –al parecer- a la cantidad de quejas interpuestas por los vecinos de Ciutat Vella. Los cambios introducidos son los siguientes:

1. Sustitución del punto de la calle Santa Llúcia por la plaza Sant Just, en el cual se extiende el horario de actuación de los fines de semana de 11:00 a 21:00 horas.<sup>362</sup>
2. Reducción del horario de actuación del punto ubicado en la calle Bisbe, en el cual se quita el turno de lunes a viernes de 19:00 a 21:00 horas.
3. Ampliación del horario de actuación del punto de la plaza Sant Iu: los fines de semana también se puede utilizar en el horario de 11:00 a 21:00 horas.
4. Eliminación del punto de plaza Catalunya (Banco de Espanya).<sup>363</sup>
5. El didgeridoo ya no puede ejecutarse frente al Banco de Espanya, en tanto se eliminó este punto, y se permite únicamente en los puntos ubicados en la Barceloneta y en Port Vell.
6. Totalización de la prohibición del uso de amplificador en el Distrito.<sup>364</sup>

Si bien las modificaciones señaladas aparecen en la normativa fechada en marzo

---

<sup>361</sup> Esto es comprensible respecto de algunos de los puntos; sin embargo existen otros, como el ubicado en el Arc de Trioumf, con una circulación importante de peatones, que los músicos no han aceptado la sugerencia del gestor del proyecto, de probarlo.

<sup>362</sup> Sustitución desfavorable según la opinión de varios músicos, porque hay una menor circulación de peatones en dicho lugar.

<sup>363</sup> Lo cual reduce las posibilidades en tres turnos diarios y cinco de los fines de semana; además, constituía un punto codiciado por los músicos, debido a la cantidad de peatones que transitan por el lugar.

<sup>364</sup> Esto reduce, aún más, las posibilidades de interpretación musical, en tanto hay instrumentos –la guitarra, por ejemplo- que no se escuchan sin un medio que amplifique su sonido.

de 2010, éstas se empiezan a aplicar en el transcurso del año 2009 sin poner al corriente a los músicos, lo cual trae aparejado enfrentamientos tanto entre estos y el Distrito, así como entre los propios músicos.

## **Negociación del espacio público**

La negociación de las condiciones para ejecutar música sucede, fundamentalmente, en la cotidianidad del espacio público y en relación con ciertos aspectos que muestran, en mi opinión, una rigidez innecesaria y susceptible de autorregularse sin perjuicio alguno para nadie. Entre ellos está la ocupación de un punto cuando se produce la ausencia del músico asignado y la exigencia de rendir cuentas respecto de los cambios producidos en la conformación de los ensambles, lo cual sin duda altera el hábitus de las relacionales entre los músicos e incide en las dinámicas de transformación e innovación de las propuestas musicales. Esta negociación, por lo general, no opera ni en relación con los horarios para actuar en un punto determinado, ni respecto de la condición de no exceder un número preciso de integrantes.

Una situación más compleja tiene su origen en las ordenanzas sobre el uso del espacio público contrarias a los intereses, necesidades y expectativas económicas de los músicos callejeros. Es decir, los términos de la habilitación para tocar música en la calle no contemplan la condición de trabajador informal, independiente o no asalariado, pues no existe un marco legal en tal sentido.<sup>365</sup> La presencia del músico en las calles debe ajustarse a las normativas generales de uso del espacio público, que operan para todos los actores con intereses en él. Ante el argumento de que el desempeño musical en las calles constituye un modo de vida y de ganar el sustento económico, el gestor del proyecto manifiesta la posición de las instancias de gobierno al respecto:

Muchas veces los músicos –para conseguir cosas- van hablando, diciendo que ellos ganan el dinero así, que es su trabajo y que si no ellos no comen y todo eso. Claro, eso al Distrito no le importa. No es que no le importe. Sí que le importa. Pero, el Distrito dice, entonces, “a ver, puedes trabajar de otras cosas. O sea tú lo que quieres es tocar en la calle... yo te dejo tocar en la calle. Pero, si tú quieres ganar dinero en la calle tienes que pagar una serie de impuestos, por ley.”

---

<sup>365</sup> El marco legal existe únicamente en términos de interpretar música en las calles.



Y, sin embargo, para los músicos migrantes (alrededor del noventa por ciento del colectivo) el desempeño en la vía pública se convierte en la opción laboral “más permitida”, incluso la única, en tanto las acreditaciones se otorgan sin considerar la situación migratoria. El caso de Orlando Vásquez, descrito en un capítulo anterior, es muy ilustrativo en este sentido, ya que su estatus de migrante con papeles no lo faculta para trabajar de manera formal.

Por otra parte, la histórica presencia del músico en las calles remite a una construcción del imaginario sobre este actor social, que integra otros componentes no tan objetivos ni lineales como el dinero. Las historias personales de los músicos mostraban, en el capítulo anterior, la diversidad de aspectos individuales y sociales, de índole sencilla o compleja, que se entrecruzan al momento de interpretar música en la vía pública. Seguramente esos componentes no lineales ni objetivos que rodean a la práctica musical callejera y la legitimidad de la música en los términos planteados en el primer capítulo, inciden en la disposición a negociar la posibilidad de recibir del público una cooperación económica. Si bien la Guàrdia Urbana –encargada de vigilar el cumplimiento de la ley- puede ser exigente en el cumplimiento de ciertos aspectos de la normativa, también se muestra tolerante en relación con otros: acepta que el músico deje abierto el estuche del instrumento para recoger el dinero ofrecido por el público y permite la venta algo velada de los discos.<sup>366</sup>

La negociación cotidiana del músico con la autoridad se centra, como ya se indicó, en lograr el acceso y la permanencia en el espacio público, ante lo reglamentado o no permitido en la dimensión simbólica del mismo. Esta posibilidad de negociar ni la tiene todo actor social que utiliza la vía pública como instrumento de trabajo informal, ni es una opción en todo momento. Parte de la cotidianidad en las calles de Barcelona es la persecución de los inmigrantes sin papeles procedentes de África Subshariana, vendedores de productos diversos en los alrededores de Port Vell y de plaza Catalunya,<sup>367</sup> y los violentos enfrentamientos con la Guàrdia. Asimismo, es recurrente

---

<sup>366</sup> La venta de discos propio es un tema controvertido en la relación entre el colectivo de músicos y el Distrito, según lo manifestado por el gestor del proyecto y Hugo Guerrero –Presidente de la Asociación de Músicos e Intérpretes de la Calle (AMIC)-, como se verá más adelante.

<sup>367</sup> Conocidos como “top manta”.

en la prensa la alusión a situaciones de conflicto entre la policía y los músicos callejeros. En este sentido, varios medios han informado, a partir de fuentes oficiales, que en el año 2008 se requisaron 243 instrumentos musicales y amplificadores a artistas callejeros de la ciudad, entre ellos: cincuenta guitarras, diecisiete acordeones, ocho flautas, cuatro armónicas, dos violines, dos saxos y dos clarinetes –es decir, instrumentos permitidos-, además de percusiones, amplificadores y altavoces prohibidos por las ordenanzas generales. Mencionan también que el costo de la multa por contravenir la normativa es de noventa euros y que el importe para recuperar el instrumento o aparato asciende a 183.35.<sup>368</sup> Los músicos de Ciutat Vella coinciden en que estas cantidades de dinero con frecuencia sobrepasan el valor del instrumento o del aparato requisado, tal como lo expresó Hugo Guerrero a un medio: “Hay casos en los que resulta más cara la sanción que el instrumento y el músico opta por no ir a buscarlo”.<sup>369</sup> También Coti de Microguagua, a quien le fue retirado un amplificador, explicó en una conversación espontánea en la vía pública que no recuperaría el aparato, por este mismo motivo.

No hay dudas de que existen periodos de tensión entre el Distrito o el Ayuntamiento y el colectivo de músicos de Ciutat Vella, en los cuales la negociación cotidiana se ve afectada. Las alteraciones producidas en este sentido se manifiestan en la disolución de acuerdos tácitos y en la aplicación sorpresiva de sanciones, lo cual deriva en nuevos conflictos, asociados a formas de protesta públicas. En tanto las autoridades de gobierno tienen la prerrogativa de modificar las condiciones de la ejecución musical en las calles y de ordenar el cumplimiento de la normativa en todos sus aspectos al momento de considerarlo oportuno, regulan indirectamente la negociación en el espacio público. Una pregunta relevante y a la vez compleja, por no tener respuesta de carácter unívoco, es qué detona la tensión entre músicos y autoridades. Es probable la presencia de una dinámica cíclica de permisión o transgresión del orden y recuperación del mismo, pero, bajo condiciones más estrictas. En esta dinámica las quejas de comerciantes y vecinos recibidas por el Ayuntamiento o el Distrito, sobre todo por la contaminación sonora, con seguridad ponen en marcha este mecanismo, influenciado acaso por agentes o factores externos a la práctica musical callejera.

---

<sup>368</sup> Subirana, Jordi, 2009.

<sup>369</sup> *Ibíd.*

Existe una dialéctica entre las instancias de gobierno y los ciudadanos, tendiente a eliminar las posibilidades de autocontrol o de autorregulación efectivas en el propio espacio público, la cual se expresa con claridad en el volumen de denuncias interpuestas. La legitimidad política (legalidad) constituye una dimensión simbólica sustentada en la confianza que la ciudadanía deposita en el orden político como instancia de elaboración del sistema de leyes conforme al cual la sociedad debe actuar. La legitimidad social de este orden se manifiesta, precisamente, en el grado de responsabilidad asignado por los ciudadanos a la regulación política del sistema de leyes o normas. Por lo tanto, es posible afirmar una alta legitimidad del orden político en Catalunya. En la medida de que el conflicto en ámbito del músico callejero se asocia a ésta, si bien produce una reducción del marco legal es capaz, bajo ciertas condiciones, de promover mecanismos de legitimación.

En tal sentido el proyecto Música al Carrer a Ciutat Vella funciona como instrumento legitimador del colectivo de músicos, así como de control del espacio público y de canalización de las inconformidades de los ciudadanos. En efecto, el gestor del proyecto puntualizó que “cuando ellos [las autoridades del Distrito] hablan de denuncias o de quejas no son cuatro vecinos, a mí me han enseñado folios enteros”. Mencionó la entrega de cartas al centro cívico firmadas por comerciantes y vecinos de Ciutat Vella, con el propósito de suprimir puntos para ejecutar música, bajo el argumento de la contaminación sonora. En todos los casos, este ejercicio de la ciudadanía ha dado resultados y se ha procedido a la eliminación de puntos “problemáticos” del circuito de la música callejera. Sin embargo, en tanto el espacio es público no es viable controlar todo lo que en él ocurre: ni todos los músicos instalados en las calles de Ciutat Vella son parte del proyecto, ni tampoco son músicos callejeros todos los que tocan instrumentos en la vía pública. Así lo puntualiza Hugo Guerrero:

Igual en la época del verano, no sé si para desgracia o no, no sé cómo calificarlo; pero bueno, nos visitan músicos de afuera, que transgreden las reglas totalmente. Yo he pasado, por ejemplo, un sábado a la noche, por Cucurulla, que es uno de los puntos conflictivos que tuvimos toda la vida, y he visto un tablado flamenco de músicos que viene de afuera; que no son de aquí ni nada. Y son las diez de la noche y están zapateando y meta guitarrazo y amplificación. Y el vecino dice: “son músicos de la calle”.

Cuando el gestor del proyecto se refirió a infructuosas negociaciones entre comerciantes y músicos en la vía pública, convertidas en quejas al centro cívico, aludió también a esta situación:

Yo no lo sé porque no lo he vivido, pero también muchos comerciantes se quejan de que a lo mejor han ido a hablar con los músicos para decir “oye, puedes bajar un poco” y les han respondido de malas maneras, claro que muchas veces el músico que está tocando no es del proyecto.

Aun así, la dimensión sonora del espacio público, principal detonante de conflictos, se ha integrado de alguna manera a las negociaciones. Es decir, la prohibición de los membranófonos es entendida sobre todo en términos de los conjuntos de tambores djembé de origen africano o el darbuka árabe, también en forma de copa. Por lo tanto, según lo señalado en un capítulo anterior, los músicos se limitan al uso de las pequeñas percusiones, instrumentos sin membrana (congas o bongoes de diseño industrial y cajón) y ciertos membranófonos (tambores compactos, timbales cubanos, pandereta, tambor de marco y hasta bombo legüero). Aunque el ejercicio de la autoridad ha sido arbitrario y dependiente de las circunstancias –y continúa siendo así-, el comportamiento predominante observado es la intimidación verbal en los casos en que se detecta o se intuye un exceso de volumen.

Es importante insistir en que el músico callejero es sólo uno de tantos actores que negocian con más o menos éxito el acceso y la permanencia en el espacio público, ya sea en el propio terreno de acción o en términos de la dimensión simbólica. La trascendencia de lo que está en juego en cada negociación determina el éxito para cada una de las partes. Veamos un ejemplo. El Día de la Música (21 de junio) correspondiente al año 2009, en un contexto de prohibición del uso de amplificadores en toda Ciutat Vella, las cadenas de tiendas del Corte Inglés y FNAC montaban puestos callejeros de venta de discos cuya única restricción sonora a la música reproducida sin interrupción era la capacidad de las bocinas, que superaban por mucho no sólo los decibeles permitidos para los músicos callejeros, sino las posibilidades de los aparatos por ellos utilizados para amplificar el sonido. Ese día no hubo necesidad de negociaciones en la vía pública

por la contaminación sonora ni músicos callejeros en Ciutat Vella. Esta situación permite observar la existencia de una dimensión psicosocial de la contaminación sonora o del ruido urbano tan subjetiva como ambigua. Y, en términos más generales, evidencia la asimetría socio-económica de los actores con intereses en el espacio público, lo cual incide en las posibilidades de negociación. El músico callejero, aun ubicado en un espacio subalterno, siendo migrante en su mayoría y en muchos casos sin papeles tiene mayores posibilidades en este sentido que otros actores, por la legitimidad de la música. A esto se suma la posibilidad de protestar y criticar públicamente la acción de las autoridades y de mantener en lo general un estatus de vida socio-económicamente medio. Es decir, la música admite circunscribir parte de la negociación al terreno de la cultura y en términos de una función social, si bien tales argumentos no suelen figurar en los discursos de legitimidad vertidos por los propios músicos del colectivo en los espacios mediáticos. Tales discursos se centran principalmente en el derecho y en las condiciones de acceso al espacio público.

En junio de 2009 se produce una situación de conflicto y rompimiento de las negociaciones cotidianas en el espacio público, tras la prohibición del uso de amplificadores en todo el Distrito y la orden de confiscar estos aparatos sin notificar previamente a los músicos, la cual se examinará a continuación. Hasta esos momentos la amplificación estaba prohibida únicamente en las ordenanzas generales de Barcelona, es decir, no había una interdicción explícita en la normativa para Ciutat Vella. Por otra parte, si bien la amplificación no siempre constituye un agregado opcional a la sonoridad del instrumento musical, sino el componente que lo hace audible,<sup>370</sup> la utilización de un aparato de este tipo se asociaba en ciertos casos a un aumento de los decibeles de la música por encima de lo reglamentado, debido probablemente a dos motivos principales. Primero, el ruido ambiental diario, provocado por el tráfico, edificios en remodelación, limpieza de la vía pública y ambientación sonora de las tiendas excede los decibeles permitidos para la música callejera, por lo tanto, los intérpretes tienden también a sobrepasarlos para hacerse oír. Segundo, porque las estrategias empleadas para llamar la

---

<sup>370</sup> Una prohibición extensiva de este aparato es tan arbitraria como la de percusiones de parche, por la gama de sonoridades posibles en relación con las características de cada instrumento y por la forma en que se utiliza, y plantea los inconvenientes de una normativa excesivamente particularizada.

atención del paseante requieren, en ocasiones, de la intercepción sonora.

A partir de una orden recibida, en un principio no se supo bien de dónde,<sup>371</sup> la Guàrdia Urbana ejerció la violencia hacia los músicos de Ciutat Vella mediante el retiro de acreditaciones, confiscando amplificadores e instrumentos musicales y poniendo multas a los intérpretes ante el menor indicio de incumplimiento de la normatividad. A Javier van Velthoven le fue retirada la acreditación durante un mes, por realizar el calentamiento necesario para tocar el instrumento quince minutos antes de la hora de inicio del turno; mientras que a Guitarras Nocturnas le fue retirada de manera permanente, por el exceso de decibeles; a Los Taínos la multa y la recuperación de amplificadores e instrumentos se estableció en unos seiscientos euros. Algunos músicos se refirieron, además, a la interrupción de las actuaciones por la Guàrdia Urbana sin motivos aparentes.

Esta situación detonó la protesta del colectivo de músicos, así como la búsqueda de instancias de negociación con las autoridades del Distrito. La protesta de los músicos comenzó un mes después y consistió en una movilización con el fin de informar a los medios y solicitar el apoyo de habitantes y turistas, a través de la recolección de firmas, durante los meses de julio a septiembre. Parte del colectivo montó escenarios simbólicos con carteles e instrumentos, dirigidos a mostrar la represión, en puntos problemáticos del Gòtic (Pl. Cucurulla y Bisbe) y en Portal de l' Àngel, los días 22 y 25 de julio. Los carteles escritos en español, catalán e inglés contenían las siguientes leyendas: “Músicos de la calle en peligro de extinción” y “Apoyo a los músicos de la calle”. (A estos se sumó en el punto de Pl. Cucurulla una caricatura de la intimidación a que eran sometidos los músicos, bajo la leyenda “Prohibido prohibir”).

---

<sup>371</sup> Luego la regidora de Ciutat Vella Iztiar González asumió la responsabilidad.



138. a 143. Protesta del colectivo de músicos de Ciutat Vella, barrio Gòtic, 22/julio/2009.

La multiplicidad de entornos arquitectónicos y funcionales de Ciutat Vella, desde espacios muy estrechos, colindando con edificios habitacionales, comerciales y oficinas, hasta muy abiertos, pasando por espacios intermedios que, incluso, interfieren sonoramente con los primeros incide en las respectivas dinámicas musicales; es decir, en los géneros interpretados y en la forma de presentar el espectáculo. A la vez, condiciona la percepción de los músicos sobre la utilización del espacio sonoro, lo cual se traduce en opiniones acotadas a la experiencia personal. En este caso concreto dichas opiniones oscilan entre la condena –en forma más o menos radical- y la justificación, en tanto se reconoce la contravención de la normativa, al menos, en términos del exceso de volumen. Algunos músicos tienden a interpretar esta medida como una acción encaminada a terminar con la música de las calles, mientras que para otros constituye una respuesta a las quejas de los vecinos y a las quejas de los propios músicos por el incumplimiento de la normativa, en casos concretos. Véanse las perspectivas con que varios músicos observan el conflicto.

**María (grupo Sarsalé; actúa en la Barceloneta).** Los músicos callejeros están sufriendo un momento de mucha violencia por parte de las autoridades, que significa una contradicción porque han dado permisos a varios músicos –aquí en Barcelona- de tocar en la calle, incluso, con amplificación hasta cierta medida de volumen, con respecto al lugar, al sitio y a la hora. Entonces, los músicos están siguiendo todo esto, todas las normativas, pero igualmente las autoridades han tomado una orden nueva que dice que no se puede utilizar amplificación. ¿Qué significa? Que no podemos tocar. Y entonces nosotros hemos seguido tocando y a muchos les ha tocado multas, doble multas por cada músico, que caen por ahí alrededor de los cuatrocientos euros. A algunos les han quitado los amplificadores, que valen un montón de pasta, y también los instrumentos. [...] Entonces es una ruina. Para un músico que trabaja en la calle que tampoco gana tanto, es una ruina. Y sin tu instrumento tampoco puedes generar ya más trabajo.

**Hugo (canto y guitarra eléctrica; actúa en Portal de l' Àngel), es presidente de AMIC.** La crisis que estamos viviendo ahora es como consecuencia de cosas que nosotros ya adelantamos, con respecto a determinados músicos que, la verdad, se comportaban de forma desaprensiva con el colectivo en general. O sea, tocando fuera de horario, con exceso de volumen, a pesar de ser compañeros nuestros y que nosotros les dijimos que no lo hicieran. Se transgredieron las reglas y amparados por las propias autoridades, porque nosotros les avisamos a las autoridades: “Estas personas carecen de civismo. Por favor. Tened cuidado a la hora de renovarles porque nos



va a traer problemas.”<sup>372</sup>

**Javier van Velthoven (guitarra; actúa en las callejuelas del Gòtic).** Entonces, siempre se intentó por lo menos tocar con un volumen bajo ... pero claro, todos los músicos eso no lo entienden. Piensan que, bueno, como tienen un permiso y tienen un carné y hay un punto, dicen “aquí se puede tocar ...” Claro, tocas un tiempo hasta que se quejan, hasta que hay muchas quejas. Y a la Guàrdia Urbana le da lo mismo, igual no viene, pero van apuntando todas las quejas y dicen “ahora tenemos quinientas quejas de este punto”.

**Pierre (grupo Made in Barcelona; actúa en la Barceloneta).** Yo estoy harto de que aquí, por ejemplo, vayan quitando poco a poco la posibilidad a los músicos de expresarse. La última vez que hubo una reunión importante [de la Asociación de Músicos e Intérpretes de la Calle] fue porque ahora quieren quitar los amplificadores de Barcelona. Pero el problema es que más de la mitad de las bandas tocan con amplificadores. [...] Parece una estrategia para quitar otra vez a los músicos. [...] Cuando los eliminaron en el 2005 hubo muchas manifestaciones y a partir de ahí se dieron cuenta de que no podían quitar la música ... que preferían controlar todo a que la gente empiece a tocar a su forma. Porque quitar la música no se puede ... en Barcelona no se puede ... por eso es lo de la mala hierba: tú la quieres cortar pero siempre vuelve a crecer.<sup>373</sup>

**Joan (guitarra; actúa en las callejuelas del Gòtic).** La música en la calle no la han prohibido, lo que han dicho es “fuera amplificación”. ¿Por qué? Porque se ha abusado de la amplificación. Si no se hubiera abusado de la amplificación, no hubiera pasado nada. [...] Yo hablo normalmente por la Catedral. La Catedral es un entorno en que hay una acústica muy buena, muy buena. [...] El problema es que si dicen amplis sí, habrá gente que abusará del amplificador. [...]

Autogestión es (y esto tampoco se aprende el primer día) estar en la calle y saber estar en la calle. Porque hay gente que está en la calle y dice “esto es mío”, “esto es al albedrío”, “hago lo que quiero”, “pongo el volumen que quiero”. Aquí hay gente que ha venido con generadores. [...] Una cosa es hacer música y otra cosa es poner un volumen que molestas a los vecinos y molestas a los propios compañeros. [...] Esto tiene que ser un auto de conciencia a nivel individual, de cada uno. Y si eso funciona, colectivamente funcionará.

**Francesco (grupo Microguagua; actúa en la Barceloneta, Plaza Catalunya y Portal de l' Àngel).** Pues, entonces, ya que hay muchas ganas le vamos a cantar una cancioncita a la

---

<sup>372</sup> Sin dudas se está refiriendo a los integrantes de Guitarras Nocturnas, a quienes el colectivo responsabilizó del conflicto. Sin embargo, hay que destacar que si bien el trío traspasaba los decibeles permitidos para la música, la falta cometida por tocar fuera de horario es común a la mayoría de los integrantes del colectivo.

<sup>373</sup> Refiere a la canción de su autoría *La mala hierba*, mencionada en el segundo capítulo.

policía. Sí, se la vamos a dedicar a la Guàrdia Urbana, porque acuérdense que esta mentira del Festival (en sentido bueno) hoy se termina. Mañana salen a calle y no hay bandas tocando, está todo bien, fiesta ... ¡no! Está la policía persiguiendo a los músicos, quitándole los instrumentos, quitándole el permiso, quitando amplificadores. [...] A la Guàrdia Urbana, dice, *Pedro Navaja*. (Actuación en el Busker's Festival, 2009.)

**Orlando (voz y guitarra; actúa en el Gòtic, además de callejuelas, Av. Catedral y Pl. Cucurulla).**

Que te podría decir como difícil de la calle. De pronto a veces se vuelve un poco desgastante los encuentros con la policía. No porque ellos tengan la culpa. Ellos no tienen nada que ver en esto. Pero, el hecho de estar pendiente ...

[...] de un momento a otro llegó la policía a quitar [amplificadores]. Ellos venían con una orden. Y uno les pregunta, “pero esto qué, si nosotros tenemos una normativa. Mire está esto...” “Esto no sirve para nada. Nosotros tenemos esta ley”. “Y eso de dónde viene”. Y ellos no sabían. “No, a nosotros nos dan unas órdenes.” [...]

Eso fue lo que generó en nosotros más indignación. Y como nosotros hasta cierto punto no estábamos organizados ... a penas a raíz de esto fue que empezamos: “Tenemos que reunirnos, tenemos que agruparnos para defendernos de esta situación.” [...]

De aquí tiene que resultar algo que genere los elementos necesarios para poder trabajar tranquilamente sin tanta tensión. Que nosotros nos comprometamos a cumplir esas normativas y hacerlas cumplir de parte de los demás músicos.

La regidora de Ciutat Vella, Itziar González, declaró a un medio que las molestias causadas por el exceso de ruido fue, efectivamente, lo que detonó la adopción de las nuevas medidas. “L'amplificador és insuportable en carrers petits”, puntualizó González, mostrando no comprender muy bien cuál es la función de un amplificador. Sin embargo, reconoció que debió haber un proceso de negociación e información a los músicos antes de la aplicación dichas medidas, por lo tanto las multas serían retiradas.<sup>374</sup>

---

<sup>374</sup> Nota completa. “Els músics al carrer alcen la veu. Denuncien una cacera de la policia per treure'ls els amplificadors i multarlos.”

El col·lectiu de músics de carrer de Barcelona denuncien que són víctimes d'una cacera de la Guàrdia Urbana. En l'últim mes, afirmen, a molts músics els han retirat l'amplificador i els han multat pel fet d'utilitzar-lo. Per això aquesta setmana han començat una recollida de firmes que va culminar ahir amb una concentració per exigir, entre altres coses, un període de gràcia aquest estiu per poder usar l'amplificador. El districte de Ciutat Vella diu que han vedat els amplificadors perquè ocasionen molèsties.

«L'amplificador és insuportable en carrers petits.» I justament aquestes molèsties per un excessiu soroll són el motiu que addueix Itziar González, regidora del districte de Ciutat Vella, per prohibir l'ús d'amplificadors als músics de carrer que toquen a Barcelona, i que es concentren bàsicament al centre de la ciutat. «Vam suprimir els llocs conflictius perquè no s'hi pogués tocar, i també vam suprimir l'ús dels

Al respecto, el presidente de la Asociación de Músicos e Intérpretes de la Calle (AMIC) señala lo siguiente:

Acá el problema no es la multa. Acá el problema es el acarreo. Que este es el dolor de cabeza, Olga. A ver, la multa serán ochenta, noventa euros; pero el acarreo cuesta 188.96. [...] Eso lo tienes que pagar porque si no no te devuelven los instrumentos. Pero la mujer [Itziar González] en la declaración dijo que se nos va a perdonar la multa, pero no hace ninguna alusión al acarreo, que es realmente lo que a nosotros nos perjudica.

Un reportaje publicado en Internet por *La Vanguardia* (22/julio/2009) permite acceder, muy parcialmente, a la opinión pública en torno al conflicto. El foro generado por el reportaje “Los músicos callejeros quieren hacerse escuchar” lo componen alrededor de cuarenta comentarios. Si bien dicho foro no es una muestra representativa para obtener datos estadísticos en relación con la aprobación o desaprobación de la música callejera, los comentarios representan un conjunto de posiciones sobre ésta, la ciudad y los derechos de los ciudadanos, así como sobre la gestión del Ayuntamiento vinculada, fundamentalmente, a la dimensión sonora del espacio público. De manera que expresan, al menos, ciertos componentes del imaginario colectivo sobre la relación del músico callejero con el espacio público en términos sociales. Con frases como las que transcribo a continuación, catorce comentaristas reprueban la práctica musical callejera

---

amplificadors», afegeix González. Alguns d'aquests punts suprimits s'han substituït per altres espais al Port Vell, que no acaben de satisfer, però, els músics.

La mesura ha estat molt mal rebuda pel col·lectiu de músics, els membres del qual disposen d'una llicència específica del districte de Ciutat Vella –el projecte el condueix el centre cívic de Sant Agustí– per poder tocar. Segons Hugo Montero, president de l'associació de músics i intèrprets de carrer, que participa en el projecte, hi ha uns dos-cents carnets i un seguit de zones concretes atorgats per tocar-hi –es fa per sorteig– i 600 persones estan en llista d'espera. En el darrer mes, «ha sortit la policia a combatre'ns, ens pren instruments i amplificadors i ens fa pagar multes exagerades pels ingressos que tenim», denuncia Montero. Els músics defensen l'ús de l'amplificador amb volums raonables perquè si no, amb el soroll ambiental, no poden fer la seva feina. Per això demanen un temps de gràcia per poder utilitzar-lo i salvar els ingressos d'aquest estiu, i una «normativa justa i coherent». Segons Montero, el soroll ambiental de qualsevol dia al matí en algun dels carrers on toquen supera el soroll que puguin fer els músics.

Durant aquesta setmana el col·lectiu ha fet una recollida de signatures per reforçar les seves reivindicacions, i ahir va fer una concentració mig festiva mig reivindicativa al Portal de l'Àngel, un dels llocs on toquen. Fent servir la seva arma com a reclam, els artistes van demanar el suport dels barcelonins i dels turistes. «No es concep Barcelona sense música al carrer», van assegurar. Els músics esperen allargar la campanya de recollida de signatures fins al mes de setembre.

El districte de Ciutat Vella admet que, abans de l'actuació de la Guàrdia Urbana, hauria calgut un procés de mediació i informació als músics. Per això González apunta que retiraran la multa als músics que han estat multats fins ara. (A.B/I.M, 2009: 7.)

como medio de vida, producto cultural legítimo y en términos de la contaminación sonora y de la calidad musical.

Como vecino de Ciutat Vella, me alegro profundamente de esta medida. [...] Basta ya de ruidos en el centro...

También en Rambla Catalunya estamos hartos del ruido, no música que hacen los “músicos callejeros”.

A cualquier cosa le llaman música, dar una razón objetiva por la que tengais que imponer vuestros ‘gustos’ musicales a la gente.

Todos esos “artistas” no se van a Cerdanyola del Vallès, por poner un ejemplo, a difundir su “arte”, van a Ciutat Vella a sacar dinero molestando a los vecinos de toda la vida.

Los músicos de verdad no nos formamos en la calle, el que lleva un órgano eléctrico no es un músico, es un mendigo, y el Ayuntamiento no respeta sus propias ordenanzas contra la mendicidad.

A vender enciclopedias o a podar jardines.

A picar piedra los ponía yo.

Que s’apliqui l’ordenança que prohibeix els amplificadors i la percussió, i que la Guàrdia Urbana requisi els altaveus i els instruments, i ja veuràs que ràpid s’acaba el problema.

Creo que hay que pensar más en los vecinos que tienen que aguantar la música todo el día [...] de todas formas me sorprende que al Ayuntamiento le preocupe tanto la contaminación acústica excesiva que hay en Barcelona cuando tenemos que soportar los vehículos de limpieza del Ayuntamiento a las tantas de la madrugada que hacen un ruido ensordecedor.

Siete comentaristas, entre los cuales se descubre a músicos callejeros, defienden su desempeño en la vía pública como medio de vida, desaprueban la gestión del Ayuntamiento y plantean la necesidad de negociar en el ámbito simbólico el acceso al espacio público físico, sobre todo en su dimensión sonora. Sorprende la ausencia de argumentos dirigidos a mostrar a la música callejera como un producto cultural y con

una función social.

[El músico] casi siempre se forma en un conservatorio, pero ¿cuántos de ellos tienen lugares para tocar? La calle es un escenario y una escuela.

Los músicos tenemos derecho a tocar en la calle, ofrecemos nuestro producto como cualquier vendedor de la zona. Acepto que exista una regulación sobre los niveles [de sonido] y horarios, pero el verdadero ruido no es la música, son los coches, las obras y las juergas nocturnas.

¿Pero es que de verdad creen que dejará de existir la música en la calle? Una normativa justa le conviene incluso a los vecinos [...] Estoy seguro de que los músicos asociados tomarán en cuenta al entorno vecinal al hacer una normativa mejor, saben cuáles son los problemas.

Ellos [el colectivo de músicos de Ciutat Vella] están luchando unidos por lo que quieren...

Para el Ayuntamiento parece que el ruido de las motos sin escape es precioso, ya que en los últimos 20 años no ha hecho nada, aparte de una campaña de multas de vez en cuando. En cuanto a los músicos es necesario tener unas normas, pero nadie tiene claro qué son.

Barcelona posa't guapa...<sup>375</sup> y todo lo que es espontáneo pero no remunerativo para el Ayuntamiento, puede dejar de existir ¿no? [...] Una ciudad de personas que sólo duermen y trabajan... me pregunto si valdrá la pena.

Frente a los comentarios negativos hacia las prácticas musicales callejeras publicados en Internet pregunté a Hugo Guerrero qué opinión le merecían. Señaló que sus compañeros son muy bien intencionados y que no merecen el trato recibido. Y que la falta de indiferencia hacia ellos significa estar vivos ante la sociedad. Asimismo, relató una anécdota personal:

En el punto nuestro de Cucurulla, yo iba a cantar allí. Claro, tu lo has visto la gente que yo convoco, gracias a Dios. Claro, aquello se ponía lleno de gente bailando y tal. Hay un buen señor allí en uno de esos edificios que le cae mal. Pero qué pasa, a ese hombre le caía mal y la vecina de abajo bajaba a bailar los domingos conmigo y la vecina de arriba bajaba a bailar los domingos conmigo. Pero a él le caía mal. Entonces, en aquel momento me llamó la señora María García, la Secretaria de Cultura, y me dijo “Hugo, por favor, no llesves más la amplificación porque tengo

---

<sup>375</sup> Nota de la autora. Eslogan con que el Ayuntamiento promueve a la ciudad de Barcelona.

muchas quejas de un vecino de allí”. “De acuerdo señora, como usted diga”. No la llevé más. [...] Entonces vino un policía y me dijo “Hugo, por favor, no toques con amplificación que acá ...”. (Me hizo así ... me marcó ... yo sé quién es el vecino, lo conozco y todo.) “Perfecto, no voy más con amplificación.” Al domingo siguiente fui con la guitarra sola, me puse a cantar y llamé a la policía.

Los contrastes entre la intransigencia y lo ofensivo de algunos comentarios, frente a la conciliación y la tímida defensa planteada por otros, incitan a reflexionar sobre cómo las concepciones sobre el espacio público y los derechos de los ciudadanos se encuentran permeadas por las condiciones de uso del primero. La asumida legitimidad de quienes se desempeñan fundamentalmente en el espacio privado o semipúblico y utilizan el espacio público como lugar de tránsito conlleva el derecho a controlar y limitar otros usos o el sobre uso del espacio hecho por otros actores. La definición de los ruidos permitidos, que se manifiesta en los comentarios de los residentes de Ciutat Vella –y también en las denuncias ante el Ayuntamiento-, expresa la estructura en sectores de dominación y subordinación del tejido social, más aún si se tiene en cuenta que una parte para nada desestimable de los músicos de Ciutat Vella son también vecinos del Distrito.

Las condiciones en que se desenvuelve esta instancia de conflicto muestra, además de la complejidad para llegar a acuerdos en la negociación de la dimensión sonora espacio público, la existencia de problemas en dos niveles principales de interrelación: uno ligado a la administración local y otro en el interior del colectivo de músicos. El propio gestor del proyecto puntualizó cómo el hábito de actuar individualmente y la renovación constante de una parte de la población de músicos, para quienes Barcelona es una ciudad de tránsito, han dificultado la organización del colectivo en una asociación.

Yo he promovido lo de la asociación. Antes habían dos chicas que lo hacían ¿vale? (Yo empecé hace dos años en esto.) Y ellas intentaban promoverlo y no pudieron. No pudieron. Yo cuando entré me dijeron: “Esto olvídatelo porque no podrás”. [...] Y ahí sí que he intentado que hagan la asociación, que se unan. Les he hecho ver, de alguna manera, que el problema de uno es el problema de todos. Y por uno que falle, repercute en todos. Qué pasa ... vale, sí tienen una

asociación, pero no están de acuerdo todos con esa asociación, tampoco. Es muy complicado. Luego, a partir de ahí, cada uno tiene su idea.

Las visiones, maneras y propósitos, a veces irreconciliables, acerca del uso del espacio público, del quehacer musical en las calles y de la negociación de la normativa en el ámbito del sorteo en el centro cívico, evidencian un colectivo heterogéneo y fragmentado. En la trama del mismo se entretajan aspectos y realidades particulares que inciden en la conformación de ámbitos de interrelación a manera de retículos más o menos autónomos: desde la zona escogida para las presentaciones (el Gòtic o la Barceloneta), hasta el género o estilo musical interpretados, incluso, el estatus como ciudadano. En este último sentido me atrevería a decir que la condición de migrante (temporal o permanente) es susceptible de permear las concepciones sobre la utilización del espacio público evidenciando, en algunos casos, una herencia o un paralelismo con aquello que significó para los europeos –principalmente españoles e italianos- “hacer la América”: trabajar incansablemente y ahorrar con el propósito de emprender el regreso en una mejor posición económica, si bien en lo general esta idea no sobrepasó la fantasía o el sueño del recién emigrado.<sup>376</sup> Aun así, la existencia de una asociación, como entidad jurídica, ha ayudado a enfrentar –no a resolver- de manera integrada este específico momento de crisis con las autoridades y lograr visibilidad ante los medios y la sociedad. A casi dos años del conflicto de 2009 no se advierten cambios en las condiciones de desempeño de los músicos callejeros. El retiro de los amplificadores no fue más que parte de la cotidianidad y el músico continúa supeditado a la posibilidad de negociar el espacio público. Los comentarios de algunos músicos en distintos momentos es “por ahora la policía está tranquila”. Sin embargo, en ocasiones resurge otro aspecto problemático, que se arrastra desde hace años. Me refiero a la venta de los discos compactos.

La Asociación de Músicos e Intérpretes de la Calle se crea –con personería jurídica- en noviembre de 2008, con el fin de interactuar y negociar con las instancias de gobierno, y desde entonces la preside Hugo Guerrero. Si bien la Asociación de Músicos

---

<sup>376</sup> En el primer capítulo, el caso del búlgaro Rumen Crumov en Madrid constituye un ejemplo.

de la Calle y del Metro de Barcelona (AMUC) congregó en un principio a todos los músicos, posteriormente se centró en organizar únicamente a los del metro. En esa primera época Miguel Alé llegó a ser presidente de AMUC por espacio de un año y medio, a partir de 2006: “Hicimos muchas cosas. De buscar lugares para tocar; lugares fijos. De hacer un sistema de sorteos de los lugares. Regularizar también a los músicos del metro.” Respecto de las negociaciones con el Ayuntamiento en ese entonces añade Alé:

Lo que no pudimos lograr es que nos aprueben la venta del disco como un producto artesanal. Porque ellos consideran que es una venta ambulante. Lo vendemos igual. Nos dejan venderlo igual. La policía anda por aquí y no pasa nada, como tengo mi horario y mi lugar. Pero, con respecto al disco alguno hace ahí algún problema: que no le pongamos el precio. Nosotros le ponemos el precio porque por ahí estamos tocando... hay gente que pregunta cuánto vale, entonces ya lo ve, lo deja ahí y se va. [...] Eso es una ley que tienen que aprobarla los ediles, que la están estudiando, en algún momento saldrá, estamos luchando por ello. Pero mientras tanto hemos logrado que no nos molesten tanto.

Hugo Guerrero puntualizó que la venta del disco compacto es uno de los temas esenciales que requieren de solución inmediata, en tanto constituye la principal fuente de ingresos de los músicos: “Son muy pocos los que pueden juntar dinero de otra forma.” El gestor del Centre Cívic, por su parte, explica los problemas existentes desde el punto de vista legal y la visión del Distrito al respecto. Advierte que recibir dinero de parte del público se puede entender como mendicidad, mientras que el comercio del disco como venta ambulante, y ambas están prohibidas en Barcelona. A este problema se suma la circunstancia de que la figura del músico callejero como trabajador no está contemplada en los estatutos: “ni son autónomos ni tienen un contrato de trabajo.”

El Distrito lo ve como gente que quiere tocar en la calle música y les permite tocar en la calle. [...] Ellos van a sacar dinero, lógicamente. Entonces qué pasa, que si la gente les da dinero [...] es una forma de mendicidad –entre comillas-. Que no lo es ¿vale? El Distrito no lo cree, pero se está ganando un dinero... a ver... no ilegal... que no existe. [...] Para ganar dinero [...] tú tienes que pagar un impuesto al Distrito para que te deje ese trozo de calle. Con los músicos no pasa eso. ¿Cómo ganan ellos dinero? Vendiendo los CDs. Claro, el vender CDs sin pagar el impuesto correspondiente para venderlo en la calle se considera venta ambulante y la venta ambulante está



prohibida.

Hugo insiste en la importancia de llegar a un acuerdo con las autoridades al respecto y plantea dos argumentos. El primero es que ellos venden su propia obra y no la de otros músicos.

Venta ambulante sería si yo le vendiera CDs al Puma José Luis Rodríguez, a Los Panchos, a Bustamante, a otros artistas. Yo vendo mi obra. Yo quiero que la gente compre mi obra. Como el pintor de La Rambla vende su cuadro, yo quiero que la gente compre mi obra. Yo no puedo pintar la música, yo puedo cantarla. Pero entonces ¿cómo te la vas a llevar tú? En un CD, no puedes llevarla de otra manera. [...] Acá hay autores muy buenos, Olga. Y no pueden vender su obra. Y tenemos que venderla como si fuésemos delincuentes. ¿Sabes lo que quiero decir? Y somos músicos, no estamos vendiendo drogas, no estamos vendiendo armas. Estamos vendiendo nuestra obra.

El segundo argumento se dirige a plantear la condición predominantemente artesanal de los discos compactos puestos a la venta. Los costos de procesar un disco en un estudio –desde la grabación a la edición– son excesivamente altos, motivo por el cual muchos músicos, que además no tienen contrato con un sello discográfico, han optado por elaborar ediciones total o parcialmente domésticas. Por otra parte, el volumen de venta de discos está sujeto a un conjunto de factores tanto musicales (géneros o estilos musicales interpretados y calidad interpretativa) como extramusicales (lugar de la actuación, época del año, presencia turística). En lo general la venta del disco les permite una recuperación económica no muy alta, si bien hay excepciones: “los músicos no te creas que ganamos mucho y nos rebuscamos la vida con la venta de los CDs porque es lo que nos permite tener un pequeñito ingreso más”. Una excepción a la que refiere Hugo es la de Aaron Lordson, guitarrista y cantante de origen estadounidense, a quien tuve oportunidad de escuchar en la plaza Cucurulla: “¡Yo le he visto vender en una mañana, en un turno, cuatrocientos CDs!” Pero también es posible que en un turno completo los intérpretes no logren reunir, mediante el comercio de discos y las propinas del público, el dinero necesario para cubrir las necesidades básicas, lo cual les lleva a infringir las reglas en cuanto a horarios y puntos asignados: “Entonces, muchos chicos se quedan [en el punto después de cumplido el horario] porque igual en el turno que les

tocó, en dos horas, no llegan a juntar lo que necesitan”.

Tanto el gestor del Centre Cívic como algunos músicos –no todos- coinciden en que se podría llegar a una solución mediante la aportación de un impuesto simbólico por el comercio de los discos compactos:<sup>377</sup>

**Hugo Guerrero:** O sea, pagar un canon mínimo, aunque más no sea, porque tampoco hay el dinero como para pagar un canon fuerte, digamos... con un estampillado, con algo... Buscar una forma... “¿Cuántos CDs vas a vender tú? ¿Cincuenta este mes? Bueno, mira, toma son un euro por sello.” Entonces cuando las autoridades pasen y vean que tú tienes un CD sin sello, sí que te multen y que te multen bien multado porque te lo mereces. Pero bueno, que por lo menos se nos permita vender nuestra obra.

**Gestor:** Entonces se ha pensado que, de alguna manera, ellos paguen unos cánones. No mucho, tampoco, pero que paguen algo simbólico, y así se les pueda permitir vender CDs ¿vale? Pero para esto tienen que haber unas leyes que se tienen que aprobar en el Ayuntamiento. Y todo esto va muy lento.

Efectivamente, a un año de la entrevista con el gestor del Centre Cívic no se advierten cambios favorables en este sentido, sino, en cierta medida, un recrudescimiento de las acciones: en una conversación en la calle durante una actuación de Miguel Alé, su esposa me comunicó que días atrás la Guàrdia le había confiscado los discos compactos; luego me enteré que no había sido el único caso.

## **Futuro del proyecto**

Llegado a este punto es necesario reflexionar sobre cuáles son las perspectivas del Proyecto Música al carrer a Ciutat Vella y de la presencia de los músicos en las calles. Estas reflexiones parten del entendido de que no existe, al menos por ahora, una intención por parte de las autoridades de acabar con la música de las calles de Ciutat Vella. Así lo afirma el gestor del proyecto: “El Distrito lo tiene muy claro de que música

---

<sup>377</sup> En una asamblea de AMIC realizada el 9 de septiembre de 2009, a la cual asistieron doce personas, algunos músicos no estaban de acuerdo en el establecimiento de un impuesto por la venta de los CDs y proponían buscar el apoyo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), en tanto son discos propios.

en la calle siempre habrá. No se puede prohibir... de momento [...] Yo creo que al Distrito no le interesa quitar la música de la calle.” De las conversaciones con el gestor y los músicos, la asistencia a reuniones de AMIC y a los sorteos quincenales en el Centre Cívic Convent Sant Agustí recogí un conjunto de ideas relativas al cumplimiento de la normativa y a la autorregulación, así como a la dinámica de funcionamiento del proyecto. Estas ideas son articuladas a continuación con mi propia perspectiva como observadora.

Los distintos actores han señalado la importancia del cumplimiento total de una normativa. Este cumplimiento, en mi opinión, sólo se podrá lograr en la medida de que lo reglamentado no exceda la realidad. Lo cual significa ampliar el marco legal de la regulación, modificando la estrategia de reducción mantenida hasta el momento por el Distrito, a través de nuevas y mayores prohibiciones. Este cambio de estrategia significa, a la vez, la articulación equilibrada del marco legal con mecanismos de autogestión o autorregulación efectivos. Es decir, la autogestión en términos del planteamiento realizado por Joan Solè en el marco del conflicto de 2009 y como asociación capaz de asumir la responsabilidad, con apoyo de las instancias de gestión correspondientes, de que el Proyecto Música al Carrer a Ciutat Vella sea lo que en algún momento pretendió ser: una propuesta cultural del Distrito.

La experiencia de estos años debe servir para replantear la normativa con el fin de alcanzar cambios positivos para los diferentes actores sociales. En este sentido considero la importancia de regular únicamente los aspectos capaces de generar algún tipo de conflicto, ya sea en términos de la convivencia, de las ordenanzas establecidas o del respeto al trabajo e integridad de los músicos. De lo expuesto en páginas anteriores se advierte la existencia de tres puntos neurálgicos: la sonoridad de la música, el comercio de discos y los músicos que actúan con independencia del colectivo acreditado. A menos que la normativa establezca una compatibilidad y equilibrio entre los derechos y las obligaciones de los músicos, dejará de ser una finalidad para convertirse en una herramienta tendiente a resolver tales conflictos y en un instrumento para proteger –no para perseguir– a los músicos acreditados. En este contexto se considera al marco legal un medio capaz de funcionar articuladamente con propuestas de carácter cultural. La autorregulación, condicionada al compromiso individual al interior

de AMIC<sup>378</sup> y al reconocimiento general (músicos, autoridades, asociaciones de vecinos y de comerciantes) de esta asociación como interlocutor ante el Distrito o el Ayuntamiento, constituye el complemento ineludible del marco legal.<sup>379</sup>

De acuerdo con las conversaciones mantenidas con el gestor del centro cívico entiendo que no sólo es posible conceder al proyecto un carácter cultural, sino la necesidad de hacerlo, con el fin de que la práctica musical callejera se conserve como un componente característico de Distrito, proyectable a toda la ciudad, y los músicos puedan vivir de su profesión. En este sentido existe una coincidencia entre el centro cívico y los músicos, en términos de llevar a cabo ciertas acciones, entre las que se encuentran las siguientes:

- Garantizar un nivel de calidad musical y manejo de repertorio a partir de la implementación de exámenes a los músicos.
- Descentralización del proyecto mediante la exportación hacia otros distritos de Barcelona, con el fin de que los músicos tengan más turnos para tocar.
- Obtener patrocinios para organizar conciertos.
- Promoción del circuito de la música callejera en las guías turísticas de Barcelona.
- Contratación regular de los grupos o solistas del proyecto para actuar en las festividades de Barcelona, en tanto hasta el momento sólo lo han hecho en casos aislados.<sup>380</sup>

Este conjunto de acciones sin duda favorecen la solución, al menos momentánea, de algunos de los aspectos conflictivos antes señalados y, a la vez, contribuyen a un aumento de la legitimidad del colectivo de músicos callejeros, sin que esto signifique en principio revertir la histórica condición de subalternidad de este actor social. Esta

---

<sup>378</sup> Si bien existe una población fluctuante de músicos, también hay un sector permanente.

<sup>379</sup> Precisamente, Pepe Robles señaló en la citada asamblea de AMIC la elaboración de otras normativas que las autoridades desconocieron.

<sup>380</sup> Por ejemplo, Made in Barcelona ha participado en la fiesta de la Barceloneta, mientras que Microguagua lo ha hecho en la del barrio de Gràcia, en ambos casos con gran éxito en la asistencia y efecto en el público.

condición de subalternidad y de permanencia en un espacio alternativo al sistema socio-económico ha hecho posible contar con resquicios por donde la espontaneidad ha podido filtrarse, aun cuando se fortalece el ánimo de regulación y control de las realidades urbanas. Acaso la función social más importante de este actor sea mantener un equilibrio en este sentido, a costa de lograr un espacio estable como músico callejero asalariado del Distrito o del Ayuntamiento.

### ***Músicos en México: trabajadores no asalariados***

Como se vio en un capítulo anterior, los programas de desarrollo urbano en la ciudad de México y en Barcelona muestran tendencias comunes inscritas en la concepción de la ciudad postindustrial. Estas tendencias se verifican particularmente en acciones implementadas en los centros históricos, en tres aspectos: uno, la restauración o remodelación y refuncionalización del entorno urbano, tanto de inmuebles con valor patrimonial como de áreas abiertas, mediante inversión predominantemente privada y beneficio económico hacia el mismo sector; dos, la recuperación del sentido habitacional y comercial para las clases medias y altas, y tres, el mayor control del espacio público a través de mecanismos de regulación, concomitantemente a un aumento y especialización de la fuerza pública. Pero, estas tendencias comunes no solapan las diferencias socioculturales, económicas e históricas de ambos contextos. En México, la regulación social en el uso del espacio público ha definido las relaciones entre los ciudadanos, sobre todo, de los sectores populares. Es decir, la solución o, al menos, control de los conflictos por el uso abusivo no se ha supeditado a la interposición de quejas o denuncias, sino a dinámicas de negociación directa. En la dimensión política este tipo de regulación se ha manifestado en la no aplicación sistemática de las leyes sobre la utilización física y sonora del espacio, o incluso en una ausencia de legislación para ciertos aspectos, tales como la contaminación sonora.<sup>381</sup>

---

<sup>381</sup> La legislación sobre la contaminación sonora presenta en México un rezago de alrededor de cuarenta años, mientras que en términos de la obstaculización de la vía pública las acciones se han ejercido en los últimos tres años y en el primer cuadro de la ciudad.

Por otra parte, si bien el aburguesamiento de la ciudad –referido en un capítulo anterior- se asocia a instancias de regulación política del espacio público, encaminadas a una mayor restricción del uso, la práctica del comercio y los servicios en la vía pública, que ya existían en el México anterior a la colonización se han mantenido. Seguramente la regulación social del espacio vinculada a la capacidad de generación de autoempleo en el sector no estructurado son factores determinantes en la preservación de tales prácticas. Aun cuando la actualización de las definiciones y los alcances del sector informal se ha ampliado y complejizado debido a la diversidad de actividades económicas que comprende en los países en desarrollo, conserva parcialmente ciertas propiedades establecidas en 1974 por la Secretaría de Trabajo y Previsión Social (STyPS), en colaboración con la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). A partir de los datos obtenidos en el IX Censo de Población del año 1970, el sector no estructurado se define en base a dos criterios: uno, los ocupados en el sector informal no agrícola con ingresos menores a un salario mínimo y dos, las distintas formas de trabajo y actividades de tipo económico que reúnen a los trabajadores por cuenta propia, los no asalariados y los empleadores en actividades económicas de baja productividad.<sup>382</sup>

En el último cuarto del siglo XX (1982 y 1994) se producen dos importantes crisis económicas en México. En los dos casos ocurre el mismo fenómeno: el aumento de los índices de desempleo al siguiente año y la disminución y estabilización posterior, mientras el sector no estructurado permanece, al menos desde 1995, en constante crecimiento.

Tasa de desocupación abierta en áreas urbanas <sup>383</sup>							
1973	1982	1983	1988	1993	1994	1995	1997
7.5	4.2	6.8	3.6	3.4	3.7	6.2	3.7

Según el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) la tasa de ocupación en el sector informal a nivel nacional –actuando en forma

<sup>382</sup> Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *La ocupación en el sector informal no estructurado en México 1995-2003*, 2004: 10.

<sup>383</sup> Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Estadísticas históricas de México, tomo I*: 314.

independiente o asociado al sector formal-<sup>384</sup> aumenta, entre 1995 y 2003, de 25.7 % a 26.7 %; pasa de 8.6 millones de personas a 10.8 millones. De manera que los bajos índices de desocupación son interpretados como una absorción del desempleo por el sector informal, incorporado desde la década de los noventa al conteo de la ocupación total:

Considerando que entre 1995 y 2003 la ocupación total creció año con año en promedio 861 mil personas, al pasar de 33.3 a 40.5 millones; el sector no estructurado absorbió 31.2% de las personas que se incorporaron anualmente a la población ocupada total.<sup>385</sup>

En la medida de que el sector informal se integra a la población económicamente activa y eleva las tasas de ocupación, la regularización de sus actividades significa, en términos políticos, crear fuentes de empleo. La generación de empleo no pagado o, para ciertos casos, que deslinda hacia los ciudadanos la responsabilidad de su remuneración,<sup>386</sup> se traduce, por lo tanto, en bajos índices de desempleo, aun cuando ha habido una tendencia al aumento de los mismos.<sup>387</sup> Así lo demuestran los indicadores seleccionados de la población económicamente activa de la ciudad de México y de la población ocupada, para el segundo trimestre de 2009:

Tasa de desocupación D.F. / Edo. de México	Tasa de trabajo asalariado D.F. / Edo. de México	Tasa de subocupación D.F. / Edo. de México	Tasa de ocupación en el sector informal D.F. / Edo. de México	Tasas nacionales de desocupación / ocupación en sector informal
6.9 %	67.24 %	13.8 %	28.02 %	5.17%
7.10 %	66.86 %	11.2 %	32.76 %	28.12 %

Dentro del sector no estructurado se encuentran los trabajadores no asalariados. Si bien los medios indican en 2010 una cifra de alrededor de veinte mil trabajadores en

<sup>384</sup> Jérôme Monnet plantea en este sentido la existencia de un continuo entre la formalidad y la informalidad laboral.

<sup>385</sup> Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *La ocupación en el sector no estructurado*, op. cit., 2004: 25.

<sup>386</sup> Esta práctica no es nueva en México, lo mismo sucede con los empaquetadores de los supermercados y con los cuidadores de autos de los estacionamientos de tiendas y restaurante, donde la empresa contratante no se hace cargo del sueldo.

<sup>387</sup> En el año 2007, los índices de desempleo en el Distrito Federal y el Estado de México eran de 5.74% y 5.66%, respectivamente. (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo 2007 ENOE*, 2007.)

el padrón, los datos aportados por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) para el segundo trimestre del 2009 muestran números bastante más elevados, tal como se observa en el siguiente cuadro:<sup>388</sup>

Población de la ciudad de México <sup>389</sup>	Población ocupada			
	Trabajadores subordinados y remunerados	Empleadores	Trabajadores por cuenta propia	Trabajadores no remunerados
Distrito Federal 8.841.231	2.827.000	173.000	763.000	117.000
Edo. de México: 14.812.602	4.284.000	181.000	1.208.000	250.000

Los efectos del aumento del sector no estructurado correspondiente a los trabajadores de la vía pública obtienen visibilidad en el desarrollo o incremento de formas de apropiación arbitraria y sobre uso del espacio público, en las dimensiones física y sonora. Esta apropiación, sin embargo, no sólo responde a la expansión del comercio en los lugares más concurridos de la ciudad (estaciones de metro y autobuses, plazas, parques y calles), sino está vinculada a otros factores como la inseguridad. Con este argumento, colonias completas o calles con habitantes de los sectores sociales medios y altos han sido cerradas a la circulación –mediante un programa de protección ciudadana- y el acceso controlado por empresas de seguridad, contratadas por los vecinos.<sup>390</sup> En el ámbito del comercio el aumento del sector informal en la vía pública se asocia a la presencia de líderes que organizan, controlan, protegen y, por sus propios intereses, tratan de mantener en la ilegalidad a los vendedores. De manera que la generalización de lo arbitrario y discrecional procede de los intereses particulares de agrupaciones de vecinos, comerciantes o gremios y del control corporativista con ejercicio del poder e intimidación hacia los usuarios independientes o circunstanciales; cuenta con la legitimación cómplice de las autoridades y se asocia a la corrupción de los actores con más poder, entre los que se encuentra la propia fuerza pública. La regulación social del espacio público en estos términos no resuelve los conflictos sino los

<sup>388</sup> Véase Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Cuaderno de información oportuna regional*, 2009.

<sup>389</sup> Recuérdese que la Ciudad de México comprenden dos entidades políticas diferentes: el Distrito federal y el Estado de México.

<sup>390</sup> Esta situación es relevante para entender la creación, en 2009, del Consejo Ciudadano de Seguridad Pública y Procuración de Justicia del Distrito Federal.



profundiza, pues responde al ejercicio del poder y no a la negociación, a partir de la cual es posible llegar a acuerdos en beneficio de todas las partes.

Durante el sexenio de ejercicio de la presidencia de la República por Manuel Ávila Camacho (1940-1946), del Partido de la Revolución Institucional (PRI), se promulgan varias normativas para trabajadores no asalariados. Tales normativas regulan la actividad de limpiabotas o boleros (1941), artesanos y pintores (1944), músicos y cancioneros ambulantes (1944) y cargadores de número (1945), así como de “otros” trabajadores (1945). El Reglamento para músicos y cancioneros ambulantes, no asalariados, del Distrito Federal se estructura en cuatro capítulos relativos a procedimientos y requisitos básicos: disposiciones generales, organizaciones de músicos o cancioneros, tarifas e infracciones y sanciones. Los requisitos a partir de los cuales se obtiene la autorización de la Dirección General de Trabajo y Previsión Social del Departamento del Distrito Federal para actuar como músico en la vía pública son: tener más de dieciséis años, saber leer y escribir o estar asistiendo a un centro escolar y contar con buenos antecedentes de conducta, además requiere presentar la solicitud correspondiente. El reglamento hace especial énfasis en las organizaciones gremiales, en tanto funcionan como mediadores entre los músicos y las instancias administrativas. Las causas de sanciones en términos de la conducta cívica son tres: uno, molestar al público ofreciendo sus servicios con insistencia; dos, desempeñar su oficio en estado de ebriedad, y tres, estorbar el libre tránsito.<sup>391</sup>

En el contexto de definición del sector informal, durante la presidencia de la República de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) del Partido de la Revolución Institucional (PRI), se actualiza el marco legal unificando en un solo reglamento a todos los trabajadores no asalariados. Al igual que las normativas anteriores contempla a los músicos y demás artistas callejeros integrándolos, en cierta medida, al sistema socio-económico y al mundo “formal” o “moderno”; aun así, su presencia en las calles se ha supeditado, con mayor o menor éxito, al ejercicio o intento de regulación social. Al no existir un marco legal específico este reglamento también regula parcialmente el comercio en la vía pública. El programa de Reordenamiento del Comercio en la Vía

---

<sup>391</sup> “Reglamento para músicos y cancioneros ambulantes, no asalariados, del Distrito Federal”, 1948.

Pública del Distrito Federal (1998) señala la necesidad de actualizar la normativa vigente, pero no hay indicio alguno de que se haya hecho, lo cual sugiere la presencia de componentes arcaicos, desvinculados de las transformaciones sociales. En el contexto del último plan de rehabilitación del Centro Histórico, abordado en un capítulo anterior, se inicia un complejo y, en varios aspectos, controvertido proceso de regulación de ciertos usos del espacio público y de los trabajadores no asalariados. Veamos algunos aspectos de este proceso en relación con el marco legal.

El principal objetivo del reglamento de 1974 es “proteger las actividades de los trabajadores no asalariados que ejerzan sus labores en el Distrito Federal”.<sup>392</sup> Se considera trabajador no asalariado a una

persona física que presta a otra física o moral un servicio personal en forma accidental u ocasional, mediante una remuneración, sin que exista entre este trabajador y quien requiera de sus servicios la relación obrero-patronal, que regula la Ley Federal del Trabajo.<sup>393</sup>

Obsérvese las coincidencias entre quienes se encuentran bajo el perfil de trabajadores no asalariados con los tipos populares de la ciudad referidos por Ricardo Cortés Tamayo en 1974: aseadores de calzado; estibadores, maniobristas y clasificadores de frutas y legumbres; mariachis; músicos, trovadores y cantantes; organilleros; artistas de la vía pública; plomeros, hojalateros, afiladores y reparadores de carrocerías; fotógrafos, mecanógrafos y peluqueros; albañiles; reparadores de calzado; pintores; trabajadores auxiliares de los panteones; cuidadores y lavadores de vehículos; compradores de objetos varios, ayateros;<sup>394</sup> vendedores de billetes de lotería, de publicaciones y revistas atrasadas.<sup>395</sup> En el caso de músicos y demás artistas de la vía pública el reglamento impone el requisito de “vestir los trajes o ropa tradicional de su gremio, aprobados por la Dirección General de Trabajo y Previsión Social”,<sup>396</sup> sin duda los músicos aludidos son los mariachis y los organilleros, por ser los únicos agremiados,

---

<sup>392</sup> “Reglamento para los trabajadores no asalariados del Distrito Federal”.

<sup>393</sup> Ídem.

<sup>394</sup> Ayate: Tela rala de fibra de maguey, de palma, henequén o algodón. (Diccionario de la Real Academia Española, vigésima primera edición, Madrid, 1992)

<sup>395</sup> Es importante señalar que de todos los oficios y tareas aquí señaladas es el de cuidador y lavador de vehículos el que se desempeña a partir de la coerción al usuario del espacio público.

<sup>396</sup> Adscrita en la actualidad a la Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo del Gobierno del Distrito Federal.

al menos en ese entonces. Según la forma en que estos trabajadores realizan sus actividades se clasifican en fijos, semifijos y ambulantes, en tanto la autorización expedida en forma de credencial designa un lugar o zona determinados, o permite el desempeño en todo el Distrito Federal.<sup>397</sup>

La normativa advierte el derecho de asociación gremial de los trabajadores no asalariados, bajo la denominación de uniones, las cuales deben contar con un mínimo de quinientos miembros con licencia para ser consideradas como tales. Esto explica la existencia de las uniones de mariachis y organilleros, así como la ausencia de una asociación de músicos callejeros independientes. Si bien la Dirección General de Trabajo y Previsión Social es quien tiene la prerrogativa de aplicar las sanciones por infringir el reglamento, se reconoce la labor auxiliar de las uniones, en la medida de que vigilan el cumplimiento del mismo. Con el fin de informar a las autoridades de las infracciones cometidas y a propuesta de las uniones, la Dirección expide nombramientos de inspectores honorarios. Esta articulación entre ambas instancias se observa especialmente respecto de la Unión de Mariachis de México. Las sanciones (multas de hasta cien pesos y suspensión temporal o definitiva de la licencia) establecidas en el reglamento se asocian a una delimitación de las funciones de los inspectores u oficiales de policía al respecto:

Los inspectores de la Dirección General de Trabajo y Previsión Social, los de las Delegaciones y los Agentes de Policía en ningún caso podrán recoger los utensilios o instrumentos de trabajo a los no asalariados. Cuando dichos trabajadores cometan alguna violación al presente Reglamento, los inspectores o agentes se concretarán a conducirlos ante la Dirección antes citada.<sup>398</sup>

Es objeto de sanción un conjunto de contravenciones, aun cuando se han infringido en forma sistemática y masiva. La excepción planteada en la propia normativa respecto de los organilleros, acaso, se deba a la forma de desempeño y a la protección del gremio en la jefatura del Distrito Federal a cargo de Ernesto Uruchurtu (1952-1966).

---

<sup>397</sup> “Reglamento para los trabajadores no asalariados del Distrito Federal”.

<sup>398</sup> Ídem.

Los trabajadores filarmónicos, trovadores, aseadores de calzado, ambulantes, fotógrafos de instantáneas y artistas de la vía pública no podrán desarrollar sus actividades en las zonas remodeladas del Distrito Federal, excepto durante las fiestas navideñas y patrias. Tampoco podrán ejercer su oficio los trabajadores no asalariados en los prados, camellones, en el interior de las estaciones del metro y de los mercados; en autobuses, tranvías y trenes, en accesos a los espectáculos públicos, entradas a los estacionamientos de automóviles, enfrente de hospitales, clínicas, escuelas y otros lugares similares que determine la Dirección de Trabajo y Previsión Social. Quedan exceptuados de esta disposición los organilleros.<sup>399</sup>

En caso de advertir un desequilibrio entre la oferta y la demanda de un servicio la Dirección, en acuerdo con la unión mayoritaria,<sup>400</sup> está facultada para suspender temporalmente la adjudicación de licencias. En el Centro Histórico, al menos respecto de los músicos y demás artistas callejeros independientes, las licencias han estado suspendidas hasta mediados de 2008, tal como se verá más adelante. El Reglamento contempla también la posibilidad de producirse algún tipo de conflicto intra o intergremial, con lo cual la Dirección General de Trabajo y Previsión Social debe actuar como mediador entre las partes.<sup>401</sup> Es posible que la mediación institucional funcione únicamente en el caso de gremios constituidos, tal como se observa en el siguiente caso; ejemplo, además del ejercicio discrecional de la autoridad.

En la peatonal Gante, debido a la afluencia de músicos y otros artistas de la vía pública, la regulación social cotidiana del espacio resulta fundamental. Sin embargo, no siempre los involucrados llegan a acuerdos satisfactorios para todos, tal como sucede en el año 2009 cuando se produce una situación de conflicto entre los músicos por cierto uso abusivo del espacio. Al parecer, debido a desacuerdos entre los conjuntos de ciegos y débiles visuales, que actúan periódicamente en las inmediaciones del metro Allende, algunos de ellos se instalan en la peatonal e invaden física y sonoramente el lugar de trabajo de quienes han frecuentado Gante. Ante esta situación los instrumentistas con licencia para actuar en este espacio (adquirida en el año 2008) intentan llegar a un acuerdo con los nuevos usuarios, fundamentalmente en términos de interferencia sonora, sin conseguirlo. El siguiente paso es acudir a la Dirección General de Trabajo y

---

<sup>399</sup> Posiblemente esta excepción se deba a que, como se indicó en un capítulo anterior, los organilleros contaban con un permiso para circular en las calles, otorgado por Ernesto Uruchurtu.

<sup>400</sup> Es la unión de una especialidad con mayor número de miembros con licencia.

<sup>401</sup> “Reglamento para los trabajadores no asalariados del Distrito Federal”.

Previsión Social, pues esta instancia debe funcionar como mediadora en los conflictos; pero, los músicos se enfrentan a la inoperancia y a la elusión de responsabilidades. El argumento para no emprender acción alguna, ni conciliatoria ni de ninguna otra índole, es que a estos grupos una autoridad les ha concedido un permiso especial e irrevocable para actuar en la vía pública.

Sin duda los conflictos por el uso, acceso o apropiación del espacio público presentan en el ámbito de los músicos callejeros un conjunto de variantes, según el tipo de actor que interviene en el mismo. Las páginas siguientes están dedicadas a abordar algunos de los conflictos que han involucrado a los músicos callejeros, en un contexto tendiente a revertir una imagen de decadencia e inseguridad pública desde el gobierno local perredista, en el cual la rehabilitación y revitalización del Centro Histórico se asocia a una mayor vigilancia y control del espacio público.

### **Plaza Garibaldi, mariachis y credenciales de autenticidad y prevención del delito**

Si bien los no asalariados requieren de una licencia para ejercer su labor, la regularización masiva de estos trabajadores se emprende recién en el año 2003, con el Programa de Reordenamiento de los Trabajadores No Asalariados y, específicamente, con el Subprograma piloto de Regularización, cero crecimiento y apoyo a la prevención del delito por trabajadores no asalariados cuidadores y lavadores de vehículos. Es pertinente detenerse en este programa propuesto por la administración local, con el fin de observar la dimensión que adquiere el sector no estructurado en las políticas de generación de empleo y de regulación y vigilancia del espacio urbano. Pero fundamentalmente porque un programa similar se elabora para los mariachis de Plaza Garibaldi.

El programa se aplica por primera vez en la colonia residencial Jardines del Pedregal de San Ángel con cuarenta y ocho trabajadores. Según datos ofrecidos a la prensa por Benito Mirón, Secretario de Trabajo del Distrito Federal, la delegación Cuauhtémoc –que incluye parte del Centro Histórico- cuenta con el mayor número de cuidadores y lavadores de vehículos (21.22 %), de los cuales el 25.3 % ya habrían sido

regulados hacia finales de 2010.

Mirón Lince dio a conocer que el propósito de estas medidas es regular el trabajo de los “franeleros”, para evitar [sic] cero crecimiento de este fenómeno social y prevenir el delito en la vía pública.

“Atrás de cada franelero hay una historia; no pueden ser vistos como enemigos de la sociedad”, sostuvo el Secretario de Trabajo. Señaló que existen 5 mil 601 franeleros en la Ciudad de México, de los cuales 3 mil 606 cuentan con la licencia que les otorga esta Secretaría, que representan el 64.3 por ciento del total.<sup>402</sup>

Si son ciertas las cifras proporcionadas por el Secretario de Trabajo en septiembre de 2010, entonces, el objetivo de cero crecimiento no parece que se haya cumplido, pues los medios informan en marzo de 2011 la entrega de siete mil credenciales más para regularizar a estos trabajadores; se advierte, entonces, un incremento del orden del cien por ciento: en vez de los cinco mil seiscientos serán más de diez mil los franeleros acreditados en la vía pública. En esta nueva etapa del programa de regularización la Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo se propone continuar con la identificación de todos los cuidadores y lavadores de vehículos (sin duda en constante aumento), con el propósito de vigilar el cumplimiento de las normativas y “para poner fin a la extorsión, el abuso, las cuotas obligatorias y la apropiación de la vía pública por parte de estos sujetos”.<sup>403</sup> Las contradicciones son inevitables cuando, en vez de generar fuentes de empleo reales, se quiere efectuar la regulación de un sector marginal, que ha actuado abusivamente a través de la coerción del usuario. Sin embargo, sorprende que la regulación de los conjuntos musicales de Garibaldi se haga bajo los mismos parámetros de cero crecimiento y prevención del delito, y que el gremio así lo acepte.

En el año 2004, durante los festejos del Día de la Música (21 de noviembre), un reportaje a integrantes de los conjuntos que actúan regularmente en la Plaza Garibaldi, considerados los profesionales en el desempeño de esta labor musical, aludía a un conflicto de sobrepoblación, propiciado fundamentalmente por quienes se apostaban a lo largo del Eje Central Lázaro Cárdenas, con el propósito de ofrecer los servicios de

---

<sup>402</sup> s/a, “En breve, el Programa de reordenamiento de trabajadores no asalariados”, 2010.

<sup>403</sup> Sánchez, 2011.

mariachi. Según los entrevistados, los mariachis que no constan en el registro para actuar en Plaza Garibaldi –es decir, los “ilegales”- no sólo eran los responsables de esta sobrepoblación, sino de violar los tabuladores establecidos, contribuyendo así a desvalorizar la profesión. Asimismo, los músicos denunciaban la trasgresión de un componente tradicional del mariachi, que es la contratación directa en la plaza, debido a la existencia de locales para tales efectos, en distintas zonas de la ciudad. Sin duda este conflicto incidió en el desalojo de los mariachis del Eje Central y en una nueva regulación de los conjuntos de Plaza Garibaldi. Véase los términos en que se plantea la problemática en la nota periodística:

En la competencia por los clientes, los mariachis de Garibaldi hacen lides de torero. Si hace unos años esperaban en la banqueta de la plaza para ser contratados, ahora, sin que importe la hora, se *lanzan* sobre los automóviles en el Eje Central Lázaro Cárdenas. Ofrecen sus servicios, corretean vehículos cuyo conductor muestra algún interés o de plano los esquivan cuando son embestidos. Aunque no han faltado músicos que reciben alguna *estocada* o que de plano han sido arrollados.

“Eso no ocurría antes cuando uno hacía valer la profesión. Quien quería un mariachi venía a buscarnos a la mera plaza. Ahora los que corretean coches no dejan a la gente llegar con nosotros, que somos los profesionales, pero eso habla de la mucha necesidad que hay por el trabajo”, se queja Andrés Córdoba, violinista que lleva 32 años de tocar en la Plaza Garibaldi, donde desde ayer llevan a cabo los festejos por el Día del Músico o de Santa Cecilia, con la presentación gratuita de mariachis y cantantes famosos de la música vernácula.

Según la delegación Cuauhtémoc y la Unión Mexicana de Mariachis, en la Plaza Garibaldi están registrados 3 mil 500 cantantes y músicos, pero el número ha crecido desproporcionadamente en los últimos años al grado que los nuevos trabajadores invaden zonas aledañas.

“Nosotros tenemos un límite para laborar en la Plaza Garibaldi y en las calles de Ecuador, Perú y Allende, pero ha habido una invasión increíble en Paseo de la Reforma, y más allá de Bellas Artes, de personas que no son mariachis, porque no saben tocar, o de plano son delincuentes que se disfrazan con nuestro traje. Aunque muchos presumen de ser músicos, no pertenecen a la plaza ni están reglamentados ni tienen las credenciales que a nosotros nos exigen las autoridades”, asegura Miguel Ángel Rojas Rodríguez, presidente de la Comisión de Honor y Justicia de la Unión Mexicana de Mariachis.

El desempleo ha hecho que ese oficio, que se transmitía de padres a hijos, aunque muchos de ellos se formaron en la escuela de mariachis de la citada unión, “ahora lo practique cualquiera y donde quiera”. Músicos veteranos de Garibaldi advierten que la tradicional plaza del centro de la ciudad dejó de ser el único lugar donde los capitalinos van a buscar un mariachi para una serenata,

una fiesta o hasta para el entierro de algún familiar o conocido.

“Allá por Cabeza de Juárez, en la avenida Ignacio Zaragoza, Iztapalapa; en las avenidas del Imán y Aztecas o en la zona de Universidad, Coyoacán, o de plano en Nezahualcóyotl, hay supuestos mariachis. Se dice que los que trabajan en Cabeza de Juárez son albañiles entre semana y en sábado y domingo laboran como mariachis, porque les gusta tocar, pero nunca han estudiado y con eso merman esta profesión”, expresan Andrés Córdoba y un músico de guitarrón, de 52 años de edad, que heredó el oficio de su abuelo y su padre.

“Antes teníamos dos o tres contrataciones por día y con eso sacábamos adelante a la familia. Yo, por ejemplo, le di carrera a mis seis hijos, de los cuales tres son músicos: dos trabajan en la Sinfónica y otro siguió mis pasos como mariachi. Ahora difícilmente tenemos una contratación por día y hay veces que nos pasamos hasta dos o tres en blanco, pero no sé hacer otra cosa más que tocar”, agrega Miguel Ángel Rojas Rodríguez.

Trabajo puede haber y no hay horarios establecidos para permanecer en Garibaldi, agrega, pero es difícil debido a la “competencia desleal” de los no registrados. Ellos rebajan casi a la mitad el cobro de una serenata de una hora, la cual oscila entre dos mil y seis mil pesos, dependiendo de si el número de integrantes es de ocho a 14 músicos, “pero aquellos se van hasta por mil 500 pesos nomás”.

Y no todos, dice Ramón, quien lleva más de 20 años en el oficio, “tienen siquiera el amor al traje y a esta música; se hicieron mariachis porque se les hizo una manera fácil de ganar dinero”.

404

En el año de 2007 la Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo (STyFE) del Distrito Federal procede al empadronamiento de mil quinientos músicos para actuar en la Plaza Garibaldi, mediante una acreditación renovable anualmente. Los conjuntos musicales registrados se distribuyen en las siguientes categorías:<sup>405</sup>

Mariachis	Trovadores o tríos	Intérpretes de melodías norteañas
1.249	149	94

Los objetivos de la regularización son los mismos –como señalé– que para el caso de los cuidadores y lavadores de vehículos: el cero crecimiento del padrón y evitar la delincuencia, en este caso, por parte de los músicos. Es decir, se produce una homologación, mediante la categoría de no asalariado, de prácticas esencialmente

<sup>404</sup> González, 2004: contraportada.

<sup>405</sup> Gómez Flores, 2007.



diferentes y con consecuencias también distintas en caso de un mal ejercicio. En lugar de generar posibilidades de empleo para los músicos el programa busca restringir una práctica que ha sido histórica en México y ha construido las identidades de los mexicanos, estableciendo por medio de un trámite la legitimidad del músico. Asimismo, presume la delincuencia de quien no esté registrado. La apropiación generalizada, impositiva e ineludible de la vía pública por los cuidadores de autos se encuentra muy lejos de la contratación de un conjunto musical para una serenata, en tanto no supone coerción alguna, sino elección. Además, siempre existe la posibilidad en Garibaldi de pagar un tabulador de unos 120 o 150 pesos por canción o, incluso, de disfrutar del espacio y de la música gratuitamente. Es en este contexto de regulación donde se tienen las primeras noticias del programa Garibaldi Seguro, propuesto por el Consejo Ciudadano de Seguridad Pública y Procuración de Justicia del Distrito Federal y donde la prensa propone la categoría de músico-pirata, para referirse a los mariachis no empadronados.<sup>406</sup>

El Consejo Ciudadano de Seguridad Pública se crea en enero de 2007, por acuerdo del Gobierno del Distrito Federal y se constituye como un órgano civil autónomo, destinado a “generar mecanismos de denuncia ciudadana” y a proponer e implementar programas relativos a la seguridad pública y procuración de justicia. El impulsor de este consejo y presidente desde su creación hasta febrero de 2010, en que es designado titular del Instituto de Verificación Administrativa del Distrito Federal, ha sido el empresario Meyer Kilp Gervitz. En la actualidad el Consejo es presidido por el empresario Luis Wertman Zaslav y cuenta con un staff de veinticinco consejeros, donde destaca en número los integrantes de los sectores empresarial y del comercio. Sin lugar a dudas este Consejo representa los intereses de crecimiento económico de los sectores que lo conforman. Algunos de los programas, que incluyen la protección al turismo y a colonias de clase media a alta, son: Alianza por el Turismo, Terminales Seguras, Taxista Seguro, Protejamos nuestro Aeropuerto, Protejamos Garibaldi, Protejamos a la Condesa y Protejamos a la Narvarte.<sup>407</sup> El programa Protejamos Garibaldi, presentado en conferencia de prensa por las autoridades de gobierno y el referido Consejo Ciudadano,

<sup>406</sup> Notimex/El Universal, “Impedirán mariachis “pirata” en Plaza Garibaldi”, 2007. Notimex/Milenio, “Impedirán en Garibaldi los mariachis pirata”, 2008 [sic].

<sup>407</sup> Véase *El Consejo Ciudadano contra la Delincuencia. Memoria. Enero 2007- Mayo 2009*.

en octubre de 2009, tiene el propósito de reactivar el turismo mediante la remodelación integral de la plaza y el incremento de la fuerza pública en el entorno.<sup>408</sup> El lema del programa es “Protejamos Garibaldi, si ves o sabes algo denuncia al 55335533”.<sup>409</sup> Sin duda, este lema propicia la arbitrariedad, la desconfianza y la delación entre los ciudadanos.

En el marco del proyecto del corredor turístico Bellas Artes-Garibaldi se desarrolla el programa de remodelación de la plaza Garibaldi con tres subprogramas que comprenden: uno, la rehabilitación de la plaza y su entorno, y la construcción del museo del tequila y del mezcal; dos, la rehabilitación de la red sanitaria y de la imagen urbana del mercado San Camilito, y tres, el proyecto integral y la obra de remodelación para la Academia del Mariachi, ubicada sobre el Callejón de la Amargura.<sup>410</sup> Los trabajos se inician en el año 2008 y la Secretaría de Turismo anuncia que la remodelación quedará lista en unos meses. En 2009 los músicos de la plaza realizan movilizaciones debido a que las obras llevan ocho meses suspendidas. Señala un medio “En aquel entonces, la plaza estaba no sólo tomada por las obras, sino por ladrones, vendedores de droga, prostitutas y botelleros, que habían terminado por ahuyentar a los pocos turistas.”<sup>411</sup> Finalmente, los trabajos culminan en el año 2010, para los festejos del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución.

El resultado es el diseño de una plaza dura, con características de parque temático, y la deconstrucción del espacio simbólico. El pórtico es retirado, con la consiguiente desestructuración funcional: el espacio techado permitía que los músicos se resguardaran del sol y la lluvia mientras, a la espera de ser contratados, llevaban a cabo sus tertulias. En este lugar se construye un edificio de cristal de tres pisos, con planta rectangular, que alberga el flamante Museo del Tequila y el Mezcal. La decoración en dos franjas está constituida por dibujos coloreados de agaves (cactus, cuya destilación produce tanto el tequila como el mezcal) e imágenes de mariachis a modo de sombras, respectivamente. A pocos metros de la entrada, en dirección al interior de la plaza, aparece reubicado en una vitrina el altar de Santa Cecilia. El quiosco y los bancos son

---

<sup>408</sup> Consejo Ciudadano contra la Delincuencia, “Protejamos Garibaldi”, página electrónica.

<sup>409</sup> Cartel de promoción del programa Garibaldi Seguro.

<sup>410</sup> Secretaría de Turismo del Distrito Federal, página electrónica.

<sup>411</sup> Osorno, 2010.

retirados y el lugar es ocupado por una jardinera con agaves, rodeada por bancos de cemento con jardineras más pequeñas. Las esculturas se encuentran a los lados de la peatonal República de Honduras con origen en la plaza, denominada “Paseo de la luminarias de la música mexicana”. Asimismo, se efectúa una recuperación estética de las fachadas, sustitución de las antiguas luminarias y del piso. La remodelación se asocia a un aumento de la fuerza pública, con sus transportes aparcados en el interior de la plaza. Para el presente trabajo solicité a algunos músicos, vecinos y usuarios su opinión respecto de los cambios producidos en la plaza. Todos coincidieron en la valoración negativa, con frases como: “No-o, antes era más bonita”, “Antes estaba mejor ¿no?”, “Ni el piso que pusieron sirve”, “Ni a los turistas les gusta”, “Ellos siempre hacen lo que quieren”.



144. y 145. La Plaza Garibaldi antes de la remodelación, Centro Histórico, marzo/2007 y diciembre/2006.





146. Durante la remodelación, Centro Histórico, diciembre/2008.



147. y 148. Concluida la remodelación de Plaza Garibaldi, Centro Histórico, enero/2011.





149. El Paseo de las luminarias, Plaza Garibaldi, Centro Histórico, enero/2011.

Terminada la remodelación se lleva a cabo una renovación del padrón de músicos de la plaza, siempre bajo la figura de trabajador no asalariado, y se otorgan dos mil credenciales más. La entrega simbólica de estas credenciales “de autenticidad” tiene lugar en un acto público en la propia plaza. Además de hacer hincapié en el cero crecimiento y la prevención del delito, el titular de la Secretaría de Trabajo y Fomento al Empleo, Benito Mirón, señala la importancia de tales credenciales, en tanto constituye un marco legal de las actividades musicales:

Al encabezar el acto de entrega de acreditación para 102 músicos en la explanada de Los Arcos, a un costado del mercado “San Camilito”, el funcionario dijo que dicha labor permitirá que las personas que contraten a esos músicos en la Plaza de Santa Cecilia puedan tener la garantía de que recibirán un servicio confiable y enmarcado en la legalidad, pues portan sus credenciales de trabajadores no asalariados que los acreditan para realizar su actividad.<sup>412</sup>

---

<sup>412</sup> “Ofrecen seguridad a turistas en Plaza Garibaldi”, 2010.

## **Vendedores de la vía pública, autoridades y músicos independientes de los gremios**

En las últimas décadas se produjo un crecimiento sin límites del comercio en la vía pública, que se apoderó del Centro Histórico: detrás de tolderías con una infinidad de artículos puestos a la venta se escondían edificios históricos con valor patrimonial.<sup>413</sup> La consecuencia más visible fue el deterioro de los espacios. Las vías de circulación peatonal y en ciertos casos del transporte eran tomadas por los vendedores y compradores de tales mercancías, muchas veces con entrada ilegal al país o producto de la piratería. En este contexto la sonoridad de los altavoces y las bocinas agredían la integridad de quien se desplazara por las proximidades, sin tener derecho a quejas, tal como ha sucedido también en los vagones del metro. No está de más puntualizar que la corrupción, el abuso y el control corporativo han definido al componente predominante de este sector económicamente activo de la ciudad de México, representado sobre todo por los vendedores que instalan sus puestos en forma fija o semifija. Sin duda, esta situación incide en el desarrollo del plan de reubicación de los vendedores del perímetro más cotizado, que continúa siendo objeto de controversia y enfrentamientos.

Dicho plan, como se señaló en un capítulo anterior, se desarrolla en el marco del proyecto de revitalización del Centro Histórico, correspondiente al año 2001. En el año 2007, durante el proceso de desalojo de los vendedores ambulantes, los músicos callejeros se convierten en rehenes de la arbitrariedad e, incluso, de la corrupción de quienes ejercen la autoridad en la vía pública: los músicos independientes de los gremios mencionados son expulsados de los distintos espacios o intimidados por la fuerza pública. Los argumentos ofrecidos por la policía varían desde la obstrucción del libre tránsito hasta el cumplimiento de órdenes del Jefe de Gobierno, Marcelo Ebrard.

Las quejas reiteradas de los músicos y otros artistas de la vía pública, afectados en el desempeño de su labor, resulta en una convocatoria a una reunión con las

---

<sup>413</sup> Aun cuando en el padrón de Trámites de Trabajadores no Asalariados –julio-septiembre de 2010, se respeta el perfil del reglamento, no queda muy claro si estos vendedores ambulantes se consideran como trabajadores también no asalariados.

autoridades de la Dirección de Registro y Evaluación –perteneciente a la Dirección General de Trabajo y Previsión Social-, restringida a unos veintidós artistas callejeros independientes. Esta reunión, a la que acuden unas quince personas, se lleva a cabo el 18 de julio de 2008 y como consecuencia se levanta, al menos provisoriamente, la suspensión de permisos. Se expiden alrededor de veinte credenciales para músicos y artistas callejeros con desempeño en el perímetro A del Centro Histórico; en estas credenciales se especifica el lugar, el día y la hora escogidos por el interesado para actuar en la vía pública. Los músicos y demás artistas callejeros no regularizados en esta instancia han quedado a merced de la negociación social en el espacio público, sujeta al ejercicio discrecional del poder por parte de la fuerza pública, aunque no son estos los únicos actores que despliegan el poder hacia los músicos.

Dentro del perímetro A se encuentra el Eje Central Lázaro Cárdenas, uno de los principales espacios tomados por la venta ambulante. Luego de la reubicación de los vendedores de esta vía se produce un incremento sustancial de puestos de venta de discos copiados ilegalmente en el límite de la Alameda con el Palacio de Bellas Artes, de manera que los altos decibeles expulsan a los pocos músicos ubicados en este punto. Sin embargo, no es esta la primera vez que los vendedores, sobre todo de estos artículos, y otros usuarios con intereses económicos en el espacio de la Alameda atentan contra los músicos callejeros independientes. Aun cuando la Alameda constituye un lugar estructuralmente propicio para la música, como lo demuestra la frecuente organización de eventos de este u otro tipo (ferias artesanales y exposiciones), no es habitual la presencia de músicos. A comienzos del año 2007, cuando el trío Jazztá toma la decisión de cambiar su estrategia de recorrer los establecimientos de venta de alimentos y bebidas de La Condesa, se dirige al Centro Histórico en busca de un espacio adecuado para proponer un espectáculo musical. Escogen, entonces, la plancha del Zócalo y luego se desplazan a los arcos: “Primero nos quitó la policía, luego los mismos chavos que trabajan ahí [estatuas humanas, fundamentalmente]”, dice Moisés, con lo cual se dirigen a la Alameda: “Es que hay una mafiota ahí”, apunta Erick. Esta mafia, según los integrantes del trío, está conformada por merolicos y vendedores, que ejercen el dominio en tal espacio:

**Erick:** No, no te dejan. A nosotros no nos tocó ninguna situación así ... muy fea. Pero sí escuchamos por mucha gente que trabaja ahí en el Centro que ellos son rateros. De hecho cuando no están ahí se dedican a asaltar o cosas así... Sí, son delincuentes. También ahí hay unos como payasitos y son también así ... “O te quitas o a ver qué onda...” Y los otros son los vendedores, no sé si has visto que hay un montón de vendedores de películas y de discos piratas, pero traen un sonidote ... traen unos bafles enormes. Entonces llegábamos y empezábamos a tocar y se ponía uno de esos al lado y te aventaba ese sonido y ya no te escuchabas. [...]

Sí adentro de la Alameda lo habremos hecho nosotros una o dos veces. Y, pos nada, como no nos iba bien, ni lo volvimos a intentar. Y después también como que nos llegaron, ya así, los tips de la gente que también trabaja ahí y que dicen “no mejor ni la hagas güey, porque esos güeyes sí llegan y a los golpes ¿no? Ni siquiera llegan a preguntarte.” Y nosotros no queremos ni violencia, ni que nos destruyan los instrumentos, ni nada... Entonces nos fuimos recorriendo más hacia al Centro.

Pero es quizás en el espacio semipúblico del metro donde los músicos se someten a una mayor corrupción y corporativismo, que llega desde distintos frentes: los vendedores ambulantes, los guardias del metro, la policía y los jueces delegacionales. Véase el relato que hace Moisés de su experiencia en el metro:

Hay como mafias, así, los que organizan a los vendedores, para pedirles una cuota, para dejarlos trabajar. Entonces, tú no conoces al “dueño” –digamos- de la mafia, pero sí llega un tipo que te cobra y que te dice “es tanto a la semana”. Eso es grave porque si no estás dispuesto a pagarles capaz que te sacan a golpes ¿no? Sí, es meterse con gente peligrosa. Digamos que al principio no había eso, ya después alguna vez tuve que pagar para que me dejaran trabajar. [...] Yo creo que han de ser una dos [líneas de metro] donde no se maneja eso. Por ejemplo en la línea cinco –la roja- ... en esa línea los vendedores están organizados, pero no controlan a los músicos. Entonces ahí entre puros músicos te organizas para tocar ahí, y no hay problema, pero siempre y cuando te dejen los mismos músicos también. Sí, porque son antiguos ahí y se creen dueños del lugar. [...]

Digamos que esas son las cuotas de las mafias que están ahí. Si te vas a más problemas, es de los vigilantes. De los operativos que llegan. [...] Mandan a grupos de vigilantes del metro o en su caso pueden ser policías, como granaderos [...] Hay como tres, cuatro, tipos de operativos distintos.... que se dedican a ir por gente que está vendiendo o tocando, para llevarlos a la delegación. Entregarlos. [...] Si te encuentran arriba del vagón tocando, inmediatamente te agarran, te remiten a la delegación [...] Siempre van por un grupo de gente nunca por uno o dos. Puede ser que entre cinco vigilantes agarran a quince o veinte personas. Y te digo, te llevan a la delegación y



ahí te tienen un rato en los separos hasta que te toman tus nombres y el juez te va llamando poco a poco, uno por uno, a ver si estás dispuesto a pagar una multa por estar trabajando en el metro. Y sí, cuando te piden una multa son, mínimo, cincuenta pesos. Pero digamos que ni siquiera es lo que corresponde ¿no? O sea se supone que la ley te pide mucho más dinero, pero es como un juego ahí... un círculo.

A la pregunta de a quién realiza el pago de la multa y si la delegación expide un recibo por el dinero, Moisés responde:

Se la das al juez, a un juez que está en la delegación. En algunos casos te da un recibo. A veces no. Hay veces que el mismo juez, adentro, pus, ni te pregunta cómo te llamas, nomás te dice lo que hay que pagar y le das al juez el dinero y te vas ¿no? Luego hay quienes para darte el recibo dicen “no, el recibo sólo te lo damos si te cobramos la multa” [...] Yo la verdad nunca he visto que registren todas esas cifras que entran ahí. O que te den recibo. Alguna vez me han dado recibo en alguna delegación, pero la mayoría de las veces ese dinero se lo quedan los jueces. O cuando llegas, ahora sí, a darle una mordida al vigilante que te agarra, digamos que también puede que la libres.

Pero como te digo ellos están organizados, puede ser que un grupo de cinco vigilantes llegue a agarrar a veinte personas, las remita a la delegación. En ese momento salen y van a otra línea por otros [...] y así se la pasan casi todo el día. [...] Y entonces diario tú vas a la delegación y ves los separos llenos de vendedores del metro. Lleno. De hecho llegas y luego ni cabes ahí. Y te tienen en otro lado. Y finalmente llegan, te cobran tu multa y te dejan. Si quieres puedes seguir yendo a trabajar, pero en el peor de los casos, si te llevan a una delegación donde primero te meten al separo y te dejan ahí lo que se les dé la gana... luego ves que pierdes todo el día. Y si te pones violento con el que te agarró o con un juez, te va peor.

Respecto de si había llegado a un acuerdo con el corporativo de los ambulantes del metro, Moisés explica:

Digamos que por antigüedad a mí no me cobraban lo que les cobran a los vendedores. Hay un líder que cobra a todos y [...] a mí no me decían nada porque ya me conocían. Pero después se empezó a dar el control, así, como que más pesado... y por no querer pagarles y darles tuve muchas broncas, como todos, digo. Los que están ahí hay muchos que se defienden con golpes, otros prefieren dar dinero, otros como yo prefieren irse y dejar ahí que se hagan bolas y yo ir a donde pueda trabajar. Pero sí muchas veces he dado dinero, muchas veces me han agarrado... en tantos años que fui a tocar. [...] Al final te cansa, te deprime pasar por esas cuestiones que te llevan a la delegación, que te agarran y que de repente te tratan como delincuente y...

Los relatos de Erick y Moisés muestran cómo el manejo corrupto respecto del acceso a los espacios público y semipúblico coarta la regulación social de los mismos. El músico no organizado o agremiado ocupa en el ámbito social un lugar particularmente subalterno, en tanto se encuentra desprotegido y supeditado al dominio arbitrario del espacio por un conjunto de actores, desde quienes se desempeñan del lado de la autoridad hasta quienes se sitúan en el lado opuesto. De manera que en lo regular el músico no tiene la posibilidad de negociar la presencia cotidiana en el espacio público. En este marco, el Reglamento de Trabajadores no Asalariados actúa como un factor de incidencia en la asimetría social, en tanto proporciona mecanismos de protección hacia las organizaciones y desconoce al trabajador independiente, quien como minoría no puede ejercer un contrapeso.

### **Reubicación de los concheros del Zócalo**

En un capítulo anterior me referí a la “toma del Zócalo” efectuada por los concheros en el año 1980, a partir de la cual se constituye el hábito de danzar, vender artesanías y realizar limpiezas o curaciones en este espacio simbólico. Dicho hábito es compartido por el público local y se convierte en un referente de lo prehispánico mexicana para el turista. En el marco del desalojo de los vendedores ambulantes se produce también la represión de estos grupos y, a diferencia de lo sucedido con los músicos independientes, la prensa hace mención de este hecho. El Sol de México publica en mayo de 2008 un reportaje a los afectados:

Por su parte Tezca, del grupo de difusión cultural Xochitlatolli, indicó que “en tanto que permanezca el mundo, no acabará la fama cultural y gloria del gran México Tenochtitlán, la mexicanidad jamás morirá”, a pesar de que la administración del jefe de Gobierno de la Ciudad de México, Marcelo Ebrard, reprime a los concheros del Centro Histórico en sus labores culturales, aseguró Tezca.<sup>414</sup>

---

<sup>414</sup> Ríos, 2008.

Asimismo, en la página de Ciudadanos en Red aparece dos meses después de este reportaje la siguiente denuncia, bajo el título “Danza Azteca en el Zócalo, orgullo o vergüenza”:

La danza azteca por años se ha realizado en el Centro Histórico, específicamente en la plancha del Zócalo Capitalino con el fin de preservar nuestras tradiciones y raíces, de no dejar de ser indígenas. Miles de personas se han regocijado [sic] al presenciar las danzas que llevan a cabo los danzantes aztecas. Los extranjeros se admiran de nuestras danzas, toman fotos, videos, incluso se han integrado a la danza, es algo fascinante para ellos. Llevan testimonio de nuestra danza a sus respectivos países. Es una tristeza que seamos los mexicanos quienes no valoremos nuestros orígenes y más triste es aún que sea el gobierno del D.F. quien a últimas fechas ha llevado a cabo una campaña de represión y hostigamiento hacia nuestros danzantes. Se les ha expulsado de la plancha del Zócalo, relegados a las orillas y constantemente son hostigados por policías que dicen cumplir órdenes de “arriba”. ¿Quién da la orden? ¿Se avergüenza Marcelo Ebrard de nuestra cultura?

Danzantes han sido detenidos y remitidos al Juez Cívico por el gran delito de practicar la danza azteca, la danza de la Gran Tenochtitlán, se les han recogido sus instrumentos. Exigimos un alto a la represión y abuso [que] se ha estado cometiendo con nuestros danzantes. Exigimos que el Consejo de Pueblos y Barrios Originarios del D.F.<sup>415</sup> represente su papel y no sea partícipe de esta represión ya que curiosamente desde que fue creado empezó este hostigamiento hacia nosotros. ¡Ya basta!<sup>416</sup>

La contestación de las autoridades –emitida en dos partes- no coincide con los términos de la denuncia y parece una adaptación de un banco de respuestas:

Agradecemos su visita a nuestra página y le notificamos que su solicitud ha sido turnada a:

- 1.- La [sic] Centro de Servicios y Atención Ciudadana perteneciente a Delegación Cuauhtémoc, asignando como responsable a Ing. Fernando Gómez Moreno, Coordinador.
- 2.- La Atención Ciudadana perteneciente a Secretaría de Seguridad Pública, asignando

---

<sup>415</sup> Nota de la autora. La *Gaceta Oficial del Distrito Federal* publica el 21 de Marzo de 2007, el Acuerdo por el que se crea el Consejo de los Pueblos y Barrios Originarios del Distrito Federal. El artículo tercero del reglamento de este Consejo define su propósito: “El Consejo de los Pueblos y Barrios Originarios del Distrito Federal es un órgano de coordinación de la Administración Pública del Distrito Federal y participación ciudadana, enfocado al fomento, preservación y difusión de la cultura originaria y tradicional de los pueblos y barrios originarios de la Ciudad de México.” (Reglas de operación y reglamento interno del Consejo de los Pueblos y Barrios Originarios del Distrito Federal, página electrónica.)

<sup>416</sup> “Danza Azteca en el Zócalo, orgullo o vergüenza”, 2008. Página electrónica de Ciudadanos en red. (Se corrigió la ortografía del texto.)

como responsable a Lic. Germán Salinas Olivo, Subdirector de Orientación y Asesoría.

Esta(s) persona(s) se encargará(n) de enviarle información más detallada o, en su defecto, turnarlo a quien corresponda para su atención.

Esperando que esta información le sea de utilidad, le invitamos a seguir visitando nuestra página, en la cual encontrará información actualizada constantemente.

En caso de no recibir respuesta de los responsables arriba mencionados en un plazo de 5 días (03/08/2008), favor de notificarnos a Atención Ciudadana para insistir en su pronta respuesta.

Atentamente.

Servicios y Atención Ciudadana

SEGUNDA RESPUESTA, CIUDADANOS EN RED:

Hola buen día:

Puedes acudir a la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, ubicada en José María Izazaga 89, 5° piso, Col. Centro, a tramitar tu permiso.

Esperando servirte.

CESAC [Centro de Servicios y Atención Ciudadana]

Para el presente estudio se preguntó a algunos de los concheros y danzantes sobre las consecuencias de su reubicación y señalaron fundamentalmente el perjuicio económico respecto de la venta de artesanías, no obstante, esta reubicación es cuestionable también en otros aspectos. En términos del uso del espacio se produce una sobrecarga de los entornos aledaños a la plancha del Zócalo, con la consecuente obstrucción de la circulación peatonal, en la medida de que son insuficientes estos lugares para albergar a todos los grupos de concheros, al público que rodea a cada uno de ellos y a los puestos de venta de artesanías. Respecto de los significados políticos y sociales, el proceso de desalojo de esta práctica esencialmente mexicana se verifica dos meses antes de la inauguración, en este espacio político, social y culturalmente simbólico, de la pista artificial de patinaje sobre hielo más grande del mundo, con una inversión inicial de cinco millones de pesos –entre aportaciones públicas y privadas-. Esto significa una ostentación de recursos –económicos, de energía eléctrica y de agua- frente a las condiciones de pobreza de un amplio sector de la población de México, así como de poder respecto de la apropiación del espacio público más representativo de la ciudad, en un acto absolutamente populista y tan artificial como la propia pista de patinaje.

Si bien la figura de trabajador no asalariado formaliza y legaliza al músico callejero en la dimensión simbólica del espacio público, la legitimación social se ve afectada desde ese mismo espacio, por el uso que las autoridades hacen de la misma. Los términos de la reglamentación responden a un contexto histórico en el cual el espacio público experimenta un proceso de degradación física y simbólica, de manera que los personajes urbanos son un signo de tal degradación, en tanto su condición de extrema pobreza apunta a la mendicidad. Sin duda, esta imagen del músico no es posible sustentarla en la actualidad, y por tal motivo, en la delimitación del objeto de estudio se distinguió al músico del mendigo.

La falta de actualización del reglamento también permite equiparar la práctica musical con el desempeño en oficios no artísticos de tipo pragmático (boleador de calzado, albañil, plomero); incluso, con tareas estigmatizadas por la sociedad, en tanto se insertan en un marco de apropiación abusiva del espacio público, tal como es el caso de cuida coches. Esto se observa particularmente en los programas de Reordenamiento de los Trabajadores No Asalariados con objetivos de cero crecimiento y apoyo a la prevención del delito, donde el músico es considerado un delincuente en potencia, así como en el marco de los proyectos de revitalización del Centro Histórico y de reubicación de los vendedores ambulantes, que afectan a los músicos y a las prácticas musicales, como se vio en el caso de los concheros. Los objetivos de los programas resultan, sin duda, ofensivos y denigrantes para los músicos que, como se vio, deben enfrentar el abuso desde distintos frentes.

Ambiguamente, los referidos programas, amparados en la reglamentación, proponen recuperar a los gremios (sobre todo mariachis y organilleros) y marginan y desprotegen a los músicos independientes. En este sentido contrasta el número de credenciales otorgadas para actuar en Plaza Garibaldi, del orden de las tres mil, frente a las aproximadamente veinte (distribuidas entre músicos, estatuas, mimos), que se otorgaron por única vez en 2008 para el perímetro A del Centro Histórico.

## Epílogo

El acercamiento a una temática sobre la cual prácticamente no se ha reflexionado en el ámbito académico presenta ventajas y desventajas. La principal ventaja es estar ante un terreno virgen donde todo está por decirse, de manera que realizar un aporte al conocimiento puede ser relativamente fácil. Lo difícil es la legitimación académica de un sujeto-objeto de estudio, acaso, no considerado digno de abordar. Desde el momento en que elegí como tema de investigación al músico callejero tomé conciencia, una vez más, de que la dignidad de los objetos está dada por una jerarquización de la relevancia de los problemas a atender, construida desde la dominación del campo específico. Aun cuando la música ha tenido, sin excepción, una marcada presencia en todas las sociedades, en el ámbito de las ciencias sociales se encuentra –como objeto de estudio– en un plano menor, si se considera las pocas páginas que los estudiosos le han dedicado en relación con otros temas. Me atrevería a decir, sin embargo, que un factor de incidencia en lo anterior es la falta de conocimiento específico en el ámbito de estas disciplinas, una carencia sobre la cual no se vislumbra posibilidad alguna de revertir, ya que requiere de un proceso de reflexión crítica.

A diferencia de lo que sucede con otros objetos artísticos –un cuadro o un poema–, los sonidos y las estructuras musicales de una sonata o de un son huasteco no cuentan con representaciones pragmáticas en la vida cotidiana. Es decir, el reconocimiento de colores, formas o palabras y, a partir de allí, la atribución de significados –siempre acordes al tipo de aproximación al objeto– no necesariamente requiere del manejo de los metalenguajes analíticos específicos. Esto no sucede con la música, donde el reconocimiento de cambios de velocidad, intensidad o altura no permite acceder a los componentes más elementales de una obra. En otras palabras, el metalenguaje específico es sustancial hasta para describir de la manera más básica una pieza musical. Y éste es uno de los grandes problemas no resueltos ni por la musicología ni por las ciencias sociales, en la medida de que no es posible prescindir de los

instrumentos teóricos y analíticos de este conjunto de disciplinas, para abordar el objeto música.

Con seguridad el músico callejero tiene más trascendencia para las ciencias sociales contemporáneas que para la musicología, pues la antropología muestra interés en un conjunto de sujetos y objetos antes no considerados. Sin embargo, este actor es abordado tangencialmente, contextualizado en y bajo los parámetros de los estudios sobre migración nacional o transnacional, patrimonio cultural intangible o ambulante, y no desde la música como una manifestación del ser individual y social. Tales enfoques planteados de manera autónoma a las prácticas musicales no permiten acceder a este actor en forma adecuada. Esto se debe a que tienden a deconstruir la ya de por sí fragmentada y ambigua imagen del músico callejero, e impiden visualizar su función social y los vínculos que es capaz de construir en el espacio público. Sobre todo en el tercer caso se evidencia una neutralización de las particularidades como músico, pues se integra, sin más, junto con vendedores, lava coches o mendigos, al espectro de actores del espacio público, que ofrecen productos o servicios. La tendencia marcada por el ya obsoleto Reglamento de trabajadores no Asalariados de los años setenta se descubre en los estudios sobre la ciudad de México, en tanto recuperan la característica imagen del músico callejero de la época. Una muestra de ello es que vendedor ambulante, mendigo y músico comparten una misma categoría en la tipología de las formas de comercio ambulante, mencionada en una nota al pie de página del capítulo primero. Esta tipificación, al fundamentarse en dos variables principales, desdibuja las diferencias sustanciales entre estos tres actores. El mendigo no ofrece producto o servicio alguno. El músico, si bien ofrece un producto simbólico, la transacción comercial ocurre únicamente cuando el espectador compra un fonograma, y el servicio se constituye sólo cuando existe un acuerdo previo. Es decir, la audición de la música en la vía pública no está supeditada al intercambio económico.

Por otra parte, la jerarquización de los sujetos-objetos de estudio en términos de relevancia se objetiva lingüísticamente en los ambientes académicos y los grados de trascendencia se expresan en una gama que va de lo sustancial o interesante a lo bonito.

Sin duda el músico callejero en esta gradación se encuentra en el terreno de lo bonito, con una menor legitimidad como objeto de estudio. Pero esto no es más que una circunstancia. El problema sustancial se funda en la idea de que por ser un actor tan accesible a los ojos y oídos (¿quién no se ha topado con un músico callejero?) se sabe todo sobre él, incidiendo en las maneras arcaicas y prejuiciosas de observarlo. En este sentido la dimensión histórica aporta elementos esenciales, en la medida de que pone en evidencia los procesos de reconfiguración y resignificación de su imagen, en las sociedades occidentales premodernas, modernas y, si se quiere, posmodernas, aun cuando no siempre se manifiesta una intención o capacidad de detectarlas.

Las transformaciones más importantes de este actor se producen sin duda en las etapas del capitalismo, que plantean el cambio de ciudad industrial a postindustrial. Es decir, el músico callejero, en el marco de los movimientos sociales urbanos, convierte su presencia en el espacio público en un modo alternativo de ejercicio de la música, mediante el cual obtiene el sustento económico o parte de él. Por lo tanto, desde hace varias décadas ya no es posible asociársele ni a la mendicidad ni a la vagancia, motivo por el cual la acotación del sujeto de análisis debía considerar esa figura, también integrada al espectro urbano, fundamentalmente en la ciudad de México, que denominé mendigo-músico. Esta delimitación no necesariamente representa al imaginario social sobre el músico callejero, pues coexisten visiones más o menos radicales o más o menos conservadoras, tendientes a quitar el estatus de artista a este músico. Las miradas complacientes desde la prensa y en las crónicas –que se advierte en algunas de las notas o fragmentos transcritas-, así como la violencia en Internet son una muestra más de ello. De manera que una de las principales aportaciones de este estudio es proporcionar elementos tendientes a considerar una reconversión social de este actor, sobre todo en términos del capital específico y de la función que desempeña en el espacio público.

La escasez de trabajos académicos, señalada al principio de esta sección, impuso también la necesidad de un estudio lo más abarcativo posible, tomando conciencia del riesgo de perderse en un terreno inconmensurable y de que el sujeto-objeto de estudio se torne inasible. El examen de momentos históricos, sin pretensiones historiográficas, así como la exploración de espacios socioculturales distintos, si bien no permite una visión



panorámica en un sentido estricto –a modo de un corte completo de superficie- constituye una forma de aproximación parcial aunque representativa, dado que a través de la diversidad es posible recuperar lo común. Se descubre, así, a un actor social, cuyas propiedades trascienden los distintos contextos urbanos occidentales abordados. Y es por tal motivo que la mirada fugaz y no sistemática de distintas realidades constituyó el primer paso en la definición de una estrategia de desarrollo de la investigación, donde las particularidades combinadas a modo de collage o continuo dinámico construyeron una generalidad en transformación. La dialéctica con y entre los casos particulares planteó un nivel de análisis más profundo de los aspectos o problemas recurrentes, que esa mirada fugaz de las realidades cotidianas había logrado explicitar.

El abordaje de dos ciudades tan diferentes (Barcelona y México) como casos concretos –la primera consolidada como ciudad postindustrial mientras que la segunda transita el proceso- no sólo permitió reafirmar la idea de un único actor social, sino observar la construcción de un paradigma de músico callejero de la ciudad postindustrial. Este paradigma tiene la propiedad de reunir varios componentes. En primer término, una profesionalización del ejercicio de la música callejera, capaz de sustentar la idea de una categoría particular de músico, cuyos espacios de producción, circulación y consumo alternan con los hegemónicos, impuestos por las Bellas Artes o la industria cultural. En segundo término, una mayor capacidad de agencia –bajo ciertas condiciones- para hacer frente a los conflictos por el uso del espacio público y de crítica ante la arbitrariedad y el ejercicio del poder por las autoridades, haciendo uso de los medios y del espacio virtual e influyendo en la consolidación de su presencia en la vía pública. Esta capacidad de agencia también se observa en las producciones discográficas y en los modos alternativos al mundo estructurado de comercialización de las mismas. En tercer término, una mayor incidencia en la dimensión física del espacio público, proponiendo transformaciones en los usos y significados, que se objetivan en las maneras de interactuar con el público y en los vínculos sociales propiciados por los músicos.

Estos componentes muestran el desarrollo conflictivo de procesos de legitimación con avances y retrocesos, delimitados por un mayor control de la figura del músico y de sus actividades en la vía pública, desde la administración local. Sin duda la

interrupción de las negociaciones cotidianas a partir de la violencia generada por el desalojo de la vía pública y el retiro de acreditaciones, instrumentos, aparatos o fonogramas, produce alteraciones en los procesos de legitimación y objetivan tales retrocesos. Asimismo, los programas de cero crecimiento y de prevención del delito por los trabajadores no asalariados, que implementa la actual administración de gobierno del Distrito Federal, no sólo atentan contra las expresiones musicales, sino denigran la figura del músico. De manera que las perspectivas compartidas por las instancias de gobierno y los estudios sobre ambulante influyen en la restricción de la legitimidad del músico callejero y tienden a mantenerlo en una posición de exclusión dentro del orden institucional.

Los ejes temáticos transversales a los principales (conflicto y legitimidad) se asociaron en este estudio a dos dimensiones atravesadas por el espacio público, en su función de puente, nexo o punto de encuentro entre los niveles o componentes de análisis. Mientras que la migración aparecía más vinculada al conflicto el intercambio social lo hacía con la legitimación. Los procesos migratorios hacia o entre países centrales inciden en las características de movilidad y conformación de la población de músicos callejeros, acaso, recuperando parcialmente y sin proponérselo la condición de ambulante de aquellos goliardos y juglares que recorrían Europa. El aumento de estos flujos migratorios es muy evidente en Barcelona, a diferencia de México. Por lo tanto, en la primera los altos índices, la heterogeneidad y el movimiento migratorio constante construyen una interculturalidad musical en las calles, de carácter dinámico, lo cual no sucede en la segunda, en tanto la diversidad musical es más acotada. Es una deuda de este trabajo, no obstante, abordar con profundidad la temática de la migración de músicos en Barcelona y sus efectos en los procesos interculturales de construcción de identidades multiculturales individuales y colectivas. Asimismo, la migración nacional a la ciudad de México, en cuanto a lugares de origen, causas, expectativas y resultados, y sus consecuencias en las prácticas musicales callejeras, en las formas de apropiación del espacio público y en el imaginario social sobre los músicos.

Si bien el aumento de las migraciones incide en el desarrollo de conflictos este es un factor coyuntural y el problema de fondo es la disputa por el espacio público, a partir

de los intereses particulares, que múltiples actores tienen en él. Los proyectos de revitalización y renovación estructural de los centros históricos objetivan el proceso a la ciudad postindustrial. La recuperación de los espacios representativos en la construcción de la memoria colectiva, degradados por décadas de indiferencia de los gobiernos locales, dialoga con los intereses privados por explotar, sobre todo, turísticamente tales espacios. De manera que las intervenciones realizadas en los centros históricos proyectan la ciudad al mundo. Sin duda, los habitantes se benefician de las mejoras en el mobiliario urbano, del aumento de la guardia pública y, en su caso, del acceso a nuevas viviendas, incluso del turismo, aunque no en igual proporción que los inversores. Mientras tanto, los graves problemas sociales y económicos continúan intactos. Algunos son convenientemente ocultados. Otros, por las dimensiones y las formas de manifestarse se convierten en estigmas.

El músico callejero es uno de los actores con intereses en el espacio público. Y la ciudad de servicios se favorece en varios aspectos con su presencia en la vía pública. Según el caso, constituye una opción laboral para los inmigrantes o aumenta los índices de empleo a través de un sector no estructurado, del cual se sirve el sector estructurado. Lo anterior es, sin embargo, secundario frente a su papel en la construcción de la imagen de la ciudad-espectáculo, la ciudad de las fiestas y de los festivales, necesaria para que prospere una economía sustentada, en gran parte, en el turismo. Esto podría verse como una contradicción si se tiene en cuenta los atropellos y las normas cada vez más restrictivas a que han estado sometidos los músicos. Pero no lo es, dado que estas formas de ejercicio de la autoridad están destinadas al control de las realidades urbanas, en tanto requisito de la ciudad postindustrial. Sin duda, la inseguridad se ha convertido en el mejor pretexto para el ejercicio de un autoritarismo consensuado. El control, asociado a mecanismos de seguridad pública más sofisticados, mantiene la credibilidad de la ciudadanía en las acciones de gobierno, y en los casos en que ésta se halla muy deteriorada es capaz de incrementarla, incidiendo así en la legitimidad social del orden político.

Resulta bastante curioso para quien observa no sólo que ningún medio haya alzado la voz para decir que los músicos no son presuntos delincuentes, como los clasifica el referido programa de cero crecimiento y prevención del delito, sino la

introducción del término “mariachi pirata”, utilizado para designar al mariachi no acreditado (“ilegal”). Pero más sorprendente es aún que los medios sean portavoces tanto de las autoridades como de, al menos, una parte de los músicos agremiados y acreditados, a quienes no parece afectar la presunción de delincuencia, acaso, por no creerse aludidos. La “complicidad” de los tres sectores se expresa en el número de credenciales otorgadas al gremio de mariachis para actuar en Garibaldi. Éste es un caso paradigmático respecto de cómo la legalidad es capaz de constreñir al músico callejero en la subalternidad. Más aún, si se tiene en cuenta que el mariachi constituye uno de los símbolos culturales de la nación mexicana. Y en este sentido se torna evidente una deuda más del presente estudio, que surge de la necesidad de reflexionar sobre las aparentes contradicciones entre la potencialidad del mariachi como patrimonio cultural intangible y las políticas públicas de cero crecimiento y prevención del delito.

La parcial legalidad propiciada por normativas excesivamente reguladoras, a que están sujetos los músicos de Ciutat Vella, y la dinámica de reducción periódica del marco legal son formas de sometimiento y de ejercicio arbitrario de la autoridad, que tienen sus efectos en la contravención sistemática y en la pérdida de instancias de negociación, donde el mayor afectado –o el único- es el músico. Resulta muy difícil legislar sobre la utilización física y sonora del espacio común, en un contexto donde el ciudadano no sólo deposita toda su confianza en la regulación política, sino la exige. El problema es el empleo de diferentes criterios, destinados a favorecer a los actores con mayor poder económico o capacidad de incidir en la legitimación de las acciones del gobierno local, mediante el ejercicio de la ciudadanía. Una inquietud que sólo el tiempo ayudará a responder es si el fin último de esta regulación excesiva responde a un interés y a una estrategia para desanimar al músico callejero en su desempeño en la vía pública, ocasionando un proceso de autorregulación del número de músicos. Es decir, que ocurra una especie de “selección natural”, que controle los desbordes en la población de músicos en las calles.

Es probable que la contagiosa avidez de regulación, vigilancia y restricción de las libertades, la cual parece obsesionar sobre todo a los sectores dominantes en sociedades occidentales (y esto es independiente de la actual violencia que aqueja a la nación

mexicana), sea vulnerable a la tendencia, a la voluntad y a la necesidad, si se quiere humana, de desarrollar parte de su existencia en el espacio público, estableciendo vínculos espontáneos, sean efímeros o prolongados, únicos o reiterados. Si la música es capaz de estrechar lazos afectivos, el músico callejero constituye en este escenario un agente de materialización de tal posibilidad. Y esto escapa no solo a todo intento de control en condiciones democráticas de gobierno, sino resulta incomprensible para quienes no muestran una predisposición a experimentar tales vínculos. La intransigencia que se advierte en las quejas poco razonables de vecinos y en los comentarios a notas periodísticas publicadas en Internet expresan esta idea. ¿Con qué derecho se impone la música a oídos que no quieren recibirla? plantean varios comentaristas. Y es razonable tal cuestionamiento, como también lo es preguntar si las imposiciones visuales son en la misma medida objeto de queja ciudadana, puntualizando inmediatamente la invalidez de la respuesta más recurrente, basada en la posibilidad de cerrar los ojos, ya que la gente no suele estar con los ojos cerrados, a menos que duerma. ¿El efecto nocivo de lo que no se quiere ver es menor al que produce lo que no se quiere oír? ¿Existe en el ser humano una mayor tolerancia hacia lo visual que hacia lo auditivo? Quizás habría que tomar como punto de partida la reflexión sobre los casos más extremos, como la posibilidad de ver u oír una tortura que conduce a la muerte. Bajo ningún término es cuestionable la subjetividad de la llamada contaminación sonora e influyen en ella factores físico-acústicos, biológicos, psicológicos, culturales y sociales. De manera que la exploración y la reflexión sobre las maneras en que actúan y se combinan estos factores es un tema fundamental, aunque no constituye una deuda del presente estudio, sino una probable proyección.

Las relaciones que surgen en el espacio público a través de la música se ubican en un terreno de gran subjetividad. No es posible medir ni el número ni la duración ni el grado de profundidad de las mismas, pero sí tener la certeza de que muchas de ellas se sustentan en la solidaridad. La forma que los relatos de las vivencias de los músicos adquieren cuando se trata de evaluar la labor musical en las calles y las respuestas que obtienen del público; la existencia de espectadores que concurren a cada actuación de un solista o grupo y que poco a poco se integran a los seguidores, así como la defensa que

estos últimos son capaces de hacer ante la arbitrariedad de las autoridades, expresan un reconocimiento a la presencia del músico en el espacio público y validan la forma alternativa de procurar el sustento económico. Un último relato que muestra cómo el espacio público propicia vínculos solidarios espontáneos, música mediante, incluyo a continuación. Hace varios años, Ignacio –de quien referí su habilidad en la construcción de instrumentos musicales- había logrado reunir a unos quince músicos para hacer una jam sesión en la vía pública, más precisamente en la peatonal Motolinía esquina con 16 de Septiembre, en el Centro Histórico. En determinado momento los músicos fueron rodeados por la guardia pública, con el fin de conducirlos en sus camionetas a la delegación, como si de delincuentes se tratara. El público inmediatamente actuó en defensa de los músicos hasta conseguir que la policía desistiera de llevárselos. A Ignacio le quedó grabada en su memoria la frase de uno de los defensores de la causa: “Ahora les corresponde a ustedes continuar defendiendo su derecho de tocar en la calle.”

El espacio público está muy lejos de ser un lugar idílico y el ambiente musical no está exento de egoísmos, abusos, problemas de convivencia o disputas por el simple hecho de pensar diferente o por pertenecer a culturas distintas. Ambos aspectos se materializan en conflictos, con consecuencias más o menos trascendentes. Estos conflictos son subyacentes a las relaciones al interior de colectivos de músicos y, en general, entre músicos, siendo inevitables las fragmentaciones. Aun así, la música actúa como un potente factor del vínculo social, tanto a nivel de los músicos como de los espectadores entre sí y en relación a los primeros. Se constituye, entonces, un espacio alternativo donde el afecto y la solidaridad se cuelan por los intersticios que deja libre el ansia de control. Y es este el mayor y al mismo tiempo acotado instrumento de legitimación social del músico callejero. Una legitimación construida desde la subalternidad.

## Referencias

## ***Bibliografía, hemerografía y documentos***

ADLER DE LOMNITZ, LARISSA

1975 *Cómo sobreviven los marginados*, Siglo XXI, México, España, Argentina.

ADORNO, THEODOR Y MORIN, EDGAR

1967 *La industria cultural*, Editorial Galeana, Argentina.

ARAMBURU, MIKEL

s/f “Inmigración y usos del espacio público”, en *Los monográficos de B.MM*, número 6, Barcelona Metròpolis Mediterrània, Barcelona, pp. 34-42. Página electrónica: [http://bcn.es/publicacions/b\\_mm/ebmm\\_civisme/034-042.pdf](http://bcn.es/publicacions/b_mm/ebmm_civisme/034-042.pdf)

ARANGO HISIJARA, OBED

2002 “El Zócalo como texto cultural. Un caso de análisis etnográfico-semiótico: La entrada triunfal de la caravana zapatista”, en *Cuicuilco*, año/vol. 9, número 025, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, mayo-agosto. Versión electrónica: [www.redlyc.org](http://www.redlyc.org)

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

2009 *Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 2009*, Departamento de Estadística, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto Nacional de Estadística. Página electrónica: <http://www.bcn.es/estadistica/catala/terri/index.htm>

ATTALI, JACQUES

1997 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Ruedo Ibérico / Ibérica de Ediciones y Publicaciones, Valencia.

BAJTIN, MIJAIL

1990 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid.



BARAÑANO, ASCENCIÓN, MARTÍ, JOSEP, ABRIL, GONZALO, CRUCES, FRANCISCO Y  
BERTRAND, JORDI

2007 “La Festa: la il·lusió del permanente desde la transformació contínua”, en  
*Revista Cultura*, número 1, diciembre, pp. 75-107.

CARVALHO, JOSÉ JORGE

2003 “World Music, ¿el folklore de la globalización?”, en *Trans, Revista transcultural de Música*, número 007, diciembre, Barcelona, España.  
Página electrónica: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm>

BERGER, PETER Y LUCKMANN, THOMAS

2005 *La construcción social de la realidad*, Amorrurtu Editores, Buenos Aires,  
Madrid.

BLAU, PETER

1964 *Exchange and power in the social life*, John Wiley & Sons, Inc., New  
York.

BONFIL BATALLA, GUILLERMO

1997 “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Enrique  
Florescano (coordinador), *El patrimonio nacional de México I*, Consejo  
Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica,  
México.

BORJA, JORDI

2004 “Espacio público y ciudadanía”, en Néstor García Canclini, *Reabrir  
espacios públicos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdés  
Editores, México: 127-156.

BOURDIEU, PIERRE

1991 *El sentido práctico*, Taurus Humanidades, Madrid.

2003 *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, México.

BUENO, CARMEN

1990 “Una lectura antropológica sobre el sector informal”, en *Nueva  
Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, vol. XI, número 37,  
Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana,  
México, abril, pp. 9-22.

CAMPOS, RUBÉN M.

- 1929 *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, Secretaría de Educación Pública, México.

CASTAÑEDA, DANIEL Y MENDOZA, VICENTE T.

- 1991 *Instrumental precortesiano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991 (1933).

CASTRO NIETO, GUILLERMINA

- 1990 “Intermediarismo político y sector informal: el comercio ambulante en Tepito”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, vol. XI, número 37, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, abril, pp. 59-69.

CAULA, NELSON

- 2005 “Documento de Análisis sobre el estado del arte del patrimonio cultural inmaterial en Uruguay”, Montevideo, 25 de julio.<sup>417</sup>

CONSEJO CIUDADANO CONTRA LA DELINCUENCIA

- 2009 *El Consejo Ciudadano contra la Delincuencia. Memoria. Enero 2007-Mayo 2009*. Página electrónica: <http://www.consejociudadanodf.org.mx>

CORTÉS TAMAYO, RICARDO

- 1974 *Tipos populares de la ciudad de México*, Colección Popular, Ciudad de México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, México.

CRUCES, FRANCISCO

- 2004 “Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas”, en *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, núm. 8, Sociedad de Etnomusicología, Universidad de La Rioja, España. Página electrónica: <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/cruces.htm>

CHAMORRO, ARTURO

- 1984 *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán, Conacyt, México.

---

<sup>417</sup> Documento proporcionado por un miembro de la Junta Departamental de la Intendencia Municipal de Montevideo.

DELGADO, MANUEL

- 1999 *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Barcelona.
- 2007 *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona'*, Catarata, Madrid.

DUHAU EMILIO Y GIGLIA ANGELA

- 2008 *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*, Universidad Autónoma Metropolitana, Siglo XXI.

ESCOBAR LATAPÍ, AGUSTÍN

- 1990 “Estado, orden político e informalidad: notas para discusión”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, volumen XI, número 37, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, abril, pp. 23-40.

FLORESCANO, ENRIQUE

- 1997 *El patrimonio nacional de México*, I y II, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México.

FLORES Y ESCALANTE, JESÚS

- 1993 *Salón México. Historia documental y gráfica del danzón en México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C., México.

FLORES Y ESCALANTE, JESÚS Y DUEÑAS HERRERA, PABLO

- 1994 *Cirilo Marmolero. Historia del mariachi en México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C., Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

FOUCAULT, MICHEL

- 1980 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, México.

GARCÍA BALLESTEROS, AURORA

- 2005 “La inserción laboral de los inmigrantes extranjeros como trabajadores autónomos en la Ciudad de Madrid”, en *Barómetro de Economía de la Ciudad de Madrid*, Área de gobierno de Economía y Participación Ciudadana, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 5 de julio, pp. 99-107.  
Página electrónica:

[http://www.esmadrid.com/monograficos/varios/barometro5/Insercionlabo\\_rall\\_5.pdf](http://www.esmadrid.com/monograficos/varios/barometro5/Insercionlabo_rall_5.pdf)

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

- 1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México.
- 1996 “Introducción. Público-privado: la ciudad desdibujada”, en *Alteridades*, año 6, núm. 11, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, pp. 5-10.
- 1997 “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”, en Enrique Florescano (coordinador), *El patrimonio nacional de México I*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 57-86.
- 2003 “Creación, industrias culturales y comunicaciones”, en Manuel Antonio Carretón (coordinador), *El espacio cultural latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*, Convenio Andrés Bello, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, pp. 158-218.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (COORDINADOR)

- 2004 *Reabrir espacios públicos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdés Editores, México
- 2005 *La antropología urbana en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, México.

GIGLIA, ANGELA

- 2003 “Espacio público y espacios cerrados en la ciudad de México”, en Patricia Ramírez Kuri (coordinadora), *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, Flacso, Porrúa, México, pp. 341-365.

GILBERT CEBALLOS, JORGE

- s/f “América Latina y el nuevo orden internacional”, en *Archivo Chile. Historia Político Social-Movimiento Popular*, Centro de Estudios “Miguel Enríquez” (CEME), Santiago de Chile. Página electrónica: [www.archivochile.com/America\\_latina/al\\_vg/doc\\_generales/america\\_lati](http://www.archivochile.com/America_latina/al_vg/doc_generales/america_lati)

na\_dg\_00025.pdf

GIMÉNEZ, GILBERTO

- 1995 “Modernización, cultura e identidad social”, en *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. I, núm. 2, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, enero-abril, pp. 35-56.
- 2000 “Identidades en globalización”, en *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. VII, núm. 19, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, septiembre-diciembre, pp. 27-48.

GODELIER, MAURICE

- 1998 *El enigma del don*, Paidós Básica, España, 1998.

GOFFMAN, ERVING

- 2006 *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrurtu Editores, Buenos Aires.

GOLDBERG, ALEJANDRO

- 2006 “Nuevos migrantes argentinos en Barcelona: una indagación etnográfica alrededor de los procesos de integración e inserción sociolaboral”, en *Revista Alternativa. Cuadernos de Trabajo Social*, número 14, Universidad de Alicante, pp. 113-139.

GONZÁLEZ TORRES, YOLOTL,

- 2005 *Danza tu palabra. La danza de los concheros*, Conaculta, INAH, Plaza y Valdés Editores, México.

GREBE, MARÍA ESTER

- 1976 “Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos”, en *Revista Musical Chilena*, número 133, enero-marzo, pp. 5-27.

HERZOG, LAWRENCE A.

- 2004 “La política, el diseño y el espacio público en la Ciudad de México y en Barcelona”, en Néstor García Canclini, *Reabrir espacios públicos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdés Editores, México, pp. 267-303.

HIERNAUX-NICOLAS, DANIEL

- 2006 “De flâneur a consumidor: reflexiones sobre el transeúnte en los espacios comerciales”, en Patricia Ramírez Kuri y Miguel A. Aguilar Díaz (coordinadores), *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 145-155.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA (INEGI)

- 2007 *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo 2007 ENOE*, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México, abril-junio. Página electrónica: <http://www.inegi.gob.mx/>
- 2008 *Cuaderno estadístico Delegacional de Cuauhtémoc*, México, Distrito Federal, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México. Página electrónica: <http://www.inegi.gob.mx/>
- 2004 *La ocupación en el sector informal no estructurado en México 1995-2003*. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México. Página electrónica: <http://www.inegi.gob.mx/>
- s/f *Estadísticas históricas de México, tomo I*, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México. Página electrónica: <http://www.inegi.gob.mx/>

INZÚA, VÍCTOR

- 1981 *La vida de los organilleros*, Dirección General de Culturas Populares, Secretaría de Educación Pública, México.

JÁUREGUI JESÚS

- 2007 *El Mariachi. Símbolo musical de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Taurus, México.

LATOUR, BRUNO

- 2005 *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Manantial, Buenos Aires.

LEZAMA, JOSÉ LUIS

- 1993 *Teoría social, espacio y ciudad*, El Colegio de México, México.

MARTÍ, FRANCISCO Y MORENO, EDUARDO

1974 *Barcelona ¿a dónde vas?*, Editorial Dirosa, Barcelona.

MARTÍNEZ ESPINOZA, NELSON

2002 “La ciudad tomada”, en *3er. Congreso Virtual de Antropología y Arqueología. Naya*, Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología, Argentina. Página electrónica:

[http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/nelson\\_martinez.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/nelson_martinez.htm)

MAUSS, MARCEL

1981 *Sociología y antropología*, Editorial Tecnos, Madrid.

MELÉ, PATRICE

1998 “Sacralizar el espacio urbano: el centro de las ciudades mexicanas como patrimonio mundial no renovable”, en *Alteridades*, Año 8, número 16, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, julio-diciembre, pp. 11-26.

MENDOZA, VICENTE T.

1961 *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, Estudios de Folklore 1, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

1964 *Lírica narrativa de México. El corrido*, Estudios de Folklore 2, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

MITJANA, RAFAEL

1993 *La música en España (Arte Religioso y Arte Profano)*, Álvarez Cañibano, Antonio (editor), Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, Madrid, (1920).

MONNET, JERÔME

1996 “Espacio público, comercio y urbanidad en Francia, México y Estados Unidos”, en *Alteridades*, año 6, número 11, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 11-25.

- 2001 “Espacio público y lugares comunes en la ciudad de México y Los Ángeles: del modelo de sociedad nacional a las escenas metropolitanas”, en *Perfiles Latinoamericanos*, número 19, diciembre, pp. 131-151.

MONNET, JERÔME, GIGLIA ANGELA Y CAPRON, GUÉNOLA

- 2007 “Ambulantage et services à la mobilité: les carrefours commerciaux à Mexico”, en *CyberGEO, Revue européenne de Géographie*, número 371, 6/abril. Página electrónica: <http://cybergeog.revues.org>

MONTESINO GONZÁLEZ, ANTONIO

- 2002 “Espacio público, sociabilidad colectiva y mestizaje cultural”, en Manuel Luna (editor), *La ciudad en el tercer milenio*, Universidad Católica de San Antonio, España, pp. 49-80.

MONTOYA CAMPUZANO, PABLO

- 1999 “Los músicos callejeros de París”, en *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), número 21, México, enero-febrero, pp. 46-49.

MORALES DOMÍNGUEZ, JOSÉ F.

- 1978 “La teoría del intercambio social desde la perspectiva de Blau, *Reis*, número 4, pp. 129-146. Página electrónica:  
[http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=665741&orden=80929](http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=665741&orden=80929).

NIETO, RAÚL

- 2000 “Multiculturalidad en la periferia urbana: la tensión entre lo público y lo privado”, en *Nueva Antropología. Revista de ciencias sociales*, año/volumen, XVII, número 057, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, agosto, pp. 57-67.

NIVÓN, EDUARDO

- s/f “El surgimiento de las identidades barriales. El caso de Tepito”, en *Alteridades, Anuario de Antropología*, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, pp. 31-44.



NOELLE, LUISE (EDITORIA)

- 2004 *La ciudad: problema integral de preservación patrimonial. 9º Coloquio del Seminario de estudio del patrimonio artístico. Conservación, restauración y defensa*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (UNESCO)

- 2001 *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001. Diversidad cultural, conflicto y pluralismo*, Ediciones Mundi-Prensa, Ediciones UNESCO, Madrid. Página electrónica:

<http://www.crim.unam.mx/cultura/informe/informe%20mund2/INDICEinforme2.html>

- 2003 *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, París, 17 de octubre.

PAJARES ALONSO, MIGUEL

- 2006 *Procesos migratorios e integración socio-laboral de los migrantes rumanos en Cataluña*, Tesis de Doctorado en Antropología Social, Universidad de Barcelona.

PANUM, HORTENSE

- 1971 *The Stringed Instrument of the Middle Ages. Their evolution and development*, versión inglesa revisada y editada por Jeffrey Pulver, Da Capo Press, New York.

PICÚN, OLGA

- 1996 “Aproximación al estudio del candombe”, en *Armonía*, números 10-11, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, enero-junio, pp. 19-26.
- 2007 *Una tipología de las prácticas de los músicos callejeros del Centro Histórico de la ciudad de México*, Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

PICÚN, OLGA Y CARREDANO, CONSUELO

2010 “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios, en Hugo Arciniega, Luise Noelle y Fausto Ramírez (coordinadores), *El arte en tiempos de cambio 1810 1910 2010*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 482-523.

POLICASTRO, BETSABE Y RIVERO, EMILSE

2005-2006 “Las relaciones de intercambio en el mundo de la venta ambulante”, en *Ponencias presentadas al 7º. Congreso Nacional de Estudios del Trabajo*, Asociación Argentina de Especialistas en Estudios del Trabajo (ASET), Argentina. Página electrónica:  
<http://www.aset.org.ar/7congreso.htm>.

RAMÍREZ KURI, PATRICIA

2004 “La política del espacio público en la ciudad”, en Néstor García Canclini, *Reabrir espacios públicos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdés Editores, México, pp. 381-397.

2006 “Pensar la ciudad de lugares desde el espacio público en un centro histórico”, en Patricia Ramírez Kuri y Miguel A. Aguilar Díaz (coordinadores), *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 105-129

RAPPAPORT, ROY

2005 *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge University Press, Madrid.

REESE, GUSTAVE

1988-1989 *La música en la Edad Media. Con una introducción sobre la música de la Edad Antigua*, Editorial Alianza, Madrid.

REYES DOMÍNGUEZ, GUADALUPE Y ROSAS MANTECÓN, ANA MARÍA

1985 “Cultura y organización popular: el caso Tepito”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 6, números 12-13, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana,

México, enero-diciembre, pp. 181-107.

- 1993 *Los usos sociales de la identidad barrial. Una mirada antropológica ala lucha por la vivienda. Tepito 1970-1984*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

REUTER, JAS

- 1984 “La música popular en la ciudad de México, *Latin American Music Review/Revista Latinoamericana de Música*, volumen 5, número 1, primavera-verano, University of Texas Press, Texas, pp. 97-101.

RIBEIRO, GUSTAVO LINS

- 2004 “El espacio-público-virtual”, en García Canclini (coord.) *Reabrir espacios públicos. Políticas culturales y ciudadanía*, Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdés, México, pp. 59-102.

RIQUER, MARTÍN Y VALVERDE, JOSÉ MARÍA

- 1984 *Historia de la literatura universal, Tomo 2, Literaturas medievales de transmisión oral*, Planeta, España.

RODRÍGUEZ-PLAZA, PATRICIO

- 2005 “Estética, política y vida cotidiana. El caso de la pintura callejera chilena”, en *Bifurcaciones*, Revista de Estudios Culturales Urbanos, núm. 3, Santiago de Chile. Página electrónica: <http://www.bifurcaciones.cl>

RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, PERLA (COMPILADORA)

- 2005 *Memorias del segundo seminario nacional de archivos sonoros y audiovisuales*, Radio Educación, México.

ROHNER, FELIX Y SCHÄRER, SABINA

- 2007 “History, development and tuning of the hang”. Página electrónica: <http://www.hangfan.co.uk/the-science-of-the-hang.php>

ROSAS MANTECÓN, ANA MARÍA

- 1998 “Presentación”, en *Alteridades*, año 8, número 16, Universidad Autónoma Metropolitana, México, julio-diciembre, pp. 3-9.
- 2005 “Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México”, en Néstor García Canclini (coordinador), *La antropología urbana en México*, Consejo

Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 60-95.

- s/f “Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el Centro Histórico de la Ciudad de México”, en *Ciudad virtual de antropología y arqueología*. Página electrónica:  
<http://www.naya.org.ar/articulos/patrim01.htm>

RUIZ ZAMORA, AGUSTÍN

- 2001 “Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio”, en *Resonancias*, número 9, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, noviembre, pp. 55-86.
- 2002 “Organilleros chilenos: memorias de un patrimonio urbano”, en *Comisión Bicentenario, Revisitando Chile: Identidades, mitos e historias*, Valparaíso, 19-20 de diciembre. Página electrónica:  
<http://www.bicentenario.gov.cl/inicio/revisitando/Ensayo%20Agust%EDn%20Ruiz.doc>

SALCEDO HANSEN, RODRIGO

- 2002 “El espacio público en el debate actual: Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno”, en *EURE (Santiago)*, volumen 28, número 84, Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Santiago de Chile, septiembre, pp. 5-19. Página electrónica:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0250-71612002008400001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612002008400001&lng=es&nrm=iso)

SÁNCHEZ FUARROS, ÍÑIGO

- 2009 “Las noches bárbaras. Tercera fiesta de músicos de la calle”, reseña en *Revista Transcultural de Música*, número 13, España, septiembre.

SARAVÍ, GONZALO A.

- 2004 “Segregación urbana y espacio público: lo jóvenes en encalves de pobreza estructural”, en *Revista de la CEPAL*, número 83, Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), Organización de las Naciones

Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), Santiago de Chile, agosto, pp. 33-48.

SEVILLA, AMPARO

- 1996 “Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México”, en *Alteridades*, año 6, número 11, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 33-41.
- 2000 “El baile y la cultura global”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, año/volumen XVII, número 057, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, agosto, pp. 89-107.
- 2004 “El derecho al disfrute”, en Néstor García Canclini, *Reabrir espacios públicos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdés Editores, México, pp. 189-202.

SIGNORELLI, AMALIA

- 2004 “Redefinir lo público desde la ciudad”, en Néstor García Canclini, *Reabrir espacios públicos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdés Editores, México, pp. 105-126.

SIMMEL, GEORG

- 2004 “La metrópolis y la vida mental”, en *Bifurcaciones*, Revista de Estudios Culturales Urbanos, número 4, Santiago de Chile, primavera. Página electrónica: <http://www.bifurcaciones.cl>

SOTO, HÉCTOR

- s/f “Algunas aproximaciones conciliatorias en relación al origen e historia del charango”. Página electrónica:  
<http://www.charango.cl/paginas/encuentros.htm>

SOUSA SANTOS, BOAVENTURA DE Y RODRÍGUEZ GARAVITO, CÉSAR (EDITORES)

- 2007 *El derecho y la globalización desde abajo. Hacia una legalidad cosmopolita*, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa, Barcelona, México.

STANGL, WERNER

- s/f “Personality and the Structure of Resource Preferences”. Department of

Educational Sciences and Psychology University of Linz, A - 4040 Linz-Auhof, Austria. Página electrónica:

<http://www.stangl-taller.at/PSYCHOLOGIE/Personality.pdf>

STIENEN, ÁNGELA

2003 “Nuevas dinámicas urbanas y estrategias de integración de migrantes andinos indocumentados en Suiza”, en *Economía, Sociedad y Territorio*, volumen IV, número 13, El Colegio Mexiquense, Toluca, enero-junio, pp. 27-62.

SUÁREZ PAREYÓN, ALEJANDRO

2004 “El Centro Histórico de la Ciudad de México al inicio del Siglo XXI”, *Revista del INVI*, número 51, volumen 19, agosto, pp. 75-95.

TARNOPOLSKY, ALEX, FLETCHER, NEVILLE, HOLLENBERG, LLOYD, ET. AL.

2005 “The vocal tract and the sound of a didgeridoo”, en *Nature. International Weekly Journal of Science*, vol. 436/7, julio/2005: 39. Página electrónica: <http://www.nature.com/nature/journal/v436/n7047/full/436039a.html>

TELLO, AURELIO

1997 “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa”, en Enrique Florescano (coordinador), en *El patrimonio nacional de México, II*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 76-110.

ULLOA SANMIGUEL, ALEJANDRO

2005 “La música popular urbana de América Latina. Sus orígenes sociales”, en *Boletín Música. Revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, Nueva Época, número 14, Casa de las Américas, La Habana, pp. 22-28.

VARGAS CETRINA, GABRIELA

2000 “Melodías híbridas: música y músicos de San Cristóbal de las Casas, Chiapas”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, año/volumen XVII, número 057, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, agosto, pp. 69-87.

VEGA, CARLOS

1979 “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”, en *Revista del*

*Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 3, número 3, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Buenos Aires, pp. 4-16.

VERGARA FIGUEROA, CÉSAR A.

1996 “Construcción de lo público y lo privado en la música popular masiva”, en *Alteridades*, año 6, número 11, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 43-52.

WILLIAMS, RAYMOND

1980 *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona.

1981 *Cultural. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires.

## **Normativas**

1990 “Decreto N° 2204/MCBA/90”, en *Boletín Municipal*, número 18808, 21/junio. (Página electrónica: Gobierno de Buenos Aires)

1993 “Decreto N° 1239/MCBA/93”, en *Boletín Municipal*, número 19619, 16/septiembre. (Página electrónica: Gobierno de Buenos Aires)

2004 “Ley N° 1472/04, 23 de septiembre de 2004”, en *Boletín Oficial (BOCBA)*, número 2055, 28/octubre. (Página electrónica: Gobierno de Buenos Aires)

1933 “Ley de Vagos y Maleantes”, *Gaceta de Madrid*, número 117, 27/abril.

2000 “Normativa General de Barcelona”, *Gasetta Municipal de Barcelona*, número 5 (extraordinario), 15/febrero. (Página electrónica: Ayuntamiento de Barcelona)

2008 “Normativa per interpretar música a la via pública del districte de Ciutat Vella. Actualitzada el 30 d’octubre de 2008”. (Página electrónica: Ayuntamiento de Barcelona)

- 1999 “Ordenança sobre l’ús de les vies i els espais públics de Barcelona”, en *Butlletí Oficial de la Província de Barcelona*, número 13, 15/enero, pp. 32-40. (Página electrónica: Ayuntamiento de Barcelona)
- 2006 “Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l’espai públic de Barcelona”, en *Bulletí Oficial de la Província de Barcelona*, número 20, Annex I, 24/enero, p. 20. (Página electrónica: Ayuntamiento de Barcelona)
- 1948 “Reglamento para músicos y cancioneros ambulantes, no asalariados, del Distrito Federal”, en *Periódico Oficial*, Mexicali, Baja California, 31/mayo/, pp. 5-8. (Página electrónica: Gobierno de Baja California)
- 1974 “Reglamento para los trabajadores no asalariados del Distrito Federal”. (Página electrónica: Gobierno del Distrito Federal)
- s/f “Reglas de operación y reglamento interno del Consejo de los Pueblos y Barrios Originarios del Distrito Federal”. (Página electrónica: Gobierno del Distrito Federal)

## **Prensa**

### A.B/I.M

- 2009 “Els músics al carrer alcen la veu”, *El Punt Barcelona*, España, 26/julio/2009, p 7. Página electrónica: <http://www.elpunt.cat>.

### AMORÓS, MIGUEL

- 2002 “Manu Chao: callejeros y piratas”, en *Mondosonoro*, número 90, España, noviembre. Página electrónica: [http://www.nodo50.org/lahaine/musica/manu\\_piratas.htm](http://www.nodo50.org/lahaine/musica/manu_piratas.htm)

### ANDREO, SERGIO

- 2006 “II Busker’s Festival BCN”, en *Catalina. La Catalunya Latina*, año III, número 25, España, septiembre, pp. 10-11.

### BARONG

- 2009 [Reportaje en vídeo sobre los músicos del metro de París], Francia,



16/septiembre. Página electrónica: <http://www.youtube.com/>

BERTRÁN, ANTONIO

1996 “Un siglo de melodiosa tradición”, en *Reforma*, México, 17/febrero, Sección Cultura, p. 1.

BORJA, LALI, OFER, MÓNICA Y JOSE

2009 Reportaje “Invierno 2009”. Página electrónica: <http://www.youtube.com/>

CAMACHO OLIVARES, ALFREDO

2002 “Desamparo y explotación contra los organilleros”, en *Excélsior*, México, 31/marzo, pp. 1A y 11 A.

CASTÁN, PATRICIA

2005 “Ciutat Vella restringe la actuación de músicos callejeros a 23 puntos”, en *El Periódico de Catalunya*, España, 18/enero. Página electrónica: <http://www.ruidos.org/>

CHÁVEZ, LILIANA

2006 “Llega un organillero a la Plaza”, en *El Imparcial, Diario Independiente de Sonora*, México, 20/diciembre. Página electrónica: [www.elimparcial.com](http://www.elimparcial.com)

CORREA-URQUIZA, MARTÍN

2006 “Venas abiertas al mestizaje”, en *Página 12*, Argentina, 22/enero. Página electrónica: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/>

C.Y. Y POCH, ELENA (FOTOGRAFÍAS)

1980 “La feria de las sonrisas”, *La Vanguardia*, España, 6/julio. Página electrónica: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

DON DISTURBIOS

2002 “Hablan los músicos callejeros. Manu Chao contra el Ayuntamiento de Barcelona”, en *Múltiplo*, España, 12/noviembre. Página electrónica: <http://www.multiplo.net/>

EFE

2006 “Los artistas callejeros reivindican su espacio en la ciudad”, en *El País*,

España, 19/noviembre. Página electrónica: <http://www.elpais.com/>

ERASO, IDOIA

2009 “Musikale une a Basauri, Erandio, Leioa y Sestao en una kalejira”, en *Gara*, España, 10/septiembre. Página electrónica: <http://www.gara.net/>

ESTÉVEZ GÁLVEZ, JUAN FRANCISCO

2003 “Maneras de vivir “Buskers” (músicos callejeros en Dublín)”, en *Wakan. Revista independiente de cultura y otras hierbas*, número 8, España, otoño. Página electrónica: <http://www.ulises-valiente.com/>

ESTRADES, JUAN

1994 “Un hombre y un bandoneón”, en *Brecha*, Uruguay, 25/febrero, p. 18.

EL ESTRAMBOTE CARLOS FANLO

2005 “Músicos callejeros”, en *20minutos.es*, España, 18/marzo. Página electrónica: <http://www.20minutos.es/>

FERRARA, EURÍDICE

2009 “Otra cara de la crisis. La calle Florida, totalmente copada por músicos callejeros”, en *Perfil.com*, Argentina, 21/marzo. Página electrónica: [perfil.com](http://perfil.com)

Gómez Flores, Laura,

2007 “Buscan revertir en Garibaldi imagen de inseguridad”, en *La Jornada*, México, 10/septiembre. Página electrónica: <http://www.jornada.unam.mx>

GONZÁLEZ, VÍCTOR

2004 “Radiografía de la música callejera”, en *Gaceta Universitaria*, Nueva Época II, año 2, número 329, Universidad de Guadalajara, México, 19/enero, p. 26. Página electrónica: <http://www.cosmsoc.udg.mx/>

GONZÁLEZ ALVARADO, ROCÍO

2006 “El organillero, un juglar de la ciudad que se resiste a morir”, en *La*

*Jornada*, México, 31/julio. Página electrónica:

<http://www.jornada.unam.mx>

GONZÁLEZ, SUSANA G.

2007 “Adquirió empresa de Carlos Slim otros ocho inmuebles en el Centro Histórico”, *La Jornada*, México, 21/octubre. Página electrónica: <http://www.jornada.unam.mx>

2004 “Competencia desleal a los mariachis de Garibaldi”, *La Jornada*, México, 22/noviembre/. Página electrónica: <http://www.jornada.unam.mx>

GRÉPINET, MARIANA

2006 “Mieux que “Star ac”: RATP Academy”, en *Paris Match*, Francia, 29/noviembre. Página electrónica: <http://www.parismatch.com/>

GURUYENSE

1995 “Aquel “Chaplin criollo” con aula de calle y tango”, en *El País*, Uruguay, 26/noviembre, Tercera Sección, p. 8.

INFO SUD-BELGIQUE

2002 *Informe anual sobre los derechos de los trabajadores -2002-*, junio. Página electrónica: <http://utal.org/movimien17.htm>

ILAMA, ROCÍO

2010 “Ahora desalojan orquestas”, en *Página 12*, Argentina, 20/febrero. Página electrónica: <http://www.pagina12.com.ar/>

2010 “Desalojan a Orquesta Típica Ciudad Baigón. Defensa y Carlos Calvo, una esquina en silencio”, 2/marzo. Página electrónica: <http://www.voltairenet.org/>

MAGAÑAS CONTRERAS, MANUEL

2002 “Sin estímulos e incentivos los organilleros podrían desaparecer, dice Odilón Jardines”, en *Excélsior*, México, 6/octubre, p. 18A.

MANGA, FRANCISCO

2009 “Músicos del metro de Londres. Cuando el arte está regulado”, en *Música Popular*, 24/noviembre. Página electrónica:

<http://musicapopular.suite101.net/>

MATESCO, LAURA

2006 “Musicien underground cherche scène souterraine”, en *L’ Internaute*, Francia, 11/noviembre. Página electrónica:  
<http://www.linternaute.com/>

MAXIM

1935 “Del cine de la vida. Películas cortas”, en *La Vanguardia*, España, 26/diciembre/1935, p. 11. Página electrónica:  
<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

MIRALLES, CARLOS

2002 “Manu Chao: “El Ayuntamiento se queja de que soy caro, y luego en las Ramblas me envía a la Guardia Urbana”, en *El Mundo-EFE*, 19/octubre. Página electrónica: <http://lafogata.org/>

MONGES, YOLANDA

2007 “Impasibles ante un Stradivarius. Reportaje”, en *El País.com*, España, 10/abril. Página electrónica: <http://www.elpais.com/>

MONO LO

2002 “Manu Chao: Los Indios de Barcelona contra el Sherif del Ayuntamiento”, España, septiembre. Página electrónica: <http://www.radiochango.com/>

MUÑOZ LEDO, EVA

2006 “Mapa musical del metro de París”, en *Travesías*, número 51, marzo. Página electrónica: <http://www.revistatravesias.com/>

MÚSICOS Y ARTISTAS CALLEJEROS<sup>418</sup>

2010 “Otro ataque contra músicos callejeros el día 18 de marzo”, 10/mayo. Página electrónica:  
<http://musicosyartistascallejeros.bolgspot.com/>

NATAF, ANTONY

2010 “Les nouvelles stars du métro parisien”, *20 Minutes.fr*, Francia, 22/abril.

---

<sup>418</sup> Blog creado para socializar la problemática de los músicos callejeros en Buenos Aires.

Página electrónica: <http://www.20minutes.fr/>

N.C., CARLOS

- 2005 “El Metro dejará tocar a los músicos en las estaciones”, en *20minutos.es*, España, 14/marzo. Página electrónica: <http://www.20minutos.es/>

NOTICIAS LA JUNGLA SONORA

- 2005 “Las calles de Bizkaia se llenan de música”, 16/septiembre. Página electrónica: <http://www.eitb.com/>

NOTIMEX

- 2007 “Para ser mariachi hay que tener licencia”, en *CNN Expansión.com*, México, 9/septiembre. Página electrónica: <http://www.cnnexpansion.com/>

NOTIMEX/EL UNIVERSAL

- 2007 “¡Hasta mariachis pirata! Impedirán mariachis “pirata” en Plaza Garibaldi”, en *El Universal*. Página electrónica: [http://my.opera.com/investigacion\\_politica/blog/](http://my.opera.com/investigacion_politica/blog/)

OLEA MARINCOVICH, NICOLÁS

- 2003 “Patrimonio urbano: Los organilleros salen de la marginalidad”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 27/marzo, p. A 10.

ORTEGA, FERNANDO

- 1996 “Un siglo de melodiosa tradición”, en *Reforma*, México, 17/marzo, p. 1 C.  
2001 “Lleva cilindrero peso histórico”, en *Reforma*, México, 25/julio, p. 10 B.

OSORNO, GUILLERMO

- 2010 “El espíritu de Garibaldi”, en *El Universal*, México, 9/septiembre. Página electrónica: <http://www.eluniversal.com.mx/>

PADILLA COBOS, EMILIO

- 2003 “El Centro Histórico hoy”, en *La Jornada*, México, 9/enero. Página

electrónica: <http://www.jornada.unam.mx>

PERMANYER, LLUIS

1988 “Barcelona siempre. Más músicos en la calle”, en *La Vanguardia*, España, 17/mayo, p. 28. Página electrónica:

<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

POLETTI, ANABELLA

2010 “Más bandas ponen ritmo a la ciudad, en *Cinco Web*, año VI, número 24, Argentina, enero. Página electrónica:

<http://www.uca.edu.ar/>

QUINTEROS, JOSEFINA

2006 “El arte a cielo abierto en Coyoacán. Artistas del pueblo, los olvidados de los presupuestos, becas y programas oficiales”, en *La Jornada*, México, 22/diciembre. Página electrónica: <http://www.jornada.unam.mx>

2007 “Ambulantes desalojados de las calles del Centro Histórico regresan como toreros”, en *La Jornada*, México, 31/marzo. Página electrónica: <http://www.jornada.unam.mx>

QUIRÓS, PILAR R.

2005 “La policía interviene 15 timbales a músicos callejeros en el Centro en su lucha contra el ruido”, en *Sur Digital*, España, 1/marzo. Página electrónica: <http://www.ruidos.org/prensa/>

RADIO PRAGA

2010 “Músicos callejeros protestaron en Brno”, República Checa, 5/junio. Página electrónica: <http://www.radio.cz/>

RAMÍREZ, FRANCISCO

2004 “Clásicos del Paseo Ahumada”, en *El Periodista*, año 3, número 59, Santiago de Chile, 8/abril. Página electrónica: <http://www.elperiodista.cl/>

REYES, ADRIÁN

2006 “Música-México: Organilleros entre siglos”, en *IPS Inter Press Service News Agency*, 20/diciembre. Página electrónica: <http://ipsnoticias.net/>

RIAZUELO, HÉCTOR

2005 “Los sonidos del Underground”, en *BBCMundo.com*, Inglaterra, 14/octubre. Página electrónica: <http://news.bbc.co.uk/>

RÍOS, FERNANDO

2008 “Sobreviven las danzas prehispánicas en el Zócalo capitalino”, en *El Sol de México*, 26/mayo. Página electrónica: <http://www.oem.com.mx/>

RIQUELME, MARIANELA

2003 “Los organilleros toman la Plaza de la Constitución”, en *Nuestro*, Santiago de Chile, 11/marzo. Página electrónica: <http://www.nuestro.cl/>

ROLDÁN, LUCÍA Y VELA CARMEN

2006 “Las Noches Bárbaras”, en *Minerva*, núm. 03, Círculo de Bellas Artes, España, 28/abril, pp. 33-42. Página electrónica: <http://www.circulobellasartes.com/>

ROVNER, JONATHAN

2001 “La ley de la gorra”, en *Página 12*, Argentina, 1/agosto. Página electrónica: <http://www.pagina12.com.ar/>

RUSIÑOL, SANTIAGO

1892 “Una silueta”, en *La Vanguardia*, España, 17/noviembre, p. 4. Página electrónica: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

SÁNCHEZ, ENRIQUE,

2011 “El gobierno capitalino legaliza a 7 mil graneleros”, *Excélsior*, México, 28/marzo. Página electrónica: <http://www.excelsior.com.mx/>

SÁNCHEZ BILBAO, NEREA

2006 “Ermua y Sornotas se unen a otras cuatro localidades en el Musikale”, en *Deia.com*, España, 7/septiembre. Página electrónica: <http://www.deia.es/>

SAUCEDO, MARÍA Y GOLOUBENKO, SERGE

2005-2006 “Mariachis, nada más”, en *Cuartoscuro. Agencia de fotografía y editora. Revista de fotógrafos*, número 75, México, diciembre-enero. Página electrónica: <http://www.cuartoscuro.com/>

SIMONETTI, SILVIA S. (TRADUCTORA)

1998 “París: examen a los músicos del subte”, en *Clarín*, Argentina, 13/abril.  
Página electrónica: <http://edant.clarin.com/>

SINDICATO ARGENTINO DE MÚSICOS

2010 “Macri reprime a los músicos callejeros”, en *Noticias Urbanas*, Argentina, 10/mayo. Página electrónica: <http://www.noticiasurbanas.com.ar/>

SUBIRANA, JORDI

2009 “Requisados en un año 243 instrumentos musicales a artistas callejeros. Los músicos critican las elevadas multas por tocar en Barcelona”, en *El Periódico de Catalunya*, España, 21/marzo. Página electrónica: <http://www.elperiodico.com/>

SUÑÉ, RAMÓN

2004 “Plazas duras. Los balcones de Ciutat Vella expresan el malestar vecinal por el uso abusivo del espacio público”, en *La Vanguardia*, España, 12/octubre, p 5. Página electrónica: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>

TOL, MARTIJN VAN

2009 “Holanda: hastiados por los músicos callejeros”, en *Radio Nederland Wereldomroep* (RNW), Holanda, 3/agosto. Página electrónica: <http://www.rnw.nl/espanol/>

TRUJILLO, MIGUEL ÁNGEL

1995 “Con la música auestas como pesada cruz”, en *El Universal Gráfico*, México, 24/septiembre, p. 14.

VERDAGUER, MARIO

1931 “De la vida Barcelonesa. Los músicos callejeros”, en *La Vanguardia*, España, 7/junio, p. 4-5. Página electrónica: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

VICENTE, SANDRA

2006 “Las Noches Bárbaras ‘rescatan’ a los músicos callejeros”, en *El Mundo*, España, 20/febrero. Página electrónica: <http://www.elmundo.es/>



## VITULLO, MATILDE

2006 “Vivo de lo que gano tocando en la calle”, en *El Periódico de Catalunya*, España, 28/agosto, p. 56.

## VIVANCO, FELIP

1998 “Ciutat Vella regulará la música de calle en todo el distrito”, en *La Vanguardia*, España, 12/julio, p. 3. Página electrónica:  
<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

## VOCENTO VMT

2006 a “El Ayuntamiento potenciará a los músicos callejeros “que toquen bien””, en *Ya.com*, España, 27/marzo. Página electrónica: <http://noticias.ya.com/>  
 2006 b “Músicos callejeros tomarán el Círculo de Bellas Artes en la segunda celebración de “Las noches bárbaras”, en *Ya.com*, España, 22/junio. Página electrónica: <http://noticias.ya.com/cultura/>

## V.P.A

1984 “Los músicos callejeros en huelga de silencio por la nueva normativa del ayuntamiento”, en *El País.com*, España, 24/agosto. Página electrónica:  
<http://www.elpais.com/>

## ZÚÑIGA, ITZEL

2006 “Organilleros mantienen viva tradición en México”, en *Revista Hablemos*, México, 19/febrero. Página electrónica:  
<http://www.welsalvador.com.hablemos/>

## S/A

1894 “Sucesos de la capital”, en *La Vanguardia*, España, 8/octubre, p. 2. Página electrónica: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

## 5 BUSKER’S FESTIVAL

2009 5 Busker’s Festival Barcelona, España, 30/ julio al 2/agosto.  
 (Programación)

## S/A

1894 “Notas Locales”, en *La Vanguardia*, España, 13/septiembre, p. 2. Página electrónica: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

S/A

1955 “Vida de Barcelona. Un paso más hacia el silencio”, en *La Vanguardia Española*, España, 11/agosto, p. 11. Página electrónica: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

S/A

2001 “El organillero, una tradición que se niega a desaparecer”, en *Últimas Noticias*, México, 16/agosto, p. 4.

S/A

2002 “Organilleros: Música de nuestras calles”, septiembre, en *El sitio del patrimonio cultural de Chile*. Página electrónica: <http://www.nuestrocl/notas/rescate/orgnailleros.htm>

S/A

2002 “La voz que hace camino”, en *La Nación*, Argentina, 4/enero. Página electrónica: <http://www.lanacion.com.ar/>

S/A

2003 “La Colifata “Siempre fui loco””, en *Rebelión*, España, 25/abril. Página electrónica: <http://rebelion.org/>

S/A

2005 “El arte a beneficio de la gente”, en *Uruguay solidario*, Uruguay, 13/diciembre. Página electrónica: [www.uruguaysolidario.org.uy/](http://www.uruguaysolidario.org.uy/)

S/A

2006 “Nos oímos en la calle”, en *Artez. Revista de Artes Escénicas*, número 113, España, septiembre. Página electrónica: <http://www.artezblai.com/>

S/A

2006 “El Ayuntamiento potenciará a los músicos callejeros “que toquen bien””, en *Ya.com*, España, 27/marzo. Página electrónica: <http://noticias.ya.com/>

S/A

2006 Editorial. “Con la música a otra parte”, en *Fiestacultura*, número 27, España, primavera. Página electrónica: <http://www.fiestacultura.com/>

S/A

2007 “Organilleros, la cultura intangible”, en *La Estrella de Valparaíso*, Santiago de Chile, 21/febrero, año 87, número 25396. Página electrónica: <http://www.estrellavalpo.cl>

S/A

2007 “La belleza pasa desapercibida. Reportaje”, en *El País.com*, España, 9/abril/2007. Página electrónica: <http://www.elpais.com/>

S/A

2008 Danza Azteca en el Zócalo, orgullo o vergüenza”, en *Ciudadanos en Red*, México, 26/julio. Página electrónica: <http://www.ciudadanosenred.com.mx/>

S/A

2008 “Carlos Slim Helú, El hombre Real Estate del año”, en *Real Estate Market & Lifestyle*, número 57. Página electrónica: <http://www.realestatemarket.com.mx>

S/A

2010 “Represión por “ruidos molestos” en plena calle Florida”, en *Perfil.com*, Argentina, 4/mayo. Página electrónica: <http://www.perfil.com><sup>419</sup>

S/A

[2010] “Represión a músicos en la peatonal porteña”, en *Partido Socialista Auténtico, integrado al Bloque Proyecto Sur*, Argentina. Página electrónica: <http://psa.org.ar/>

S/A

2010 “Ofrecen seguridad a turistas en Plaza Garibaldi”, en *Noticias de tu ciudad*, México, 10/octubre/. Página electrónica: <http://www.noticiasdetuciudad.df.gob.mx/>

S/A

2010 “En breve, el Programa de reordenamiento de trabajadores no asalariados”, en *Noticias de tu Ciudad*, México, 8/septiembre. Página electrónica: <http://www.noticiasdetuciudad.df.gob.mx/>

---

<sup>419</sup> La nota contiene un vídeo testimonial de los sucesos.

S/A

s/f “Busker’s Festival Barcelona”, en *Barcelona Music*, España. Página electrónica: <http://barcelonamusic.net/>

## **Discografía**<sup>420</sup>

8 PUNTO G, Barcelona.

BARRIO CANDELA: DR. SATIVO (GUITARRA Y VOZ), GONZAPA (SAXOS ALTO Y TENOR), TOMÁS (PERCUSIÓN) Y OSCAR (CONTRABAJO), Vamoenesa Producciones, Barcelona, 2007.

EN TRIBU, Barcelona.

GILBERTO LÁZARO GAONA Y LOS ABUELITOS, *Uno con Dos: Aquellos tiempos del cilindro y Los Abuelitos y sus recuerdos*, Peerless, México.

GUITARRAS NOCTURNAS: JORGE MARTIRE Y GERMÁN PRIETO (GUITARRAS), LUCAS TURQUIE (BAJO ACÚSTICO), Buenos Aires-Barcelona, Grabado y mezclado en vivo en el Tostadero, Barcelona, 2008.

JAZZTÁ, México.

KANLLA, Ecuador.

LOS CHUPITOS DEL BARRIO CHINO, Barcelona. (Made in Barcelona)

MADE IN BARCELONA, *ADN*, Machuca Records, Barcelona, 2008.

*Melodías del Alma, Arte Cultural Salasaca*, volumen 1, Ecuador.

MICROGUAGUA, *Barrio Santo, Part One*, Grabado y mezclado en Gomma Estudi, Barcelona.

MIGUEL ALÉ, *Arte y Pasión*, grabado en ARCA Records, Barcelona.

MIRCEA ÍLIA (VIOLÍN I), ANGEL GIGI (VIOLÍN II), PIROIA CATALIN (GUITARRA), GHEORGHE MIHAIL (PIANO) Y MIRCE CIRPIAN (CONTRABAJO), *Classic Music*, Barcelona.

ORGANIZACIÓN MUSICAL ULTRAVISIÓN, *Un espacio en la Tierra*, México

---

<sup>420</sup> La información es la que contiene el fonograma.

ORLANDO VÁSQUEZ HERRERA, *Hasta siempre...*, Barcelona.

ORLANDO VÁSQUEZ HERRERA, *Yo vengo a ofrecer mi corazón*, grabado en Macondo Estudio, Barcelona, 2008.

PEDRO COLLARES Y AMIGOS, *Hang Experience*, Barcelona.

PEPE ROBLES (ARREGLOS Y TROMPETA), MIKHAIL ULIANOVSKI (PIANO Y COROS), MIKHAIL VIOLIN (BANJO Y VOZ) Y JULI AYMÍ (CLARINETE Y COROS), *New Orleans Rafamuffins, volumen 1*, grabado en estudios Laietana, Barcelona, 2006.

PILAR RODRÍGUEZ (soprano), *Clásico Español (Falla-Lorca)*, grabado en estudios Gema, Barcelona.

RUSLAN SHEVCHENKO (ACORDEÓN), *Bach, Vivaldi, Rachmaninoff ...*, Barcelona, 2010.

SARSALÉ, Barcelona.

TRÍO LOS TAÍNOS, *Volumen II*, Taíno Producción, Barcelona

UNIVERSONG, Barcelona

YOURI GARGARIE, *Beat en Orbite*, París

## ***Páginas electrónicas***

ASOCIACIÓN CULTURAL LA CASA AMARILLA

<http://www.lacasamarilla.org/>

AULA INTERCULTURAL

<http://www.aulaintercultural.org/>

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

<http://www.bcn.es/centrescivics/es/>

Barcelona Postiza

<http://barcelonapostiza.wordpress.com/>

BARRIO CANDELA Y DR. SATIVO

<http://www.myspace.com/barriocandela/>; <http://www.myspace.com/drsativo/>

BUSKER'S FESTIVAL (BARCELONA)

<http://www.buskersfestivalbarcelona.org>

BUSKER'S FESTIVAL CENTRAL

<http://www.buskercentral.com/>

CANTO A LA VIDA

<http://cantoalavida.org/>

CATALUNYA TANGO

<http://catalunyatango.com/>

CENTROS CÍVICOS EN LA CIUDAD DE BARCELONA:

<http://www.bcn.es/centrescivics/es/>

CENTRE CIVIC SANT AGUSTÍ

<http://www.bcn.cat/centrecivicsantagusti/>

CENTRO DE MEDIOS INDEPENDIENTES (ECUADOR)

<http://ecuador.indymedia.org/es/2004/10/6853.shtml>

CENTROS CÍVICOS EN LA CIUDAD DE BARCELONA:

<http://www.bcn.es/centrescivics/es/>

CEOLAS. MUSIC CELTIC

<http://www.ceolas.org/>

CINE FOREVER

<http://www.cineforever.com/>

CINE MEXICANO

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/>

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

<http://www.circulobellasartes.com/>

CIUDADANOS EN RED

<http://www.ciudadanosenred.com.mx/>

COMUNIDAD DJEMBÉ DE MÉXICO

<http://djembemexico.ning.com/?z=1>

CONSEJO CIUDADANO CONTRA LA DELINCUENCIA:

<http://www.consejociudadanodf.org.mx>

CONSEJO CIUDADANO CONTRA LA DELINCUENCIA, PROTEJAMOS GARIBALDI

<http://www.consejociudadanodf.org.mx/garibaldi.php>.

CHANDRA Y DAVID'S. MUSIC OF INDIA:

<http://chandrakantha.com/>

DANIEL DA LANÇA

<http://www.myspace.com/danieldalansa>

DELEGACION CUAUHEMOC (MEXICO)

<http://www.cuauhemoc.df.gob.mx>

DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO (ARGENTINA)

<http://www.dgpatrimonio.buenosaires.gov.ar>

EL TUMBAO DE JUANA

<http://www.myspace.com/eltumbaodejuana>

ENCUENTRO INTERNACIONAL DEL MARIACHI Y LA CHARRERÍA (JALISCO)

<http://www.mariachi-jalisco.com.mx>

ENTRIBU

<http://www.myspace.com/entribumusica>

ÉXITO EXPORTADOR

<http://www.exitoexportador.com/stasts.htm>

FESTIVAL ANUAL DE MARIACHI (DENVER)

<http://www.mariachivasquez.com>

FESTIVAL CALLEJEANDO (MÁLAGA)

<http://www.vargaoju.com/callejeando>

FESTIVAL DEL MARIACHI Y TRADICIONES MICHOACANAS (MICHOACÁN)

<http://www.mimorelia.com>

GERMÁN BRINGAS

<http://www.myspace.com/germanbringas>

GOBIERNO DE BAJA CALIFORNIA

<http://bajacalifornia.gob.mx>

GOBIERNO DE BUENOS AIRES

<http://www.buenosaires.gov.ar/>

GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL (CULTURA)

<http://www.cultura.df.gob.mx/>

GUITARRA NOCTURNAS

<http://www.myspace.com/guitarrasnocturnas;>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS (INE) (CHILE)

<http://www.gobiernoelectronico.org/>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS (INDEC) (ARGENTINA)

<http://www.indec.mecon.ar/>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA (INEGI) (MÉXICO)

<http://www.inegi.gob.mx/>

KANLLA

[www.myspace/kanlla.com](http://www.myspace/kanlla.com)

KUSILLAJTA

<http://www.kusillajta.com/historia.html>

LA JORNADA (MÉXICO)

<http://www.jornada.unam.mx>

LA VANGUARDIA (BARCELONA)

<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>

LONDON UNDERGROUND BUSKING SCHEME:

<http://www.tfl.gov.uk/>

MADE IN BARCELONA

<http://www.myspace.com/madeinbarcelona>

MALA JUNTA TRÍO

<http://www.myspace.com/malajuntatrio>

MARIACHIS DE MÉXICO

<http://www.mariachismexico.org.mx/>

MÚSICA DE CALLE

<http://musicadecalle.wordpress.com/>

MICROGUAGUA

<http://www.myspace.com/colectivomicroguagua>

NAHUA

<http://www.myspace.com/nahuajam>

NEW ORLEANS RAGAMUFFINS

<http://www.myspace.com/neworleansragamuffinsv>

NOTICIAS DE TU CIUDAD



<http://www.noticiasdetuciudad.df.gob.mx/>

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (UNESCO)

<http://www.unesco.org>

PEDRO COLLARES

<http://es.myspace.com/pedrohang>

PLAYING FOR CHANGE

<http://www.playingforchange.com/>

PROYECTOS DE CONCIENCIA

<http://www.myspace.com/proyectosdeconciencia>

RADIO CHANGO

<http://www.radiochango.com/>

RÉGIE AUTONOME DES TRANSPORTS PARISIENS (RATP)

<http://www.ratp.fr/>

RINCÓN DEL MARIACHI (FONOTECA)

<http://fonotecarincon-mam.blogspot.com/>

SARSALÉ

<http://www.myspace.com/sarsaleflamenco>

SECRETARÍA DE TURISMO DEL DISTRITO FEDERAL

<http://www.mexicocity.gob.mx/>

SUI GENERIS

<http://www.geocities.com/>

TREBU FESTIVAL

<http://www.myspace.com/trebufestival>

UNIVERSONG

<http://www.myspace.com/universong>

YUNTA BRAVA

<http://catalunyatango.com/musicos.htm#yunta>

8 PUNTO G

<http://www.facebook.com/8puntog>; [www.myspace.com/8puntog](http://www.myspace.com/8puntog)

## ***Entrevistas grabadas en audio y vídeo***

ABRAHAM PÉREZ, MÉXICO, 18/OCTUBRE/2007.

ALAIN CARRETOSA, 19/MARZO/2008.

ARTURO GÓMEZ, MÉXICO, 22/MARZO/2008.)

CANEK GONZÁLEZ, BARCELONA, 2/ABRIL/2011.

CARLOS HERNÁNDEZ Y RAMÓN RUIZ, MÉXICO, 28/ABRIL/2007.

ERICK HUÍZAR, MÉXICO, 25/MARZO/2008.

GESTOR DEL PROYECTO MÚSICA AL CARRER A CIUTAT VELLA, CENTRE CÍVIC CONVENT  
SANT AGUSTÍ, BARCELONA, 7/NOVIEMBRE/2009.

GUITARRAS NOCTURNAS, BARCELONA: JORGE MARTIRE, GERMÁN PRIETO, LUCAS

TURQUIE Y ROY APARTIN, BARCELONA, 28/MAYO/2009.

HUGO GUERRERO, BARCELONA, 27/JULIO/2009.

IGNACIO GRASSI, MÉXICO, 28/ENERO/2011.

IGNACIO (SAXOFONISTA), MÉXICO, 30/MAYO/2007.

JAVIER VAN VELTHOVEN Y JOAN MARIA SOLÈ, BARCELONA, 22/JULIO/2009.

JOAN MARIA SOLÈ Y NICANOR SALUEÑAS, BARCELONA, 8/SEPTIEMBRE/2009.

JUAN PABLO CENICEROS, MÉXICO, 22/FEBRERO/2008.

MANUEL LIZANA, MÉXICO, 28/ABRIL/2007

MARÍA DE SARALÉ Y VECINO DEL BARRIO GÒTIC, BARCELONA, 22/JULIO/2009

MIGUEL ALÉ, BARCELONA, 20/JUNIO/2009.

MOISÉS GALVÁN, MÉXICO, 4/SEPTIEMBRE/2008.

ORLANDO VÁSQUEZ, BARCELONA, 22/JULIO/2009.

PIERRE MINETTI, BARCELONA, 23/AGOSTO/2009.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIA SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

ENTRE LA LEGITIMIDAD Y EL CONFLICTO: LOS MÚSICOS CALLEJEROS  
EN LA CIUDAD POSTINDUSTRIAL

ESTUDIO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO Y DE  
CIUTAT VELLA (BARCELONA)

Olga Blanca Picún Fuentes

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Eduardo Vicente Nivón Bolán

Asesores: Dr. Néstor Raúl García Canclini

Dr. César Abilio Vergara Figueroa

México, D.F.



2011