



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

**Música y Arte Callejero.
Etnografía sobre la identidad en Músicos Callejeros**

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciado en Psicología

Presenta

Luis Eduardo Bazan Santiago

DIRECTOR DE TESIS:
Mtro. Rafael Gutiérrez Benjamín





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

El trabajo que aquí presento no sólo representa el término de mi formación profesional, sino también representa el esfuerzo de mi familia, que en todo momento me ha apoyado de todas las formas posibles. Gracias mamá, papá y hermanos.

Asimismo, esto tampoco hubiera sido posible sin los informantes que amablemente me hicieron el favor de compartir un fragmento de sus vidas; sin su valiosa ayuda

Al Maestro Rafael por su paciencia durante la realización de esta tesis; sin su valiosa guía, este texto jamás hubiera visto la luz.

A mis amigos(as), quienes me han acompañado a lo largo de esta larga travesía que llamamos licenciatura, se han vuelto parte fundamental en la construcción de mi persona y de mi cosmovisión. Gracias Betel, Carlos, Oscar, Paris, Ricardo, Atzin, Tania, René, Freddy, Yolotl, Ángel.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. Etnometodología y Etnografía	6
1.1 Observación.....	9
1.2 Entrevista	11
1.3 Procedimiento	14
1.4 Participantes.....	16
1.5 Registro de Datos	20
1.6 Transcripción	21
1.7 Codificación Abierta.....	21
1.8 Codificación Axial.....	22
1.9 Codificación Selectiva.....	23
CAPÍTULO 2. Los Artistas y la Calle	25
2.1 Arte y Centavos. La Dimensión Económica del Arte Callejero.	25
2.2 Arte, Espacio Público y Ciudad.....	30
2.3 Música e Identidad.	46
CAPÍTULO 3. Musicar e Identidad	55
CAPÍTULO 4. Temas en torno a la Juventud	66
4.1 Los Primeros Estudios de los Jóvenes en México	66
4.2 Los Estudios Sobre las Problemáticas Generales de los Jóvenes en México.....	75
ANÁLISIS	83
5.1 PRIMERA CULTURA: Hip-Hop en la urbe de la Ciudad de México.....	87
5.2 SEGUNDA CULTURA: cristianismo-saxofonista en el sistema de transporte colectivo metro.	100
5.3 TERCER CULTURA: El Son Jarocho. Un par de jaraneros que tocan son jarocho.	105
5.4 La identidad del músico callejero.....	112
DISCUSIÓN	124
CONCLUSIONES	127
Referencias	130
Bibliografía.....	130
Hemerografía	132
Cibergrafía	134

INTRODUCCIÓN

La Ciudad de México es una ciudad sobrepoblada, de acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas (ONU), actualmente, en pleno siglo XXI, es la cuarta ciudad más poblada en todo el mundo; la cantidad de habitantes es de 20 millones 843 mil habitantes. Además la ONU estima que el aumento de la población alcanzará 23 millones 865 mil habitantes para el año 2030 (Notimex, 2014).

A medida que la población aumenta, los empleos también lo hacen; con la objeción de que estos son mal pagados (Verdusco, 2014). La oferta de empleo, formalizado y bien remunerado, es escasa; esto influye para que las personas, con objeto de llevar y/o completar el sostén económico que satisfaga las necesidades básicas de sus familias, salgan a las calles y así poder vender productos u ofrecer algún servicio a los transeúntes; ello aumenta la tasa de empleo informal. De esta forma, el comercio informal en el espacio público se vuelve la principal forma de obtener ingresos económicos, de acuerdo con José Luis de las Cruzes (como se cita en Martínez, 2014) el “principal generador de empleo en el país es la informalidad, cuya tasa es de 59% y se ha mantenido en esos niveles desde el 2009, lo que refleja que estructuralmente la informalidad tiene la mayor parte de la ocupación en México”. Según la revista Forbes (2014), genera 25% del PIB empleando a 60 millones de personas en todo el país.

La informalidad tampoco excluye a los jóvenes, pues 4 de cada 10 jóvenes de entre 14 y 19 años optan por el subempleo o el empleo informal para ingresar al mercado laboral (Cordero, 2013). El dato estadístico antes mencionado se torna aún más alarmante si se extiende el rango de edad de 14 a 24 años; pues en este rango el porcentaje se dispara a 7 de cada 10 que laboran en el sector informal (Flores, 2013). Además, se dice que derivado de una recesión económica mundial, la población de entre 15 y 29 años es la más vulnerable por la falta de empleo, marcada

por la dificultad y la escasez de oportunidades (Cordero, 2013). Por lo tanto, es lícito pensar que la informalidad es la válvula de escape cuando los jóvenes padecen el desempleo. La economía informal cobra aún más atención cuando el desempleo se constituye como la primera de las causantes en 79.6% de los suicidios entre jóvenes cuyo rango de edad oscila entre 15 y 24 años; haciéndose notar que el suicidio es una de las primeras diez causas de muerte en adolescentes y adultos jóvenes (Notimex, 2014).

México es un país de jóvenes, pues la mitad de la población tiene 26 años o menos. La proporción de población joven en las distintas entidades federativas varía entre el 24.9 y el 29.8 por ciento. La Ciudad de México es la entidad con la menor proporción y Quintana Roo la entidad con el mayor porcentaje de personas entre los 15 y 29 años de edad, casi una de cada tres personas en Quintana Roo es joven; reflejo de la migración que se da hacia este estado. (INEGI, 2010).

Casi la mitad de la población juvenil trabaja (47.1%); mientras que otro porcentaje (26.7%) estudia; el 26.2% restante de los jóvenes realiza una actividad fundamental para el funcionamiento de la sociedad como son los quehaceres del hogar (INEGI, 2010).

Cabe mencionar que la mayoría de los jóvenes de entre 15 y 19 años de edad estudian (54.1%); el porcentaje se invierte cuando los jóvenes se encuentran en el rango de edad de 20 a 24 años, pues ahora dicha mayoría mencionada tiene trabajo (54 %). Para los jóvenes que se colocan entre los 25 y 29 años, un 65.9 % de ellos ya están trabajando (INEGI, 2010).

En este contexto económico, si miramos las calles y avenidas de la Ciudad de México, podemos observar gente vendiendo u ofreciendo algún servicio y/o producto; basta con dar un paseo por la calle para encontrar a algún vendedor de dulces, un limpiaparabrisas, un vendedor de periódico; es aquí donde el joven artista callejero se inserta, pues la calle es un espacio que le

permite en interacción con el medio social, más allá de sólo conseguir monedas, es construir su identidad.

Sin embargo, como veremos en esta tesis, las calles, avenidas y calzadas no solamente funcionan como un lugar para ejecutar transacciones mercantiles. Los seres humanos a lo largo de su existencia se han visto envueltos en el deseo, sino es que en la necesidad, de expresar (se). Aquí es donde el arte se inserta como posibilidad de algo más, que además se devana en otros ámbitos de la vida humana; verbigracia, en la cotidianidad de las calles; sobre todo en lugares tan transitados y densamente poblados como lo son las avenidas y calles del Distrito Federal.

El arte, por naturaleza, está adscrito a la sociedad y por ende a la cultura; por lo tanto, es natural que las personas recurran a los recursos simbólicos que dicha cultura les ofrece para la construcción de su identidad, y como dice Castro-Pozo (citada en Feixa 1998, p.7):

los jóvenes urbanos de las megalópolis, de las ciudades medias, así como la chaviza migrante, han venido creando espacios propios donde generan constantemente simbologías [...] Calles, plazas, parques, muros, centros comerciales, tianguis, cines, artes plásticas, videos, música, grabado, revistas, conciertos, “tocadas”, teatro, *performance*, videojuegos, *comics*, redes informáticas, etcétera, son espacios físicos o simbólicos, públicos, semipúblicos, o privados, que ellos transforman en atmósferas más íntimas en virtud de su copamiento y praxis creadora.

Además la autora agrega que: “Estos nuevos lugares de sociabilidad juvenil viene a sumarse a aquellos gestados en los intersticios de los ámbitos de socialización tradicionales, familia, vecindario, escuela, iglesia, servicio militar, trabajo, partidos políticos, deportes y otros”.

Toda esta construcción de símbolos y, por tanto, de identidades se ha de ver reflejada en la cotidianidad del artista callejero; y éste, dado que la población juvenil ocupa gran parte de la sociedad mexicana, se vuelve un menester importante de abordar para ampliar la comprensión de la realidad juvenil mexicana, más allá de la economía, es decir, la información generada en el presente proyecto coadyuvará a entender la subjetividad de artista callejero; contribuye a la inteligibilidad de la identidad del joven y del arte no-institucionalizado, pues éste no se encuentra únicamente en galerías, museos, teatros, auditorios, etcétera, sino que existe en los espacios públicos o semipúblicos (como los son las avenidas, las calles, las calzadas, los andenes del metro), ofreciéndose así a un espectador: el transeúnte quien, queriéndolo o no, es determinado por una conjugación de azares a interactuar con el arte callejero.

Este trabajo está dividido en cinco capítulos. El primer capítulo muestra el sustento metodológico de esta investigación cualitativa: la etnografía; se presentan los participantes; la locación; los participantes y el procedimiento para analizar los datos obtenidos a partir de las técnicas de observación participante y entrevistas en profundidad.

En el segundo capítulo se abordan las investigaciones en lo referente al arte callejero; tocan conceptos como la sustentabilidad económica del artista callejero; el arte; el espacio público y la ciudad.

El capítulo tres, guía teórica de la investigación, nos habla de la teoría de la identidad de Anthony Giddens y de cómo está vinculada con el concepto de “musicar” propuesto por el músico Christopher Small.

El cuarto ahonda los primeros estudios que se han venido realizando en los jóvenes en México a partir de finales de los años sesenta hasta la actualidad; y aquellas temáticas por las que se inclinan los investigadores mexicanos al momento de abordar el fenómeno de la juventud.

Finalmente, en el capítulo cinco, la investigación propiamente dicha, a través del método cualitativo basado en la etnografía, nos revela las prácticas que construyen la identidad de los músicos entrevistados en la Ciudad de México.

CAPÍTULO 1. Etnometodología y Etnografía

Antes de hablar de etnografía de la identidad en músicos es menester aclarar que ésta se suscribe a la etnometodología; la cual fue propuesta por Harold Garfinkel, quien en su libro *Estudios en Etnometodología* (2006), usa el término *etnometodología* para referirse a “*la investigación de las propiedades racionales de las expresiones contextuales y de otras acciones prácticas como logros continuos y contingentes de las prácticas ingeniosamente organizadas de la vida cotidiana*” (p. 20). Asimismo, páginas más adelante Garfinkel menciona que se está refiriendo al estudio de acciones prácticas de acuerdo con políticas [metodológicas], fenómenos, temas, hallazgos, y a métodos que acompañen su uso (p. 42). En otras palabras podemos decir que la etnometodología se centra en estudiar los métodos que las personas utilizan cotidianamente para vivir una vida cotidiana satisfactoria; pues considera que las personas son racionales, pero usan un razonamiento práctico para poder vivir su vida cotidiana; la etnología se centra en lo que hace y dice la gente; las personas no pueden evitar hacer uso de etnométodos en su vida diaria (Ritzer, 1997, p. 301).

Para abordar esto etnométodos hay que citar tres conceptos claves: la reflexividad, la explicación y la indexicalidad. El primero hace referencia al proceso mediante el cual todos estamos implicados para crear la realidad social mediante pensamiento y acciones, es decir, el actor tiene conciencia de sus opciones y puede anticipar la forma en que reaccionarán los otros actores ante lo que él dice o hace. Mientras que en la explicación es la manera en que el actor da sentido al mundo. Las personas son capaces de reflexionar sobre las cosas que hacen y, por tanto son capaces de explicar a los otros sus acciones. El tercer concepto es la indexicalidad, implica que los significados de los enunciados varían de acuerdo al contexto (Ritzer, 1997, p.

304), por ende, las explicaciones, acciones y discursos de los actores se han de interpretar en función de la situación.

Cabe aclarar que la etnometodología no es un método de investigación, sino que más bien señala un tema o un objeto de estudio: el cómo (mediante qué metodología) las personas mantienen un sentido de la realidad externa (Mehan y Wood citados en Taylor y Bogdan, 1987). Para los etnometodólogos, los significados de las acciones son ambiguos y problemáticos. Su tarea consiste en examinar los modos en que las personas aplican reglas culturales abstractas y percepciones de sentido común a situaciones concretas, para que las acciones aparezcan como rutinarias, explicables y carentes de ambigüedad. En consecuencia, los significados son un logro práctico por parte de los miembros de la sociedad (Taylor y Bogdan, 1987, p. 11).

Para abordar los significados que construyen la identidad en los músicos callejeros, el método utilizado para esta investigación es el método etnográfico, se refiere al estudio descriptivo de la cultura de una comunidad, o de alguno de sus aspectos fundamentales, bajo la perspectiva de comprensión global de la misma (Aguirre Baztán, 1995). La etnografía recrea para el lector las creencias compartidas, prácticas, artefactos, conocimiento popular y comportamientos de un grupo de personas (Goetz y Lecompte, 1988). Para Clifford Geertz (1973, p. 24 y 35) la etnografía es hacer descripción densa, es tratar de ir más allá de lo obvio y superficial, es encarar una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y para explicarlas después. Y esto ocurre hasta en los niveles de trabajo más vulgares y rutinarios de su actividad: entrevistar a informantes, observar ritos, elicitar términos de parentesco, establecer límites de propiedad, hacer censo de casas... escribir su diario. Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de "interpretar un texto") un manuscrito

extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos y además escrito, no en las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada.

En la etnografía, como dimensión descriptiva, no es obstáculo para el análisis de la cultura en términos de identidad, totalidad, eficacia, por lo que, como resultado de la acción etnográfica, estamos en condiciones de conocer la identidad étnica de alguna comunidad, de comprenderla como un todo orgánico y de verificar cómo esta cultura está viva (Aguirre Baztán, 1995).

De acuerdo con Lévi-Strauss (1987), en la investigación cultural está dividida por etapas “etnografía, etnología y antropología no constituyen tres disciplinas o tres concepciones distintas de los mismos estudios. Son en realidad, tres etapas o momentos de una misma investigación y la preferencia por uno u otro de estos términos, sólo expresa que la atención esté dirigida en forma predominante, hacia un tipo de investigación, que nunca puede excluir a los otros dos”. La etnografía constituye la primera etapa de la investigación cultural, es un trabajo de campo (proceso) y un estudio monográfico (producto). Es una disciplina que estudia y describe la cultura de una comunidad desde la observación participante y desde el análisis de los datos observados.

De acuerdo con Akitson y Hammersley (citados en Rodríguez Gómez, Gil Flores, y García Jiménez, 1999: 45) la etnografía está conceptualizada como una forma de investigación social que se caracteriza por los siguientes rasgos: a) Un fuerte énfasis en la exploración de la naturaleza de un fenómeno social concreto, antes que ponerse a comprobar hipótesis sobre el mismo; b) una tendencia a trabajar con datos no estructurados, es decir, datos que no han sido codificados hasta el punto de recoger datos a partir de un conjunto cerrado de categorías analíticas; c) se investiga un pequeño número de casos, quizás uno sólo pero en profundidad; d)

el análisis de datos que implica la interpretación de los significados y funciones de las actuaciones humanas, expresándolo a través de descripciones y explicaciones verbales, adquiriendo el análisis estadístico un plano secundario.

En esta investigación ocuparemos dos técnicas clásica de la etnografía: la observación participante y la entrevista. Éstas técnicas se explican a continuación.

1.1 Observación

La observación es el proceso de contemplar sistemática y detenidamente cómo se desarrolla la vida social, sin manipularla ni modificarla, tal cual ella discurre por sí misma (Ruiz Olabuénaga, 2003). Allí donde se sospeche una posible desviación o distorsión en el recuerdo que afecte los datos, es también preferible utilizar la observación (Rodríguez Gómez, Gil Flores, y García Jiménez, 1999).

Según Desina (citado en Ito Sugiyama y Vargas Núñez, 2005, pag. 57) la observación participante es una estrategia de campo que combina simultáneamente el análisis de documentos, la entrevista a sujetos, la participación directa y la introspección. Esta estrategia metodológica tiene la cualidad de que permite al observador seleccionar los medios a través de los cuales se va a obtener información, como puede ser el estilo de vida de una comunidad, un movimiento social, etc.

La observación participante constituye el eje vertebrador del trabajo de campo a partir del cual se lleva a cabo la construcción del producto etnográfico (Vasilachis de Gialdino, 2007).

Delgado y Gutiérrez (citado en Ito Sugiyama & Vargas Núñez, 2005:57) señalan que el observador participante debe cumplir con los siguientes criterios:

1. Ser un persona ajena al objeto de investigación. Esto, con el fin de detectar y registrar los acontecimientos, de interés para la investigación. Si no se es ajeno al grupo o comunidad, se está acostumbrado a ellos y se dificultará su detección.

2. Convivir integradamente en el sistema a estudiar. Hay un periodo donde el investigador es recién llegado, en donde comienza a ser conocido por la gente; poco a poco se va integrando a la comunidad, la gente lo comienza aceptar y él puede empezar a hacer entrevistas a mayor profundidad. Busca a la persona que pueda ser su informante, a alguien que conozca bien a la comunidad, que tenga capacidad de comunicarse sobre todo, que tenga tiempo y deseo de cumplir esa función. Un factor que puede afectar el buen desempeño del informante, es que aprende del investigador y se puede volver observador de su comunidad. Si eso ocurre, puede modificar la información que nos dé, al tratar de dar interpretaciones de los fenómenos en vez de descripciones.

3. Cada sistema marca sus fronteras. Los integrantes de la comunidad saben que pueden decidir lo que se puede saber y lo que no. Por eso es muy importante saber elegir a los informantes y entrevistados; así como de tratar de ganar la confianza del grupo comunidad objetos de investigación.

4. La integración del observador deberá ser maximizada y funcional, sin dejar de ser por ello una persona externa. Puede haber una integración del investigador a la comunidad, pero nunca será completamente, ya que su bagaje cultural, siempre serán distintos, aunque existan condiciones o acuerdos entre ambas partes.

5. El investigador debe escribir una monografía que contenga todo lo observado, describiendo los distintos aspectos de la cultura o pueblo o comunidad, como el idioma, los habitantes o integrantes, las costumbres y los medios de vida, información sobre su ubicación y entorno geográfico; la alimentación, vivienda, vestimenta, elementos de transporte y economía; sus formas de gobierno, posesión y trasmisión de bienes y división del trabajo; sus esquemas de producción y comercio; los ritos y ceremonias asociadas a los nacimientos, iniciación a la edad

adulta, matrimonio y muerte; sus creencias religiosas, sus expresiones artísticas, mitológicas y ceremoniales en su entorno natural y social.

6. Ya que termina el reporte, el investigador distribuye copias a las personas que conocen del tema, del fenómeno o del grupo o comunidad, para que lo revisen o le hagan comentarios. Posteriormente da por finalizada la circulación del texto y elabora la revisión final de la monografía que usualmente va a la comunidad académica. El siguiente paso estará constituido por la interpretación basada en una construcción teórica y la consolidación del reporte.

Además de la observación, se utiliza la entrevista como herramienta para lograr el estudio de las culturas en sus aspectos principales, y llegar así a un entendimiento más universal de las mismas.

1.2 Entrevista

De acuerdo con Rodríguez Gómez, Gil Flores, & García Jiménez (1999); podemos decir que la entrevista es una técnica en la que una persona (entrevistador) solicita información de otra, para obtener datos sobre un problema determinado.

El propósito profesional con que se utiliza la entrevista, ésta puede cumplir con algunas de estas funciones: (a) obtener información de individuos o grupos, (b) influir sobre ciertos aspectos de la conducta (opiniones, sentimientos, comportamiento), o (c) ejercer un efecto terapéutico.

De los diferentes tipos de entrevistas que pueden utilizarse (estructurada, entrevista de grupo, etc), en la presente investigación se utilizará la entrevista conocida como: no estructurada, en profundidad o etnográfica.

Entrevista no-estructurada

Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las

perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras (Taylor & Bogdan, 1987). En las entrevistas en profundidad existe una conversación entre iguales; no es únicamente un esquema de preguntas y respuestas.

La entrevista concibe al hombre, al actor social, como una persona que construye sentidos y significados de la realidad ambiental. Con ellos entiende, interpreta y maneja la realidad a través de un marco complejo de creencias y valores, desarrollado por él, para categorizar, explicar y predecir los sucesos del mundo. Este marco lo participa, en parte, con otros dentro del mundo social, pero, por otra parte, es irreductiblemente único para él. Para entender por qué las personas actúan como actúan, hay que comprender no sólo el sentido compartido, sino el sentido único que ellas dan a sus actos. La entrevista, en consecuencia, nace de una ignorancia consciente por parte del entrevistador quien, lejos de suponer que conocerá a través de su comportamiento exterior, el sentido que los individuos dan a sus actos, se compromete a preguntárselo a los interesados, de tal modo que éstos puedan expresarlo en sus propios términos y con suficiente profundidad para captar toda la riqueza de su significado (Ruiz Olabuénaga, 2003).

Según Rodríguez Gómez et al (1999) lo que se busca con la entrevista no es contrastar una idea, creencia o supuesto, sino acercarse a las ideas creencias y supuestos mantenidos por otros. No es el propio conocimiento lo imperante, lo realmente interesante son las explicaciones de los otros, [...] los significados que han de adjudicar a los objetos, personas, en otras palabras, lo que para el entrevistado significa el fenómeno que intenta indagar el investigador.

Taylor & Bogdan (1987) también distinguen tres tipos de entrevistas en profundidad: 1) historia de vida o autobiografía sociológica; 2) entrevistas encaminadas a proporcionar un cuadro amplio de una gama de escenarios, situaciones o personas; 3) entrevistas dirigidas al aprendizaje sobre acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente. Durante esta investigación se utilizará una combinación del primer y tercer tipo de entrevista en profundidad; en la entrevista autobiográfica sociológica buscaremos aprender de las experiencias destacadas de la vida de los informantes, así como de las definiciones o significados generados y aplicados a dichas experiencias; en la entrevista del tercer tipo buscamos revelar y describir el modo en que otras personas perciben a los informantes.

Aguirre Baztán (1995) nos habla de los elementos más importantes en la entrevista:

a) Factores en la relación al entrevistador.

El buen desarrollo de la entrevista depende, en su mayor parte, de la acción del entrevistador. La experiencia en la técnica es un elemento crucial, pues el entrevistador cuidará aspectos que favorecen la colaboración del entrevistado y evitará los efectos distorsionadores que comportan toda entrevista.

El entrevistador procurará crear un clima favorable mostrándose tranquilo, siendo abierto, respetuoso y no ofensivo con las respuestas de su interlocutor, siempre escuchando y no cortando el discurso del entrevistado.

También es muy importante controlar el ritmo de la entrevista y dinamizarla cuando sea necesario, por ello no deberá, por ejemplo, leer al pie de la letra las preguntas en las que consiste el guión.

Deberá adecuarse al registro lingüístico del entrevistado y no utilizar palabras demasiado técnicas, así como motivarlo y despertar su interés para que nos proporcione más información.

Otro punto muy importante será definir los dos roles: entrevistador y entrevistado para facilitar la comunicación y el entendimiento entre los dos, es decir, el entrevistador será el que guiará y llevará el peso de la entrevista.

Lo que nunca deberá hacer un buen entrevistador es ser agresivo, crear un clima demasiado formal y rígido, mostrarse nervioso, hablar descontroladamente interrumpiendo al entrevistado, crear discusiones, intentar persuadirlo de o desvalorizar las respuestas del entrevistado, pues con no se conseguiría sino perder el tiempo y no conseguir ningún tipo de colaboración, implicación e información por parte del entrevistado.

b) Factores en relación al entrevistado:

- Nivel de conocimientos sobre la información resultante de la entrevista.
- La facilidad de expresión es importante, pues la torpeza o el registro lingüístico restringido entorpecerían el común entendimiento entre el entrevistador y el entrevistado.
- La motivación por parte del entrevistado es vital en cuanto a la implicación de éste en la entrevista.
- Conocimiento de roles: ayuda al buen desarrollo de la entrevista

c) Factores ligados a la situación:

Son variables que pueden afectar al desarrollo de la entrevista y pueden incidir en su fiabilidad y validez. Nos referimos tanto a las condiciones generales del lugar donde se lleva a cabo la entrevista como a la duración de la misma.

-Condiciones generales: factores como la iluminación, mobiliario, ruido, dimensiones del lugar, etc. El ambiente debe ser agradable y acogedor.

-Tiempo: Hemos de prever el tiempo que nos llevará obtener toda la información, pues el ritmo de la entrevista una variable muy importante en la cooperación del entrevistado. Si no calculamos bien ese tiempo, o bien nos quedamos sin información relevante, o aceleramos el ritmo de la entrevista.

1.3 Procedimiento

Se reporta una investigación cualitativa cuyos objetivos son: 1) describir las prácticas sociales que consolidan la identidad entre los músicos callejeros; 2) analizar las categorías que componen las culturas de los músicos callejeros en las calles de la Ciudad de México y; 3) identificar las diferentes prácticas sociales que moldean a la identidad. Está construida a partir de la observaciones participantes realizadas del 28 de octubre de 2013 al 2 de febrero de 2014 y de entrevistas a 10 informantes entre octubre de 2013 a agosto de 2014.

Los conceptos de musicar e identidad, desarrollados por Christopher Small y Anthony Giddens respectivamente, sirvieron para seleccionar aquellas prácticas sociales que han de dotar de identidad individual a los participantes.

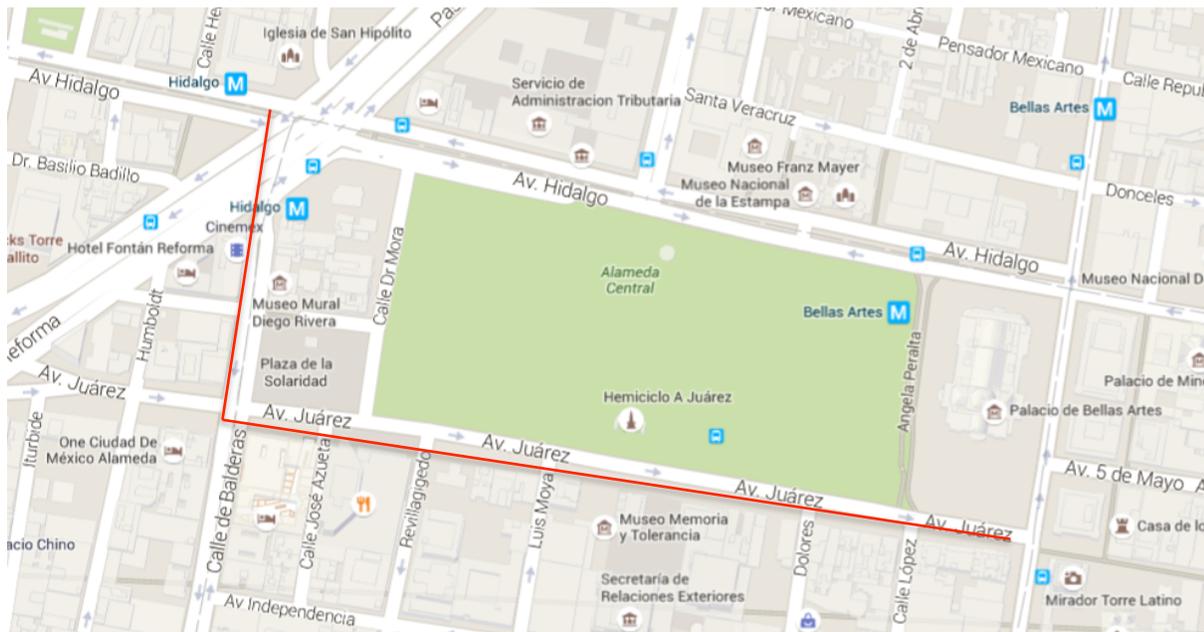
Con base en estos conceptos se ahondó la vida cotidiana a través de la entrevista no estructurada de cinco músicos quienes ejercen su actividad artística en los espacios públicos de la urbe en la Ciudad de México; describiendo así las diferentes culturas a las que están adscritos, y que además se traslapan entre sí. Ellos proporcionan testimonios de sus vidas personales (problemas económicos, gustos artísticos, perspectiva de la sociedad, la cultura, de sí mismo, del espacio público, etc.) y de la interacción social que vive un músico con figuras como comerciantes ambulantes, policías, artistas callejeros, otros músicos y transeúntes. Al mismo tiempo, el investigador, a través de la observación participante recopila datos de acontecimientos que se dan a lo largo de la investigación.

A lo largo de esta investigación se observaron a músicos ubicados en distintos puntos del Centro Histórico, en especial a aquellos que tocan en avenida Juárez en la Delegación Cuauhtémoc en el Distrito Federal; otros se hallaron en el transporte público como son dentro de andenes del Sistema de Transporte Colectivo Metro o dentro de los autobuses. Habiendo establecido contacto con los músicos callejeros, se procedió con las entrevistas en profundidad.

Se inició con la observación participante el día 28 de octubre de 2013 a las afueras de la Iglesia de San Hipólito, ubicada en la intersección de las avenidas Hidalgo, Balderas y Reforma en la delegación Magdalena Contreras, Colonia Las Cruces. El investigador recorría avenida Balderas para continuar por avenida Juárez, hasta entroncar con el eje Central Lázaro Cárdenas (ver figura 1). El investigador recorrió esta ruta sistemáticamente 4 veces por semana de lunes a jueves de 3:00 pm a las 8:00 pm de octubre de a noviembre del mismo año; esto con la intención de localizar a músicos que toquen con cierta regularidad dentro de esta ruta; logrando así ubicar a una banda de músicos procedentes de Ecuador quienes usualmente tocan a las afueras de la Notaría número 51, localizada en el número 30 de la avenida Juárez.

El investigador contactó con Aarón (saxofonista cristiano), Juan (violinista), el Gaitero, el guitarrista Argentino, el Trotamundos (percusionista ecuatoriano) y José (violinista). Mientras los jaraneros Alejandro y Isabel, la violinista Linda, y finalmente el rapero Jorge fueron agregados por medio del muestreo por conveniencia.

Figura 1. Ruta del investigador



Línea roja describe el recorrido en que se hizo observación participante.

1.4 Participantes

El muestreo de la presente investigación es por conveniencia; se estableció contacto con diez músicos callejeros quienes fungieron como informantes de esta investigación, ocho hombres y dos mujeres, cuyas edades oscilan entre los 20 y 29 años (ver tabla 1). Cabe mencionar que durante las sesiones de entrevistas aparecen otros más que se hallaban en el momento en que realizaba las preguntas a los informantes principales, por lo que se decidió incluir sus narraciones dado que contribuían al objetivo de la investigación. Se hicieron

entrevistas en profundidad con cuatro de ellos; mientras que con los seis restantes fueron entrevistas cortas debido a la gran intermitencia con que se presentaban en la vía pública. Los participantes, quienes aparecen bajo pseudónimos, se presentan a continuación:

El primero es Aarón, un músico cristiano saxofonista de 25 años que el autor conoció directamente en el Sistema Colectivo Metro de la Ciudad de México mientras viajaba, una peculiaridad es que él es ciego.

Tabla 1. Características de los informantes

Participante	Edad	Nacionalidad	Instrumento
Aaron	21	México, México	saxofón
Isabel	29	Veracruz, México	jarana
Alejandro	26	México, México	jarana
Jorge	23	México, México	voz
Trotamundos	26	Quito, Ecuador	percusión
Linda	20	Morelia, Michoacán	violín
Argentino	29	Córdoba, Argentina	guitarra
Juan	25	México, México	viola
Gaitero	26	México, México	gaita
José	27	México, México	violín

La segunda es Isabel, una músico de 29 años oriunda de Veracruz, que migró a Baja California. Ella toca jarana y baila son Jarocho. Contactada a través de un amigo del investigador quien iba en un camión cuando Isabel, junto con otra amiga, se subieron a interpretar; por medio de ellas también se hizo contacto con el tercer informante.

El tercero se llama Alejandro, con 21 años de edad es intérprete de música jarocho oriundo del Distrito Federal, el instrumento que ejecuta es la jarana.

El cuarto es Jorge, músico intérprete de rap de 23 años nacido en el Distrito Federal que el autor conoció en la XXXV Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería.

El quinto, bajo el pseudónimo de Trotamundos, es un varón de 26 años que ha estado viajando por países latinoamericanos por al menos nueve años; oriundo de Ecuador, es un percusionista que inicia su aprendizaje en instrumentos de viendo andinos. El autor lo conoció debido a que es uno de los músicos andinos pertenecientes a las observaciones participantes.

La sexta músico se llama Linda residente del estado de Michoacán, contactada por medio red social de Facebook; es violinista de 20 años.

El séptimo músico es un oriundo de Córdoba, Argentina; estaba de paso junto con su cuarteto musical que interpreta foxtrot, corrida colombiana, gypsy swing y milonga. Apareció por azar mientras el investigador realizaba las observaciones participantes.

El octavo se llama Juan, violinista de 25 años quien el autor conoció en la estación de metro Hidalgo del Sistema Colectivo Metro mientras se dirigía a lugar acostumbrado a realizar las observaciones participantes.

El noveno es un gaitero de 26 años quien apareció en una ocasión mientras el autor realizaba las observaciones participantes de rutina. Formaba parte de un trio que tocaba música medieval trio en la calle Motolinía en el Centro Histórico en la Delegación Cuauhtémoc.

El décimo es José, violinista de música clásica de aproximadamente 23 años que el autor vio un par de veces en la avenida Juárez justo frente al Hemiciclo a Juárez, mientras durante las observaciones participantes.

A los informantes se les explicó los objetivos de la investigación. Salvo en casos en que se indique conversación por chat, se realizaron grabaciones de audio de las entrevistas en

profundidad realizadas a cuatro de los diez informantes: Alejandro, Isabel, el Trotamundos y Jorge. Los otros seis informantes fueron entrevistados una vez al presentarse, por azar, a lo largo de las observaciones participantes del investigador. Las entrevistas iniciaban con las siguientes preguntas:

- 1.-¿Qué te llevó a tocar en la calle?
- 2.- ¿Has tenido problemas con las autoridades u otras personas mientras tocas en la calle?
- 3.-¿Qué significa la música para tí?
- 4.- Qué vivencias has tenido en la calle (el espacio público)?

La primer entrevista en profundidad fue realizada a Alejandro en dos partes; la primera dentro de las instalaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el campus Ciudad Universitaria, a las afueras de la Biblioteca Central. La segunda parte aconteció en un taller de fabricación de jaranas e instrumentos de cuerda pulsada, que es el lugar donde el informante consiguió un empleo; en dicho taller había un par músicos que también aportaron a la investigación sus perspectivas a esta investigación.

Isabel, la segunda persona a quien se le aplicó entrevista en profundidad se dio a través de chat. Ella proporcionó al investigador un texto que escribió para un evento, a partir de éste se improvisaban las preguntas, en cual relataba su vivencias como tañedora de jarana en la frontera norte, en el municipio de Tijuana que pertenece al estado de Baja California. La entrevista aconteció a lo largo de cuatro sesiones en el chat.

La tercer entrevista en profundidad fue realizada a Aarón, dentro de las instalaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro, mientras el informante se dirigía a su iglesia que se encontraba cerca de la estación de metro Tepito.

La cuarta entrevista en profundidad fue realizada a Jorge en un par de sesiones; la primera fue dentro del Palacio de Minería, el cual se encuentra ubicado en la calle Tacuba número 5, Delegación Cuauhtémoc, Col. Centro Histórico; la segunda parte fue durante el “Paseo Dominical Muévete en Bici”, evento gubernamental organizado por la Secretaría de Medio Ambiente.

1.5 Registro de Datos

Para poder analizar los datos generados de las entrevistas con los músicos y/o artistas callejeros y en las observaciones, se tienen que documentar. En el caso de las entrevistas es importante registrar las palabras habladas; en el caso de las observaciones, lo importante es documentar las acciones y las interacciones.

Según Uwe Flick (2004, p. 183), el proceso de documentación de los datos comprende principalmente tres pasos: registrar los datos, editarlos (transcripción) y construir una nueva “realidad” en y por el texto producido.

Además, el autor agrega que: las posibilidades (acústicas y audiovisuales) más sofisticadas para registrar acontecimientos han tenido una influencia esencial en [...] la investigación cualitativa. Una condición para este progreso ha sido que el uso de mecanismos de grabación fuera amplio en la misma vida diaria [...]. Su predominio les ha hecho perder su carácter poco familiar para los entrevistados potenciales y para aquellas personas cuya vida cotidiana debe observarse y registrarse mediante su uso. Por lo tanto, la presente investigación se valdrá de grabadoras de voz y, de ser posible, cualquier otro tipo de herramienta multimedia, como fotografías, videos, podcast, etcétera.

1.6 Transcripción

Una vez que las entrevistas a los músicos fueron grabadas, su transcripción es necesaria en el camino a su interpretación. Se dispuso de sistemas de transcripción diferentes cuyo grado de exactitud varía. No se ha establecido un estándar. En los análisis de lenguaje, el interés se centra a menudo en alcanzar la exactitud máxima al clasificar y presentar declaraciones, interrupciones, etc [...] Cuando los estudios lingüísticos y de análisis de conversaciones se centran en la organización de lenguaje, la exactitud está justificada. Sin embargo, en las preguntas más psicológicas o sociológicas, donde el intercambio lingüístico es un medio para estudiar ciertos contenidos, los estándares exagerados de exactitud en la transcripción únicamente están justificados en casos excepcionales. Parece más razonable transcribir sólo tanto y sólo con tanta exactitud como lo requiera la pregunta de investigación (Flick, 2004).

Todas las conversaciones fueron grabadas con ayuda de un dispositivo iPod. Una vez grabadas las conversaciones y con los diarios de campo, se procedió la transcripción a documentos del software Microsoft Word con ayuda de otro software de reconocimiento de voz llamado Dragon Naturally Speaking. Obteniéndose así, trece documentos primarios, éstos fueron sometidos al proceso análisis, es decir, se ocuparon algunas herramientas conceptuales de la Teoría Fundamentada propuestas por Glaser y Strauss (1967): codificación abierta; codificación axial y codificación selectiva.

1.7 Codificación Abierta.

Este es un proceso analítico, a través del cual los conceptos (también denominados categorías) son identificados, así como sus dimensiones y propiedades se descubren en datos

relevantes. Al especificar sistemáticamente un fenómeno, permite sugerir cómo los elementos que lo componen pueden ser relacionados entre sí. Es decir, se develan, se nombran y se desarrollan los conceptos.

Para que ocurra esta codificación, los contenidos en cada uno de los documentos primarios fueron fragmentados en partes discretas, examinados y comparados por sus similitudes y diferencias. Al asignar un concepto se dice que está realizando una etiquetación del fenómeno, es así que se pudieron nombrar los objetos, los acontecimientos o eventos que componen a un fenómeno. Esto con la intención de “ir más allá del texto”.

Una vez identificada la categoría o concepto, estas se desarrollaron en términos de sus propiedades y sus dimensiones; las primeras se refieren a sus características o atributos (generales o específicas) de una categoría, las segundas representan la ubicación de una categoría junto a un rango de continuidad. A través de la delimitación de la delimitación de propiedad y dimensión se logró la diferenciación de una categoría de otra y les otorga precisión. El proceso de codificación abierta fue línea por línea, es decir, fue frase por frase.

1.8 Codificación Axial

Es el acto de relatar las categorías generadas a subcategorías junto con las líneas de sus dimensiones y propiedades. Se le denomina axial porque ocurre alrededor del eje de unas categorías, relacionando a las mismas a nivel de sus propiedades y dimensiones. Esta codificación involucra asignaciones básicas importantes: 1) distribuye las propiedades de una categoría y sus dimensiones, una asignación comienza durante el proceso de codificación abierta; 2) identifica la variedad de condiciones, acciones/interacciones, las consecuencias relacionadas con un fenómeno; 3) relaciona una categoría con sus subcategorías, a través de argumentos, que

denoten la manera en que éstas se relacionan con otras; y 4) observan las pistas en los datos que denoten cómo las categorías relevantes se relacionan con otras.

Codificar axialmente, implica encontrar respuestas a cómo o por qué ocurre, cuándo, dónde, y con qué resultados, y dentro de ello, es “desenmascarar” relaciones en conjunto con otras categorías. A medida que se fueron encontrando respuestas se fue dando una contextualización del fenómeno, localizándolo dentro de una estructura de significados a través del cual una categoría se manifiesta. Así fue posible vincular una estructura con un proceso; la estructura porque establece el escenario (creación de circunstancias en que los problemas, los inconvenientes, los eventos pertenecen a un fenómeno situado); el proceso denota una acción/interacción a lo largo del tiempo, de personas, organizaciones y comunidades en respuesta a las problemáticas.

1.9 Codificación Selectiva.

En esta etapa se dio un proceso en que se refina e integra la teoría; para ello, el primer paso radicó en saber decir cuál era o eran las dos categorías centrales (también llamadas categoría núcleo). Existen criterios para determinar si una categoría califica: 1) debe ser fundamental, lo que implica que otras categorías puedan relacionarse con ella; 2) debe aparecer con frecuencia en los datos; 3) la explicación evoluciona, en la medida que las categorías son lógicas y consistentes, no hay forcejeo o manipulación de datos; 4) la frase o nombre utilizado para describir una categoría relevante debe ser suficientemente abstracta para que pueda realizarse una investigación en otras áreas sustanciales que permitan llegar a una teoría más general; 5) a medida que un concepto logra refinarse analíticamente, por medio de la integración con otros conceptos, la teoría crece en cuestiones de explicación y profundización; y 6) el concepto es capaz de explicar las variaciones tan bien como los puntos principales que se construyen con los datos, es decir,

cuando las condiciones varían, las explicaciones se mantiene, aunque la forma en que un fenómeno logra expresarse podría observarse un tanto diferente, el concepto es capaz de explicar los casos alternativos y contradictorios en términos de esa idea relevante.

El segundo paso, es la integración, para esto se utilizó la construcción de diagramas; éstos son representaciones visuales y abstractas de las categorías que, aunque no necesariamente aparecen todas las categorías generadas en la codificación abierta, permiten enfocarse en aquellas que alcanzan el estatus de categorías principales. Los diagramas fluyen con una lógica que no requiere demasiada explicación.

CAPÍTULO 2. Los Artistas y la Calle

En el presente capítulo se hará una revisión de investigaciones cuyo contenido panorámico, se refiere a la vida de los jóvenes músicos y otros artistas, que por diferentes circunstancias de naturaleza personal, social, económica, migratoria y política, se han visto impelidos a ejecutar su arte en lugares que van más allá de los escenarios propiamente dichos; y que de hecho no son pensados como tales, es decir, las calles. Sin embargo, es precisamente ahí, en la calle, el lugar (simbólico) donde, y del cual, construyen de manera constante la identidad. Si bien, algunas no parecen guardar relación con la identidad, se han incluido, ya sea porque hablan del arte y su relación con la calle o retoman al espacio público en sí o porque arrojan luces para entender la identidad de los jóvenes que, con base en palabras de los informantes y las observaciones participantes, son temas que se volvieron imperantes y fundamentales para la presente tesis que intenta asir la realidad y la subjetividad del joven mexicano.

Las investigaciones aquí presentadas podemos circunscribirlas en tres grandes rubros: el primero se refiere a la dimensión económica del arte en la calle; en el segundo se describen aquellas investigaciones que tratan la relación existente con espacio público, la cultura y la ciudad; el tercero se refiere a la música y de cómo está vinculada con la identidad.

2.1 Arte y Centavos. La Dimensión Económica del Arte Callejero.

En este apartado revisaremos la perspectiva económica que tienen los jóvenes artistas callejeros, y la diferencia que existe en la valoración subjetiva del dinero y del arte cuando se trata de artistas jóvenes o viejos. Asimismo, bosqueja la posibilidad de ver la práctica artística como una de las ofertas laborales en una atmósfera capitalista neoliberal caracterizada por la inestabilidad económica y laboral de los jóvenes.

El texto realizado por Julieta Infantino (2011) tiene como objetivo deconstruir las representaciones sociales, que han invisibilizado las dimensiones laborales de las prácticas artísticas colócalas como una dicotomía entre arte y trabajo, realizando un recorrido teórico y histórico. La autora, a través del método cualitativo, se propone hacer notar la dimensión laboral de las prácticas artísticas de los jóvenes de hoy que, según los medios masivos de comunicación, asumen cierto desinterés por el trabajo. Infantino se adentra en la subjetividad de artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires, quienes se identifican con un trabajo en el que se le invierte tiempo de formación y expectativas a futuro, y, al mismo tiempo, se erigen una identidad profesional.

El artículo continua haciendo una revisión histórica de cómo ha generado una separación entre arte y trabajo; explicando las concepciones del término “trabajo” desde la Grecia clásica, que era concebido como penoso y degradante; hasta llegar a la época del capitalismo en que “trabajo” es un espacio dignificante, mientras que el arte es juego y placer que se deben limitar. Así el texto se va enfocando al ámbito laboral de los artistas circenses de Buenos Aires en los últimos veinte años.

La investigación se lleva a cabo en las Convenciones Argentinas de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, cuyos participantes figuran profesores, artistas profesionales y amateurs, jóvenes que se hallan en procesos de aprendizaje, etc. La autora va distinguiendo los distintos nichos que los artistas circenses ocupan en el mercado artístico-laboral: calle; eventos y promociones; circos/teatros/compañías (elencos); publicidad/cine/televisión; gestión de centros culturales o escuelas; docencia; y finalmente festivales/encuentros/ convenciones nacionales.

También la autora hilvana una comparación entre el mercado artístico laboral y su respectiva inestabilidad versus la supuesta estabilidad, libre de riesgos e incertidumbre de otros mercados laborales. Sin embargo, a partir de los 90’s el mercado laboral al que se han venido

enfrentando los jóvenes, nos encontramos con características no tan dispares a las que se usan para pensar el trabajo artístico; pues el Estado neoliberal influyó en el mercado de trabajo: puestos o empleos inestables; mal remunerados; sin beneficios sociales e informalidad. Así, las estrategias e inversiones personales a largo plazo cuya apuesta había sido tradicionalmente la búsqueda de cierta estabilidad y ascenso laboral y social, se fueron convirtiendo cada vez más en una utopía lejana.

En la parte final, el texto concluye que en los noventa era difícil y lejano pensar en una organización colectiva de artistas en función de petitionar al Estado reconocimiento artístico y garantías laborales. No obstante, cuando ya han pasado más de dos décadas de desarrollo sostenido de estas prácticas artístico-laborales empiezan a ser posibles y pensables ciertas instancias de negociación y demanda al Estado en el que se exigen, por decir alguno, el cumplimiento de derechos culturales. Aunque, por otra parte, se genera tensión entre los grupos de los jóvenes artistas al decidir qué cosas se negocian y qué cosas no, en qué rubros se mantiene la autonomía y en cuáles se entra en colaboración con el Estado. Ahora este último ya no es un ente extraño y ajeno, sino que es un agente que al que en muchos casos se puede asesorar y también contra el que hay que luchar.

Esta alianza Estado-arte callejero representa cierta contradicción, por ejemplo en la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, realizada en noviembre de 2010 se hizo un debate para asesorar el armado de espectáculos callejeros. La idea era dirigirse a los distintos responsables de las áreas de cultura de las distintas localidades para que otorgasen permisos: pero otros artistas, presentes en el debate, objetaban la “institucionalización” del arte callejero al pedir permiso y que esto representa una dicotomía entre “el espíritu del artista callejero” y la “libertad de llegar a cualquier plaza y trabajar”. Aquí, algunos de los artistas más jóvenes planteaban el temor de perder independencia, y los más viejos argumentaban que la

institucionalización podían llevar a situaciones de mejora de condiciones de trabajo, con mayores garantías y hasta situaciones en las que se pudiera empezar a pensar en derechos laborales que nunca se habían tenido en cuenta, como contar con obra social, tener aportes jubilatorios, etc. Finalmente, el artículo acaba exhortando al lector a visualizar a las artes en su dimensión laboral para que los jóvenes puedan pensarlas como opciones futuras laborales y no únicamente como ejes estructuradores de identidad.

En la investigación de Zachariah Smith Cheema (2005), se plantea dos preguntas: la primera es saber cuál es la cultura de los artistas callejeros en el Gran Santiago, Chile; la segunda es saber si se puede sobrevivir con empleo y si es una posibilidad a largo plazo. Sin embargo, antes de adentrarse en el arte callejero, el autor se propone investigar los factores económicos que generan la necesidad de trabajar en las calles. Uno de dichos factores es el efecto de las políticas neoliberales en el mercado de trabajo. El segundo es sobre la existencia del mercado informal en Chile y sus respectivas ventajas y desventajas. El tercero es el costo de la vida en ese país y el salario mínimo en comparación con años anteriores. Por último también le interesa ver la cultura musical y artística para determinar el contexto de las investigaciones.

El autor narra las cuatro áreas de Santiago en las que realizó la investigación, así como la forma en las que buscaba ponerse en contacto con los artistas para realizar un listado de 14 preguntas.

La primera área en la que se realiza la investigación de campo es la Plaza de Armas, aquí son bastante populares los shows de humor, Cheema cita a tres “Humor Por la Calle”, el “Cristián Show”, y el “Titi Kaka Show”, cuyos temas usan para suscitar la risa en el público son: el gran número de peruanos que hay la Plaza de Armas; la falta de acceso al mar de los bolivianos; el presidente de Perú Alberto Fujimori; conciertos de Luis Miguel; juegos de fútbol y las elecciones presidenciales. También va narrando los que acontece alrededor de los shows,

como la cantidad y la clase social de la gente que se aproxima para presenciar; la procuración de los transeúntes extranjeros; los ambulantes oportunistas que se acercan al tumulto para vender algún dulce o cualquier otro producto.

La segunda área donde Cheema trabaja es en El Parque Forestal; en este lugar los artistas, parecían no ejecutar para ganar monedas, sino para convivir con amigos bohemios, practicar su arte o nuevas formas del mismo. También se observan shows, cuyo público está más enfocado al sector infantil, como la función de títeres denominada “Por el alambre”; sin embargo debido al mensaje han logrado trascender la edad y hasta la legalidad, pues antes los carabineros echaban a la gente porque decían que eso era ilegal y se dieron cuenta de que a los niños les gusta el espectáculo y no quieren destruir eso.

La tercer área es en la calle, en los semáforos La Reina y Las Condes, más propiamente dicho. Aquí hay malabaristas que esperan a que el semáforo esté en luz roja para llevar a cabo su acto. En este tipo de lugares, según el autor, la mayoría de gente no tiene interés en ver el malabarismo; existe un peligro de ser que el artista sea atropellado. Sin embargo, es más fácil insertarse al arte callejero que en la Plaza de Armas o en El Parque Forestal, ni tampoco tienen problemas con los carabineros, aunque si con otros vendedores ambulantes.

La cuarta área en que se hizo la investigación fue en las estaciones del metro. De acuerdo con el reglamento está prohibido ejercer la mendicidad o el comercio ambulante; pero irónicamente el autor se encuentra con sexteto de música clásica que son los únicos que tienen el permiso para toca tocar música dentro de las estaciones, lo cual les evita conflictos con la ley. Por otro lado, para aquellos que no tienen permiso alguno se enfrentan al peligro de que les detengan, les quiten los instrumentos musicales y cobren una multa.

Finalmente, el artículo concluye que con horas suficientes y alguna habilidad artística es posible sobrevivir como artista callejero en El Gran Santiago, Chile. No hay mucha moneda, y

hay mucha variación en el ingreso que genera estrés. Sin embargo, al mismo tiempo el arte callejero ofrece ventajas como horarios flexibles; si llegase a ocurrir alguna emergencia, la calle ofrece la posibilidad de obtener monedas extra; también abre la posibilidad económica para jóvenes que no tienen un grado educativo universitario, así como una opción para asistir a la universidad. Asimismo, se hace mención a la dificultad que presentan algunos lugares para operar, pues es casi imposible conseguir un permiso en La Plaza de Armas; y de la necesidad de otros lugares de dar permisos a los artistas callejeros, como las estaciones del metro, pues no hay razones para no otorgarlas.

Para concluir con los textos citados de este apartado podemos decir que es claro que, laborando el suficiente tiempo, es posible subsistir económicamente como artista en los rincones públicos de la urbe. Asimismo, en plena actualidad, el arte callejero, querámoslo o no, se encuentra conectado con la economía y por ende con el Estado; ello encierra a las organizaciones de artistas callejeros en una dicotomía de ventajas y desventajas, que no acaban por resolverse. Por un la lado, la institucionalización del arte en las calles implica la pérdida del espíritu de libertad económica y de horarios que puede el artista adjudicarse a sí mismo el trabajar periféricamente a la jurisdicción del país en que viva. Por el otro, la adscripción del arte callejero, concedería atributos a largo plazo para los artistas, es decir, prestaciones laborales, seguro médico; elementos que se volverán importantes sobre todo si desean formar una familia y tener patrimonio.

2.2 Arte, Espacio Público y Ciudad.

A continuación revisaremos seis artículos cuyo denominador común es un telón de fondo del arte callejero: los elementos sociales, es decir, el espacio público, la cultura, la ciudad y la tecnología. Estos elementos sociales que se entretajan entre sí para dotar de recursos (algunos de

ellos con carácter identitario) a los artistas callejeros en su constante interactuar con el mundo, con la realidad, de sus respectivas vidas cotidianas; y que a su vez posibilitan una multiculturalidad juvenil. Asimismo los artículos ejemplifican el cómo dentro de una ciudad, el espacio público es apropiado simbólicamente por las culturas juveniles; así como también el estudio de algunos grupos juveniles que despliegan toda su cultura en la calle, tales como la del hip-hop, la de los rockeros o los neojarocho en Veracruz. Las investigaciones van transcurriendo de forma que abarcan a los artistas callejeros hasta centrarse en la identidad en los músicos; y que al mismo tiempo fungen como puente para el siguiente apartado que habla sobre la música y la identidad propiamente dichas.

En “Arte urbano y apropiación simbólica del espacio: La práctica de las propas y pegas en Mexicali” Christian Alonso Fernández Huerta (2010) comienza hablando del graffiti; y como punto de partida se plantea saber cuáles son las características propias que diferencian al mismo de otras prácticas gráficas. Este texto tiene como objetivo identificar y registrar las características de la producción, empleo e interpretación de las pegas o propas de algunos grupos de jóvenes en la ciudad de Mexicali, cuyas edades oscilan entre 16 y 23 años, que en su mayoría son estudiantes de nivel medio o superior.

El marco teórico sobre el cual se basa el autor son tres conceptos principales: juventud, gráfica y espacio. El autor también coloca al graffiti como una práctica que dota de sentido a lo juvenil; coadyuvando como punto de referencia y diferencia de otros grupos juveniles. Sin embargo, cabe mencionar que el graffiti también ha tomado diversos significados y sentidos, verbigracia, un vehículo para dar una opinión; dar a conocer una postura sobre algún tema: en fin, expresar la individualidad dejando taggs, placazos/pegas o propas (firmas o etiquetas) que a la vez son rastro del joven de clase media que va en movimiento en el territorio urbano de Mexicali; aunque es importante enfatizar que estas pegas o propas no marcan territorios, sino momentos y

espacios específicos, los cuales están vinculados con los jóvenes a través de una apropiación simbólica basada en un ejercicio de “memoria”. Son una forma de volver tangible las subjetividades de algunos jóvenes que piensan a la ciudad como un espacio para la enunciación de sus discursos crípticos que sólo pueden ser comprendidos dentro de la lógica de los productores de estas expresiones, aunque al estar colocados en la vía pública, los tags también están dirigidos a aquellos que no manejan estos códigos.

Líneas adelante Fernández Huerta teoriza sobre el espacio público urbano como un escenario de las prácticas gráficas; éste se concibe como tal: público, siempre y cuando se utilice como un recurso de la comunidad. Por lo tanto, el espacio público urbano incluye plazas, los caminos, las calles, pero también (yendo más allá de la propiedad privada) los lotes baldíos, lugares en desuso, las zonas en las periferias, etcétera. En este caso el espacio público urbano ha devenido recurso de la comunidad juvenil, cual una de sus prácticas es el graffiti. Existen diversas manifestaciones del graffiti, una de ellas es el sticker art o poster art, los cuales en México se les denomina estencil y pegas. El primero se usa papel o cartón para crear una imagen o texto que es de fácil reproducción para poder transferirla a cualquier superficie con el uso de pintura. Mientras que en la pega el dibujo o mensaje es plasmado en una calcomanía o en un poster que generalmente es pegado en lugares visibles y de mucho tránsito. En Mexicali, los jóvenes las llaman propas o pegas.

Fernández Huerta arguye que los medios masivos de comunicación han acaparado a las ciudades y a las nuevas generaciones que son predominantemente visuales con ayuda de los avances tecnológicos, han invadido la vida cotidiana; y como respuesta a ello nace la propaganda absurda, que utiliza estencil y la pega, para tomar objetos de la vía pública como postes, señalamientos, paredes de edificios, y otros que son intervenidos con estas formas simbólicas que llaman la atención del transeúnte.

El autor del texto también hace una descripción de los jóvenes pegadores de Mexicali, dos de las características que el resalta es: 1) su exposición a la cultura estadounidense, así como el consumo de sus productos; y 2) el acceso, manejo y conocimiento de las nuevas tecnologías. Estas últimas son usadas para la producción (por ejemplo software de dibujo y edición de imágenes) de las pegas y para la creación redes locales, nacionales e internacionales de pegadores (verbigracia, internet).

Según Fernández Huerta, “Bajo la lógica del pegador, el espacio me pertenece, no sólo porque tiene mi marca, sino porque tiene un significado particular y distintivo. Se crea un vínculo que cumple la función de detonador de los procesos nemotécnicos, a la vez que refuerza el proceso de significación de la pega, al convertirse en evidencia de su presencia en el ámbito público” (p. 13).

Por otra parte, las pegas se usan como formas de integración laboral, varios jóvenes venden sus diseños en camisetas.

El autor concluye que las pegas permiten transformar la manera en que interaccionan el entorno y los jóvenes; pues desde la perspectiva del pegador buscan mejorar la ciudad, lo que los encamina a generar pegas más grandes, más vistosas y más elaborados. Ello lleva a preguntarse, o más bien dicho, a replantearse la noción de un joven contemporáneo como un individuo pasivo ante la sociedad; pues de notar a los jóvenes pegadores mexicalenses que son capaces de incidir en lo público. Es la capacidad de los jóvenes de poder entrar y salir de marcos institucionales según les convenga o beneficie; hay un diálogo constante entre la búsqueda de oportunidades estructurales y un fin personal de búsqueda a sí mismo.

Con la investigación de Mario Moraga Gonzáles y Héctor Solorzano Navarro (2005), tratan de responder qué es la cultura hip-hop de los jóvenes de esta ciudad-puerto, si es que se trata de un movimiento social o es un movimiento contracultural.

En la primera parte de la investigación, Moraga y Solorzano van haciendo un recuento de cómo el hip-hop nace en Bronx, Nueva York; que posteriormente se mundializa hasta asentarse en Iquique, Chile a finales de la década de los setentas. También llegan a una definición de la cultura hip-hop: “es un conjunto de expresiones y significaciones artístico-contestatorias que toman lugar en el espacio urbano para explicitar públicamente sueños, ideales, y descontentos sociales propios de las condiciones socioculturales en que se mueven sus ejecutores”; además esta cultura es propia de los jóvenes; y que choca de forma generacional y contracultural con la adultocéntrica cultura hegemónica. Asimismo, es importante mencionar que hubo una época de dictadura militar en que el arte callejero se vio obligado a ser simbólicamente implícito; en Chile también tuvo que ocultarse para no morir, así el graffiti (uno de los ejes del hip-hop) pudo penetrar en los jóvenes; más tarde con los medios tecnológicos (internet) esta cultura se coloca como un fenómeno emergente en alza.

En la segunda parte los autores enuncian la ubicación teórica de su investigación. Moraga González y Solorzano Navarro señalan a Giddens, Touraine, Duarte, Zarzuri y Ganter, quienes visualizan a los jóvenes como sujetos-actores instaurados en un prisma emocional como oposición al racionalismo de la ciencia. Se trata de la vivencia de emociones y sentimientos que se disocian en símbolos; códigos; instancias de participación: mercado; política y autoreconocimiento o identidad más profundos. Percibimos el paso de una sociedad instrumental y racional a una menos pensada y más sentida. Las asociaciones juveniles se hallan en este hilvanar del pensamiento; quienes buscan instancias de comunitarismo social de las cuales, a su vez, se desprenden movimientos sociales. Estos últimos buscan un mejor posicionamiento social en la vida cotidiana; también tienen un carácter de horizontalidad y casi esencialmente juvenil. En este tenor, es menester de hablar de contracultura, la cual se opone a los valores de la cultura dominante; que a diferencia de esta última, la primera se define por su autogestión, autonomía,

espontaneidad, horizontalidad y autoeducación. La cultura urbana hip-hop se adscribe como un ejemplo de contracultura.

En la tercera parte del texto se menciona el corte cualitativo de la metodología a utilizar. Los autores descubren cinco categorías de análisis con las entrevistas realizadas: a) acción contracultural consciente y reflexiva; b) cultura urbana hip-hop; c) juventud y choque generacional; d) discurso de demanda y denuncia; e) nuevos movimientos sociales juveniles. Asimismo proponen otras cinco categorías descubiertas en sus observaciones: a) socialidad, b) autogestión, c) generaciones, d) entreeducación, y finalmente e) identidad y juventud.

La cuarta y última aparecen las reflexiones finales de Moraga Gonzales y Solorzano Navarro. Concluyen que la cultura urbana hip-hop trasciende a los jóvenes, pues sus contenidos perduran en el tiempo, son reapropiados, se reproducen en entornos cotidianos y públicos. Pero a la vez, contiene especificidades subjetivas de los jóvenes. También mencionan que la contracultura es consciente y reflexiva, y esto es un componente del sujeto-actor de la cultura hip-hop; que impulsa a los movimientos social en aras del cambio social, político, económico, culturales y académicos de Iquique. No obstante la cultura hip-hop sigue siendo un fenómeno micro y emergente con respecto a la localidad y al resto de la sociedad.

A continuación tenemos la tesis de Hugo Andrés Arévalo González (2014); cuyo objetivo principal se propone visibilizar a tres artistas informales que se desempeñan en la ciudad de Cali, Colombia.

Arévalo González se apoya en la teoría de Erving Goffman, quien hace una versión propia del interaccionismo simbólico. Goffman resalta el papel que las personas ejercen en el “teatro de la vida”.

Líneas más adelante el texto aborda las perspectivas que existen en torno a la informalidad: la del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE); la corriente

institucionalista; la estructuralista; la de teoría de búsqueda; la del excedente laboral. Con ello el autor llega a una definición de artista informal:

Se entenderá como aquellas personas que tienen poca o ninguna educación formal (institucional) respecto a las artes, y sin embargo las practican como medio a través del cual pretenden acceder a recursos económicos y reconocimiento social para sobrevivir en el día a día en los escenarios públicos de la ciudad (p. 34).

También Arévalo dice que la visibilización es hacer visible a través de medios artificiales (por ejemplo un registro audiovisual) lo que ha devenido normalizado y naturalizado como otra persona más que está buscando cómo ganarse la vida.

Asimismo, el texto hace mención del marco contextual en que actualmente pululan los artistas informales en Colombia. Cita las tasas de desempleo y que viven las personas de aquel país. De igual forma, indaga en la generación, condición y ocupaciones laborales de los colombianos. Así como también se hace una revisión de las leyes que intervienen en la informalidad, ejemplo de ello es la prohibición a las empresas del llamado *outsourcing* que, a pesar de ello, continúan operando bajo el velo de la ilegalidad. También ahonda en la incapacidad del salario mínimo de suplir las necesidades básicas de los habitantes de dicho país; hubo un aumento de los costos de los servicios—porque no son derechos— como la educación y la salud; aunado a gastos como el transporte, la vivienda o la recreación, se dibuja un oscuro panorama para los artistas informales.

En la siguiente parte, Arévalo González habla de dos elementos metodológicos a los que recurrió para llevar a cabo el objetivo; por un lado usó la historia de vida (utilizado en las

ciencias sociales); y por el otro el registro audiovisual (utilizado en las ciencias de la comunicación).

El resultado que arroja la investigación es una caracterización de los artistas informales. Se descubren y definen las siguientes categorías: origen de los artistas informales; entorno familiar; capital social; trayectoria académica; trayectoria laboral; dimensión económica; aspiraciones; salud y finalmente las percepciones que se tienen sobre el Estado. En cada una de las categorías antes mencionadas se anexan las versiones de cada uno de los artistas informales y su respectiva síntesis interpretativa.

En las conclusiones, al proponer un cuadro de las características del artista informal, se logra el cumplimiento del primer objetivo específico. También se logra el segundo objetivo específico, el cual era la descripción del trayecto de vida de cada uno de los artistas informales. Asimismo, con respecto al tercer objetivo, se logra presentar una propuesta de articulación formativa para los artistas informales; aquí se describe a los formadores de los talleres de capacitación, los costos que implica, y los horarios en que tanto los formadores y los artistas disponen para llevar a cabo la ejecución de los talleres.

De igual forma, se mencionan los aportes a las diferentes disciplinas: la antropología, la sociología, la psicología, la economía; así como también la visión propia de cada uno de los artistas informales que participaron en la investigación, dentro de la cual cabe mencionar que la religión juega un papel importante en la vida diaria de los participantes.

Ahora tenemos la tesis de Olga Blanca Picún Fuentes (2007) Aquí la autora se pregunta si el músico callejero es, junto con sus prácticas realizadas en el Centro Histórico de la ciudad de México, un objeto potencial patrimonial que revaloriza y revive el arte en las calles; o, por otra parte, es una expresión de los conflictos sociales de los sectores populares en búsqueda de nuevas estrategias laborales. De igual forma, también se cuestiona si dicho objeto, reconocido

individualmente, puede ser considerado como portador de una identidad histórica o de la memoria colectiva. También se interroga si no merecen tal consideración, puesto que iría en contra del discurso de la prosperidad, al ser pensado como signo de atraso cultural.

El texto está compuesto de dos capítulos: el marco conceptual y la investigación en sí respectivamente.

En el primer capítulo se propone llegar a una definición y acotamiento del término “músico callejo”; para lograrlo muestra las particularidades que se desprenden de la categoría de “músico”, ya sea de modo connotativo denotativo. También recupera al músico callejero del lejano pasado occidental de los siglos X al IV a partir de estudios musicológicos, literarios y sociales; y a la par los va conectando con el presente. De igual forma, en la última parte del capítulo, siendo el espacio público, establece el contexto para las reflexiones de dos dimensiones de análisis: a) el patrimonio; y b) el conflicto. De este capítulo rescataremos la definición de músico callejero que propone la autora, que, como veremos en capítulos posteriores de la presente tesis, problematizaremos con la nueva información generada tal como lo hizo Picún Fuentes.

Un músico callejero es una persona o un grupo de ellas que ejecuta un tipo de repertorio -ya sea de su creación o no-, conformado por uno o varios estilos o géneros musicales, o que lleva a cabo una representación o dramatización de algún tipo de ritual en el espacio público, con el propósito de recibir una retribución económica (p. 8).

En el capítulo dos, la autora presenta su investigación. Para lograr su tipología de las prácticas de los músicos, divide su acercamiento al objeto de estudio en tres etapas. En la primera ubica los lugares específicos donde las prácticas se desarrollan; así como los componentes que

estás últimas incluyen, tales como: la propuesta musical o coreográfica; repertorio; forma de presentación; modos de interacción con el público; espacio físico en que se presentan; y la naturaleza de los instrumentos musicales. En la segunda etapa, profundiza en las singularidades de las prácticas musicales. En la tercera etapa la investigadora hace una contrastación de una par de casos; el primero es un organillero, el segundo son músicos del estado de Oaxaca. Ulteriormente da seguimiento a cada caso, en el cual se analizan tres aspectos: 1) musicales; 2) organizacionales-formas de nucleamiento y; 3) relacionales (con la administración pública, entre otros).

La tipología que propone atiende cinco aspectos: 1) componentes humanos; 2) propiedades musicales; 3) propiedades plásticas y visuales; 4) tipos de espacio y disposición del espacio público y; 5) usos del espacio. Estos aspectos los deriva a su vez en subcategorías.

En los comentarios finales, Picún Fuentes nos menciona que el concepto de músico que empleó para su trabajo ocupa una amplia gama de posibilidades, yendo desde el conocimiento básico sobre la producción del sonido en un instrumento ejecutando una única melodía innumerables veces, hasta el virtuosismo y creatividad en la interpretación y composición de algún instrumento musical. Además de que es el Centro Histórico el escenario que da cabida a esta gama de posibilidades. Asimismo, enfatiza los alcances de estas prácticas musicales: implica pensar en el patrimonio cultural; el conflicto social; la migración; el desempleo; la autovaloración; la revalorización; la subalteridad; la economía informal; la identidad; el espacio público y las políticas culturales.

Ahora tenemos la tesis de Ángela María Jiménez Arias (2009) titulada “La música es mi parche. Jóvenes, música y ciudad”. El objetivo principal es la socialización del conocimiento antropológico que, según la autora, por lo general se encuentra dirigido a un público especializado: la comunidad académica; y no pasan a formar parte de los saberes cotidianos con

los cuales las personas construyen sus mundos de vida y sus visiones de sí mismos y de los otros. Asimismo el trabajo busca integrar tres facetas de la misma autora: la de la música, de antropóloga y de realizadora radial.

El trabajo de campo se lleva que a cabo durante un año en los territorios de los jóvenes urbanos; aplica 30 entrevistas; un mes de producción radial y 16 horas de emisión en vivo con 25 invitados; 20 oyentes participando al aire; y más de 100 llamadas durante la transmisión. El criterio en el que se basó para elegir a los entrevistados fue la participación activa en cada “tribu”, ya sea como miembros de alguna banda de música, como melómanos o como militantes activos que poseían conocimiento sobre las cada una de las culturas juveniles.

En el primer capítulo Jiménez Arias hace una revisión bibliográfica de las investigaciones a nivel mundial y nacional sobre las diferentes culturas juveniles, la cual va conjugando con el trabajo de campo y las entrevistas realizadas, obteniendo así los siguientes ejes conceptuales o categorías culturales: generación, parche, moda, mercado, género, política, identidad y música. Cada uno de los ejes mencionados arriba son desarrollados y analizados en los capítulos que van del dos al nueve y al mismo tiempo son funcionales para estructurar los bloques temáticos de la emisión del programa de radio en vivo.

El primer eje corresponde al de generación, el cual va a desarrollar, a su vez, en tres escenarios: 1) la relación intergeneracional, es decir, el vínculo entre los padres y los hijos; 2) las relaciones intrageneracionales, o sea, entre los mundos de vida de una misma camada; y 3) el cambio social que se expresa entre los dos escenarios antes mencionados, intra e inter generacionales.

El segundo eje, el parche, la autora hace un despliegue del grupo de amigos como primera red de identidad donde los jóvenes, atravesados por las contradicciones sociales de las que son testigos y sin respuestas satisfactorias por parte de la familia o escuela, se conectan con la ciudad

y el mundo buscando territorios donde poder comprender, expresar y transformar su realidad desde otros proyectos de vida.

El tercer y cuarto eje, la moda y el mercado, se abordan por la estrecha relación que mantienen, en tanto que la moda funge como motor y como estrategia dentro de la economía mundial. Se analiza la moda en cuanto estética y estilo para comprender la construcción identitaria de las culturas juveniles. Mientras que con respecto al mercado, se indaga la postura rebelde que tienen las tribus urbanas de no querer formar parte del sistema económico, pues eso sería aceptarlo, pero sí aprovechándolo.

En relación con el género, que corresponde al quinto eje, se indaga el papel de la mujer en las culturas juveniles y la homosexualidad en el interior de los movimientos. Asimismo se analiza el papel de la dominación masculina en los ámbitos políticos y económicos que, por medio de violencia simbólica, ejercen sobre las mujeres. También se ahonda sobre la discriminación que viven las persona que optan por asumir sexualidades diferentes de los cánones de masculinidad y feminidad y, que al mismo tiempo, configuran identidades en la época actual.

La música, siendo el sexto eje, cataliza la articulación de reflexiones y experiencias de los y las jóvenes ante la sexualidad, el mercado, la moda, el grupo de amigos, las relaciones intergeneracionales. Se piensa en forma en que la música crea y recrea la subjetividad con la cual se adquiere una posición ante la sociedad, y cómo dota de sentido a la acción y al tránsito del sujeto por el mundo.

En el séptimo eje se aborda la política, en donde muchos ven a los jóvenes en una postura de evasión, apatía, de protestas sin acciones ni propuestas; otros ven nuevas formas de hacer ejercicio político, tales como la pequeña lucha de “ser uno mismo”, en un medio hostil, que tilda y estigmatiza a los jóvenes de “raros”, “locos” e inclusive “satánicos”.

En el último eje, de identidad, despliega el concepto de “multiculturas juveniles” en un intento por englobar la complejidad de manifestaciones tales como las inter y trans: generaciones / nacionales / clasistas / sexuales, etc, dentro de las que ética y estética se instauran como escena de identidades subjetivas, intersubjetivas y solidarias.

En las conclusiones la autora menciona que las culturas, subculturas, contraculturas, culturas alternas o tribus urbanas existen en nuestra realidad social, sólo que se diferencian de otras culturas, subculturas o tribus, porque no están delimitadas por un territorio, por el contrario cuentan con territorialidad transnacional lo que a su vez definirá la identidad juvenil, no adscrita al territorio, convirtiéndola en una identidad emocional que traspasa fronteras. También, al ser varias las culturas juveniles, se convierten en opciones para quienes estén construyendo una identidad.

Análogamente lo que el rito y el mito son para las culturas ancestrales, la música y su audición (en un concierto o un programa de radio) son para las culturas juveniles.

Las culturas juveniles son, mas no necesariamente, principalmente urbanas porque, a diferencia de las ciudades pequeñas donde el control social es grande, en las grandes ciudades existe mayor anonimato y menor control social, y por lo tanto una mayor libertad de acción. Asimismo, debido a la ruptura generacional, la necesidad de expresar y racionalizar las contradicciones de la cultura heredada materializadas en instituciones, los jóvenes buscan nuevos referentes.

En el último trabajo de este apartado, Homero Ávila-Landa (2012) hace una revisión histórica de dos culturas juveniles xalapeñas: los rockeros y los neojarocho. Inicia hablando sobre la juventud en términos socioculturales, que es un fenómeno diverso cual se vive de varias formas; y va adquiriendo sentido según. La juventud se instaura como construcción social por obra de los medios y la academia, quienes en vez mostrarlos como un una diversidad juvenil, los

estigmatizaron esgrimiéndolos por su carácter violento asociado a la primer subcultura juvenil emergida en México: los rocanroleros o rebeldes sin causa.

Después de definir lo que es una cultura juvenil, el autor subraya la relevancia que para éstas tiene la música, a tal grado que algunas se fundan tomado como eje alguna corriente musical en específico, verbigracia, los rockeros, los darketos, los punks, los metaleros o los grungeros. Llegando así, a dos diferentes culturas, prácticas e identidades juveniles que existen en Xalapa, Veracruz: la identidad neojarocho basada en la recreación musical del son jarocho y en la fiesta del fandango tradicionales; y a los rockeros.

En relación la escena rockera xalapeña, que ya rebasa el medio siglo de haber legado a Veracruz, para la asociación de jóvenes de aquella época pareció como una nueva forma de ser joven en aquellos tiempos: rocanrolero fue equivalente de joven. El quehacer de las bandas se centró en la recreación de covers o refritos (traslados al español de éxitos estadounidenses del género) de versiones rocanroleras mexicanas agrupaciones hechas por agrupaciones como los Teen Tops, Black Jeans, Rebeldes del Rock, Hooligans, quienes a su vez adaptaban el rocanrol estadounidense de los años cincuenta.

“Como toda cultura, la rocanrolera debió ocupar y/o generar espacios para la recreación de sus prácticas, por ende, de su identidad; cafeterías con rockolas, tardeadas, celebraciones carnestolendas, estaciones de radio y fiestas familiares, fueron sus territorios más comunes” (p. 94). Pero se ha hecho visible por que los espacios del rock local han sido preferentemente, escuelas, antros, reuniones y, ocasionalmente, algún festival oficial; asimismo se ha apropiado de espacios públicos: parques plazas y calles. Más tarde, entre los años setenta y ochenta, fueron víctima de la estigmatización y censura por parte del mundo adulto; situación que empezó a superarse en 1986 con el devenir de un proyecto comercial llamado “Rock en tu idioma” de la disquera BMG Ariola para Latinoamérica, el cual generó un impulso al rock castellano; reveló

que durante largos años (en Xalapa entre 1975 y 1985), había crecido la diversidad sonora y se habían multiplicado las escenas rockeras fuera de las grandes ciudades del país. Éste es el caso de Xalapa, donde desde los años setenta hasta la fecha sigue siendo un alternativa identitaria y juvenil y, además, transgeneracional. Otra característica que Ávila-Landa rescata de los rockeros es su capacidad de autogestión, entendida como el empleo de los recursos materiales, simbólicos, comunicacionales y expresivos; ésta llegó a su punto más notorio cuando se conformó en los años noventa un colectivo llamado Dinámica Sonoro, este último llegó a proyectar el rock de la zona y del estado como un proyecto singular del colectivismo cultural.

Por otra parte tenemos al son jarocho, que es un elemento de identificación para jóvenes veracruzanos, mexicanos y extranjeros; de estos últimos cabe mencionar el movimiento jaranero de California en Estados Unidos. Además, la multilocalización del son ocurre en el marco de la globalización que pasa por la cultura y en su fase actual se dispersa mediante el movimiento jaranero que viene impulsando la revitalización del so y el fandango jarocho desde finales de los años setenta del siglo XX.

El artículo no plantea que la cultura de los neojarochos compongan una cultura o tribu juvenil, aunque presentan una característica de ésta última: se ofrece como una opción de adscripción para los jóvenes con identidad en formación.

Continúa haciendo mención que la producción de generaciones neojarochas consigue su punto clave en los años noventa con el advenimiento de “Son Madera”, una agrupación conformada por un par de jóvenes avezados en la promoción y recreación de son y de fandango. Su labor fue continuada más tarde por la Dirección General de Culturas Populares, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. También se ha hecho promoción y difusión en El Patio Muñoz; ahí se han impartido talleres de jarana y requinto, laudería, zapateado; y se han celebrado

desde 1994 fandangos masivos y festivales dentro de los cuales participan jóvenes formados por los mismos talleres antes mencionados.

El autor subraya el carácter de cibercultura de los neojarochos, como lo ejemplifica el grupo “Yahooamigos del Son Jarocho” que usan las plataformas de Facebook y Myspace como complemento comunicacional de colectivismo cultural neojarocho. Allí se intercambia información sobre personales, comunidades, formas de tocar el son, afinar jaranas, construir instrumentos del género, fechas de eventos, se comparten décimas y sones, se discute el deber ser del movimiento.

A modo de conclusión, se observa que la intervención de las políticas culturales acusa preferencias, inercias o intereses sobre determinadas expresiones culturales, mientras que otras se encuentran al margen, o más bien dicho, fuera del campo de visión-acción. Esta proximidad o distanciamiento responde a la valoración a favor de la diversidad cultural y a la materialización de los derechos culturales; así como puede deberse al etos que sustancia y movilizan las propias manifestaciones que pueden ser objeto de intervención estatal a través de políticas culturales, es decir, dependiendo de la naturaleza de las “poblaciones objetivo” podrían ser bien recibidas o no dichas políticas, verbigracia, es el caso de la cultura rockera que, por su historia y cosmovisión, generan resistencia para entablar vínculos con el Estado.

Con estos dos últimos artículos nos vamos aproximando más al estudio de la identidad en los músicos callejeros; no sin antes concluir que este conjunto de investigaciones que abordan la relación que los jóvenes artistas callejeros entablan con elementos como,

Para concluir con el conjunto de investigaciones de este apartado, podemos decir que hay recursos que usan los jóvenes para transformar física y simbólicamente el espacio ciudadano por el que se desplazan en su cotidianidad, y son una forma de intervenir en lo público; también fungen como posibilidad laboral. El espacio urbano adquiere un significado particular, pues también

alberga y explicita los sueños, ideologías y descontentos de los integrantes de contra culturas artísticas que se generan en su interior, como son las del hip-hop. No obstante, paradójicamente estas culturas carecen de territorialidad, es decir, aunque aparecen en las grandes ciudades, no están circunscritas dentro de alguna área en sí.

Asimismo, notamos los intentos de algunos autores por definir y clasificar a algunos artistas que laboran en la calle; esfuerzos por criticar la intención de dirigir al público especializado los estudios que se hacen a los jóvenes; existe una exhortación que invita a repensar el patrimonio cultural; el conflicto social; la migración; el desempleo; la economía informal; el uso de la tecnología por parte de las culturas juveniles; la moda y la política pública.

2.3 Música e Identidad.

En esta sección, como el subtítulo lo indica, esbozaremos cuatro artículos, cuyo denominador común es cómo algunas poblaciones migrantes recurren a la música como un conjunto para la construcción de identidad. El primer texto orbita entorno a afroperuanos en Estados Unidos. La segunda y tercer investigación, siendo de la misma autora, aborda a los jóvenes músicos residentes en Japón, cuyos padres oriundos de Perú, componen y cantan en japoñol (una combinación de frases en español con palabras japonesas y viceversa) en las ciudades de Kanagawa y Yokohama. El cuarto y último artículo, se enfoca sobre la narrativa contenida en las autobiografías y líricas de la cultura hip-hop en Medellín, Colombia.

La investigación de Mario Rey (2007) versa sobre el aporte afroperuanismo como un recurso para la construcción de una identidad cultural miamense. La música diaspórica fungirá como un estabilizador de dicha identidad, dando un sentido de pertenencia y solidaridad; así como también ésta opera como un gestor de significados culturales.

Miami-Dade es un condado cuyo 58% de los residentes son hispanos, de los cuales la mayoría demográficamente hablando cubanos: Miami es “La segunda Habana”, frente a esta se encuentran la pequeña comunidad peruana representada por 25,000 residentes, pero al poseer recursos financieros infraestructura social se posicionan como diáspora musical. Entre los factores que facilitan forjar una comunidad musical inmigrante está la formación de una organización o cámara de comercio profesional. El establecimiento de la Asociación de Artistas Peruanos en Miami crea un foro para intercambios musicales, promueve el talento local, realiza la autoestima de músicos profesionales, y valida a través de concursos.

En la formación de un repertorio esencial, se enmarcan los géneros que reflejan los valores culturales y promuevan el estatus alegado del grupo dentro de la jerarquía social. Se reconocen cuatro esferas principales de producción musical: 1) Música Andina o Música de la Sierra, 2) Música Criolla, 3) Música afroperuana, y 4) Tropical.

La música criolla y afroperuana permanecen firmemente anclada en la tradición, proporcionando opciones musicales conducidas por una mezcla de recuerdos y nostalgia por una patria idealizada. Estas selecciones reflejan las maneras que los peruanoamericanos elaboran autorepresentaciones musicales, ejercen un protectivismo cultural, y refuerzan los lazos psicológicos con la cultura base.

Las preferencias de los jóvenes peruanoamericanos, que suelen reducir las diferencias intergrupales, son regidas por tendencias musicales superculturales masivas. Arraigados a la cultura popular juvenil norteamericana, estos sujetos se adhieren aún a la cultura peruana, y negocian sus identidades híbridas en maneras complejas; así surgen nuevas síntesis de sonidos como lo es la technocumbia o el rock alternativo peruano.

Los afroperuanos han sido históricamente omitidos del debate sobre la formación étnica nacional. Debido a las desventajas económicas causadas por una forma sutil de racismo, más la

carencia de metas comunes y poder político, los peruanos negros retrocedieron profundamente en oscuridad nacional. La meta de convertirse en una entidad étnica reconocible fue emprendida por el poeta negrista y etnólogo Nicomedes Santa Cruz; intentó la significación del peruano negro revitalizando el interés por el patrimonio cultural africano entre otros artistas e intelectuales. Pero la reafirmación de valores africanistas fue expresada principalmente no en términos literarios, sino con la producción musical; este afroperuanismo como entidad musical adquirió resonancia simbólica hacia los fines del vigésimo siglo. La emergencia de la música afroperuana en Miami señalaba varias cuestiones claves, tales como: 1) la clarificación de identidad en un contexto multicultural; 2) el uso del festejo como capital cultural (este género se instaure como un símbolo potente de autoimagen cultural ante un discurso racializado de E.E.U.U.); 3) el establecimiento de las peñas (representan el foro principal para la interacción y producción musical), 4) la función icónica de instrumentos musicales en el paisaje sonoro local (denominador común entre la mayoría de los artistas afroperuanos es que son conjuntamente cajoneros, por su trayectoria histórica en el mundo, se coloca como símbolo de identidad nacional desplazado), y 5) las afinidades musicales otras culturas circuncaribeñas (Los intercambios creativos con el grupo local estadísticamente preponderante –los cubanoamericanos– predatan a la inmigración peruana; y con una mutua interacción entre los grupos es natural que la experiencia diaspórica incorpore selectivamente rasgos de la patria natal, del país anfitrión, y de las otras formaciones inmigrantes para plasmar una sola matriz cultural coherente).

La investigación de Mario Rey concluye que la comunidad peruanoamericana en el sur de la Florida está motivada por un deseo irreprimible de construir una identidad política- y culturalmente vinculada a la patria, como también a la sociedad anfitriona, y aún afirmar su distintividad de los otros sectores hispanos en Miami. Como las diferencias intergeneracionales

invariablemente surgen en las formaciones diaspóricas, las distintas esferas de producción musical nacional se validan desigualmente entre los peruanoamericanos.

La música afroperuana ha representado un componente esencial para formar una comunidad integrada de la heterogeneidad étnica y geográfica de los peruanoamericanos.

La discusión precedente analizó cómo la producción musical y las actividades de la peña, la iconicidad del cajón, y el bailar festejo son utilizadas en la intersección del multiculturalismo y la construcción de una identidad inmigrante.

Otra investigación, que también fue hecha con migrantes es la de Erika Rossi (2007), en ella se abordan las prácticas musicales de los peruanos en Japón, cuyo resultado será la producción de un “lugar”; el cual es únicamente existente en tanto que es producida la música, es decir el lugar es de carácter efímero.

El enfoque cualitativo que usa la autora, ofrece una imagen concreta del proceso de producción de lugar. El análisis de los datos generados se centra en la Fiesta Patria del año 2006 ocurrida en la ciudad japonesa de Yokohama. Pues es en este evento donde los peruanos tocan su música, y abandonan una perspectiva, ampliamente difundida en Japón, según la cual los inmigrantes peruanos en lo general son “trabajadores extranjeros” que están haciendo de Japón el país donde se quedarán.

Para hacer el abordaje teórico, Rossi parte de la idea que la música produce un lugar y de que las dinámicas que lo construyen pueden ser analizadas en parte en términos de la interrelación entre dos conceptos: la nostalgia (entendida en su acuñación original como el sufrimiento de vivir al estar lejos del país de donde se es oriundo) y la nostofobia (que se refiere a las persecuciones y humillaciones sufridas en el país de origen). Rossi presenta la idea de música, no sólo como algo que se escucha, se toca o se baila, sino que se practica; es decir, la música no es una cosa, sino una actividad; y retoma a Small (1998) para decir, más propiamente dicho

convertir a la música en un verbo: musicar. Al ser considerada una acción, ello permite que, a su vez, sea tomada como una “Práctica Social”. Así, la manera de hacer música, el tipo de relaciones y la sociabilidad que se lleva a cabo en un lugar donde hay música, dice la autora, debe permitirnos entender el sentido social de las acciones de un grupo de inmigrantes laborales (también llamados dekasegui) en especial: lo inmigrantes peruanos, quienes se están reuniendo en un mismo sitio.

La autora acude a la Fiesta Patria con un amigo nikkei (descendiente de origen japonés nacido en otro país) a quien llama K; ella hace una descripción física del lugar, así como de lo que hace la gente dentro del mismo, la gastronomía, los usos y mezclas del japonés y del español por parte de los asistentes, quienes suelen ser tanto latinos como japoneses que acuden a presenciar la música de los peruanos.

Rossi concluye con dos puntos; el primero es que los peruanos son “actores”, interpretes de su vivencia en ese país, tienen una unión que va desde las empresas de peruanos, hasta el consulado, pasando por la amistad entre los músicos y sus lazos con la colectividad; todo ello permite tejer una red que, según Rossi, es en sí misma la expresión de la toma de conciencia de su presencia en Japón, que es una elaboración de un mensaje de afirmación de identidad, y que este mensaje es transmitido a través de estrategias publicitarias y actuación cultural. El segundo punto es que en el mismo lugar se crean discursos exhortan tanto al sentimiento nostálgico, como al nostofóbico; ello se nota en que para los jóvenes, Perú no es nada más que el sueño nostálgico de los padres, mientras que ellos se identifican más con una pan-latinidad salsera o con la música del japoñol.

En otro texto, también de la ya mencionada autora Erika Rossi (2009), titulado “Cantar la identidad: el emigrante/dekasegi en la música de los jóvenes latinos en Japón”; los objetivos de la investigación son dos: el primero es observar la construcción y la redefinición de la identidad de

los jóvenes inmigrantes latinoamericanos (también denominados dekasegi) que viven en Japón a través de la música urbana cantada en japoñol; el segundo es hacer ver las implicaciones que tiene para la identidad dekasegi la forma de hacer música en relación con la escena musical nipona y latina. La autora aborda la relación el género musical llamado japoñol y la construcción-redefinición de la identidad; esto se basa en la premisa de que la música es un instrumento cognoscitivo útil para la comprensión de los fenómenos sociales.

Para abordar la relación identidad-música, Rossi retoma elementos teóricos de John Blacking para decir que la música es un producto de los individuos en sociedad y no un producto de los individuos y sociedades, o sea, que se otorga un énfasis a las experiencias de los individuos generadores de música. También convoca a Francés Aparicio para redefinir a la música como una práctica social, y que es a partir de esta última que se que se establecen relaciones sociales y políticas, se crean nuevas realidades e identidades. El concepto de “escena musical”, propuesto por John Irwin, otro fundamento citado en el artículo para identificar la interacción y reunión de individuos con objetivos y bagajes culturales diferentes que, sin embargo, comparten un momento musical.

Más adelante, el artículo nos habla un poco sobre la cómo la música urbana ha sido utilizado por los jóvenes emigrantes en todo el mundo. Siendo a través de ella que expresan su visión de la sociedad que los acoge. No obstante, también hay grupos o géneros musicales que, a pesar de no ser compuestos por integrantes migrantes (por ejemplo el dúo de rap Calle 13), hablan de la situación de los migrantes latinos en todo el mundo. En la cuestión del género musical la autora hace alusión a la historia del rap y del reggaeton. Todo ello para más tarde irse enfocando en las agrupaciones latinas de reggaeton y rap que se van conformando en la prefectura de Kanagawa, Japón. Pues este lugar es una de las zonas industriales más grandes del país que alberga un alto número de extranjeros. En cuanto a los músicos, son semiprofesionales

que dividen su vida entre el trabajo en la fábrica y el escenario. El grupo en el que Rossi hace su análisis se llama LK (Los Kalibres), es un trío nacido en Japón, cuyos integrantes son oriundos de Perú que cantan reggaeton y rap; los elije porque utilizan el japoñol para la producción artística y porque al ser pioneros usando este idioma, permite develar la evolución del género urbano en Japón a través de su música. Los integrantes llegaron a Japón cuando tenían entre 10 y 13 años de edad; estudiaron en colegios japoneses por lo que tienen un manejo perfecto del idioma. La autora menciona que el japoñol tiene dos usos: uno cotidiano, espontaneo y cuyo fin es la comunicación inmediata en la genba (la casa); el segundo es más estructurado y un poco más forzado y es utilizado para la producción escrita y musical, tal es el caso de LK. Rossi pone como ejemplo la canción “Revolución” del álbum “De Japón pa’l mundo” del ya citado grupo, para evidenciar varias cosas: que el grupo está subrayando su experiencia con la de los demás latinos emigrantes; que los dekasegi (inmigrantes laborales que llegaron a Japón para trabajar) van a cumplir su sueño de regresar a su país de origen con el dinero ahorrado; el japoñol en las canciones es usado para cantar la realidad de los dekasegi, de los latinos de Japón. LK se ha presentado en uno de los mayores eventos de la comunidad latina en Japón: Fiestas Patrias del Perú, cuya financiación es gracias a la asistencia del público y el apoyo de empresas de la comunidad latina. El repertorio seleccionado para este tipo de celebraciones tiene la intención de cantar la realidad de los emigrantes a los mismos emigrantes que acuden al show.

La autora concluye que el japoñol revela simultáneamente más de una identidad. Así como también el japoñol alberga una ambivalencia de no pertenecer a ninguna de las dos culturas: nipona y latina; pero que al mismo tiempo necesita de ambas para existir. Ante esto LK se proponen y se autodefinen como “ongaku no kakehashi”, es decir, un puente musical entre Japón y Latinoamérica; que por un lado consiguen acogida del público japonés con canciones como “Dekasegi”, que trae un japoñol más “niponizado”; mientras que por otro el público latino

si conoce del género y espera un cierto tipo de actuación. Es decir, LK se enfrenta a la necesidad de crear un doble estándar: música para latinos y para japoneses; y ,al mismo tiempo, tratan de crear una identidad de kasegi para compartirla con el público.

La investigación de Ángela Garcés Montoya (2007); tiene por objetivo identificar y valorar las narrativas musicales de las culturas juveniles urbanas que se declaran alternativas y para ello Garcés recurre a las autobiografías, entrevistas en profundidad y líricas plasmadas en los CD de hoppers (jóvenes pertenecientes a la cultura del Hip Hop) en Colombia.

Inicia abordando el concepto de juventud, instaurándolo como algo dinámico y multirelacional que emergió a principios del siglo XX, cual vacuidad de significado es llenada por precisiones contextuales e históricas; por lo que la juventud se convierte en un palabra polisémica que va a girar entorno las subculturas; contraculturas juveniles; culturas juveniles y estilos juveniles. La autora, tomado como marco referencial a José Antonio Pérez Islas, hace una diferenciación de cada uno de estos conceptos para quedarse con el de culturas juveniles entendida como una agrupación de jóvenes que tienen una apropiación y producción cultural propia a través de la música; las culturas juveniles le proporcionan el soporte teórico que coadyuvará a entender el hip hop en Medellín; es aquí donde se abre un panorama para una investigación en mediaciones musicales juveniles la cual reconoce a los jóvenes como productores de cultura y los valora como seres que construyen su identidad a través de adscripciones a los mundos musicales, denominados proyectos vitales de vida.

Ángela Garcés menciona que el hip hop confronta el mundo, un lugar establecido por discursos hegemónicos; pero que hay espacios ocupados donde los hoppers hacen una apropiación y resignificación que trastocan e invierten los usos definidos por instituciones tradicionales (como la escuela, el trabajo o la familia) de los mismos. Los espacios ganados se serán dispuestos para el ensayo, la exhibición, la visibilización y también la confrontación grupal e individual.

La autora concluye que el hip hop es sensible a la subjetividad, pues los y las jóvenes en el canto, el baile y el graffiti un medio para expresar la singularidad de su experiencia.

También la investigación logra resaltar la importancia estética de la propuesta hip hop presente en la ciudad de Medellín; esta estética involucra el cuerpo, el canto, la pintura y la música.

La investigación finaliza puntualizando que la propuesta del hip hop en Medellín se encuentra en fase de crecimiento y fortalecimiento; para hacer esta afirmación, Garcés se basa en las siguientes señales: 1) permanencia y renovación de grupos e iniciativas; 2) estudios de grabación caseros ; 3) creación de propuestas comunicativas; 4) programas especializados para televisión vienen haciendo presencia en la ciudad que no proyectan las propuestas locales de hip hop.

Para concluir esta sección podemos decir que, siendo migrantes o no, las comunidades buscan una distintividad, una diferenciación que dote de identidad a los pertenecientes, verbigracia los afroperuanos que buscan tener cabida cultural entre las diferentes comunidades latinoamericanas en Florida. Esta diferenciación, es posibilitada por los lazos humanos tejidos en la misma colectividad de actores que poseen elementos culturales compartidos, tales como los que poseen los nikkei y los dekasegi peruanos que viven en Japón, o entre los hoppers de Colombia; además es vivida en cada singular experiencia y puede ser expresada como una identidad, cualquiera que esta sea, a través de una letra en japonés, en el baile, en el graffiti, en el cuerpo.

CAPÍTULO 3. Musicar e Identidad

Para poder abordar la identidad de los músicos callejeros, primero haremos un bosquejo de la identidad. Para clarificar qué estamos entendiendo por identidad nos basaremos primordialmente en la obra del sociólogo inglés Anthony Giddens (1995) “La Modernidad e Identidad del Yo: el Yo y la Sociedad en la Época Contemporánea”. Asimismo, se explicará la unión del concepto identidad con otro: musicar, término propuesto por Christopher Small.

Giddens inicia planteando características de la modernidad, esta última se ha de entender sobre la base del continuo cambio de las instituciones que se entretajan con la vida individual y por lo tanto con la identidad de cada uno de los sujetos partícipes en ella.

Giddens entiende la modernidad como una forma de referirse a las instituciones y modos de comportamiento impuestos en Europa posterior al feudalismo en el que se emplea la fuerza física y maquinaria en los procesos de producción. Otro eje-aspecto es el capitalismo que es un sistema de producción de mercancías que comprende tanto a los mercados de productos competitivos como a la transformación en mercancía de la fuerza de trabajo. Asimismo cita el concepto de Estados, los cuales persiguen planes o propósitos coordinados a escala geopolítica. Son un rasgo general más de la modernidad, pues representan el auge de la organización, que a diferencia de las del pasado, tienen un control de las relaciones sociales que rebasan el espacio y el tiempo.

El otro aspecto es que las instituciones modernas no guardan continuidad, esto es, hay un extremo dinamismo de la modernidad. El cual es explicado por la conjunción de tres elementos: a) la *separación entre espacio y tiempo*; mientras que en las sociedades premodernas, el espacio y el lugar coinciden pues la vida social estaba dominada por actividades localizadas, en la modernidad la vida social de lo local está gobernada, penetrada y moldeada por influencias que

no están ahí, lo local se estructura por lo no presente. b) *desenclave de las instituciones sociales*: es una extracción de las relaciones sociales de sus circunstancias locales y su rearticulación en regiones espaciotemporales indefinidas. Los mecanismos del desenclave son dos, el primero son las señales simbólicas (medios de cambio de valor estandar, p.e. el dinero con el que se pueden hacer transacciones sin la presencia física de los individuos), el segundo sistemas expertos (dependen de la confianza, es decir, no necesitamos confiar en alguien a quien siempre tenemos enfrente y podemos controlar sus actividades, en comparación con puestos laborales de alta confianza en los que no tiene que estar presente el equipo directivo o supervisor; o la persona que deberá confiar en los proveedores de alimentos naturales); en su conjunto Giddens las denomina sistemas abstractos. Estos mecanismos logran establecer zonas de relativa seguridad en la actividad social diaria, pues están protegidos de inclemencias que en el pasado no se podían afrontar (protección del clima); aunque se generan nuevos riesgos (p.e. toxicidad en alimentos artificiales). Finalmente c) *la reflexividad generalizada*, esto es que la mayor parte de los aspectos de la vida social y las relaciones materiales con la naturaleza están sometidos a una revisión continua a la luz de nueva información.

Otro aspecto es que la modernidad es una experiencia humana mediada por la adquisición del lenguaje.

El escepticismo ante los hechos, también característico de la modernidad, que evitan daños o sucesos inesperados, éste se encuentra vinculado al reconocimiento de que la ciencia y tecnología crean nuevos parámetros de riesgo y de peligro, En el mundo concebido en modernidad, al igual que en el pasado, es cambiante; sólo que este cambio no se ajusta ni a las expectativas, ni al control de los seres humanos. Aceptar el riesgo es una imposición de los sistemas abstractos de la modernidad; es reconocer que ningún aspecto de las actividades se sujeta a un sentido predeterminado y que son susceptibles de sucesos no previstos. Giddens cita a

Ulrich Beck para denominar a la sociedad moderna como “sociedad de riesgo”; es vivir con una disposición de calcular las posibilidades de acción favorables y desfavorables con las que nos enfrentamos durante la existencia individual y colectiva. Cada uno de nosotros disponemos de una infinidad de potenciales actuaciones. Cabe mencionar que la vida siempre ha sido arriesgar, sin embargo en la modernidad se volvió importante evaluar el riesgo debido a la combinación de pericia especializada y consecuencias imprevistas. Los individuos de la vida social moderna pueden ser capaces de salir adelante durante ciertos periodos de tiempo combinando la experiencia acumulada con consultas a expertos en áreas específicas para reparaciones generales y en caso de accidentes inesperados.

Giddens argumenta el porqué de la modernidad y de la identidad diciendo que la identidad y la mundialización son dos polos de la dialéctica local-universal. O sea que muchos de los cambios en la vida personal se encuentran vinculados con entes sociales de alcance amplio. En palabras de Anthony (1995, p. 45) “... el grado de distanciamiento espacio-temporal introducido por la modernidad reciente, se halla tan extendido que, por primera vez en la humanidad, el yo y la sociedad están interrelacionados en un medio mundial”. En las circunstancias de la modernidad, el yo es explorado y construido como parte de un proceso reflejo [es decir, la identidad del yo; líneas más abajo se explica], para vincular el cambio personal con el social. Arguye que los sistemas abstractos no solo están presentes en las instituciones, sino también en la formación y continuidad del yo; verbigracia, la socialización en un niño tiende a depender cada vez más del consejo e instrucción de expertos (pediatras, psicólogos infantiles, educadoras, etc). La vinculación entre sistemas abstractos y el yo se evidencia en los distintos tipos de psicoterapia y asesoramiento. Además dice que la identidad del yo “construye para nosotros una trayectoria a través de los diferentes marcos institucionales de modernidad a lo largo de lo que se suele llamar ciclo de vida[...] Cada uno de nosotros no sólo tiene sino que vive una

biografía reflejamente organizada en función de los flujos de información social y psicológica acerca de los posibles modos de vida. La modernidad es un orden postradicional en el que la cuestión ¿cómo he de vivir?, hay que responder con decisiones tomadas cada día sobre cómo comportarse, qué vestir, qué comer –y muchas otras cosas--: además tal cuestión se ha de interpretar en el despliegue de la identidad del yo en el tiempo” (1995, p. 26).

Para poder hablar de identidad, Giddens esboza cuatro cuestiones existenciales, siendo de éstas la cuarta aquella que denomina “identidad del yo”. La primera es la *existencia misma* que consiste en que el niño hace un descubrimiento de la realidad externa; es una lucha perpetua del individuo de ser contra el no ser en el que se crean puntos de referencia ontológica para salir adelante en las situaciones de la vida diaria; todos los seres humanos deben responder a la cuestión del ser y lo hacen a través de las actividades que llevan a cabo.

La segunda cuestión existencial es la denominada *contradicción existencial* que es el aspecto temporal que opone la finitud humana a la infinitud, es darse cuenta de la propia mortalidad y de que un ser biológico tiene imposibilidad subjetiva de concebir y experimentar la propia muerte.

Luego tenemos la tercera cuestión: *la existencia de los otros* se refiere a las vinculaciones entre el aprendizaje de las características de los demás y otros ejes principales; se trata de la confianza en los otros en los primeros años de vida del niño; es fe en la fiabilidad e integridad de los demás; las respuestas de los otros son necesarias para mantener un mundo observable/concerniente, mas no existe un punto de referencia donde se puedan apoyar con absoluta fiabilidad.

Por último tenemos la cuarta cuestión existencial, es que el nos interesa en el desarrollo de la presente tesis, es decir: *la identidad del yo*, al respecto Giddens (1995, p. 72) dice que éste “no es algo meramente dado como resultado de las continuidades del sistema de acción

individual, sino algo que ha de ser creado y mantenido habitualmente en las actividades reflejas del individuo”. Líneas más abajo también señala que “la identidad del yo no es un rasgo distintivo, ni siquiera una colección de rasgos poseídos por el individuo. Es el yo entendido reflexivamente por la persona en función de su biografía. Aquí identidad supone continuidad en el tiempo y espacio; pero la identidad del yo es esa continuidad interpretada reflejamente por el agente”. Podemos complementar esta definición con la que propone Giménez (2009), quien la define como “un proceso subjetivo (y frecuentemente autoreflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo”.

Regresando al universo social, reflejamente organizado, invadido de sistemas abstractos y en el que la reordenación del tiempo y el espacio reordena lo local con lo universal, el yo experimenta cambios masivos. En lo que respecta al campo del yo, un elemento constitutivo del día a día es la facultad de elegir. La modernidad insta al individuo ante una compleja diversidad de elecciones, pero ofrece poca ayuda cuando se trata de qué escoger. De ello derivan varias consecuencias; siendo una de ellas el estilo de vida y la imposibilidad para el sujeto de evitar escoger alguno; cabe aclarar que Giddens no se está refiriendo a los estilos de vida que se marcan en las revistas elegantes o en los medios de publicidad masivos; sino más bien es un modo de vivir al cual, sobre el escenario de la modernidad, estamos forzados a elegir. Define el estilo de vida “como un conjunto de prácticas más o menos integrado que un individuo adopta no sólo porque satisfacen necesidades utilitarias, sino porque dan forma material a una crónica concreta de la identidad del yo” (Giddens, 1995, p. 106).

También aclara que el término “estilo de vida” no es aplicable y es diferenciable de las culturas tradicionales, pues es una elección entre un universo de opciones, es decir, es adquirido

mas no transmitido. El estilo de vida se eligen las prácticas que ulteriormente se vuelven rutinas; rutinas que saltan a la vista en los hábitos de vestir, de actuar; pero “las rutinas que se practican están abiertas al cambio en función de la naturaleza móvil de la identidad del yo” (Giddnes, 1995, p. 106). Así que cada una de las decisiones que toma cada persona contribuye a la formación de rutinas: qué ponerse, qué comer, cómo comportarse, etc; todas ellas hacen referencia a quién ser.

Se acostumbra pensar que la idea de estilo de vida se aplica específicamente al área de consumo; pues en el mundo del trabajo, dominado por la compulsión económica, el estilo del comportamiento está más sujeto al puesto que desempeñe la persona que cuando están en situaciones no-laborales. Sin embargo a pesar de ello, nos equivocariamos al creer que el estilo de vida alude a actividades realizadas fuera del trabajo. El trabajo no está separado de las elecciones plurales, y elegir un trabajo y una forma de trabajar son un ingrediente base de las orientaciones de estilo de vida (Giddnes, 1995, p. 107).

No obstante, el que haya multiplicidad de elecciones, no implica que todas están abiertas para todos o que las personas opten por sus opciones con plena conciencia de abanico de alternativas factibles; esta multiplicidad sólo existe en tanto los grupos se han liberado de las trabas de las condiciones de actividad tradicionales. Asimismo, Giddens menciona que esta pluralidad de elecciones depende de cuatro factores: el primero es vivir en un orden postradicional, esto significa que al actuar en un mundo de muchas elecciones es comprometerse con esa elección, pues las pautas marcadas por la tradición ahora están en blanco. O sea, que un individuo, puede decidir si sigue o no la tradición religiosa de las generaciones pasadas de su familia; pero el individuo tiene que tener cierta idea de que existe otros senderos religiosos y no-religiosos; este comportamiento también formaría parte de un estilo de vida característico. El segundo factor es la pluralización de los mundos de vida, esto consiste en que las circunstancias de la vida moderna son mucho más diversas y segmentadas en comparación con las épocas

anteriores a la modernidad en las que la gente experimentaba situaciones estrechamente relacionadas entre sí; además un elemento particular de esta segmentación es la diferenciación entre lo público y lo privado; esta diferenciación es a tal grado que el individuo se puede sentir bastante incómodo en aquellos ambientes en que se pone en cuestión el propio estilo de vida. El tercer factor es el impacto existencial provocado por la naturaleza contextual de las creencias acreditadas, es decir, dado que no hay certezas progresivas en la modernidad, se actúa con duda metódica; las autoridades sólo son confiables “hasta nuevo aviso”, los sistemas abstractos ofrecen posibilidades a las personas: podemos consultar expertos pero ni ellos mismo están de acuerdo ni teóricamente ni tampoco en la práctica; ejemplo de ello son las diversas escuelas de pensamiento que se ofrecen en el rubro de la psicoterapia. El cuarto factor es el predominio de la experiencia mediada que influye de manera obvia o sutil en el pluralismo de elección; esto se refiere a que los medios de comunicación ponen a la vista un collage hecho de una número variado de ambientes y elecciones potenciales de estilo de vida que, a pesar de que el individuo podría nunca tener acceso a ellos, permite que los agentes se vuelvan una audiencia directa sin estar físicamente presentes, alterando así la geografía situacional de la vida social.

Hasta aquí con el texto de Giddens en lo que refiere a la identidad. Sin embargo, para continuar abordando a esta última, traeremos a colación un término acuñado por el zoólogo Christopher Small, propuesto en una conferencia en el tercer congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología en 1997, estamos hablando de “musicar”. Para poder entablar un punto de conexión con la identidad; primero explicaremos qué está entendiendo Small con la palabra musicar.

El autor parte de querer saber cuál es la naturaleza de la música y su función en la vida humana; discrepando primero con lo que los eruditos del arte han venido tratando a la música, pues para él eran explicaciones complicadas y abstractas, que se alejaban de la experiencia

personal; también, en segundo lugar, difería de los que los escritores en la tradición occidental han venido llamando la supuesta música culta; la tercera discrepancia es el uso de la palabra música, la cual los eruditos de la música occidental la han venido cosificando, Small cree que es la música no es un cosa sino una actividad, es “algo que hace la gente”. No se ha valorado la acción de crear, de exhibir, de percibir o de responder, sino lo que se ha venido valorando es el objeto, la obra de arte en sí. Ello tiene tres implicaciones: la primera es que la actuación musical se vuelve un simple medio por el cual una pieza musical llega al oyente; la segunda es que la música es un sistema de comunicación que va unidireccionalmente del intérprete al oyente, colocando a éste último en un papel de pasividad que sólo está respondiendo a la obra de arte sentado, quieto y callado; la tercera se refiere a la autonomía de cada obra musical, o sea, que existe independientemente de acontecimientos, creencias religiosas, sociales o políticas, el autor pone como verbigracia la obra “Pasión según San Mateo” de Johann Sebastian Bach que, destinada para ceremonias de viernes santo de la iglesia Luterana, actualmente son interpretadas en salas de concierto como obra de arte en sí misma.

Es así que, para Small, la naturaleza básica de la música no radica en las obras, instrumentos musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente. No hay música si nadie está actuando; y con actuar se refiere al acontecimiento que puede ser público o privado, formal o informal. Actuar es acción, la música no es sino acción, un encuentro entre seres humanos por medio de sonido organizados no verbales. De esta manera, para Small “música” deja de ser un sustantivo, un objeto, para convertirse en un verbo: musicar; que expresa la idea de formar parte del acontecimiento. Musicar según él “es tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos

una actuación musical. Desde luego podemos incluir el bailar, si alguien está bailando, y podemos incluso ampliar el significado hasta incluir lo que hace la persona que recoge las entradas a la puerta, o los 'roadies' que arman los instrumentos y chequean el equipo de sonido, o incluso los limpiadores que limpian la sala después de la actuación. Porque ellos y ellas también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical.” Todas las actividades se suman para totalizar un solo acontecimiento.

El acto de musicar crea entre los mismos asistentes un conjunto de relaciones, y estas relaciones a su vez significan vínculos con el mundo más amplio que va más allá del espacio en que se está dando la actuación; son relaciones entre persona y persona, entre persona y sociedad, entre humanidad y mundo natural e inclusive el mundo sobrenatural. Las relaciones a las que se refiere Small son los vínculos que se establecen en todos los que están implicados en el acto dentro de un espacio físico, el cual se transforma ulteriormente en un espacio social; para ejemplificarlo, trae a colación las relaciones que se establecen en una sala de concierto, y de cómo están dispuestos los asientos para que se puedan crear ciertos tipos de relaciones entre el público y entre los intérpretes de forma que los músicos dominan al público; asimismo volvamos a los intérpretes que únicamente tocan fragmentos de la totalidad de la obra musical; pero los músicos son, a su vez, dominados por el director, y éste último por el compositor, y el patrocinador domina al compositor; este patrocinador es la facultad de música de alguna universidad ¿y quién domina a la universidad? Según Small, la jerarquía no tiene cumbre.

También habla de las relaciones entre los sonidos y de una propiedad dual que es su carácter racional y dramático, racional porque funcionan bajo una escala universal de la cual no se puede escapar, y dramático por lo que producen en las mentes de los oyentes: tensiones y relajaciones, conflictos y resoluciones. Estas relaciones entre los sonidos, como en la obra

sinfónica, tiene homología con el de una obra dramática, pues existe un clima de tensión, seguido de una conclusión final. Tanto una novela, una obra dramática o una obra sinfónica son formas narrativas, por las secuencia de acontecimientos que los presentes experimentan.

Es evidente el énfasis que otorgan, tanto Giddens como Small, a la actividad humana, a los actos en sí de los seres humanos que se desvelan en la atmósfera de la cotidianidad; uno para explicar cómo el estilo de vida va contruyendo identidad, mientras que el segundo para comprender la naturaleza básica de la música por medio del actuar de la gente. Es aquí donde podemos vislumbrar un punto de conexión, y hallamos nuestro marco de referencia teórico para poder comprender a los músicos que desempeñan su arte en la calle. Para poder entender la continuidad interpretada reflejamente por el agente, es decir, la identidad del yo; el individuo elegirá ciertas prácticas; optará por ciertas cosas que hacer, tomará decisiones que llevará a cabo en su práctica del día a día. Aunado a esto, como arriba se mencionó, si musicar es lo que hace la gente al unísono en una actuación musical, ergo podemos argüir que los implicados también hacen identidad. O dicho de otra forma musicar es también construir identidad del yo. Podemos pensar que musicar es un estilo de vida que se da en la calle, son actuaciones que se volvieron rutina; y que se configuraron a partir de las decisiones tomadas por la persona. Musicar no únicamente refleja la identidad de las personas sino que, como menciona Simon Frith (1996), también las produce. Este autor se basa en dos premisas para argumentar esto: la primera, la cual sintoniza con la definición de identidad de Gilberto Gimenez arriba mencionada, “es que la identidad es móvil, un proceso no una cosa, un devenir ser pero no un ser; la segunda es que una experiencia musical—ya sea de tocar o escuchar música—es mejor comprendida como una experiencia de este auto-proceso interior” (1996, p. 109); considerando a la música como un verbo, tal como lo hace Small, diremos que musicar e identidad son ejecución e historia personal,

describen lo social en lo individual y lo individual en lo social. Frith menciona que su principal preocupación es sugerir que si la música es una metáfora para la identidad, el self es siempre un self imaginado, pero que puede ser imaginado como una organización particular de fuerzas sociales, físicas y materiales. El yo es un proceso y se mueve; es un tipo particular de experiencia, es un proceso experiencial el cual debe ser vívidamente tomado como música. La música, o más bien dicho, musicar parece ser la clave para la identidad porque ofrece un sentido del yo y de los otros, de subjetividad en la colectividad. Musicar es un estilo de vida, es la manera por excelencia en que el músico va ir construyendo su identidad.

CAPÍTULO 4. Temas en torno a la Juventud

Los jóvenes músicos callejeros, y otros jóvenes artistas callejeros, que han sido considerados únicamente como ambulante informal, sin tomar en cuenta su cualidad juvenil distinta de los demás adultos que, aparentemente, también practican la informalidad. Para llegar a esta comprensión, en este capítulo el lector tendrá una idea general de los estudios que se han realizado en México, los cuales iniciaron hace más de medio siglo. Se divide en dos partes: la primera nos habla de manera cronológica de las primeras investigaciones que se hicieron entorno a la juventud; la segunda en las temáticas que han ido incursionando dichas investigaciones.

4.1 Los Primeros Estudios de los Jóvenes en México

Durante la primera mitad del siglo XX la juventud y las problemáticas que le son inherentes no fueron consideradas objeto de análisis por parte de las ciencias sociales en México, debido a la poca relevancia del tema; los jóvenes como constructo teórico comenzó a adquirir ímpetu hasta los años sesenta por su conexión con el movimiento insurreccional de 1968 y se centraban en el análisis de los jóvenes estudiantes de clase media, las élites intelectuales y los grupos radicales que conformaron los movimientos políticos (Cabañas, 1988; Urteaga, 1996 citados en Feixa 1998, p. 94). Ulteriormente, casi dos décadas más tarde, a partir de 1985, con la celebración del Año Internacional de la Juventud, ésta adquirió cierta relevancia dentro de la agenda gubernamental y, por ende, en la academia, de ahí que hayan generado los primeros esbozos teóricos para el estudio de la juventud en México (Mendoza

Enríquez, 2011). Asimismo, menciona que las investigaciones sobre la juventud en México se han ido incorporando paulatinamente a las distintas discusiones teórico-metodológicas generadas por las distintas disciplinas sociales, a través de las cuales se reconoce a los jóvenes como actores sociales. Se han llevado a cabo estudios de caso sobre las múltiples problemáticas juveniles (económicas, educativas, laborales, políticas y sociales) bajo ciertos contextos sociohistóricos y marcos teóricos específicos.

Según Reguillo (1996), los investigadores mexicanos encargados de estudiar a la juventud, en un primer momento, centraron sus esfuerzos a partir de perspectivas descriptivo-prescriptivas y de carácter analítico-interpretativas; estas últimas, se enfocaron hacia la comprensión de distintas configuraciones identitarias y prácticas de ciertos grupos juveniles.

Durante los años ochenta, se destaca la aportación teórica de Guillén (1985), quien plantea una discusión en torno al significado de juventud; para ella esta etapa de la vida debe ser entendida como un producto social, el cual se encuentra determinado por el lugar que los jóvenes ocupan dentro de la estructura jerárquica de la sociedad y por el tipo de relaciones que establecen con las demás instancias sociales. La autora observó a la juventud como producto de las relaciones de poder, mencionando que la diferencia de edades, o más bien la jerarquización de la sociedad por edades da lugar al establecimiento de relaciones de dominación entre generaciones, donde la ocupación central de los adultos sobre los jóvenes gira en relación con la formación y el control que se pueda ejercer sobre los mismos. De ahí se explica la importancia que por una parte tiene para los adultos la preparación y especialización de los jóvenes para la vida y, por otra, donde estos últimos tengan una posición de subordinación hacia los mayores, debido a que éstos son los poseedores de conocimiento, por el hecho que se considera al joven como alguien que no tiene la capacidad de

autodeterminación y por lo tanto se convierte en objeto-sujeto del aprendizaje y la formación necesaria para lograr su adaptación a la vida productiva y social.

Aunque vale la pena agregar que, según Brunet (2004), el desarrollo de los medios de producción y de las tecnologías de información ha modificado el rol de subordinación de ciertos grupos de jóvenes (estudiantes quienes tienen mayores ventajas en el uso y aplicación de las nuevas tecnologías y conocimientos) respecto a los adultos.

Un estudio que también contribuyó en la década de los ochenta fue el de García-Robles (1988), el cual aborda la organización juvenil de las bandas las cuales se forman en las zonas marginales del Distrito Federal que son herederas de la tradición de las pantillas y palomillas que cometen acciones violentas tales como: broncas, atracos, violaciones, de las cuales escasamente nos percatamos. Pero es importante mencionar que este tipo de estudios, de carácter sociológico y psicológico, se caracterizan por el peso de los paradigmas criminalistas, sin que puedan distinguirse con claridad de las visiones sensacionalistas y satanizadoras de los medios de comunicación, que identificaban al fenómeno de las bandas con la delincuencia o con problemas de desarrollo psicosocial (Feixa, 1998, p. 94).

Otra serie de investigaciones que presentan a las bandas como “sujeto emergente”, depositaria de una capacidad impugnadora del orden establecido (Feixa, 1998, p. 94), son las coordinadas por Francisco A. Gomezjara (1987) en “Las bandas en tiempos de crisis” en el que se destacan los aspectos contestatarios y autogestivos de las bandas.

En este hilvanar merece destacarse el trabajo de Alarcón Henao y Montes (citados en Feixa 1998) denominado “Bandas juveniles en una zona industrial de la ciudad de México”, los autores plantean a las bandas como

...entretejidos sociales de poder y de saberes locales, generadores de vínculos contestatarios y con propósitos sólo para ellos; y como un producto más de la cultura económica actual. No se trata de grupos, comunidades o clases sociales nuevas, mucho menos de manifestaciones políticas con respuestas conscientes y organizadas. Se trata de un sector juvenil que, desde sus propios espacios urbanos, resiste localmente ante las imposiciones o disposiciones del Estado y la sociedad civil, es decir, que subversión de la banda es su esencia corrosiva, para ella el cambio social interesa desde su propia conciencia de ser banda, o del sentir de cada uno de los jóvenes que la conforman (p. 95).

Jorge Cano (1991) mantiene una opinión contraria, con base en un trabajo realizado sobre bandas juveniles de Naucalpan, Estado de México; para el investigador la dimensión contestataria y moderna de la banda es sólo un disfraz que esconde los valores de la cultura tradicional, es decir, las culturas parentales, los valores religiosos, sexuales y políticos de los migrantes campesinos. Según él:

La cara moderna de la banda, su aspecto cosmopolita, no es más que la máscara que esconde los patrones tradicionales de comportamiento de la sociedad mexicana, como su apego a las tradiciones religiosas, ya sean éstas peregrinaciones, mañanitas a la Virgen o fiestas a su santo patrón, la reproducción de las familias extensas, el compadrazgo y redes de parentezco y amistad amplias pero que no van más allá de la comunidad, no son más que formas culturales tradicionales que se reproducen en el contexto urbano (citado en Feixa 1998 p. 95).

Con esta investigación comenzamos a transitar hacia los años noventa. Pero no sin antes citar un último trabajo, de finales de los años ochenta, que se esfuerza por dar cuenta de la capacidad creativa de las banda, sin caer en la mistificación, ubicándolas al mismo tiempo en un determinado contexto sociocultural (Feixa, 1998). En ¡A la brava ése! (1988), José Manuel Valenzuela analiza el fenómeno del cholismo en la frontera norte. Utilizando categorías gramscianas, el autor relaciona las culturas juveniles con la clase social y las migraciones. La frontera funge como elemento facilitador de la transculturación y la crisis económica, elementos que propician que el cholismo, surgido en los barrios chicanos de Los Ángeles, adquiera forma y estilo en lugares como Tijuana y Ciudad Juárez; más tarde se expandirá a otras ciudades mexicanas (Feixa, 1998, p. 95). En palabras del autor el trabajo es “un intento por llegar a comprender las venas internas que configuran fenómenos sociales, generalmente reducidos a su manifestación externa, y a la adopción de nombres bajo los cuales se esconden necesidades, frustraciones, anhelos, gustos y tragedias de miles de jóvenes” (Valenzuela, 1988, p. 11). El libro nos da luces en cuanto a los elementos que se conjugan para la génesis de las bandas:

Se organizan jóvenes y niños que, en muchas ocasiones, apenas si cumplen los diez años de edad. La iniciación en las bandas, al igual que en el barrio, se da a partir de la interacción cotidiana en la colonia. La vecindad y la influencia de los hermanos o los parientes, facilitan la integración de la banda. Así, de barrancas, tiraderos, colonias pobres, asentamientos urbanos irregulares, surgen grupos de jóvenes hermanados en las carencias y estandarizados en el sufrimiento de la represión policiaca que refuncionalizan códigos de expresión

y conducta, y patentizan su existencia a partir de la modificación de ellos mismos o mediante graffitti, placazos o pintas (p. 242).

Valenzuela logra combatir el mito del cholo generado por la prensa amarillista, al contrastarlo con la vida cotidiana de los barrios cholos. Finalmente, el autor termina su análisis en una comparación entre los cholos y los chavos banda del Distrito Federal:

Las coincidencias entre los cholos y las bandas son identificables: organización sustentada en predominio territorial, utilización del cuerpo y la vestimenta como elementos de identificación-diferenciación; adopción de un lenguaje común con el cual se encuentran familiarizados; adopción de elementos machistas exacerbados; búsqueda de espacios de poder; desarrollo de tendencias autodestructivas; uso y abuso de drogas; unidad como recurso de resistencia a la sistemática represión institucional; identificación con ciertos ritmos musicales. Son culturas de sobrevivencia, de escasez, de indefensión. Es una manera elemental, pedestre, de respuesta ante la crisis estructural que les ha tocado vivir (p. 260).

Ya colocándonos en los años noventa, tenemos un estudio que aporta novedades desde el punto de vista teórico y metodológico, es el libro de Rossana Reguillo: “En la calle otra vez” (1991). Este trabajo se enfoca en los usos de la comunicación por parte de los jóvenes de una banda chola de Guadalajara, que se mueve entre la antropología y la semiología (Feixa, 1998, p. 95). En palabras de Reguillo este libro

pretende dar cuenta de un actor urbano; jóvenes de los sectores marginales que agrupan, sus miserias, sus sueños, sus esperanzas, sus miedos en formas de organización, conocidas como bandas, que cuentan sus logros en sus propios lenguajes e idelectos y que florecen en todos los parques, esquinas, esquinas, y callejones de las ciudades. Mutantes de fin de siglo [que] tal vez no saben qué es lo que quieren pero sí saben qué es lo que no quieren. [... Saber] qué tipo de identidades juveniles está produciendo el fin del milenio, donde se ubican, cuáles son los límites simbólicos que esta identidades se autoimponen o se les imponen como fronteras a su acción, qué objetos las aglutinan, cuál es su proyecto y qué tiene que ver con todo esto con la dramatización de su identidad, es decir, con la puesta en escena del conjunto de elementos que sostienen una identidad colectiva en el espacio de lo público (p. 21 y 24).

El análisis de las condiciones de producción, consumo y circulación de determinados elementos de la banda como la vestimenta, caló, boletines, placazos, programas de radio y tatuajes; elementos que declaran la gran capacidad creativa de la banda:

La banda es ante todo la posibilidad de pronunciar un nosotros, una organización informal que posee sus propias normas, rutinas y representaciones. Está en posesión, por tanto, de un discurso relativamente controlado sobre la realidad, discurso que se expresa a través de diferentes códigos, géneros y formatos (...). Este nosotros tiene una configuración espacio-temporal particular a partir de la cual simultáneamente se construye y se define la identidad que se objetiva en el empleo de símbolos emblemáticos

como el atuendo, unos códigos secretos (alfabeto y caló), actitudes corporales, tatuajes y productos comunicativos que hablan de un mundo profundamente contradictorio donde se mezclan la resistencia, la sumisión, la liberación, y la alienación; la banda es ambigua por definición, contiene en sí misma los gérmenes de la emancipación social al tiempo que contiene los de la alienación (Reguillo Cruz, 1991, pp. 238-240)

El trabajo de Laura Hernández (1991) que intenta desentrañar las metáforas presentes en el lenguaje de los chavos banda y la compleja historia cultural del caló: “Las palabras que se usan en el caló y que las percibimos como neologismos de reciente creación, son muy antiguas y, curiosamente, su significado casi no se ha modificado. Esto podría indicarnos que las características de la marginalidad y los marginales pueden cambiar a lo largo del tiempo, pero la fuerza del lazo que une a los transgresores se mantiene inalterado”.

Con la contribución de los estudios mencionados fue como, años más tarde, a mediados de los noventa, el interés de la academia por discutir teóricamente a la juventud y la necesidad por observar las problemáticas que le aquejaban, se tradujo en un importante desarrollo de las investigaciones en la materia, en comparación con lo realizado en la década anterior. De tal forma que el gran cúmulo de producciones e investigaciones realizadas en México en torno a lo juvenil, teóricamente destacan aportaciones en cuanto a la organización, agregaciones y/o culturas juveniles (Mendoza Enríquez, 2011). En cuanto a la cuestión de la organización de las culturas juveniles tenemos el ya mencionado trabajo de García-Robles denominado “Qué transa con las bandas”. Mientras que Reguillo (1998) propone ahondar el concepto a partir de dos nociones: el primero es el de los ámbitos de agregación, entendidos

como el espacio-tiempo de agrupamiento de los jóvenes; y en segundo lugar, el de los ámbitos de interacción, como el espacio-tiempo del roce y del contacto entre los propios jóvenes y su(s) alteridad(es). De esta forma, el concepto de organización juvenil, debe ser entendido a la luz de la agregación e interacción que se establece entre los jóvenes al formar parte un grupo u organización.

Mendoza Enríquez (2011) también agrega que los jóvenes al autoorganizarse, buscan cumplir algunas de las funciones que el Estado y sociedad han dejado de lado; por ejemplo brindarles diferentes espacios educativos y laborales para su desarrollo, lo que evidencia el agotamiento de los paradigmas que pretendían ubicar a los jóvenes de manera plena y funcional en las estructuras formales de la sociedad; de ahí que la agrupación de los jóvenes se gestó con el propósito de ser observados y escuchados por las políticas y programas dirigidos a ellas y ellos, políticas que en la mayoría de las ocasiones tiende a excluirlos.

De esta forma, la agrupación de los jóvenes en organizaciones da la pauta al surgimiento de distintas culturas juveniles; estas últimas, de acuerdo con Feixa (1998, p. 60) las podemos entender como: “la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional”. También el autor agrega que hablar de culturas juveniles (con sentido plural de la palabra y no en singular) con objeto de enfatizar la heterogeneidad interna dentro de las mismas. Siguiendo la idea de Feixa, señala que implica un cambio en la “manera de mirar” el problema, “que transfiere el énfasis de la marginación a la identidad, de las apariencias a las estrategias, de lo espectacular a la vida cotidiana, de la delincuencia al ocio, de las imágenes a los actores”.

Las culturas juveniles pondrán a disposición de los jóvenes recursos simbólicos para la construcción del sujeto; en relación a esta construcción Brito (2002) nos menciona que dicha construcción juvenil se debe más a la divergencia que a la convergencia, debido a que el joven, como sujeto social, es heterogéneo, diverso, múltiple y variable (Reguillo, 2000). De tal forma que requiere de explicaciones múltiple y diversas, es decir, la juventud no remite a una cosa unívoca, sino a algo diverso (Ávila & Cruz, 2006).

Cuando hablamos de construcción de los sujetos, es menester hablar de las identidades juveniles, el trabajo de Maritza Urteaga (citada en Feixa, 1998, p.97) es ad hoc pues estudia la relación entre el rock y las identidades urbanas. La investigadora propone ahondar al rock como un campo cultural, como una de las instancias privilegiadas requeridas para las identidades juveniles urbanas. A partir de una perspectiva etnográfica, el análisis se basa en un prolongado trabajo de campo con colectivos punks del Distrito Federal y de Ciudad Nezahualcóyotl, con el que construye los circuitos subalternos de creación, circulación y consumo. El rock aparece en México como una mercancía producida por las industrias culturales nativas para el entretenimiento de los jóvenes de las clases opulenta. La propagación de la onda jipiteca la llevó a ser un vehículo de expresión de rechazo social de sectores medios.

4.2 Los Estudios Sobre las Problemáticas Generales de los Jóvenes en México.

Vale la pena, para complementar el conocimiento de la juventud, echar un vistazo a las investigaciones que han estudiado al sector juvenil en cuestiones demográficas, educativas, laborales, migratorias, sexuales, de adicción, etc.

Con respecto a los estudios sociodemográficos sobre los jóvenes en el país, los primeros documentos que ofrecen en panorama muy general de la situación fueron los Censos de Población y Vivienda llevados a cabo por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) desde la década de los años cincuenta; en cuyos hallazgos estadísticos es posible dar cuenta del número, edad, género, ocupación y distribución geográfica de los jóvenes en el país (Mendoza Enríquez, 2011).

Años más tarde, a partir de la publicación de la Ley del Instituto Mexicano de la Juventud en 1999 en el Diario Oficial de la Federación, se crea el Instituto Mexicano de la Juventud (IMJUVE) para aportar una solución a la necesidad de “dar unidad y coherencia a la amplia gama de instrumentos que la legislación establece y de crear los recursos necesarios para promover, coordinar, evaluar y planificar acciones y programas especialmente diseñados a la juventud (IMJUVE, 2014)”. La propuesta de dicho instituto es un análisis riguroso de los problemas que afectan a los jóvenes, de su significado y participación en la modernización del país en su conjunto y para la viabilidad de la sociedad mexicana en el futuro inmediato (IMJUVE, 2014). Para lograr este análisis riguroso se crea la Encuesta Nacional de la Juventud (ENJ) en el año 2000 con los objetivos de: a) lograr un acercamiento a los mecanismos más relevantes que en la actualidad modifican los procesos de incorporación del joven a la sociedad y cómo las prácticas juveniles se están adaptando a esas transformaciones; b) desarrollar una fuente estadística con una temática integrada y seleccionada sobre jóvenes que permita cubrir las necesidades de información de los sectores público, social y académico que trabajan con este sector de la población; y c) incluir en la cultura estadística nacional, un enfoque de juventud que dimensione la problemática social y económica desde la perspectiva de este sector poblacional, que será el mayoritario durante los próximos 20 años (Pérez Islas J., 2000).

Por otro lado, también tenemos un considerable número de investigaciones enfocadas a la educación de los jóvenes en México. La mayor parte de este tipo de investigaciones tienen como objetivo el análisis de datos como: nivel de ingresos, estado civil, condición laboral; así como su relación con prácticas escolares tales como: el desempeño escolar, horas de lectura, deserción escolar. Cabe mencionar que un organismo dedicado a la juventud en cuestión de educación y trabajo principalmente en la Ciudad de México es el Instituto de la Juventud del Distrito Federal (INJUVE), no obstante también ofrecen apoyo en: “oportunidades de diversión, cultura y deporte, así como hacer trabajos comunitarios, en beneficio de su comunidad en materia de: medio ambiente, entusiasmo cívico para una mejor convivencia ciudadana, salud sexual, alfabetización a adultos mayores, recuperación de espacios públicos, promoción de la lectura en el metro, orientación a usuarios del Metro y visitantes al Bosque de Chapultepec” (INJUVE, 2014). Aunado a estas investigaciones de la educación de los jóvenes, están aquellas que se orientan hacia el tipo de formación que reciben y su vinculación con el empleo que obtienen pues la educación es un mecanismo de acceso al trabajo (Miranda López, 2003), en la medida que genera capacidades, desarrolla destrezas y proporciona conocimientos que permiten acceder a oportunidades de empleo (Jusidman de B., 1998). Esa vinculación educación-empleo pasa por una gran cantidad de mediaciones socioculturales, en donde la familia, los amigos, los contactos, los apoyos institucionales de la sociedad y el Estado, se entretajan para detonar alternativas, generar oportunidades e incrementar las capacidades y así, trascender los estratos de adscripción; por ejemplo cuando la tutela familiar desaparece o es muy débil, los jóvenes tienen que decidir entre estudiar, trabajar o someterse a combinar ambas opciones en circunstancias de creciente dificultad; en los casos en que los jóvenes están totalmente fuera de la tutela familiar hay más probabilidades de que enfrenten situaciones de incertidumbre, viéndose restringidos a la sobrevivencia o a la total precariedad laboral. Los

jóvenes juegan y se acomodan, construyen opciones y se ven determinados por las circunstancias; pero también muestran capacidad para elegir e impulsar alternativas, trabajando primero para luego educarse, a veces, consolidando antes su formación escolar para luego incorporarse al mercado de trabajo, combinando momentos y espacios, evaluando oportunidades, costos y beneficios, saliendo y entrando de y en diversos circuitos y trayectorias escolares y laborales, posicionándose, luchando, frustrándose, valorando logros, demandando espacios, construyendo y reconstruyendo su vida personal, cultural y social, experimentando el desconcierto, el éxito, la movilidad o el desencanto, definiendo opciones conservadoras, radicales y paradigmáticas; en fin, haciendo su mundo a pesar de las condiciones adversas y dándole nuevo significado a sus ventajas, éxitos y resultados (Miranda López, 2003).

También es importante mencionar al conjunto de trabajos cuya atención se centra en la reestructuración de los planes y programas de estudio (Guzmán Gómez, 1994) para ajustar a los jóvenes el proceso de reestructuración económica, que ha modificado la demanda laboral con respeto a las capacidades de los trabajadores. Para culminar este apartado de los jóvenes, la educación y el empleo, podemos decir, de acuerdo con Weller (2007), que la situación laboral de los jóvenes empeoró en términos absolutos, en sintonía con el deterioro de los mercados laborales en general; también Weller menciona que se observa mucha heterogeneidad de condiciones laborales, según el nivel educativo, el género y las características del hogar. También es importante mencionar que ha habido un incremento en el nivel educativo de los potenciales trabajadores, pues en 2009 el 50% de los jóvenes entre 15 y 19 años únicamente se dedica a estudiar, en comparación con el año 2000 en que 35% sólo se dedicaba a esta actividad (CONAPO, 2010) ; aunque los menos calificados e instruidos serán los más afectados por el desempleo (Touraine, 1988). Además de que este último ha comenzado a

afectar a los graduados educación superior de clases media y baja, observaremos que dicha situación en México se ha encrudecido con la existencia de alrededor de siete millones de jóvenes que no estudia ni trabajan (coloquialmente conocidos como “ninis”), hecho que evidencia la inoperancia de los programas dirigidos a ese sector. Esto es una prueba fehaciente de que la sociedad como tal no es capaz de brindarles un espacio a los jóvenes para que se desarrollen como tales (Mendoza Enríquez, 2011).

Aunado a la educación y empleo juvenil, la migración ha adquirido un papel imperante en la sociedad mexicana y, por ende, también en las investigaciones realizadas por científicos dedicados a estudiar la juventud. Tenemos el trabajo de Nájera Aguirre y Hernández Vázquez (2009), los autores señalan que la migración juvenil es entendida ante la precariedad económica; pues la unidad doméstica opta por hacer partícipes del trabajo remunerado a los hijos, las madres y las personas de la tercera edad; que ante las culturas locales y familiares en zonas de alta migración internacional naturalizan el que los hijos varones se inserten a los circuitos migratorios, pues los hijos asumen que habrán de acompañar a sus padres en dichos movimientos; algunos jóvenes dan más valor a la migración que a la educación (Giorguli & Serratos López, 2008). Ellos da pie a que ciertas poblaciones infantiles y juveniles se tornen más vulnerables para concluir sus estudios de educación básica. Cabe mencionar, como bien lo señalan Mercado-Salgado y Nava-Rogel (2013), al respecto de la migración: parece que la desigualdad fuera la meta, y ahora más que antes los jóvenes la padecen; el rezago educativo, la falta de empleos dignos y la consecuente necesidad económica son razones fundamentales para que los jóvenes acepten la migración como estrategia individual y familiar para mejorar su calidad de vida.

Otra línea temática de estudios en los jóvenes se ha enfocado en la salud juvenil, según Mendoza Enríquez (2011), esta línea se divide a su vez, en tres temáticas: la demográfica, la relacionada con la sexualidad y aquella vinculada con las adicciones y el consumo de drogas.

Con respecto a la temática demográfica, instancias como el INEGI, el IMJUVE y, para el caso del Distrito Federal, el Instituto de la Juventud, se encargan de analizar variables como el sexo; rangos de edad; estado civil; escolaridad y ocupación de los padres; uso de la computadora, acceso a internet; el tipo de casa-habitación y sus características arquitectónicas, acceso a servicios tales como: agua, luz, telefonía, internet, etc.; y situación económica con el fin de identificar algunos factores que configuran y afectan su acceso a oportunidades y/o servicios públicos de salud.

En la segunda temática de la sexualidad juvenil, en sentido médico y epidemiológico, se ha abordado en el conocimiento de sus pautas reproductivas (Stern, 1998), repercusiones de las prácticas sexuales sobre su salud reproductiva (López & Suárez López, 2001); menarquia; espermarquia; edad de la primera relación sexual; historia reproductiva; uso de métodos anticonceptivos (García-Baltazar, Figueroa-Perea, Reyes-Zapata, Brindis, & Pérez-Palacios, 1993); la prevalencia de infecciones de transmisión sexual tales como el VIH (CENSIDA, 2012), embarazos no deseados en la adolescencia (Robles Montijo, Frías Arollo, Moreno Rodríguez, Rodríguez Cervantes, & Barroso Villegas, 2011), etc.

Siguiendo con la temática de la sexualidad en los jóvenes, se han hecho aportaciones psicológicas y antropológicas de la apropiación de los derechos sexuales y reproductivos de los adolescentes de zonas marginadas; así como también la identificación de estereotipos sexistas (Juárez Herrera y Cairo, 2009); reafirmación de la identidad y legitimidad social de las mujeres; la desigualdad de acceso al poder, prestigio y recursos entre los hombres y las

mujeres; divergencia de las normas de comportamiento sexual según el sexo; identidad masculina y femenina; y significados de la sexualidad (Szasz, 1998).

En relación con la tercer temática de la salud juvenil y las adiciones o consumo de drogas, Mariño (2000) divide dos puntos de vista de análisis: cuantitativa y cualitativa. Desde la perspectiva cuantitativa, los estudios señalan que las estadísticas mexicanas concernientes al consumo de drogas lícitas (tabaco, alcohol), e ilícitas (mariguana, inhalables, cocaína, heroína, sustancias sintéticas, etc.), indican que la edad de inicio es la que corresponde a los años que los jóvenes pasan en la secundaria y el bachillerato. Algunos estudios señalan que también se pueden ver consumidores que aún cursan su educación primaria; pero es evidente que los mayores riesgos ocurren en la población de entre 13 y 18 años de edad (Velasco Fernández, 2005). Para el caso de los jóvenes cuyo rango de edad oscila entre 18 y 34 años la Encuesta Nacional de Drogas (2011) nos dice que en estas edades se encuentran las prevalencias más altas de consumo. La mariguana y la cocaína son las drogas de mayor consumo, con 2.4 usuarios de marihuana por cada uno que reporta haber consumido cocaína en el año previo al estudio. El consumo de otras drogas, es cuatro veces inferior al reportado para la cocaína. Según sexo, los hombres presentan la prevalencia más alta para el consumo de cualquier droga. De las drogas que se comercializan de manera ilícita, la marihuana es la de mayor consumo en México (Barruecos Villalobos, 2007).

Desde la perspectiva cualitativa, las investigaciones abordan temáticas tales como: los sentimientos y actitudes de los consumidores hacia la familia, la escuela, el trabajo, el propio consumo; la cotidianidad de las bandas juveniles que consumen drogas; la perspectiva de mujeres prostitutas consumidoras; la información que poseen los jóvenes con respecto a uso de alguna droga; descripción de la vida de estudiantes usuarios de inhalantes; historia de vida

de mujeres embarazadas y la ingesta de drogas; conductas violentas ligadas al consumo de sustancias adictivas; el contexto socioeconómico de niños, niñas y jóvenes de la calle que consumen drogas (Romero, Rodríguez, Duran-Smith, y Aguilera).

Finalmente es importante hablar sobre el conjunto de investigaciones realizadas en torno a la política y los jóvenes. Una de las primeras investigaciones es la de José Antonio Crespo (1989) que aborda la postura de los jóvenes universitarios frente a los actores del sistema político mexicano; en él se destaca su tendencia hacia la pluralidad durante la participación electoral; así como también el incremento del cuestionamiento del compromiso social y nacional que pudiera tener la iniciativa privada; de igual forma hay un incremento de la desconfianza y tolerancia hacia los partidos políticos de oposición; fomento de la idea de que la iglesia debe abandonar su neutralidad para participar en la vida política del país; concientización de la existencia de corrupción tanto a nivel gubernamental como social. Hay un desencanto por la democracia y la falta de confianza en las instituciones afectan negativamente la actitud del segmento de la población joven frente a los comicios electorales (UNFPA, 2012). Actualmente, las instituciones se han convertido en obstáculos por su obsolescencia operativa; en estas condiciones avasalladoras los jóvenes buscan, al margen de las instituciones los medios y formas de expresar su sentir, el cual no ha podido ser canalizado política e institucionalmente, es más, ellos buscan huir de los medios institucionales, en tanto que los ubican como medios agresivos y lejanos a su realidad (Alejandre Ramos & Escobar Cruz, 2009)

ANÁLISIS.

Al transitar por las principales arterias que componen a la Ciudad de México, nos es bastante común que ,mientras vamos en el bus, en algún semáforo nos encontremos con algún malabarista esperando la luz roja para iniciar su acto; o que durante la hora de comida, los oficinistas que caminan sobre las aceras dirigiéndose a una ‘cocina económica’ para disfrutar de su hora de comida, se crucen en alguna esquina con algún ‘estatua viviente’ que intenta captar la atención de los viandantes que pasan por ahí; y al mismo tiempo ocupando nichos laborales para autoemplearse, verbigracia, la calle, los eventos, las promociones, los circos, los teatros, las compañías, centros culturales, escuelas, docencia y festivales. Artistas que tratan, en el día a día, de garantizarse cierta sustentabilidad económica valiéndose de su habilidad artística y de la cantidad de horas al día que un horario cimbreante puede proporcionar; posicionándose ante un transeúnte, a veces distraído a veces interesado, que siempre le urge llegar. Esta urgencia, proveniente del modo de comportamiento característico de las instituciones modernas y el Estado neoliberal que necesitan ir rápido, ha sido asimilada por las personas que se desplazan dentro de esta urbe; basta con detenerse a notar la velocidad con la que se desplazan las personas para abordar el transporte público e intentar llegar a tiempo a la fábrica que los contrató o a la primer clase en la escuela. Además, para estas entidades los conceptos “trabajo” y “arte” se perciben desde diferentes ópticas; mientras que las instituciones modernas, bajo la actual perspectiva capitalista, se concibe como una actividad dignificante para quien la práctica; para el Estado es solamente un juego o placer que se le debe acotar al sujeto.

La Ciudad de México, al igual que otras capitales del mundo occidental, es un hospedaje y hogar de una multitud de extranjeros, foráneos y nativos que se las arreglan para

solventar los gastos diarios que implican vivir en ciudad agobiada por el exceso de empleos mal pagados; una ciudad atiborrada de mensajes publicitarios de temporada, de grescas resultantes del choque entre manifestaciones y administraciones gubernamentales ensordecidas, de violencia, de festivales, de exposiciones artísticas, de ruido, de eventos culturales, de una gran cantidad de comerciantes ambulantes; en fin, de elementos que se vuelven tan comunes que llegan a pasar desapercibidos para el transeúnte. Es aquí, dentro de esta atmosfera citadina, a veces inhóspita y hostil, que existe el espacio público, un espacio que funge como recurso en común para todos los habitantes, y como tal, alberga las distintas culturas coexistentes a las cuales una infinidad de diversas vidas juveniles, extranjeras o nativas, se adscriben a lo largo del tiempo. Si ahondamos la vida de los músicos callejeros podremos notar que ellos pertenecen a culturas (juveniles o no) dotadoras de identidad como la del hip hop, la metalera, rockera; culturas que, a pesar de carecer de territorialidad, algunas de ellas se siguen expandiendo por internet, ejemplo de ello es la neojarocho. Asimismo se nos revelarán las vidas migrantes de jóvenes que provienen de otras culturas del mundo como la afroperuana en Estados Unidos; los peruanos en Japón quienes componen música en Japoñol. En el caso de México vemos la manera en que los músicos ecuatorianos adultos han aprendido a aculturizar su música andina a los gustos mexicanos, respetando y dignificando su trabajo de músico, formalizándolo en la medida de lo posible y tratando de generar el mejor concepto en sus potenciales escuchas; en contraste con los jóvenes músicos ecuatorianos que prefieren el alcoholismo. Un músico ecuatoriano se expresaba de sus jóvenes compatriotas mencionando que:

...no sé los otros chavos dicen que les gusta tomar y yo no tomo. No tomo ni fumo, entonces...de pronto se ponen a tomar quieren salir borrachos [a tocar] y eso a mí no me gusta. No me gusta porque das mala imagen; si tú dices

que esto es un trabajo, tienes que respetarlo como trabajo...yo lo tomo de esa manera. Los otros chavos (jóvenes) como todavía están chavos, solamente piensan que es un juego que te entra dinero, te entra dinero y es así. ¿Cómo es ese respeto al trabajo? Pues dando una buena imagen de lo que estás haciendo; no puedo ponerme a tocar borracho. La gente va a decir: —¿a este güey para qué lo voy a apoyar si luego se va a comprar la cerveza? —. Y sería peor si digo en el micrófono “soy de Ecuador”. Dice la gente: —Este cuate es de Suramérica—.¿Donde quedó esa admiración? (Xavier, 2013)

A pesar de que este testimonio revela la opinión los adultos ecuatorianos sobre los jóvenes de ese país; también hay sintonía con la opinión que los jóvenes mexicanos tienen de la música; aunado a la opinión del ecuatoriano, una ‘tijuarocho’ se apropia de la calle cuando comenta que:

...Comenzamos a descubrir que la calle era nuestra y que como nuestra podíamos precisamente hacer todo lo que se nos pegará la regalada gana, el son jarocho fue el pretexto perfecto para divertirnos, viajar y a su vez llevar cultura a las calles del centro de la ciudad, a las burras y las calafias (como se le conoce al transporte público en Tijuana) con los ambulantes, con los paisanos, con los migrantes, con los indigentes, con los cantineros, con los compas, con las prostitutas, con los turistas gringos, pero sobre todo con nosotras.

Estos testimonios nos ilustran una realidad subjetiva diferente del mundo adulto; una realidad juvenil dotadora de identidad que a lo largo de las siguientes páginas le será revelada al lector. Es una realidad, o mejor dicho, son realidades abordadas desde un enfoque metodológico cualitativo que se centra en las palabras, habladas o escritas, de los músicos callejeros; y de esta manera comprender sus creencias, perspectivas y predisposiciones a partir de sus propios marcos referenciales, de los significados que ellos mismos atribuyen a las cosas y vivencias.

Los trece documentos primarios se compilaron en una sola unidad hermenéutica del software Atlas ti. versión 7, anexando los diarios de campo y los memos del investigador; para un total de 199 páginas.

Para proceder el análisis, es decir, ser sometidos a las codificaciones: abierta, axial y selectiva; los documentos primarios se organizaron en tres familias como se explican a continuación:

- 1.-Música cristiana. Contiene aquellos documentos primarios generados de la entrevista aplicada a Aarón, el saxofonista cristiano.
- 2.-Música jarocho. En este se agruparon los documentos primarios originados de las entrevistas aplicadas a Isabel y Alejandro, tañedores de jarana
- 3.-Música rap. Familia compuesta por las entrevistas aplicadas a Jorge.

Como resultado de la taxonomía aplicada a los documentos primarios permitió identificar tres de las múltiples y posibles culturas existentes dotadoras de identidad a las que se

adscriben los jóvenes y que, a su vez, éstas se imbrican en los diversos espacios públicos de la urbe de la Ciudad de México: la cristiana, la jarocho y finalmente la hip-hop.

El análisis muestra las principales categorías de cada una de estas tres culturas. Finalmente se describen, sin hacer distinción entre las culturas, aquellas categorías deductivas que pertenecen a la categoría “Musicar: Atributos de la Identidad”; es decir, las que nos permiten materializar la identidad.

5.1 PRIMERA CULTURA: Hip-Hop en la urbe de la Ciudad de México

La cultura del Hip-Hop en la Ciudad de México está compuesta de cuatro pilares fundamentales: 1) Break Dance, es la parte corporal de esta cultura que hace referencia al estilo de danza; 2) Los Dj’s, parte musical en el cual las personas que seleccionan y mezclan música grabada propia o de otros compositores o artistas; 3) Rap, parte oral-musical, acrónimo del inglés Rhythm And Poetry, el intérprete es conocido como rapero; y 4) el graffiti, parte visual de la cultura hip-hop, un tipo de pintura que usualmente es llevada a cabo en los muros de las ciudades. Es así que el informante Jorge se adscribe al segundo y tercer pilar constitutivo del Hip-Hop en la Ciudad de México. Jorge menciona que: “*son de hip-hop, de break dance, de Dj’s, de raperos y de graffiteros*”. Aunque consideremos que hay otros dos elementos, número 5 y número 6 respectivamente, aparte de los antes mencionados que se hallaron en la codificación de la toma de datos: su geolocalización y contacto con la tecnología.

Geolocalización

El código *Geolocalización* se refiere a la expansión o distribución de grupos o individuos perteneciente a la alguna cultura juvenil. El rapero entrevistado reporta que:

Uno de mis compas, tiene un crew güe; es un crew de por su casa; pero aparte trabaja con nosotros en el grupo. Es del sur su crew. [...] haz de cuenta, en la Ciudad de México; se conocen por zonas. Por ejemplo, adonde estaba yendo seguido, porque nos invitaba un amigo, era tocar al sur, allá por Magdalena Contreras, todo Solares, Xochimilco; entonces se conocen toda la banda de allá, entre ellos se conocen todos.

Espacio Público

El hecho de que estén distribuidos en varias zonas de la Ciudad de México, nos obliga a pensar en la siguiente categoría: *contacto con el espacio público*. Éste existe a partir de varios tipos de eventos de graffiti y cuando rapean en la vía pública; de los primeros pueden estar financiados por empresas, el gobierno, o por los mismos graffiteros. Al respecto el rapero nos comenta lo siguiente:

...Es que hay muchos tipos de eventos de graffiti. Están los que son organizados por la misma banda, piden una escuela y entre la banda todos cooperan; pagan sus pinturas y cooperan para una carpa; o alguien tiene un sonido y lo presta, es un ejemplo güe; como el auto-financiado, como más autónomo el pedo. Hay otros eventos de graffiti que son a nivel municipal o delegacional; la delegación dice: "les doy el espacio chavos, les pongo el sonido y la carpa y ustedes pagan

su pintura"; es como un nivel más delegacional o municipal. Hay otros eventos que son como a nivel empresarial, que ya empresas buscan el espacio, patrocinan el espacio, patrocinan el sonido, patrocinan la carpa; pero llevan publicidad; y está enfocado a distinto tipo de banda, por ejemplo mucho de eso güey está enfocado a público skate; está muy relacionado porque incluso, me ha tocado tocar en deportivos que es a nivel municipal, pero luego van marcas que skate güe. Entonces dan el espacio para banda graffitera: hay un evento de skate y acá está el evento de rap.

Mientras que cuando rapean en la vía pública, el informante relata que:

...Te das cuenta de que ese chavo se subió nada más por dinero, bueno todos se suben por dinero. Pero muchos lo hacen porque les gusta. Pero hay mucha gente que sí se sube porque le gusta y para sacarse un varo más; y tengo amigos que se suben de repente así, al metro, al camión. Entonces se suben, rapean y les dan dinero.

Respuesta Social

Al desplegar su actividad en la vía pública es lógico esperar que habrá una respuesta social, esta categoría se refiere a una reacción por parte de viandantes, pasajeros de bus, usuarios del Sistema de Transporte Colectivo quienes, ajenos a esta a la cultura Hip-Hop, se convierten momentáneamente en espectadores. Las reacciones que pueden suscitar en ellos va desde la indiferencia, pasando por la extrañeza, luego el miedo hasta llegar a la alegría con todo y risas.

El informante menciona que:

...Vas con tus compas, en el pecero, y alguien empieza a beatbox y pues llama la atención... te prendes, escuchas beatbox y te dan ganas de improvisar. Empiezas a improvisar, y otro le sigue entonces vas improvisando en el transporte; y mucha gente como que primeramente... mucha gente se espanta porque " así estos pinches güeyes, mal encarados van rapeando y si los volteo a ver se van a emputar". Generalmente, siento que eso era como la percepción güe; así como que "no mames, no te volteo a ver" pero había gente volteaba, como que te ponía atención o se iba riendo; así, decías un punch gracioso y se iba riendo. Se veías que la gente se reía, le gustaba o te volteaba a ver, tratadas deberá ser una rima sobre ellos, la incluyes en tu rima. Otros sentía que ponían su espacio, no volteaban haber, pero a otros si les gustaba y volteaban; como que trataba de bromear con ellos.

Los niveles de Organización

Los jóvenes que pertenecen a esta cultura se encuentran organizados, dependiendo el número de integrantes y de alguno de los cuatro pilares que cada uno de ellos les guste, en diferentes agrupaciones; no obstante, partiendo de la subjetividad del informante y de menor a mayor número de integrantes, nos atrevemos a decir que son las siguientes: 1) nivel yoico; 2) grupo personal; 3) crews y; 4) el colectivo. Éstos cuatro niveles de organización, o categorías, se describen a continuación.

Nivel uno: Yoico

En el primer nivel, el yoico, no está propiamente en la cultura hip-hop, sin embargo, este código es importante agregarlo dado que el informante se vive a sí mismo fenomenológicamente como dos personalidades a partir del rap, consciente de ambas existen simultáneamente. El informante, refiriéndose a sí mismo en tercera persona del singular, relata que:

...Sí, es bien cagado, como que somos... soy yo. Te podría decir, mamonamente; son personalidades distintas. Siento que Jorge es más callado, reservado. Yo creo que antes del rap, me consideraba más callado, más serio; en ocasiones, siento que hay un Jorge así, que sale a veces. Y creo que Jumz es el güey dinámico, más sociable, que le gusta estar bien, que no le gusta ponerse triste, que le gusta andar de fiesta. Creo que Jorge es como lo contrario. Es algo así complicado eso. Si siento que esa ruptura creó una personalidad; pero nunca dejó de ser el otro. Generalmente, socialmente me sirve más ser Jumz, ser más irreverente, más abierto, más sociable; Jorge como que no[...] Creo que cuando hablo de música y ese pedo es como mas Jumz; porque le gusta hablar de logros, de lo que ha hecho, de lo que va a hacer [...]Jorge como es algo más laboral.

Es así que se el infórmate se vive como dos seres: uno que es un ser musical y otro que vive una vida personal, que a pesar de que no sabe cómo operan en el mundo, sabe que operan, él relata que:

...No sé como funcione, la neta no he hablado de eso con otros músicos, que si sienten esa ruptura a través de la música y que.. eso mismo: que haya cambiado tanto su vida que puedan considerar que existe como ese ser que hace música es uno; y el que vive su vida personal es otro. No me lo he preguntado. ¿Se lo has preguntado a otros te ha salido algo así?

Nivel dos: Grupo Personal

En el segundo nivel encontramos a los grupos de raperos; Jorge menciona lo siguiente:

Nosotros en rap un grupo es que seamos tres personas hacemos música y punto.

Nivel tres: Crews

El tercer nivel son los crews, la traducción del inglés de esta palabra significa “tripulación”, la Real Academia Española define esta palabra como “conjunto de personas que van en una embarcación o en un aparato de locomoción aérea, dedicadas a su maniobra y servicio”; no obstante, para esta cultura juvenil acuña en otro significado, el informante la define y demás nombra su primer crew:

Generalmente los que siempre se mezclan son crews de raperos con graffiteros.

Son crews de graffiteros con raperos, se conocen y es como ser parte de un grupo, pero un grupo grande [...] puede ser de 20 o 30 personas güe; entonces cada quien hace distintas cosas, y tienen un nombre, cada crew tiene un

*nombre[...] Mi primer crew se llamaba lírica sin tacto o 578, éramos los 578.
Entonces éramos graffiteros y raperos.*

Nivel cuatro: Colectivos

En este nivel tenemos a las agrupaciones denominadas colectivos, se alcanza a notar el grado de organización que pueden alcanzar los jóvenes que pertenecen a la cultura Hip-Hop; en donde inclusive se incluyen profesionales para alcanzar metas comunes, al respecto el informante al colectivo al que perteneció; relata lo siguiente:

...un colectivo puede ser como más interdisciplinario güe; en un crew puede haber graffiteros y raperos; pero en un colectivo puede ser que ya haya graffiteros, raperos, diseñadores, fotógrafos, gente que hace video [...]tienen proyectos de creación literaria güey [...] los conocen por un proyecto de un libro que sacaron, no por su música, es cómo más en forma güe. Y "Grita al Progreso" era un colectivo güe.

De los cuatro niveles antes descritos, Jorge, a lo largo de su vida ha participado en cada uno de ellos, aunque actualmente se encuentra en el nivel uno y dos (yoico y grupo personal); además de estar en el segundo y cuarto pilar de la cultura Hip-Hop (rap y DJ). Es decir, se concibe como un rapero dentro de un grupo musical de rap y es un beatmaker (un tipo de DJ).

Él platica cuál es la naturaleza del rap; para describirla se categorizaron cuatro códigos principales: 1) maneras de rapear; 2) lo característico del rap; 3) la presencia de la mujer en el rap y 4) los subgéneros del rap.

1) Maneras de rapear

De acuerdo con el informante podemos describir tres formas de rapear: el primero se categorizó como *echar freestyle*, en palabras de Jorge esto es:

...primeramente echar freestyle, a improvisar cualquier cosa [...] freestyle es improvisar, estilo libre, improvisar, pero sobre cualquier cosa. Puedo ir aquí en la calle y decir:

*Venimos en la bicicleta,
aquí es la meta
terminar el circuito y no ando en motoneta
simplemente pasamos por un edificio
en estos simplemente como un pelón de hospicio*

freestyle es libre, libre entre comillas güe, porque según dicen: "improvisa lo que tú quieras"; pero si alguien improvisa sobre alguna cosa, por ejemplo alguien no puede improvisar sobre Justin Bieber ¿me entiendes? Generalmente la improvisación es hablar sobre la realidad que según tienes en común con los otros.

La segunda forma de rapear es **batallar**, categoría que el informante nos explica a continuación:

...Mientras que una batalla, ya como que tiene reglas incluso güe [...] ya es un formato en específico; generalmente empezó uno contra uno, ahora ya son dos contra dos, pero es otro formato. El formato básico, es uno contra uno; entonces es, lo conozcas o no, todo es como agresión verbal; entonces puedo decirte de lo que sea güe, agrediéndote verbalmente pero que rime. Entonces rimar es improvisar, pero agrediendo a otro verbalmente güe. Generalmente es por tiempo, o lo haces por rounds: yo me echo un round, tú otro, contesto y tú otro.

De acuerdo con el informante, en las batallas se califican tres cosas: la fluidez (flow), el ritmo y el punchline, Jorge menciona que:

...Ahí se califican varias cosas: califican primeramente la fluidez, que tengas flow, que lo hagas fluido, no que te estés trabando, ni tartamudear, que tengas claras tus ideas, que tengas técnica. Técnica es... la técnica va con el flow; y no siempre va a un solo ritmo. Incluso a veces, importa más como rapea la persona, que los ritmos; entonces hay gente que puede tener un ritmo súper chingón que le hicieron, y si rapea mal, nunca la va a armar güe. Hay gente que es muy buena rapeando, no tiene buenos ritmos, pero... se escucha bien güe. Entonces el punchline, es como una contestación, por ejemplo tú me puedes decir en una batalla:-- toda vez un ratero como Peña Nieto--, es un ejemplo pendejo ¿no? Eres un ratero como tal político, y si el güey, también te fijas en las

características, le dices:-- si pero tú estás gordo como...--. Entonces es un punchline, porque estás contestando lo que te dijo pero de una forma más cabrona. Los que tienen más flow y técnica y punchline son los que ganan las batallas.

La tercera forma es haciendo un **beef**, que es hacer una letra con el fin de fregar (ofender) a otro rapero, en palabras del informante es:

...hacerle una canción tirándole; así una canción entera sobre él con intención de desmadrarlo en forma verbal...

2) Lo característico del rap

Hasta aquí con las maneras que tienen los raperos al momento de su ejecución musical. Pasaremos ahora a la segunda categorización de la naturaleza del rap, es decir, lo característico del rap que se tiene al momento de hacer rimas ante el espectador, sean o no éstos raperos. Algunas se pueden notar entre líneas, cuando se describieron las tres distintas formas de rapear, no obstante vale la pena hacerlas evidentes.

Se trata de rimar; aquí el plagio se considera denigrante y evidencia la carencia de capacidad creativa; es competición, de tratar de ser el más chingón (ser muy sobresaliente); es ego, hablar de uno mismo; es describir una realidad en común y decirla con crudeza y seguridad; en el que se vale hablar de emociones ocultándolas con metáforas; no hay cabida para el

romanticismo pero sí para el desamor, y quien escribe rap romántico se arriesga a ser rechazado por los raperos.

...Generalmente la improvisación es hablar sobre la realidad que según tienes en común con los otros, entonces a partir de eso, son convenciones güe. Actualmente yo lo veo como convenciones, que antes yo lo veía así como: no mames, es que en ese tiempo, pues improvisar es tratar de ser el más chingón[ser sobresaliente] güe. O hablar de ti güe. Yo soy el más chingón, yo tengo más rimas, tú no me alcanzas, tú no me timas; o sea cosas así como de ego. Lo conozcas o no, todo es como agresión verbal; entonces puedo decirte de lo que sea güe.

Robarte rimas en el rap es lo más bajo güe, es así como de que te robaste una rima, es un estúpido que no tienes ingenio; si alguien se roba una rima de otros es una bajeza.

Porque en el rap es como un género donde tienes que ser duro; el rapero generalmente es duro, dice las cosas, es seguro. Tú como rapero, no puede ser como un trovador tal vez, que es medio bohemio; que hace una canción triste y melancólica. Acá en el rap tienes que ser duro, si vas a hablar de algo que te duele, lo dices, pero lo dices con crudeza; entonces no te tienes que estar a medias tintas. Entonces la metáfora es como para no cubrir... para no decirlo de una manera... maricona.

Tratas a través de metáforas, tal vez decir algo que te duele o que sientes y que no lo dirías de forma abierta. Entonces, por ejemplo en una canción dice:

*viejos amigos han tomado otro rumbo
cada quién con sus demonios desterrados
de este mundo.*

*Unos quieren probar fortuna
otros buscan paz
pero de algo no me queda duda
que lo que hagan sobre paz
a mis deseos
cada quien cataloga aquí
distintos sus trofeos.*

En el rap es una manera un poco más grotesca, hay morros que hacen rap romántico y hablan de que "te quiero, mi amor, te extraño"; pero generalmente la banda que hace eso, no es aceptado en el gremio del rap, por decirlo así, por putos. Son putos por escribir eso, ¡no mames! el rap es una forma diferente; para qué te sirve a hacer una puta canción de rap romántico, si vas decirlo cómo lo diría una canción de pop. Mejor ponte a hacer una canción de pop, porque ahí puedes decirlo. "Te extraño bebé, eres lo mejor de mi vida" ¡y no, en rap no! En el rap hay canciones de desamor, si güe; pero incluso esas canciones son más crudas.

3) La presencia de la mujer en el rap

Después de describir los elementos que caracterizan al rap, podemos notar implícitamente la hegemonía masculina existente en el hip-hop, o al menos en el rap. De ahí que se vuelve interesante preguntar por la posición que juegan las mujeres. Jorge relata lo siguiente:

Es muy poco, hay muy pocas mujeres rap; además de que casi todo el rap que han hecho, históricamente es de hombres, y además es como una figura del rapero que es fuerte, representa el barrio, la marginalidad, todo el pedo que es muy ególatra. Pienso que al ser un ámbito tan dominado por hombres, las mujeres que hacen rap, tratan de copiar: tratan de copiar los ademanes masculinos; la forma de vestir masculina; las letras masculinas. No construyen su propia visión femenina del rap, siento que copian lo de los hombres; son muy pocas en calidad y originalidad güe. Hay una morra, es del norte, no sé de qué parte del norte, se llama Hispana; la neta a nivel mexicano, creo que es de lo mejorcito que he escuchado en mujeres, chido, creo que no concreta en torno de los hombres; si tiene como una forma femenina, sus letras están chidas; entonces, esa morra como que sí, sí le da chido y todo el pedo.

4) Los Subgéneros del rap

Finalmente, esta última categorización de la naturaliza del rap aborda a los diferentes tipos de géneros que puede tomar el rapero, aunque para Jorge no merece tanto la pena hacer tantas divisiones del género musical:

...si hay muchos tipos, para mí... es rap y punto. Pero sí se puede hacer una clasificación de estilos: hay rap chicano, rap gansta, rap político, rap de fiesta, rap de protesta, rap más poético, rap hardcore. En lo personal a mí me gusta más el hardcore, y político poquito; hay dos-tres que le tiran chido al político, pero me gusta más el hardcore, eso me mueve.

5.2 SEGUNDA CULTURA: cristianismo-saxofonista en el sistema de transporte colectivo metro.

La cultura cristiana es religión, y como tal tiene todo un devenir histórico que se ha dado por siglos, desplegada e instaurada en miles de localidades alrededor del mundo entero; y la Ciudad de México no está exime de ello, es de esperarse encontrarse con algún cristiano en la vía pública. El informante Aarón es un saxofonista veinteañero quien lleva practicando el cristianismo por cinco años. El multiinstrumentista espera sobre los andenes del Sistema de Transporte Colectivo a que se llegue el próximo tren, una vez dentro de éste, toca una melodía con su instrumento musical: el saxofón. Al terminar su pieza musical tiene un objetivo, su intención es platicar del amor de Dios a través de un talento entregado por Dios. Aarón menciona que:

...es un talento que Dios ha puesto en mi vida; y es un placer para mí compartirles el amor de Dios. Vine hoy a platicarles de ese amor de Dios.

Ha habido un alejamiento entre Dios y los humanos, esto debido a los errores que se han venido cometiendo:

...muchas veces con nuestros errores tenemos ese alejamiento; y no es que Dios se aleje de nosotros, sino que nosotros nos alejamos de Dios con nuestras acciones.

Como consecuencia de este alejamiento, aparecen dos categorías: 1) el mundo del orden de lo divino y; 2) el mundo del orden de lo humano. A continuación se describen las principales categorías que describen a cada uno de éstos dos mundos.

Mundo del Orden de lo Divino

En relación a este mundo (o también le podemos llamar categoría principal), Aarón, mientras iba en el vagón, habla de tres subcategorías que pertenecen a ésta: 1) transmitir bondad; 2) bendiciones/misericordia y; 3) moralidad cristiana. Pero él se centra en la segunda subcategoría. Aarón enuncia numerosos ejemplos de bendiciones/misericordia que pertenecen al orden de lo divino:

Dios nos da salud, Dios nos da muchas bendiciones [...]él nos ha creado los alimentos; él nos ha creado verduras, agua natural. Porque yo te puedo apostar que cada uno de los que estamos aquí, hemos sido bendecidos de parte de Dios; tanto que yo te puedo asegurar que tienes zapatos, tienes con qué vestirte tienes alimento en su casa, tienes donde vivir, tienes manos, quienes pies, tienes hijos, tienes mamá, a lo mejor tienes esposa, tienes trabajo, tienes ojos.

Él también proporciona ejemplos personales de las bendiciones que ha tenido en su vida personal, no sólo poder tocar una amplia gama de instrumentos, sino también el conocimiento que posee, la conversión religiosa de su familia y una esposa. El músico cristiano menciona lo siguiente:

...Yo te puedo asegurar que Dios ha hecho obras maravillosas en mi vida, ha hecho cosas muy grandes, hace ratito les estaba mostrando (tocar saxofón) una de las bendiciones que Dios me dio a mi vida y... me ha dado muchas; les voy a decir rápidamente las bendiciones que Dios me ha dado, muchas de las bendiciones que Dios me ha dado, y es que... Dios a toda mi familia la ha hecho cristiana.

Otra de las cosas maravillosas que Dios me ha dado en mi vida, ha sido mi esposa. También otra de las bondades que Dios me ha dado, otro de los talentos que Dios me ha dado, es tocar el saxofón; también me ha dado la oportunidad de escribir canciones; me ha dado la oportunidad de tocar el piano, la batería, bajo, guitarra, percusiones, trompeta.

En la cultura cristiana se trata de apreciar las bendiciones que Dios otorga; sin importar si la persona es buena o mala, las bendiciones se dan para todos y cada una de las personas, es decir, hay una categoría que denominamos *imparcialidad en el otorgamiento de bendiciones*. Al respecto Aarón nos dice que:

...te voy a decir una cosa: que Dios nos bendice a cada uno de nosotros, y aunque nosotros digamos que somos malos, aún así Dios nos bendice. Porque dice la palabra de Dios que "su lluvia se abre sobre justos e injustos, y su sol sale sobre buenos y malos" [...] Si nosotros creíamos que por ser malos Dios no nos bendice, tú dirías: "¿por qué Dios me bendice si eso es malo?" Por el simple hecho de que tú aprendas a verlo como tu único Dios, como el único salvador de tu vida, y que tú lo reconozcas como tu rey, como tu padre, como esa persona que perdió la vida; por eso él te bendice, y por eso aunque tú te sigas portando mal, te va a seguir bendiciendo: hasta que tú aprendas a verlo como tu padre, hasta que tú aprendas a verlo como su amigo.

Sin embargo, es importante destacar que las bendiciones/misericordias, dadas a las personas de manera ecuánime, se asocian con la intención de satisfacer únicamente dos categorías: 1) aquellas necesidades básicas o; 2) lo que el corazón desea. Para la primer categoría saxofonista cristiano relata que:

Dios nunca le va a dar lo que tú quieres. Dios solamente te va a dar lo que tú necesitas. Porque muchas veces, nosotros creemos que Dios nos tiene que complacer con lo que nosotros queramos y no es así [...] Porque realmente Dios es un padre, y no nos va a dar los caprichos como nosotros los queramos o cuando nosotros lo queramos; porque como les dije, el sólo quiere darnos lo que nosotros necesitamos, lo que realmente nos hace falta.

Para la segunda categoría él nos cuenta que:

Y yo te puedo apostar que cada uno no sé... cuáles sean las decisiones de su corazón, pero Dios nos puede dar lo que cada uno anhele en su corazón.

Haz de cuenta que un día, empecé a tocar con la guitarra y empecé a orar, le empecé a decir adiós ¿sabes qué? A mí me gustaría tocar este instrumento, me encanta; y así, de alguna forma, mis dedos se empezaron a mover; después empecé a tocar el piano, cosas así... sin darme cuenta.

Mundo del Orden de lo Humano

Por último pasamos al mundo del orden de lo humano, habiendo descrito las principales categorías que pertenece al mundo del orden de lo divino; podemos notar que se filtra y margina otra categoría que nos permite saltar al mundo del orden de lo humano: *las necesidades fútiles*. Aarón señala que:

Pero muchas veces nosotros, somos gente que nada más queremos nuestros caprichos y hacer nuestra voluntad; y muchas veces, Dios no nos responde según nosotros [...] Pero tú dime ¿realmente lo necesitas? Si no tienes con qué vestirme ¿crees que necesitas un coche? O realmente la importancia, la tiene por ejemplo... tu vestimenta; o dime, si no tienes con qué comer ¿crees que vas a necesitar una computadora?

Al ver que no se cumplen los caprichos que los humanos exigen a Dios, salta a la vista dos categorías más: 1) inconciencia y; 2) la actitud infantil de las personas. La primera, el saxofonista dice que:

Pero muchas veces nosotros somos así de inconscientes porque no nos cumple nuestros caprichos.

Mientras que para la segunda y tercera, nos enseña que:

Nada más que nosotros, muchas veces, no sabemos cómo pedir; que somos niños imprudentes; por ejemplo, un niño de seis años, que tú tuvieras un niño de seis años, y éste hijo te pidiera una motocicleta ¿tú se la darías? Yo apuesto a que no, porque tu hijo se lastimaría, sería el daño, o le pasarían tantas cosas. Es un niño irresponsable, y muchas de las veces nosotros somos así con Dios; muchas veces pedimos cosas, que nos hacen daño, muchas veces cosas que nos lastiman ¿y tú crees que Dios lo va a hacer?.

5.3 TERCER CULTURA: El Son Jarocho. Un par de jaraneros que tocan son jarocho.

Un viandante que circula por las calles de la urbe de la Ciudad de México, podría encontrarse algún día con alguno de estos dos ejecutantes de música jarocho; ésta es música tradicional del estado de Veracruz, aunque también existe en Oaxaca, Tabasco y Michoacán. Se toca y se baila en las fiestas tradicionales, que reciben el nombre de fandangos. De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, la palabra jarocho es un adjetivo que indica que se es

perteneciente o relativo a estado de Veracruz; lugar donde nació la participante Isabel, quien por razones económicas se vio obligada, junto con su madre, a migrar al municipio de Tijuana, Baja California en donde pasó gran parte de su vida. Actualmente ella vive en la Ciudad de México, que también es el hogar y lugar de nacimiento del segundo informante: Alejandro, inclinado a la música tradicional mexicana, tras haber conocido a un laudero en un taller dealebrijes. Él e Isabel relatan sus peripecias mientras ejecutaban sus jaranas en las calles de la capital y/o la ciudad fronteriza.

El resultado de la categorización arroja que estos músicos contactaron con el son jarocho debido a cierta categoría: trasfondo económico, que impulsa a ambos participantes a tocar por la vía pública. A esta categoría se vinculan otras dos: una es la existencia de *talleres de autoempleo*, y en la otra aparece el fenómeno de la *migración*; respecto a la primera Alejandro reporta que:

...en la [delegación] Magdalena Contreras, [hay] un lugar que se llama La Comuna; es gratis y hasta te dan como una beca, son como talleres de autoempleo; por ejemplo ellos enseñan un oficio y ya te dan dinero para que tú te autoemplees y ya te dediques a eso, tomé los talleres de esos y no me dedico a eso ja ja ja

Mientras que para ejemplificar la segunda categoría: migración, Isabel menciona los siguiente:

...Llegue a la frontera con mi madre siendo apenas una niña desde el municipio de Ignacio de la Llave, Veracruz, cuenta mi madre que su pretensión nunca fue

cruzar para los Estados Unidos, Tijuana le representaba esa oportunidad inmediata para mejorar nuestra condición económica, no era la mejor opción, pero era una opción para no desaprovechar.

Antes de los talleres de autoempleo Alejandro no había tenido acercamiento con algún instrumento musical, sin embargo es ahí donde conoce a Francisco, un laudero que también estaba tomando el taller junto con él. El código asignado fue *acercamiento a la música*, ejemplificado por la siguiente cita:

...en los recesos del taller de alebrijes [él] salía con su jaranita; nosotros nos llamó la atención, digo nosotros porque es otro amigo, yo y otro chico que también. Bueno ya nos acercamos un poquito más. —Bueno yo soy laudero y si les gusta la música les puedo hacer una jarana y aquí a los recesos aprendemos—. Ese fue como mi primer acercamiento a la música jarocho; los recesos sólo eran de 20 minutos, salíamos, comíamos unas papas, echábamos un chesco; él sacaba su jarana y ahí nos enseñaba, nos decía: —pues esto es así, esto se toca así—. Y nosotros viendo. Él hizo unas jaranitas que nos vendió.

Relativo a la migración, Isabel nos menciona que hay dos tipos de migrantes: a) los directos y b) los indirectos. Considerándose ella misma que pertenece a los primeros, su testimonio evidencia un conflicto que aparecen entre ambos bandos: la discriminación entre migrantes:

...pues se crean interacciones alrededor de este tema entre los nacidos y los no nacidos; también hay discriminación los que nacieron en Tijuana discriminan a

los que no a los que llegamos a trabajar [...] Los que nacieron en Tijuana nos dicen: ustedes no nacieron de aquí son de sur, traen sus costumbres de allá, etc. Les representa mucho status a ellos haber nacido en Tijuana. Al final todos somos migrantes sólo que algunos recientes y otros desde sus generaciones atrás.

Ante esto, Isabel hace crítica, el sólo hecho de tomar una jarana y tocar son jarocho por las calles, se le asignó el código de la música como acto contestatario, ella describe los acontecimientos de la sociedad en que vive:

...Bueno específicamente en la versada en el son jarocho se aprovecha para cantar referente a lo que acontece socialmente. Y por otro lado pues ejecutar un instrumento es por sí mismo un acto de crítica, al optar por nuestras tradiciones en este caso yo al elegir una jarana.

Ambos participantes, tienen sus objetivos de tocar son jarocho. Por una parte Alejandro menciona que entró a los talleres mas no con la intención de conseguir un empleo, con la etiqueta objetivo de Alejandro, él relata que:

...No iba para autoemplearme, iba por la beca. En ese tiempo ocupaba la lana; aparte estaba morrillo, andaba en el desmadre.

Por otra parte, los motivos de Isabel eran otros, ella, asignándole el código de objetivos de la jarocha, menciona su intereses de tocar el son jarocho:

...tiene primeramente una connotación personal de expresarme a través de la música; y en un segundo plano generar procesos sociales de interacción que permitan acercamientos entre aquél que no conozco y me escucha donde se genere retroalimentación y; en tercero pues también vivir de lo que uno hace.

Las Problemáticas Sociales del Son Jarocho.

Los testimonios de ambos músicos visibilizan varios problemas que actualmente sufre el Son jarocho; sin embargo, cuatro son las que más destacan, es decir, las cuatro categorías son: 1) lucro; 2) machismo; 3) conflictos con la UNESCO y; 4) instituciones musicales ventajosas. Se explican a continuación.

1) Lucro

En el Son Jarocho, existen parámetros económicos, desde aquél que necesita dinero y lo hace para tener sustento, hasta aquél músico que exagera los precios para todo aquel que desee acceder al conocimiento y/o instrumentación musical jarocho. Alejandro, adscribiéndose a los que tocan por necesidad y gusto, reconociendo que ha lucrado de una manera mesurada, reporta lo siguiente:

Muchos lucran con lo que es la música tradicional. A mí se me hace muy exagerado, por ejemplo, una jarana en ocho mil pesos; ya porque desde un laudero que se llama Gilberto Gutiérrez, ocho mil pesos está ridículamente cara, no hace jarana tan buenas, a eso me refiero; ya como tienen el prestigio, y el reconocimiento; ya cuando el extranjero lo reconoce, se manchan.

Pues... muchos, hasta yo también me incluyo, tenemos la necesidad de tocar, porque nos gusta, también nos gusta tocar. Sí ocupamos una lana por tocar, pero... por ejemplo, a lo que yo me refiero es que muchos lucran con el Son; por ejemplo un tallerista, como da clases en la colonia Condesa, en la Roma. Antes sus clases las daba de a \$25 ahí en el auditorio Che Guevara, ahorita ya las da en 125 pesos. Esta chido ¿no? Todos ocupamos lana, pero luego a sus alumnos no les enseña tan bien; por ejemplo una amiga, dice que fue a los talleres de este compa, que solamente le dijo: "no, pues acércate y acóplate"

2) Machismo

Es la actitud de prepotencia por parte de los hombres, dirigida hacia las mujeres. Ante esto, Isabel nos menciona la posición que ocupan las mujeres en el Son Jarocho:

El son jarocho también presenta unas inclinaciones machistas, donde la mujer se limita solamente a bailar, es por ello que yo sabía que representaba un ejemplo a seguir en el sentido de que se animasen a querer aprender a tocar un instrumento, creando una sensación y confianza de que no es tan complicado como parece.

3) Conflictos con la UNESCO

La Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (por sus siglas en inglés UNESCO), es un organismo mundial que busca consolidar la paz, erradicar la

pobreza, el desarrollo sostenible y dialogo intercultural, mediante la educación, la ciencia, la comunicación e información. Esta organización quiso conferir al son jarocho un título llamado Patrimonio Culturales Inmateriales; en éste se reconoce las creaciones basadas en las tradiciones de algún grupo humano, que reflejan su identidad cultural y social. Alejandro reporta la discrepancia que existe entre los veracruzanos y la UNESCO, cuando esta última intentó nombrar al son como patrimonio inmaterial, él menciona que:

...en el CENART (Centro Nacional de las Artes), que está ahí en Churubusco; y fue todo este rollo, vinieron de Veracruz, querían declarar al son jarocho como patrimonio cultural, y no quieren los músicos, los músicos no quieren. Ellos argumentan que ya de por sí, el son jarocho ya esta muy estilizado desde los años 40. Se refieren a que el son jarocho ya está muy comercializado, como producto; lo que argumentan los músicos [es que] si lo hacen patrimonio, sería más mercantil, eso dicen los veracruzanos y algunos etnomusicólogos; bueno ponen de ejemplo como a Tlacotalpan pues es un pueblo ya patrimonio cultural de la humanidad y ellos dicen: —nosotros los Tlacotalpeños ya no podemos ni siquiera cambiar una ventana porque se meten en problemas—, es lo mismo que argumentan con el son jarocho.

4) Instituciones Musicales Ventajosas

Existen lugares en donde los músicos de son jarocho realizan sus fandangos como en la Casa Xitla, ubicada en la delegación Tlalpan, que se posiciona a sí misma como una buscadora de unión con las otras personas, reconociendo al mismo tiempo la pluralidad, promueven la

diversidad cultural, la salud, la vida, la reflexión, la ética y la propositividad. Alejandro relata lo siguiente:

...hacen un fandango en la Casa de Cultura Xitla, pero todo ya estaba muy...¿cómo llamarlo? Elitista. Para empezar el estacionamiento nos cobraron \$50, y para entrar nos querían cobrar todavía y se supone que es un centro cultural ¿no?, el fandango era gratis y así era cooperación voluntaria; muchos si lo pagaron. Ahora piden una cooperación voluntariamente a huevo; y pues a mucha banda no le latió eso, y luego todavía nos corrieron temprano, así un fandango dura toda la noche, a la una ya nos estaban corriendo. Estuvo manchado.

5.4 La identidad del músico callejero

En este apartado, sin hacer distinción y de manera ecuánime de las culturas antes mencionadas, se describirán aquellas categorías que ilustran el concepto identidad. Recordemos que la identidad es un proceso que ocurre en la subjetividad del individuo; es lo que una persona interpreta de sí misma a lo largo del tiempo y del espacio; dicha interpretación está reflejada en los otros y, al mismo tiempo, diferencia al individuo. Dicho proceso asimila o no ciertos atributos, los cuales se mantendrán relativamente estables a lo largo de su vida. Dicha asimilación implica el poder de decidir un estilo de vida; es optar por ciertas prácticas dentro de un mundo de opciones. Los informantes al elegir por ejemplo: la música que les gusta; qué vestir; en qué trabajar; alguna postura político-social; viajar dentro de un país o fuera de éste; opinar sobre

algún tema; profesar alguna religión; incluirse o abandonar alguna cultura; qué leer; etc; están denotando quién ser. Los participantes se inclinaron por musicar como la práctica identitaria que por excelencia ha de otorgarles una interpretación de sí mismos y de la realidad que les habita. No obstante, musicar adquiere distintas connotaciones dependiendo de la vida cotidiana de cada uno de los individuos que participaron en esta investigación.

Las categorías inductivas que abajo se describen pertenecen a otra más general denominada *Musicar: Atributos para la construcción de Identidad*; cada una de ellas nos permiten hacer inteligible de una forma más pragmática y concreta la identidad en participantes de esta investigación.

1.- **Opinar.**

La opinión es una práctica identitaria de mucho valor para el rapero Jorge y el Trotamundos. Para el primero, el rap es una forma de decir lo que se piensa sobre algún tema; mientras que para el segundo es algo que se forma a medida que se va transitando de país en país. Se ejemplifica la categoría expresar opinión personal. Cabe mencionar que se vinculan a ésta otras categorías más: descontento social y rechazo del mundo; Jorge relata lo siguiente:

Vi que a través del rap había gente que hablaba y como que daban su punto de vista, entonces yo decía no mames güey, me gusta su punto de vista; entonces me gustaría decir lo que yo pienso en rap. Mucho de esto es como un descontento social, siento que tenía... actualmente igual, pero antes tenía un descontento social distinto. Era como un descontento social que quería sacar, haciendo rap,

improvisando y diciéndole al mundo: "¿sabes qué? Pinche mundo es una porquería, me da asco" pero diciéndolo en forma de rap we.

El Trotamundos reporta su percepción sobre cómo son las personas de varios países de Latinoamérica que recorrió durante once años; él menciona características de argentinos, bolivianos, colombianos, peruanos y mexicanos. En la categoría opiniones sobre extranjeros, para citar algún ejemplo, nos reporta su desconfianza cuando él les pregunta sobre su habilidad para el macramé a los argentinos:

...no confío mucho en los argentinos. Porque se hacen los que sí saben y "oh qué loco" y al final no es. Lo que no saben se inventan. Por ejemplo, para no quedar mal "sí sí es verdad". Entre argentinos discuten mucho porque uno dice una mentira, y el otro dice "no, no es así". Pero de Sudamérica son los mejores que tejen artesanía.

2.- Educación en Artes no-musicales.

Esta categoría se refiere a cualquier tipo de quehacer artístico que practica el músico paralelamente, ya sea por placer, por tener algún sustento económico, o para complementar su actividad musical. Los músicos transitan e incorporan a su subjetividad o estilo de vida, aquellas artes que van desde literatura antigua, la poesía, la artesanía, hasta la actuación. Un gaitero, comentaba que se inició en este instrumento gracias a su gusto por la literatura medieval, al respecto comenta que:

A mí me gusta la literatura medieval, entonces la gaita va muy unido a eso: a la literatura medieval. Me gustan los libros, los poemas épicos de la Edad Media y todo eso. Fue como me empezó a llamar la atención, es mencionada mucho, ya sea en los poemas. Por eso me animé a tocar.

El testimonio de Jorge nos ilustra un interés por adquirir más palabras a su léxico cotidiano, es así como se inicia como lector en la literatura poética, un gusto que va más allá de las clases obligatorias de la escuela; relata a continuación que:

...la neta lo que primero empecé a leer, bueno antes obviamente lees por la escuela, pero por gusto lo primero que empecé a leer fue poesía; porque dicen que el rap es como poesía, pero poesía callejera. Lo que me empezó a llamar así cabrón, fue leer poesía güe; me acuerdo, la neta, lo primero que leí de poesía, que así... yo por interés, por interés leerme un libro de poesía fue uno de Pablo Neruda; una antología de Pablo Neruda, me encantó las palabras, las palabras. De ahí comencé a leer algo de Benedetti; de ahí comencé a leer cosas de Jaime Sabines. Así como general. Después un compa me pasó a Gustavo Adolfo Bécquer. Mis clases de literatura me gustaban en la prepa, a pesar de que me valía verga la escuela...

Otra cita de la instrucción en artes no musicales es la de Linda, la violinista menciona lo siguiente:

Presenté una obra por fin de curso, vi a viejos amigos, y conseguí un libro que andaba buscando, fue simple pero me encantó. De hecho me agrada más la

actuada, ya van a ser dos años que yo actúo. [También] soy buena pintando, pero no lo he practicado seriamente; y en dibujo soy buena; al igual me agrada la poesía, pero nada seriamente.

3.- Sensibilización.

Esto se refiere a hacer que los transeúntes se den cuenta de la importancia o valor intrínseco de algo, o que al menos presten atención a algo. La declaración de Juan, un violinista que pasó de sólo tocar en la calle para pagar sus deudas al agrado de tocar para los viandantes que pasaban por un largo pasillo de las instalaciones de la estación de metro Hidalgo, él señala que:

La verdad es que al inicio sí lo hacía por necesidad, luego ya le agarré el gusto. Tratas de dar lo mejor de ti; aunque lo repitas muchas veces, pero creo que es sensibilidad, es sensibilizar a la gente, pues así, tocas un tipo de melodías o piezas.

4.- Adaptación: La mente busca soluciones.

Estos códigos denotan la confianza en las propias capacidades adquiridas, musicales o no, o en la prontitud para desarrollar facultades que permitan generar el recursos económicos que satisfagan las necesidades básicas del músico mientras viaja por diversos países. El trotamundos comentaba que:

...me he dado cuenta que el humano se adapta fácil, a un clima, a la gente, a un medio de transporte, a todo. Por ejemplo, cuando tienes hambre ¿qué tienes que

hacer? Buscarte. Despiertas tus destrezas ¿qué sabes hacer, a qué te podrías dedicar? Empiezas a pensar y buscas soluciones. Te dedicas a algo, se te da, facilito. No porque sea fácil, tu mente está desesperada, y busca una solución; y cuando la encuentra, se destaca en eso; y ahí esta, aprendiste. Y ¡uy qué loco aprendí tan rápido!. Porque la necesidad es muy dura a veces y el hambre no espera.

También el trotamundos destaca que el desarrollo de estas nuevas facultades se han de lograr con perseverancia y le tienen que gustar a quién las practica. A continuación él relata lo que veía en otros mochileros y su experiencia personal:

Entonce ¿qué tienes que hacer? Darle lucha; haciendo lo que te gusta. ¡y ya! comes, te alimentas, viajas conoces compartes. Y la vez estás haciendo algo que te gusta. Puede ser música, arte, malabares, pintar, dibujar. Tenía un amigo, él hacía cuadros de agua; tienen un vidrio otro vidrio, silicón, agua y arena; no es cualquier arena, tiene que ser una arena finita de mar que de hecho sólo hay en Brasil, me parece que en Ecuador y en Perú. Entonce pones un poco de arena, un poco de tinte; el truco de ahí es el jabón, inyectas jabón. Entoce, todas la veces son figuras distintas, le das vuelta al cuadro y se forma un paisaje así ¡qué loco!. A veces ya no te da ganas de girarlo porque está muy fantástico. Le giras otra vez y otro, y otro no tan bueno. Nunca es el mismo, y cuando la gente se da cuenta. En fin... puedes vivir de eso. Hay cosas que te dan para subsistir bien, para pasártela bien. Yo hago macramé. Macramé es el arte de tejer con nudos, a

mano. Es chino y lo usaban para comunicarse, de hecho. Un nudo, dos nudos y significaba algo. Yo no lo sé utilizar como idioma, sólo como artesanía.

En esta categoría también se incluye el testimonio de Isabel, quien relata su travesía a través de los estados mexicanos:

...tuvimos la oportunidad de viajar por varias ciudades de la República, pues a donde fuéramos sabíamos que teniendo nuestras jaranas, nuestros zapatos de zapatear, nuestra libreta de versos y que con buena vibra y actitud no pasaríamos hambre y por supuesto seríamos bien recibidas.

5.- Dote Divino.

El talento musical de tocar muchos instrumentos es un atributo que construye identidad, esta categoría se refiere a que el talento también es un patrimonio otorgado por Dios a la vida de Aarón a partir de su conversión al cristianismo. Es un talento que podemos escuchar y ver cuando toca y predica con su saxofón en los vagones del metro, al tiempo que se dirige a su Iglesia Cristiana. El nos relata lo siguiente:

... has de cuenta que ya había intentado tocar cosas; pero nunca se me dio. Haz de cuenta que un día, empecé a tocar con la guitarra y empecé a orar, le empecé a decir adiós “¿sabes qué? A mí me gustaría tocar este instrumento, me encanta”; y así, de alguna forma, mis dedos se empezaron a mover; después empecé a tocar el piano, cosas así... sin darme cuenta. Haz de cuenta que

durante mucho tiempo intenté aprender eso, pero no, nunca se me dio. Y me gusta compartir lo que Dios me ha dado, el talento que Dios me ha dado para tocar el saxofón.

6.- Vestir.

Código que remite a que el hecho de colocarse cierto tipo de vestimenta, permite al portador sentirse identificado con algún grupo. Jorge nos ilustra este código con su testimonio:

...por ejemplo, luego crews sacaron como playeras, sacas tus playeras como personalizadas, te sientes parte de... we... y [es] una forma como de hacerte sentir bien. Me vestía más tumbado, me vestía con tallas XL, bermudas grandes, traía gorras; andaba así como que más rapero; más del estereotipo de rapero; y la mayoría andaban más tumbados que yo we. Tumbados es decir ancho

7.- La Calle

La vía pública, más allá de ser un espacio en que por donde transitan los ciudadanos, también posee elementos que construyen al sujeto. Isabel nos hace darnos cuenta de ello cuando menciona que:

La calle siempre ha sido ese espacio sorprendente, prohibido, extenuante, divertido, que nos compone individual y socialmente, una parte integral de

nuestra cotidianidad como habitantes de una ciudad. Todas las calles tienen su peculiaridad, su historia, su histeria.

Al referirme a la calle con sus historias e histerias, hago notar que alguien como yo y como mi amiga chicana podíamos encontrarnos con la calle desde otra perspectiva, desde una en donde se presenta la realidad tal cual es.

8.- La música.

Para terminar de describir el código general Musicar: atributos para la construcción de identidad, es imprescindible ver a la música per se como el bloque principal para la construcción identitaria, es decir, para los informantes representa un cambio ontológico a partir de que incorporaron la música en sus vidas. Si bien ya se dijo que musicar hace referencia a la actividad en conjunto de los implicados, no deja de ser lícito pensar que la música en sí, es decir, como objeto, también se posiciona como un eje de rotación, como meta de vida para todos aquellos que decidan relacionarse con ella. Los testimonios que enseguida se citan son verbigracias que ilustran la forma en que se devana e imbrica la música en la cotidianidad de los artistas callejeros desde tiempo atrás. Jorge reporta que:

...más bien siento que el rap fue como el parteaguas en mi vida güe, fue como un parteaguas en el hecho de que... antes, suena cagado, y muchos músicos tal vez te lo digan we, que antes de la música subida era aburrida; no sé si te lo han dicho. Antes de el rap, me sentía como una persona, uno más, del común we. Es algo que te hace crecer, hasta como persona. Si no hubiera conocido el rap, no me imagino mi vida, no me imagino qué hubiera hecho de mi vida sin el rap; o

sea, mi forma de pensar, qué hubiera estudiado, qué estuviera haciendo ahorita, no me imagino mi vida de otra forma que sin conocer el rap.

Comienzo escucharlo [el rap], me gusta lo que dice, quiero hacer letras; entonces el hacer letras es expresar lo que tú eres, lo que sientes y lo que piensas.

Otro de los músicos, quien se encontraba en el taller de laudería donde Alejandro trabajaba, señalaba lo insoslayable que es la música:

...Una vez escuché a un señor, en una senaduría, diciendo, que además de unas de las cosas que me llevó a darme cuenta... en el periodo en que me daba cuenta de que la música era algo inevitable; decía el señor: "el que no trabaja en lo que le gusta, vive siempre desocupado", es como un desempleado, no trabajas en lo que te gusta. Aunque tengas un trabajo que te paguen, pero sino te gusta... Yo digo que eso de ser músico es como una enfermedad, es algo que se trae en la médula, no lo puedes evitar. Como que eventualmente te das cuenta de que no puedes estar haciendo otra cosa; si no estás a gusto haciendo otra cosa, es porque en realidad no sirves para otra cosa, suena fuerte pero...sí, si uno no va hacer las cosas con gusto, pues está cabrón.

El trotamundos confiesa su necesidad de estar percutiendo objetos, viajando con su instrumento y conociendo el mundo:

...Todos los días, en algo tengo que estar golpeando. También quiero aprender los instrumentos de viento. Lo mío son las percusiones y viajar y conocer. No es tan caro. Eso ha pasado, desde que llegué a México, me he estancado en esta ciudad. Pero es buena experiencia también. Qué te demorarás, qué se yo... unos dos años en cruzar un país.

Alejandro asimismo reporta que en el taller dealebrijes se da cuenta de que el son jarocho es constitutivo de él mismo. Al terminar el taller, y en ausencia del maestro que conoció y juntando dinero para comprar otra jarana, inicia su educación musical en La Casa de la Música Mexicana S. C.:

...Después el maestro salió de viaje durante mucho tiempo y yo ya no tenía maestro, lo dejé un rato; de esos seis meses que no estuvo él hasta que regresó le compré una jarana mejor porque en ese tiempo yo trabajaba, estuve chambeando; aprendí más. Fue que dije yo quiero aprender música, la música es lo mío. Ya después me metí a la Escuela de Música Mexicana que se llama Casa de la Música Mexicana.

El músico argentino nos señala la temprana edad para iniciarse con la ejecución de uno o varios instrumentos musicales:

Cada uno de nosotros tiene un recorrido distinto. L toca el violín desde los 3 años; yo toco desde los 9 la guitarra; él [señalando a otro argentino] toca demasiados instrumentos, es multi-instrumentista, toca el piano, la flauta, el

piano desde su adolescencia, pero hoy día es flautista rotundo; aquel chico es baterista, cantante y actor, y toca las maracas.

El violinista Juan también nos muestra que se inició en la música desde que era pequeño, nos dice que:

Yo llevo catorce años estudiando, desde muy niño empecé; he aprendido en escuelas, estuve en la Escuela Nacional de Música, ahora en el Sistema Nacional de Fomento Musical. Yo ya dejé de tocar el violín, lo que toco es la viola. Yo llevo tocando aquí [en el pasillo de la estación del metro] ininterrumpidamente cinco o seis años.

DISCUSIÓN

Al enunciar las principales categorías de las culturas del Hip-Hop, la cristiana y son jarocho y mochilera, que nutren y constituyen la subjetividad y cotidianidad de los jóvenes que habitan en la Ciudad de México se logran los objetivos de esta investigación: identificar categorías, describir y comprender aquellas prácticas sociales que permiten que exista, opere y perpetúe ese proceso interno que denominamos identidad: 1) Opinar; 2) Educación en Artes no-musicales; 3) Sensibilización; 4) Adaptación: La mente busca soluciones; 5) Dote Divino; 6) Vestir; 7) La Calle; 8) La música. Cabe mencionar que parte de estas prácticas se refieren a cuando el músico callejero interpreta alguna canción o, en otras palabras, al tiempo que el artista reproduce alguna actividad sónica en la vía pública, se encuentra inmerso en una acción: musicar; sólo que es importante enfatizar que musicar también es una acción que opera subjetivamente en el intérprete, ello nos remite a pensar el musicar en un sentido bimodal, es decir, por un lado lo que sea que esté escuchando y viendo un transeúnte que transitaba por el lugar, y por el otro la manera de vivir, pensar y sentir la música propias del artista. Esta bimodalidad de musicar nos revela alguna de las relaciones que nos mencionan Small y Giddens. También se develan otro vínculo, por ejemplo, la tensión que viven con entidades como las organizaciones de ambulantes y las autoridades; pues las primeras les reclaman un derecho de piso, a veces intentando cobrándoles sin éxito a los músicos, mientras que las segundas realizan detenciones arbitrarias en contra de los inermes artistas. Sin embargo, existe cierta contradicción en el discurso de las autoridades cuando se llevan a cabo operativos policiales para detener a los ambulantes coloquialmente llamados “toreros”, ya que los músicos callejeros pasan desapercibidos. Es decir, vemos que el músico se ve obligado a coexistir en el limbo socio-legal-mercantil generado por estas dos entidades en el que, por una parte estos artistas no están integrados a las organizaciones

de comerciantes informales que se enfrentan al Estado, y por otra se encuentran ajenos a la aplicación de normativas como la Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal y por ende a la implementaciones que de ésta emanan tal es el caso de Programa de Reordenamiento del Comercio en la Vía Pública. Dicho limbo representa una ventaja económica para el artista callejero, pues la moneda que el viandante da por su melodía es una ganancia para sí, el no verse obligado a tributar alguna cuota a las organizaciones de ambulantes. Asimismo, salvo ciertas ocasiones, el no ser objetivo de operativos policiacos le permite ejercer su arte con mucha más tranquilidad. Ellos nos remite a pensar que la sustentabilidad económica de la actividad artístico-laboral, que teorizadas en investigaciones de Julieta Infantino y Smith Cheema, se facilita bastante; no sólo para los artistas jóvenes, sino también para los que llevan más tiempo en el arte.

Es patente que existe cierta coacción por parte del estado neoliberal de impulsar al músico a salir a las calles para poder subsistir económicamente por la falta de empleo, sin embargo también existen artistas que, teniendo un empleo, poseen otras motivaciones no lucrativas al momento de musicar, por ejemplo la transmisión de algún mensaje religioso o entrenamiento, es decir, el sistema neoliberal no siempre empujará al artista a tocar en la calle por razones económicas; si no que más bien existen razones psicológicas. Esto nos hace discrepar las definición de artista informal y músico callejero propuestas por Arévalo González y de Picún Fuentes respectivamente, mismas que podemos tildar por la pretensión de dinero y reconocimiento social.

La relación entre el joven y su respectiva inclusión a alguna de las culturas, como la cristiana o la del son jarocho descritas e identificadas en esta investigación, nos remiten a las reflexiones de Moraga Gonzales y Solorzano Navarro quienes señalan que una cultura trasciende a los jóvenes, cuyo contenido es reapropiado por ellos y ulteriormente reproducido en los entornos cotidianos y públicos; además existen contraculturas que buscan impulsar movimientos

sociales y políticos como lo hace la cultura Hip-Hop. Todas estas culturas juveniles, existen en una realidad social aquí en la Ciudad de México, se convierte en opciones para todos los jóvenes que construyen identidad, incluyendo a quienes están musicando.

Fernández Huerta menciona la intención de los jóvenes que activamente buscan hacer una transformación de la ciudad físicamente, sin embargo, lo que los músicos pretenden es transformar al ciudadano, o más bien dicho, buscan mutar la percepción de éste cuando intentan sensibilizarlos o evangelizarlos con alguna canción, por ejemplo. Ambas transformaciones podemos considerarlas como intervenciones a lo público, ya que al final se busca una transformación de elementos que son inherentes a la colectividad humana. Ello también remite a considerar la tercera cuestión existencial de Giddens, es decir, tomar en cuenta que se puede influir en la respuestas de los otros, de que existen los otros; esto es a tal grado que cuando el artista se propone musicar, lo hace en sintonía con el estado anímico en algún lugar determinado, cualquiera que éste sea: un restaurante, una cafetería, dentro de un vagón del metro, etc.

Musicar en la vía pública permite a los transeúntes acceder al arte. En un mundo moderno donde la gente difícilmente puede acudir a centros culturales, salas de concierto o foros culturales y recintos artísticos, los artistas ponen a la mano de todo aquel que pulula por la calle, un amplio repertorio de piezas musicales de forma económica y rápida.

Asimismo, se revela otro vínculo: entre el joven y la muerte. Musicar también permite hacer frente a la segunda cuestión existencial teorizada por Giddens, es decir, es una forma de conferirle trascendentalidad al sujeto; cuando éste se está dando cuenta de su propia finitud, el haber escrito o grabado una canción, es un legado que perdurará más allá de la propia muerte, es hacer eco en generaciones juveniles venideras y perpetuar la cultura a la que decidió pertenecer.

CONCLUSIONES

Recordemos que musicar es una acción, y que cuando el músico callejero *musica* [no lleva tilde debido a que se está conjugando el verbo], esta connotando su propia identidad, está dotándose a sí mismo de una diferenciación. Es aquí donde se hace patente cuestión existencial que Giddens denominó: *existencia misma*, una lucha entre el ser y el no-ser que se da en la cotidianidad del músico, quien transita por las avenidas de la Ciudad de México.

Aunado a las cuestiones existenciales de Giddens la que nos interesa es la *identidad del yo* que, en tanto atributos identitarios, tiene connotaciones pragmáticamente distintas según las vivencias y los significados que los participantes le van atribuyendo a su práctica cotidiana al momento de ejecutar sus respectivos instrumentos musicales en la calles, avenidas, pasillo del metro etc. Los códigos, que después se volvieron atributos, contribuyen a la formación de identidad de los participantes son ocho: 1) opinar; 2) educación en arte no-musicales; 3) sensibilización; 4) adaptación: la mente busca soluciones; 5) dote divino; 6) vestir; 7) la calle y; 8) la música.

En el acto de *opinar* es decir lo que uno piensa a través del rap, una forma de rechazar el mundo y de manifestar el descontento social en el caso de Jorge; por otra parte el Trotamundos, al opinar va adjetivando características de los latinos en su viaje por américa, lo que deja entrever la desconfianza que guarda para los argentinos cuando él les pregunta si conoce cómo hacer macramé.

En la educación en artes no-musicales, nos revela como el músico callejero se va implicando en algún otro arte, es decir, va asimilando una actividad a artística que para el música adquiere otro significado. Verbigracia, para el Gaitero la literatura medieval tiene un sentido diferente cuando se toca una gaita medieval. O que, cuando Jorge interpreta el rap en tanto poesía callejera, la poesía de Pablo Neruda, de Benedetti o de Gustavo Adolfo Bécquer dan otro sentido a la vida diaria del rapero.

La sensibilización implica que la gente tome consciencia de que hay música en las calles. Es así como Juan se da cuenta que más allá de sólo pedir dinero, le genera un placer poder intervenir en el espacio público, de poder cambiar, aunque sea momentáneamente, la realidad de las personas que pasan cerca de él, es decir toca la realidad subjetiva y emocional viandante.

Con respecto al código de adaptación: la mente busca soluciones vemos que los músicos están recurriendo a sus habilidades artísticas para satisfacer sus principales necesidades biológicas.

En el dote divino, muestra que su talento artístico es un regalo de una benevolente entidad supra-humana que un gusto que compartir con el resto del mundo. Es decir, en la subjetividad del Aarón es un grata experiencia de su vida cotidiana el tocar instrumentos para los usuarios del Sistema de Transporte Colectivo Metro, pues es como si les estuviera transmitiendo a Dios en sí a través de tocar el saxofón.

La acción de vestir un determinado es una forma de diferenciarse de los pares, brinda un sentido de pertenencia donde el individuo se puede formar y/o incorporar actitudes ente

fenómenos; y permite establecer un grupo de referencia, es decir, modelos que pretende seguir o modelos que pretende rechazar.

La calle es vía pública, es el lugar donde todas estas culturas, y probablemente muchas otras más, coexisten, es aquel espacio que compartimos que si a veces puede ser agresivo o violento, también es una oportunidad para los eternos anónimos viandantes de acceder al arte no-institucionalizado; que brinda efímeros instantes de relajación, entretenimiento y diversión en una Ciudad que vive en un mar de ansias por llegar. En donde la música (como objeto y no sólo como actividad) es asimilada en la cotidianidad de los transeúntes y en la identidad de los informantes, y cuya subjetividad esta íntimamente ligada a la música.

Son muchas las investigaciones que abordan la juventud desde los años sesenta, centrándose en diferentes temáticas como las características sociodemográficas, organizaciones, sexualidad y la salud reproductiva, adicciones, etc.; también es claro que la economía atraviesa siempre todos los rubros de la vida de los ciudadanos de esta ciudad y, la de jóvenes que ejercen su práctica musical en la vía pública no está exenta de ella. Sin embargo, de acuerdo con la aportación de esta investigación, es importante tratar de divisar más allá del dinero si es queremos llegar a comprender la juventud del siglo XXI; de esta manera se nos revelarán que existen otros mundos subjetivos, otras realidades subjetivas que cohabitan, culturas que se traslapan entre sí; confiriendo a la Ciudad de México un carácter multicultural. Algunas de esa culturas se despliegan en la calle; ejemplo de ello tenemos a la cultura hip-hop, la cristiana y la del son jarocho; cuyo códigos más representativos fueron descritos e identificados en el apartado del análisis del presente texto. No obstante, los datos aquí obtenidos permiten imaginar que existen más culturas juveniles que pueden ser abordadas en futuras investigaciones.

Referencias

Bibliografía

Aguirre Baztán, Á. (1995). *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona, España: Alfaomega.

Arévalo Gonzales, H. (2014). *Visibilización de Artistas Informales en Santiago de Cali*. Santiago de Cali, Valle del Cauca, Colombia: Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma de Occidente .

Brito, R. (2002). Identidades juveniles y Praxis Divergentes: Acerca de la Conceptualización de la Juventud. En A. Nateras, *Jóvenes, Culturas e Identidades Urbanas*. Mexico: UAM/Porrúa.

Esquivel, E., González, M., & Torres Medina, J. (2008). *La república informal. El ambulante en la Ciudad de México*. México: Tecnológico de Monterrey & Miguel Ángel Porrúa.

Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, España: Morata & Paideia Galiza.

Feixa, C. (1998). *El Reloj de Arena. Culturas Juveniles en México*. México: Causa Joven. Centro de Investigación y Estudios Sobre la Juventud.

Frith, S. (1996). Music and Identity. En S. Hall, & P. Du Gay, *Questions of Cultural Identity*. Londres, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

Glaser, B. C., & Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory : Strategies or qualitative research*. Chicago: Aldine.

Guzmán Gómez, C. (1994). *Entre el deseo y la oportunidad: los estudiantes de la UNAM frente al mercado de trabajo*. Cuernavaca, Morelos, México: UNAM.

García-Robles, J. (1988). *¿Qué transa con las bandas?* Distrito Federal, México: Posada.

Garfinkel, H. (2006). *Estudios en Etnometodología*. Rubí, Barcelona, España: Anthropos Editorial.

Geertz, C. (1973). *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

Giddnes, A. (1995). *Modernidad e Identidad del Yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona, España: Península/Ideas.

- Goetz, J. P., & Lecompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid, España: Morata.
- Jusidman de B., C. (1998). In J. A. Padilla Herrera, *La Construcción de lo Juvenil*. México: Causa Joven.
- Jiménez Arias, Á. (2009). *La música es mi parche. Jóvenes, música y ciudad*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. Tesis de Licenciatura.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología Estructural*. Barcelona, España: Paidós.
- Mariño, M. d. (2000). Juventud y Adicciones. en J. A. Pérez Islas, *Jóvenes: Una evaluación del conocimiento. La investigación sobre juventud en México 1986-1999*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Miranda López, F. (2003). Continuidades y Rupturas: Transición educación-trabajo. En J. A. Pérez Islas, M. Valdes González, M. Gauthier, & P.-L. Gravel, *Nuevas Miradas Sobre los Jóvenes* (págs. 57-73). México: IMJ.
- Padilla Herrera, J. A. (1998). *La Construcción Social de lo Juvenil*. México: Causa Joven.
- Pérez Islas, J. A., Valdez Gónzales, M., Gauthier, M., & Gravel, P.-L. (2003). *Nuevas Miradas sobre los Jóvenes. México/Quebec*. Mexico: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Picún Fuentes, O. B. (2007). *Una Tipología de las Prácticas de los Músicos Callejeros del Centro Histórico de la Ciudad de México*. Distrito Federal, México: Tesis de Maestría. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (2003). *Metodología de la investigación cualitativa* (Tercera Edición ed.). España: Universidad de Deusto bilbao .
- Reguillo Cruz, R. (1991). *En la calle otra vez: las bandas identidad urbana y usos de la comunicación*. Guadalajara, Jalisco, México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de Culturas Juveniles. Estrategias del Desencanto*. México, México: Grupo Editorial norma.
- Reguillo, R. (1996). Organización y agregaciones juveniles: Los desafíos para la investigación. En J. A. Padilla, *La construcción de lo juvenil. Reunión Nacional de Investigadores sobre Juventud*. México: Causa Joven.
- Ritzer, G. (1997). *Teoría Sociológica Contemporánea*. Ciudad de México, México: Mc Graw-Hill.

Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J., & García Jiménez, E. (1999). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Granada: Aljibe.

Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Valenzuela, J. (1988). *A la brava ese!*. Tijuana, Baja California, México: El Colegio de la Frontera Norte.

Vasilachis de Gialdino, I. (2007). *Estrategias de investigación cualitativa*. Buenos Aires, Argentina: gedisa.

Hemerografía

Alejandro Ramos, G., & Escobar Cruz, C. (2009). Jóvenes, ciudadanía y participación política en México. *Espacios Públicos*, XII (25), 103-122.

Ávila-Landa, H. (2012). De rockeros y neojarochos. Culturas juveniles y lógicas de desarrollo cultural en la Xalapa contemporánea. *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, X (2), 90-105.

Ávila, H., & Cruz, T. (2006). Juventudes en la Posmodernidad Mexicana. *Jóvenes, revista de Estudios Sobre Juventud* (24).

Barruecos Villalobos, L. (2007). El consumo de drogas en la ciudad de México. *El Cotidiano*, XXII (145), 105-113.

Cano, J. (1991). *Diálogo de la banda, texto inédito*.

Cheema, Z. S. (2005). “¡Dame un Ritmo (y un Sueldo)!”: La Sustentabilidad Económica de los Artistas Callejeros en el Gran Santiago. *Independent Study Project (ISP) Collection*, 1-33.

CENSIDA. (2012). *El VIH/SIDA en México 2012*. México: Centro Nacional para la Prevención y el Control del VIH/SIDA.

CONAPO. (2010). *La situación actual de los jóvenes en México. Serie de documentos técnicos*. Consejo Nacional de Población, Secretaría General del consejo Nacional de Población, México.

Crespo, J. A. (1989). Los actores del sistema político en la percepción universitaria. *Revista Sociológica*, IV (11).

Encuesta Nacional de Adicciones. (2011).

Fernández Huerta, C. (2010). Arte urbano y apropiación simbólica del espacio: La práctica de las propas y pegas en Mexicali. 81-98.

Gárces Montoya, Á. (2007). Juventud, Música e Identidad. Hip hop en Medellín.

García-Baltazar, J., Figueroa-Perea, J. G., Reyes-Zapata, H., Brindis, C., & Pérez-Palacios, G. (1993). Características reproductivas de adolescentes y jóvenes en la ciudad de México. *Salud Pública de México*, XXV (6), 682-691.

Giménez, G. (2009). Cultura, Identidad y Memoria: Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Frontera Norte [online]*, XXI (41), 7-32.

Guillen, L. M. (1985). Idea, concepto y significado de la juventud. *Revista de Estudios sobre la Juventud* (1).

Hernández, L. (1991). Ideología y Lenguaje: El léxico de los chavos banda. *Signos*, 49-60.

Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes y artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social* (34), 141-163.

Juárez Herrera y Cairo, L. A. (2009). Apropiación de derechos sexuales y reproductivos en la adolescencia: dimensiones de la ciudadanía. *La ventana. Revista de estudios de género*, IV (30), 148-180

López, S., & Suárez López, L. (2001). Las repercusiones de las prácticas sexuales de los jóvenes mexicanos en su salud reproductiva. En IIFCS, *Jornadas Gino Germani*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Mendoza Enríquez, H. (2011). Los estudios sobre la juventud en México. *Espiral*, XVIII (52), 193-224.

Mercado-Salgado, P., & Nava-Rogel, R. M. (2013). Calidad de vida y expectativas de migración en jóvenes de zonas rurales del Estado de México. *Población y Salud en Mesoamérica*, X (2), 1-19.

Moraga Gonzáles, M., & Solorzano Navarro, H. (2005). CULTURA URBANA HIP-HOP. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, XIII (23), 77-101.

Nájera Aguirre, J., & Hernández Vázquez, J. (2009). Educación y Migración Juvenil hacia Estados Unidos de América. *X Congreso Nacional de Investigación Educativa*. Veracruz: Consejo Mexicano de Investigación Educativa.

Ochoa León, S. *Economía informal. Evolución reciente y perspectivas*. Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública. Cámara de Diputados.

OIT. (3 de septiembre de 2012). *Oficina de Biblioteca y Servicios de Información*. Recuperado el 18 de Agosto de 2014, de <http://ilo.org>:
<http://ilo.org/public/spanish/support/lib/resource/subject/informal.htm>

Pérez Islas, J. (2000). *Encuesta Nacional de Juventud*. Instituto Mexicano de la Juventud. Mexico: IMJUVE.

Ramales Osorio, M., & Díaz Oledo, M. (2005). La economía informal en México, Insuficiencias del modelo de desarrollo y exceso de trámites. *Revista Académica de Economía* (48).

Rey, M. (2007). El Afroperuanismo en la reconstrucción de una identidad nacional diaspórica. *Construyendo Nuestra Interculturalidad* (4), 1-19.

Rossi, E. (2007). La canción criolla en la otra orilla: una mirada musical sobre la inmigración peruana en Japón. *Construyendo Nuestra Interculturalidad* (4), 1-26.

Rossi, E. (2009). Cantar la identidad: el emigrante/dekasegi en la música de los jóvenes latinos en Japón. *Confluente*, I (2), 122-143.

Robles Montijo, S., Frías Arollo, B., Moreno Rodríguez, D., Rodríguez Cervantes, M., & Barroso Villegas, R. (2011). Conocimiento sobre VIH/SIDA, comunicación sexual y negociación en el uso del condón en adolescentes sexualmente activos. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, XIV (4).

Romero, M., Rodríguez, E. M., Duran-Smith, A., & Aguilera, Ray. M. Veinticinco años de investigación cualitativa en salud mental y adicciones con poblaciones ocultas. Segunda parte. *Salud Mental*, XXVII (1), 73-84.

Szasz, I. (1998). Sexualidad y género: algunas experiencias de investigación en México. *Debate feminista*, XVIII, 77-104.

Weller, J. (2007). La inserción laboral de los jóvenes: características, tensiones y desafíos. *Revista de la CEPAL* (92), 61-82.

Velasco Fernández, R. (2005). *La escuela ante las drogas* (2ª edición ed.). Xalapa, Veracruz, México: SEP y Cultura del Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave.

Cibergrafía

Cordero, C. (10 de Agosto de 2013). Recuperado el 13 de Agosto de 2014, de [razón.com.mx](http://razon.com.mx):
<http://razon.com.mx/spip.php?article184330>

Flores, Z. (26 de febrero de 2013). elfinanciero.com.mx/archivo/. Recuperado el 7 de Agosto de 2014, de [elfinanciero.com.mx](http://www.elfinanciero.com.mx/archivo/en-la-informalidad-de-cada-10-jovenes.html): <http://www.elfinanciero.com.mx/archivo/en-la-informalidad-de-cada-10-jovenes.html>

Forbes Staff. (8 de septiembre de 2014). *Economía y Finanzas*. Recuperado el 8 de septiembre de 2014, de www.forbes.com.mx: <http://www.forbes.com.mx/pena-lanza-su-cruzada-contrala-informalidad/>

Giorguli, S., & Serratos López, I. (20 de Agosto de 2008). *El impacto de la migración internacional sobre la asistencia escolar en México: ¿paradojas de la migración?* Recuperado el 6 de noviembre de 2014, de portal.conapo.gob.mx: <http://www.portal.conapo.gob.mx/publicaciones/migracion/politicaspUBLICAS/09.pdf>

Gomezjara, F. (1987). *Las bandas en tiempos de crisis*. México: Nueva sociología.
IMJUVE. (2014). *IMJUVE cumple 14 años*. Recuperado el 16 de octubre de 2014, de imjuventud.gob.mx: http://www.imjuventud.gob.mx/pagina.php?pag_id=599

INEGI. (2010). inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/. Recuperado el 2014 de agosto de 8, de inegi.org.mx: <http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/contenidos/Articulos/sociodemograficas/mexico-jovenes.pdf>

INJUVE. (2014). *Quiénes somos*. Recuperado el 28 de octubre de 2014, de jovenes.df.gob.mx: <http://www.jovenes.df.gob.mx/quienes.php>

Márquez Ayala, D. (24 de septiembre de 2012). http://www.jornada.unam.mx/archivo_opinion/. Recuperado el 19 de agosto de 2014, de www.jornada.unam.mx: http://www.jornada.unam.mx/archivo_opinion/autor/front/39/34095

Notimex. (10 de Julio de 2014). eluniversal.com.mx/sociedad. Recuperado el 13 de Agosto de 2014, de eluniversal.com.mx: <http://www.eluniversal.com.mx/sociedad/2014/poblacion-mundial-ciudad-mexico-1022472.html>

Notimex. (10 de septiembre de 2014). *Nacional*. Recuperado el 10 de septiembre de 2014, de excelsior.com.mx: <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/09/10/980990>

SEDECO. (2012). www.sedecodf.gob.mx/sedeco/. Recuperado el 14 de agosto de 2014, de www.rincondegrandesbatallas.com/SEDECO/: http://www.rincondegrandesbatallas.com/SEDECO/perfilDemografico_05riqueza.html

Soto, O. (9 de febrero de 2005). *Cartera*. Recuperado el 2 de octubre de 2014, de eluniversal.com.mx: <http://www.eluniversal.com.mx/finanzas/44296.html>

UNFPA. (abril de 2012). *Anexo 2: Diagnóstico de la situación de la juventud en México*. Recuperado el 6 de octubre de 2014, de unfpa.org.mx: http://www.unfpa.org.mx/ET/Anexo_2-Diagnostico.pdf

Verdusco, M. (17 de febrero de 2014). *eluniversal.com.mx/finanzas-cartera*. Recuperado el 13 de agosto de 2014, de *eluniversal.com.mx*: <http://www.eluniversal.com.mx/finanzas-cartera/2014/impreso/crece-en-mexico-empleo-mal-pagado-108166.html>