



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

***Itinerarios musicales: Los marcos de interacción
social en el escenario musical itinerante de la Ciudad
de México***

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Licenciada en Sociología

P R E S E N T A:

Sonia María Ruiz Cejudo



**DIRECTOR DE TESIS:
Carlos Imaz Gispert**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2017



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.

*A mi madre, Normita Cejudo,
mi más grande ejemplo de fortaleza y bondad.
A mi padre, Aldo Ruiz,
la viva expresión del buen humor frente a lo cotidiano.
Por llevarme ambos, tal vez sin saberlo, a dedicar mi vida a la música y las ciencias
sociales al haberme mostrado la belleza de lo humano. Por su mayor herencia: el amor y
la entereza con que me criaron.*

*A mis hermanos, Carlos y Enrique, por toda una vida de cariño, solidaridad, diversión y
experiencias compartidas. Por todo lo que nos queda juntos.*

*A América, por ser familia, amiga, confidente y madrinita. La persona de quien sin su
cariño, apoyo y confianza no imagino muchas cosas posibles...*

Agradecimientos

A lo Divino que se manifiesta en sonido, pensamiento y sentimiento.

A mi familia, que en muchas formas ha estado conmigo apoyando mi proceso como estudiante y persona. A mi hermano Carlos en particular por su directa colaboración realizando las ilustraciones de este trabajo.

A la UNAM, mi segundo hogar, y a los profesores de la FCPyS comprometidos con el conocimiento y la formación de sociólogos altamente cualificados.

A Juan Manuel Ávila e Iyari Vázquez, quienes más que sujetos de estudio se convirtieron en admirables amigos. Porque sin su disposición este trabajo no habría sido posible del modo en que lo fue.

A Carlos Imaz, por sus clases y tutoría llenas de erudición, respeto y grandes sonrisas; así como al jurado de este trabajo: Mina Alejandra Navarro, Olivia Domínguez, Diana Cortés y Alfonso Reyes, por sus lecturas y valiosas observaciones.

A la Doctora Ana Garduño Ortega, por su lectura atenta, por todos los aprendizajes al haber realizado con ella mi servicio social, en su seminario de titulación y por la oportunidad de colaborar en sus proyectos; por su hospitalidad y la de su linda familia, pero sobre todo porque con el tiempo se convirtió en una gran amiga.

Al Maestro Antonio Blanco Lerín, por su lectura, confianza y por todo lo que me ha permitido aprender no sólo como su alumna sino también como adjunta en un proceso de fuerte crecimiento profesional y personal.

A Jennifer Esquivel, por ser una hermana para mí; y a Alejandra Campero, por su cariño a pesar de las distancias. Porque ambas impulsaron inicialmente mi decisión por la Sociología, uno de los más grandes aciertos en mi vida.

A Darío Martínez, por sus observaciones y aportaciones para éste y otros proyectos; por reconciliarme con las ciencias naturales; pero sobre todo por despertar en mí tantas cosas con su enérgica compañía plagada de cariño, apoyo, aprendizajes, risas y disertaciones. Mi persona favorita para ser y estar en el mundo.

A mis entrañables e incondicionales amigos: Asgard, Ohmi, Jime, Romeo, Gerardo, Angie, Salvador e Iván, con quienes aprendí que la sociología adquiere más sentido fuera del salón de clases. A Salomón por ser además paciente y solidario como maestro de tango. A Sara, que siempre me regala sonrisas.

Al maestro Raúl Placencia, por su incansable paciencia y siempre disposición a enseñar algo tan complejo y sublime como es la música. Porque con sus

enseñanzas ha cambiado mi trayectoria como músico y este trabajo tomó un rumbo más claro.

A mis amigos músicos: Ishwari, Hugo, Gerardo Mejía, Lary, Félix, Joe, Rodrigo Toro, Fecho, Carlos Francisco, y José Pita; con quienes ha sido un placer compartir escenarios, salones de clase y disertaciones.

A los tangueros que hacen de las milongas un espacio de libertad mental, dando un curso más sano a mi cotidianidad.

Al maestro Roberto Ruiz Guadalajara, que con sus clases y las conversaciones cambió mi perspectiva sobre la interpretación musical para siempre.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Afinación preliminar	8
<i>Intro: La acción sonora</i>	9
<i>Estrofa: El escenario itinerante y las características de sus músicos</i>	11
<i>Estribillo: Encuadrando la actuación</i>	19
<i>Coda: Las herramientas de análisis</i>	23
Capítulo 2: El marco de la actuación	26
<i>Intro</i>	27
<i>Estrofa: Breves antecedentes de la posición social del músico moderno y sus espacios de autonomización</i>	29
<i>Estribillo: Institucionalización e identidad musical en México</i>	35
<i>Coda: La ciudad de México como escenario para el escenario</i>	44
Capítulo 3: Las estrategias en acción	54
<i>Estrofa: Conciencia práctica y constitución de marcos</i>	55
<i>Estribillo: Espacios para la presentación y regionalización</i>	58
<i>Solo: Apariencia, destrezas musicales y limitaciones corporales</i>	72
<i>Estribillo: El repertorio</i>	84
Fade out: Conclusiones	93
Bibliografía	103
Anexo	109

Lo que tiene la música de singular y anómalo es esto: transmitirla e interpretarla son un acto único. Un libro o un cuadro se pueden conservar en una biblioteca o en un museo, después pueden ser interpretados, pero es otro acto, autónomo, y que no tiene que ver con su simple conservación. La música no. La música es sonido y existe en el momento en que se toca, y en el momento en el que es tocada no se puede evitar interpretarla.

Alessandro Baricco

Introducción

I

Comprender el fenómeno musical es una tarea que la sociología ha vislumbrado desde sus cimientos: ya Georg Simmel y Max Weber pusieron atención en la construcción social del sonido desde finales del siglo XIX, llevando a cabo estudios sobre diversas culturas en el mundo analizando formas de creación, aprehensión y socialización musical. Además, y sobre todo a partir de disertaciones y construcciones teóricas más que mediante indagaciones empíricas, en la disciplina se han realizado preguntas en torno a ella desde diversas tradiciones que se pueden apreciar desarrolladas hasta la actualidad.

Entre otros de los autores más representativos y algunos puntos trabajados por ellos, está el análisis de Theodor W. Adorno, de carácter marxista, sobre teoría estética y su crítica a la cultura de masas; los estudios de Norbert Elias sobre la sociedad feudal y cortesana que derivaron, entre otros aspectos de su obra, en un trabajo biográfico sobre Mozart; el trabajo de Pierre Bourdieu sobre el sentido social del gusto y, a Alfred Schütz interesó la comprensión de la ejecución musical en un sentido fenomenológico. De manera particular, en México y el resto de América Latina se han realizado acercamientos sociológicos a culturas musicales de tradición oral pertenecientes a pueblos originarios, de música popular y los procesos sociales que rodean sus manifestaciones: discursos y construcciones identitarias, relaciones de poder, protestas sociales, formas de recepción artística y de consumo cultural¹.

Aunado a ello, existen diversas revisiones bibliográficas que buscan dar un panorama general sobre corrientes y estudios particulares en sociología que han

¹ Véanse ejemplos con Ana Rosas Mantecón, Mabel Piccini y Graciela Schmilchuk (2000); Ángel G. Quintero (2005); Juan Rogelio Ramírez (2006) y Adolfo González (1985).

cuestionado desde diversas aristas el papel de la música en la vida social y pretenden clarificar posibilidades teóricas y metodológicas para su estudio².

Sin embargo, a pesar de estas importantes aportaciones, predomina la existencia de un hueco en torno al estudio del arte en general, sobre todo si pensamos en la cantidad y la profundidad de análisis que se han realizado sobre otros elementos sociales. Por un lado, y especialmente en el caso de la música, se presenta la complejidad de un fenómeno de por sí polémico dado su carácter efímero y abstracto; y por otro, como bien señala la socióloga chilena Marisol Facuse, pareciera que existe, sobre todo en los países “subdesarrollados”, una tendencia a cuestionar desde el plano ético y moral la pertinencia y la necesidad de estudiar el arte, como si careciera de importancia frente a otros tópicos relacionados con el desarrollo o los problemas de desigualdad.

Al querer problematizar la interpretación musical, tal vez el propio desconocimiento del fenómeno, así como su histórica mistificación, han llevado a eclipsar elementos esenciales que la constituyen –tales como el cuerpo, los gestos, las emociones o la creatividad– como objetos propiamente centrales del análisis sociológico para dejarlos como aspectos tangenciales; de manera que la mayoría de indagaciones realizadas hasta la actualidad se han enfocado en la comprensión de sistemas tonales, obras y biografías en contextos sociales definidos que los dotan de sentido, generando múltiples explicaciones teóricas e históricas pero pocas aproximaciones empíricas.

Frente a dicho contexto, presento este trabajo como una aproximación sociológica empírica a la práctica de la interpretación musical en una de sus manifestaciones, de la mano con un análisis teórico que permita comprender su desarrollo. De este modo, busco visibilizar las potencialidades que ofrece la disciplina para indagar y comprender el fenómeno, así como líneas concretas para

² Trabajos tales como los de Hormigos Ruiz (2008, 2012), Jorge Lavín García (2007), Luis Melo Campos (2013), Guillermo Laffaye (2011) o Javier Noya, Fernán del Val y Dafne Muntanyola (2014).

comenzar futuros análisis que estimulen a ir cubriendo dicho hueco para esclarecer poco a poco esa parte todavía tan oculta de nuestra historia.

II

Existen múltiples manifestaciones artísticas del espacio público que han atravesado la historia humana y que van desde las prácticas dancísticas, las musicales, hasta los murales y otras expresiones visuales que son apreciables tanto en el medio rural como urbano. Para problematizar este último en México, el análisis académico se ha desarrollado sobre todo en torno a las expresiones visuales, recuperando la importancia de movimientos como el muralismo, la presencia de “graffittis”, entre otros. Sin embargo, pensar al arte y la cultura desde una perspectiva más incluyente, que integre a todas las expresiones antes mencionadas como formas diversas de aprehender y construir simbólicamente al mundo, nos permite reconocer múltiples elementos que articulan la vida cotidiana.

La música, caracterizada por la necesidad inmanente de individuos vivos que le den existencia mediante la interpretación, forma parte de dicha gama de expresiones que son motivo de identidad en el curso de la vida social. Y dado que el contexto rural se diferencia en muchos sentidos de la vida metropolitana, en esta investigación nos centramos en su aparición particularmente en las calles de la ciudad de México.

En múltiples puntos de la capital es posible encontrar auditorios, foros, conchas acústicas y salas de concierto que albergan, en variadas dimensiones arquitectónicas, diversos tipos de concierto; pero de cualquier manera existen intérpretes que se han convertido en parte de la sonoridad cotidiana al apropiarse de una parte de nuestros recorridos y estancias, en múltiples lugares y con distintas funciones sociales.

No obstante, el contexto que acoge a la “música callejera” está localizado al margen de la institucionalidad: desde la perspectiva oficial los músicos que tocan

deambulando en las calles no son considerados en específico como artistas, factor crucial que impide que sus actuaciones sean tratadas en términos legales como actividades intrínsecamente culturales.

De este aspecto se ha percatado ya la antropóloga Olivia Domínguez y en su trabajo *Trovadores posmodernos* ofrece un amplio análisis sobre las condiciones de vida y formas de criminalización a músicos dentro la línea 3 del Transporte Colectivo Metro de la ciudad. A su vez, la antropóloga Olga Picún realiza una tipología de las prácticas de músicos en las calles del Centro Histórico de la ciudad y posteriormente analiza sus conflictos y condición legal en contraste con músicos callejeros de Barcelona y Buenos Aires. Y sin embargo son escasos los acercamientos en torno al fenómeno de los “músicos callejeros”, por ello, en este trabajo dirijo mi análisis a la práctica de músicos itinerantes como acciones guiadas por referentes sociales.

Entonces, si originalmente existen tantos espacios designados para la interpretación, ¿cómo puede mantenerse la actuación musical en espacios que no están codificados para ella?, ¿cómo se establece en este contexto la relación social entre intérpretes y escuchas, teniendo ambos un papel mucho más dinámico que en el escenario convencional?, ¿qué aspectos limitan o posibilitan este encuentro y cómo se desarrollan en el curso de la interacción?, ¿qué destrezas del músico son útiles para sobrevivir a este escenario y qué otras debe desarrollar? Estas son algunas de las interrogantes que busca responder la presente investigación.

Durante la gestación de la investigación busqué experimentar directamente tocando tanto en el medio callejero como en establecimientos, para vivenciar y conocer lo que significa ser tanto aceptada como rechazada como músico itinerante por los “públicos”, trabajadores de establecimientos y servidores de vigilancia pública. Además de esta observación participante, en el inicio realicé entrevistas semi-estructuradas y conversaciones informales con músicos y otros

artistas localizados en la zona del estudio –y en establecimientos de otros lugares de la ciudad– que, durante mucho tiempo, han realizado actividades artísticas en espacios públicos. Con ello logré enfocar aspectos generales que rodean a las actuaciones callejeras de la ciudad en la medida que, desde sus diversas prácticas, estos actores han experimentado conflictos, rechazos, pero también la admiración, la solidaridad y el aplauso elocuente de una heterogeneidad de espectadores.

Mediante un análisis basado en los planteamientos del sociólogo canadiense Erving Goffman sobre los *marcos de la experiencia*, mi objetivo es dar cuenta de cómo los individuos partícipes de la interacción interpretan sus situaciones con base en referentes sociales que les permiten tener un conocimiento de los hechos y de sus posibilidades para actuar, además de generar expectativas hacia los otros en el curso de sus encuentros y responder ante ello. Así, busco evidenciar que la acción concreta de la interpretación en la escena callejera, sus sonidos propagados ante oídos que muchas veces no se colocan intencionalmente y tienen la capacidad de ignorar, están inmersos en dinámicas de socialización que se reproducen en tiempo y espacio.

Comprender cómo se desarrolla la interacción social en el escenario musical itinerante trajo consigo una gran complejidad de factores a profundizar entre los que elementos históricos estructurales se hicieron latentes e indispensables para sistematizar la *copresencia* de los actores: un encuentro cara a cara que si bien, ocurre en todo concierto, se desarrolla de manera diferenciada según su escenario. Lograr un acercamiento más claro al por qué el músico se presenta de una forma específica, con una fachada que va construyendo, y por qué sus oyentes responden de las maneras en que lo hacen, conduce a conocer características sobre la propia noción de ciudad, de música, de artista, y comprender cómo en esas construcciones se juegan posiciones sociales impresas de expectativas y normativas, pues tanto la lógica discriminatoria oficial como las de atracción y solidaridad que operan en su entorno condicionando esta práctica,

se anclan a diversos procesos de larga duración y a aspectos valorativos que han sido naturalizados en el curso de la vida cotidiana.

La base de los datos empíricos de este trabajo se encuentra principalmente en las diversas entrevistas en profundidad y observación directa con un seguimiento de aproximadamente un año a los itinerarios de un joven músico itinerante que maneja un repertorio versátil, con una práctica flexible ya que durante un periodo de la investigación realizó su actividad tocando en conjunto con otro músico, y que con base en distintas experiencias ha establecido una zona predilecta –dentro del Centro Histórico– en la cual puede trazar recorridos rutinizados para actuar.

Mediante una estancia atenta y prolongada, fue posible conocer y profundizar en las diversas potencialidades y limitaciones sociales e incluso las del entorno natural que se le presentan para poder realizar un oficio que sirve, aunque a la par de otras actividades esporádicas, como su medio de subsistencia cotidiana. En ese proceso, identificar las estrategias utilizadas por el intérprete emergió como el eje rector para la organización y presentación del trabajo, pues con base en ellas se podían comprender los procesos que la propia interpretación musical genera, el curso de la interacción ocurrida y el sentido de cada una de sus variables: los significados, emociones, expresividad, procesos creativos, percepciones y corporalidad.

Así, en el capítulo 1 presento el concepto de *acción sonora* para distinguir sociológicamente al hecho de *interpretar música*, además de dar una descripción breve sobre la actuación itinerante para enfatizar su perfil escénico y caracterizarla en contraste con otro tipo de conciertos. Además, incluyo algunas consideraciones sobre la noción de *marco* de Goffman y especifico las herramientas de investigación empírica.

En el capítulo 2 busco evidenciar las características estructurales que delimitan la práctica musical itinerante en la ciudad de México, por lo que presento un marco que permita comprender cómo se define la *situación* del concierto itinerante a partir de valoraciones, prácticas, normativas y posiciones sociales instauradas desde la colonización europea en México y, cristalizadas en una política urbana que en la actualidad la excluye y criminaliza basada en un modelo hegemónico de arte.

En el tercer capítulo, describo y analizo los resultados de la investigación empírica mediante una etnografía, apuntando al reconocimiento de los marcos de referencia sociales que guían la acción, y complementando la problematización con elementos conceptuales desarrollados por el sociólogo británico Anthony Giddens. A su vez, incluyo ilustraciones que permitan comprender en profundidad el curso de la interacción ocurrida en el escenario y las estrategias que el intérprete construye para hacer de su actividad artística un medio económico para la subsistencia cotidiana. Finalmente, presento conclusiones e incluyo un anexo con el reglamento oficial para trabajadores no asalariados de la ciudad de México, también analizado en el curso del trabajo.

Capítulo 1

Afinación preliminar

“La esfera de influencia de un artista es el mundo.”
Carl Maria von Weber

Intro³: La acción sonora

“La música no es para nada una cosa sino una acción, algo que la gente hace.”⁴

Los seres humanos nos hemos visto siempre inmersos en un paisaje sonoro que vivenciamos y construimos en conjunto con los procesos naturales que nos rodean y que, conscientemente o no, juega un papel significativo en la constitución de nuestras múltiples realidades. Es decir, que nuestra experiencia del mundo y la construcción social de lo real está siempre mediada, entre otros aspectos, por una relación hombre-sonido-ambiente.

No obstante, dentro de ese espectro se presenta un fenómeno que rebasa la dimensión esencialmente acústica para colocarse en una dimensión social y convertirse en lo que podemos reconocer como *musical*: prácticas sonoras acogidas y condicionadas por marcos interpretativos de estructuras culturales particulares.

Dicha dimensión es expresada por el concepto de *música* que construye John Blacking⁵ como *sonido humanamente organizado*, mismo que nos permite acercarnos a comprender, por y desde la configuración de un orden particular, múltiples prácticas sonoras. Desde este anclaje de lo social es posible recuperarlo y constituir un puente de comunicación con el trabajo sociológico para explotar las potencialidades propias de sus teorías y herramientas de investigación en la comprensión de un fenómeno del que, si bien se ha problematizado ampliamente en la disciplina, sus diversas manifestaciones aparecen siempre como una fuente inagotable de reflexión.

³ La nominación en las secciones del texto hace referencia a las secciones que pueden, de diversas formas, componer una pieza de música popular.

⁴ Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Connecticut: Wesleyan University; p. 2 [Todas las citas del autor a lo largo del texto son de mi traducción].

⁵ Blacking, John. 1973. *How musical is man?* citado por Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Ediciones Akal; p. 129

De este modo, el fenómeno musical comprendido en este trabajo emerge en tanto nos encontramos con acciones y eventos sociales particulares que se ven condicionados en su desarrollo por estructuras y marcos de referencia [*frames*]⁶ específicos. En los planteamientos que desarrolla Blacking existen todas las condiciones para vincular su concepto de *música* con la tradición sociológica –que con anterioridad al autor adjudica a los fenómenos sociales este tipo de características– y pensar que todo ese sonido está referido, ocurre en y crea otras circunstancias, acciones, relaciones, significados y valoraciones.

En el trabajo que realiza Small⁷, se refieren múltiples casos concretos para ejemplificar esta noción: una soprano interpreta ópera en una sala de conciertos ante una audiencia de mil personas; un hombre camina por la calle con un walkman y un ciento de sonidos en la cabeza que sólo él escucha; una mujer *tararea* una canción de cuna para su bebé; un grupo de músicos interpretan jazz para asiduos de un club nocturno; una persona canta mientras está en la ducha. Todas estas manifestaciones, en las que cualquier persona puede participar, implican un carácter social que el concepto de música aquí retomado nos permite analizar e incluso formar puentes de discusión con otras disciplinas tales como la antropología o la etnomusicología, por mencionar ejemplos.

Ahora bien, cuando hablamos del hecho de *hacer música* o cuando nos referimos particularmente a la acción de tocar un instrumento se suele utilizar el término de *ejecución*; sin embargo, esta nominación parece tener una impronta de significado que remite al acto como la mera sucesión de movimientos que producen el sonido en el tañido o percutir de los objetos.

Por ello, y desde un sentido sociológico, es importante enfatizar que el uso del término *interpretación* en este trabajo tiene una doble connotación, pues integra el reconocimiento de diversos procesos históricos que están en juego al

⁶ En el curso del trabajo utilicé el concepto de *marco* siempre en los términos de Erving Goffman, que explicaré más adelante.

⁷ Small, Christopher. *Op. Cit.*

momento de su aparición además de las destrezas propias de la formación como músico, aspectos que desarrollamos más adelante. De esta manera, será posible comprender que la acción sonora, en este caso de interpretación musical, es concreción de múltiples procesos sociales y no sólo del que materialmente se expresa como un cuerpo físico en movimiento: ese cuerpo está posicionado en un contexto particular que le dota de una historia con la que es posible vivenciar, expresar y significar de diversas formas la experiencia de tocar.

En consecuencia, al integrar la noción de *acción sonora*, estamos dando mayor énfasis a la acción que genera música más que al sonido mismo como algo aislado, refiriendo, además de la existencia de actos físicos que podrían aparecer como mecánicos o “repetitivos”, a actos que tienen una intención enmarcada por estructuras de sentido y, por lo tanto, encierran una complejidad de variables de innegable anclaje social como son la significación cultural, semiótica y corporal, la cognición musical, la creatividad, la gestualidad, entre otras. Todos ellos son elementos significativos de interés para la sociología pues están siempre mediados por recorridos biográficos y marcos de referencia sociales.

Estrofa: El escenario itinerante y las características de sus músicos

Me concentraré aquí en la acción de interpretación musical tomándola no en el sentido que refiere sólo al hecho de tocar un instrumento en soledad –en ese caso será materia de investigación sociológica con otros términos– sino en la circunstancia donde se presenta dirigida a otros, es decir, en una *dinámica escénica* en la que coexisten dos dimensiones sociales claramente diferenciadas: de intérpretes y oyentes. Vista desde un sentido weberiano, “[...] es una acción en donde el sentido mentado por su sujeto o sujetos está referido a la conducta de *otros*, orientándose por ésta en su desarrollo.”⁸

⁸ Weber, Max. 2012. *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica; p. 5

Para Small, el modelo del concierto institucionalizado de orquesta –una de las expresiones de la interpretación en escena– que describe en *‘Musicking’* expresa dichas dimensiones en términos de una dicotomía de acciones “pasivas-activas”:

Podríamos ir más lejos y decir que somos espectadores de un espectáculo que no es nuestro, que nuestra relación con aquellos que son responsables de la producción del espectáculo –el compositor, la orquesta, el director y, quienes hacen los arreglos para el concierto de esta noche– es de consumidores a productores, y nuestro único poder es el de los consumidores en general, comprar o no comprar.⁹

En esta definición particular se parte de una concepción lineal de emisor-mensaje-receptor desde la que dicha dicotomía se comprende: aparentemente, unos *sólo están escuchando* y otros *sólo están produciendo sonidos*. Sin embargo, en este trabajo buscamos rebasar esta impresión inmediata a través del enfoque sociológico para evidenciar que por más que se asienten roles exclusivos de mediación o recepción, en las interacciones y el mundo social en general *no existen actores pasivos*.

Ahora bien, para la interacción cara a cara producida por la interpretación en escena –o concierto–, existen diversos escenarios que se respaldan por la tradición académica o bien, por organizaciones independientes como pueden ser un teatro, una sala de conciertos, un foro, un festival, un bar, una cafetería e incluso un estadio. Cada uno de estos espacios goza de cierto grado de institucionalización y en realidad se conforman de manera normativa: cada uno tiene sus propias funciones, reglas, exigencias y potencialidades tanto acústicas como sociales; muchos de ellos incluso han sido arquitectónicamente pensados con el fin mismo de alojar presentaciones de música y además han creado y mejorado a lo largo del tiempo diversas tecnologías para adaptar el entorno

⁹ Small, Christopher. *Op. Cit*; p. 44

auditivo, dando a la acción el marco para comprender que nos encontramos ante diversos tipos de concierto.

Sin embargo, la dinámica escénica también acontece fuera de los marcos institucionales: los *artistas urbanos* aparecen con frecuencia en nuestros recorridos por la ciudad. Así que, cuando nos encontramos con una interpretación que nos asalta en el transcurso de la cotidianidad, en condiciones y espacios que no están socialmente codificados para ella, ¿cómo se establece la relación entre músico y audiencia?

En este caso, de alguna manera los oyentes entendemos que nos encontramos frente a una actuación aún ante el hecho de que el músico no cuenta con un espacio designado para su actividad y eventualmente debe improvisar para adaptarse. Tanto si caminamos por la calle como si nos encontramos asentados en algún espacio público haciendo cualquier otra actividad, de algún modo podemos *regionalizar*¹⁰ los acontecimientos y ese fragmento de realidad queda naturalizado como parte del paisaje cotidiano: llegamos a una definición de la situación; damos por hecho que sabemos lo que sucede y con base en ello podemos decidir inmediatamente si poner algún grado de atención o simplemente ignorarlo.

Ésta es una manifestación particular de operativizar el fenómeno de la interpretación musical en escena que, como vemos, ocurre entre una diversidad de formas. Es así como defino el acontecer de la actuación itinerante o callejera, objeto de esta investigación.

En ella, el proceso típico ideal para convertirse en oyente consiguiendo un boleto en una taquilla de manera electiva, anticipada y consciente, se rompe

¹⁰ En la conceptualización que elabora Giddens: "La regionalización cerca zonas de espacio-tiempo, un cercamiento que permite sostener relaciones diferenciadas entre regiones <<anteriores>> y <<posteriores>> que los actores emplean para organizar la contextualidad de una acción y el mantenimiento de una seguridad ontológica" en *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. 2003. Buenos Aires: Amorrortu; p. 156

porque la dinámica de la actuación debe resolverse en segundos y ante un actor de quien, los que escuchan, saben poco o nada. A su vez, el músico itinerante –como lo llamaré aquí– se presenta en un espacio público con individuos de gustos que también desconoce y que podrían decidir ignorarlo. Desde el principio esta dinámica fuera de lo institucional –y el rol del propio músico– se diferencia del resto porque, como veremos, convierte al encuentro con el intérprete en una negociación cara a cara más que en una elección impulsada por el espectador.

Este espacio en donde actúa es sólo relativamente más heterogéneo en su audiencia que el resto de escenarios mencionados, pues aunque la calle, las mesas separadas de un restaurante o el pasillo del transporte colectivo pueden permitir una amplia variedad de personas, esos lugares están posicionados en un contexto que sí está dotado de otras funciones sociales específicas que, aunque no sean particularmente las del concierto, acotan formas de comportamiento y tipos de participantes de manera que es posible incluirlos en la dinámica de la actuación mediante diversas estrategias que se despliegan en la interacción.

En lo referente a las características de los músicos, éstos pueden tener estudios musicales formales ya sea en términos académicos, por una tradición heredada familiarmente, por gusto o por necesidad de realizar una actividad con la cual generar ingresos económicos; pero también en muchos casos son *líricos*: personas que desarrollaron destrezas musicales y aprendieron repertorios *de oído*¹¹ y a partir de diversas experiencias:

Con el tiempo, los intérpretes van creando su propio repertorio con base en su actividad musical y su experiencia. Aprenden canciones cada vez con más detalle, desde el mero conocimiento del nombre, el tono y una idea general de la melodía y la armonía, hasta un conocimiento profundo, derivado de haberla tocado mucho y haber explorado largamente sus posibilidades. Lo que han aprendido, lo que

¹¹ Esta expresión se utiliza generalmente por los músicos para designar la competencia o habilidad de reconocer gestos musicales ya sea como obras, patrones rítmicos, melodías, armonías, entre otros, y poder interpretar a partir ello una pieza, sin la necesidad de leer una partitura.

saben y lo que pueden tocar en determinado momento constituye su repertorio, que bien puede parecerse a los repertorios de muchos otros músicos de la misma época con experiencias similares.¹²

Por otro lado, el repertorio que el músico itinerante maneja suele ser mucho más versátil respecto a lo que en otros escenarios ocurre, pues depende en gran medida de la cuna en que el mismo se formó –es decir, cómo y qué tipo de piezas aprendió a tocar–, pero también de su gusto y el de los públicos a que pretende dirigirse cuando entra en acción. Así, puede suceder que aunque presente canciones que a las personas les gustan, también decida integrar piezas de su propia elección dando un rango más abierto de posibilidades para atraer la atención de sus oyentes y garantizar una actuación exitosa. De esta manera, el repertorio se construye y presenta en un proceso flexible y de adaptación acorde con las experiencias adquiridas en su interacción con los diversos públicos.

En el caso de repertorios colectivos, éstos se construyen al estilo de lo que señalan Faulkner y Becker en su descripción de los *músicos comunes*: “El repertorio de una comunidad musical incluye todas las canciones que por lo menos un miembro de esa comunidad sabe y, si es necesario, puede tocar y enseñar a otros; por lo tanto, es la colección de canciones que esa comunidad potencialmente tiene disponibles para su ejecución.”¹³

De cualquier manera, en la actuación itinerante las competencias musicales no son lo único que se pone en acción. Cada escenario, mediante reglas históricamente definidas, establece limitantes a la vez que posibilidades para el comportamiento tanto del músico como del público; sin embargo, en el caso itinerante, para que la acción pueda tener lugar, es necesario que el intérprete articule diversas estrategias de interacción social, mismas que buscamos conocer

¹² Becker, Howard S. y Robert Faulkner. 2011. *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI; p.59

¹³ Ídem; p.60

y desarrollaremos en esta investigación para comprender “*qué sucede ahí*” desde la perspectiva particular del músico.

De este modo el intérprete tiene, de manera sucinta, dos opciones para hacerse de un público: puede convocar de manera verbal a un determinado grupo de personas o puede, por el contrario, sólo comenzar a actuar en el espacio que haya elegido. Si decide hacer esto último, puede atraer en principio la atención haciendo una presentación oral generalizada, pero si sólo comienza a tocar, la dinámica es mucho más abierta y el hecho de que los presentes decidan si ponerle atención o no, dependerá en mayor medida de que logre articular una actuación que resulte a simple vista lo suficientemente llamativa, aspecto independiente de si el espacio los imposibilita para alejarse o si es bastante amplio. Si, por el contrario, decide interpelar de manera verbal a un grupo específico de personas anunciando lo que va a hacer, ahí comienza el proceso de negociación cara a cara para que el oyente acepte participar como espectador atento de la actuación.

En comparación con la actuación en la sala de conciertos, donde existe un protocolo de comportamientos y los músicos se dedican “exclusivamente” a interpretar, el caso itinerante depende en mayor medida de sus gestos, tono de voz, su cuerpo, emociones, el dominio de sus destrezas musicales, la flexibilidad de su repertorio e incluso la capacidad para improvisar en un sentido distinto, pues el objetivo no es sólo interpretar música sino también lograr la aceptación de los oyentes para actuar y mantener un curso duradero de la interacción.

Por otro lado, dado que los espacios en que se presenta el músico itinerante siempre son públicos, es necesario que tenga al menos una idea general de las reglas que los guían, ya que pueden existir mediadores con quienes deba negociar antes del encuentro con sus posibles oyentes –como los trabajadores en un restaurante o el chofer de un camión que aprueben su actuación– o en ciertos

casos –como en las calles– también su presencia se puede considerar ilegal y acarrear problemas más graves.

A partir de estos aspectos podemos reconocer que la figura del músico itinerante carece de un carácter institucionalizado y su aparición puede acontecer de forma tan abrupta que prácticamente toda su habilidad se debe poner en acción para adaptarse al espacio social y salir exitoso al tratar de convencer a los otros en la negociación para que acepten el marco del ‘concierto instantáneo’ que se les propone. Así, a diferencia del curso de cualquier concierto programado –sea de tradición académica o popular– en que la interacción con el público se presenta como un acuerdo con reglas históricamente establecidas y, en que sin necesidad de diálogo el oyente tiene de antemano nociones de lo que va a presenciar, la interacción del músico itinerante con su público *previa* y *durante* la interpretación es *la fuente primaria de su aceptación social*.

A su vez, cabe mencionar que todas estas condiciones alrededor de la actuación itinerante, complican potencialmente el proceso de supervivencia del intérprete porque sus actuaciones se ven inmersas en un contexto de vida metropolitana. Por un lado, la estructura y constitución misma de la ciudad de modelo occidental apela siempre a una imagen de civilización que excluye prácticas, formas de paisaje y hasta de comportamiento que no coincidan con los tipos ideales de la modernidad. Este contexto, como expondré más adelante, sesgará de diversas maneras la elección o jerarquización que el intérprete construya de los espacios en que se presenta.

Y por el otro lado, “el tiempo apremia”: en la cotidianidad hay poca disposición para los encuentros duraderos cara a cara –no planeados–¹⁴ y ello da como resultado inesperado, entre otros aspectos, el anonimato como base de la interacción social. De esta suerte ocurre que, sin importar si son espacios públicos

¹⁴ Simmel, Georg. 1988. “La metrópolis y la vida mental” en *Antología de Sociología Urbana*. México: UNAM, FCPyS.

abiertos como las calles o más cerrados como establecimientos, la disposición de los individuos para ser partícipes de la interpretación y convertirse en oyentes atentos se ve limitada en muchos casos. La reacción del público aparece, de ser así, como una respuesta de indiferencia o *reserva* que Simmel denomina *actitud blasée*, propia de la vida moderna metropolitana:

En este caso los nervios encuentran en el rechazo a reaccionar ante los estímulos la última posibilidad de acomodo frente a las formas y contenidos de la vida metropolitana. [...] En efecto, si yo no me engaño, el núcleo de esta reserva externa no es sólo indiferencia sino –y esto en un grado mayor de lo que uno cree– que contiene una ligera omisión, un rechazo y extrañeza mutuos que se convertirán en odio y lucha en el momento mismo de un contacto más cercano, por cualesquiera causas.¹⁵

A ello se agrega la complejidad que supone el cómo se ponen en juego marcos para comprender lo que está ocurriendo por individuos reflexivos que conforman sentidos y valoraciones, y que se valen de múltiples estrategias en los encuentros cara a cara. Además, ante la existencia y naturalización de otros espacios creados y respaldados históricamente para cubrir las funciones de la interpretación musical en escena y, a la regulación propia del espacio público urbano que casi siempre excluye la práctica de estos músicos, la actuación itinerante encuentra ya de por sí elementos sociales diversos con los cuales lidiar.

El objetivo de este trabajo es comprender cómo se articulan y resuelven, con base en marcos de referencia sociales, todos esos aspectos en la actuación musical itinerante, así como las múltiples estrategias que como intérprete pero también como actor social, el músico construye y requiere emplear cotidianamente para sobrevivir a un escenario tan complejo.

¹⁵ Ídem; pp. 52, 53

Estribillo: Encuadrando la actuación

Para comprender dicho proceso, resultan ilustrativas las observaciones de Berger y Luckmann¹⁶ respecto a las interacciones cara a cara, donde los *esquemas tipificadores*¹⁷ con que comprendemos la realidad son relativamente más vulnerables a la interferencia del otro y por eso la relación social aparece de manera más flexible. Sin embargo, los autores también puntualizan que en la vida cotidiana estos encuentros están ya pautados por la cultura.

Así, el estudio de la interacción cara a cara supone tomar en cuenta cómo se desarrollan diversos elementos, como la expresividad y los sentidos que imprimen los actores, al igual que sus expectativas sobre el otro, pero éstas y su propio comportamiento no pueden pensarse en el vacío, sin pautas sociales que guían de antemano la acción.

Existe una diversidad de posibilidades en que se puede enmarcar por qué un individuo se dedica a la música, y sin embargo cuando cuestionamos el caso específico de que haya músicos tocando actualmente en la calle, la primera respuesta generalizada tanto en oyentes como en otros músicos suele ser “*porque quieren ganar dinero*”, como si las actuaciones en los escenarios institucionalizados –teatros, salas de concierto, estadios– fueran de algún modo excluyentes de esta necesidad y, como consecuencia, el caso itinerante pudiera ser reducido sólo a eso.

En el desarrollo del trabajo planteo cómo esta visión acerca del músico itinerante, entre otros factores sociales, es permeada y resultado de los valores que se le han adjudicado históricamente a la *posición social* del músico en Occidente, mismos que se localizan más allá de lo que podemos observar de

¹⁶ Berger, Peter L. y Thomas Luckmann. 2001. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu

¹⁷ Ídem; p. 49. Categorizaciones que realizamos en la vida cotidiana para aprehender a los otros (por ejemplo, “hombre”, “mexicano”, “cliente”) que además guían nuestro trato hacia ellos y nuestros actos en una situación.

hecho al presenciar una actuación callejera. De manera que para comprender la construcción social del *¿qué está pasando aquí [y ahora]?* es necesario conocer el rol de los actores y las condiciones que hacen posible y comprensible su encuentro de esa manera y no de otra.

Para el desarrollo de este análisis resulta muy pertinente el trabajo de Erving Goffman sobre *los marcos de la experiencia [frames]*, en tanto es posible aterrizar la *situación* del concierto itinerante y las posiciones sociales que descansan en ella con base en los planteamientos que arroja sobre el orden y la comprensión de los acontecimientos sociales. Ya desde su trabajo *La presentación de la persona en la vida cotidiana* se vislumbran de forma clara diversos elementos de esta perspectiva situacional, tales como las expectativas sociales, los roles, las implicaciones expresivas del cuerpo y sus gestos o las pautas culturalmente instauradas para la interacción de acuerdo con establecimientos sociales: “cuando el individuo se presenta ante otros, su actuación tenderá a incorporar y ejemplificar los valores oficialmente acreditados de la sociedad, tanto más, en realidad, de lo que lo hace su conducta general.”¹⁸

Tomando esto en cuenta, recuperar su perspectiva sociológica resulta esclarecedor, pues permite reconocer significados muy puntuales de la interacción anclados a elementos sociales estructurales:

Parece inevitable que nuestra competencia interpretativa nos permita llegar a distinguir entre una mano que ondea para hacer señales de una mano que ondea para saludar a un amigo, y que ambos movimientos se distinguirán de los que nos ven hacer para espantar moscas o para acelerar la circulación. A su vez, estas distinciones parecen estar ligadas al hecho de que cada clase de acontecimiento no es sino un elemento dentro de todo un lenguaje de acontecimientos, formando parte cada lenguaje de un marco de referencia distinto.¹⁹

¹⁸ Goffman, Erving. 2012. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu; p. 50

¹⁹ Goffman, Erving. 2006. *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: CIS-Siglo XXI; p. 40

Y mediante la conceptualización que hace el autor sobre la interacción social también se vuelve evidente el papel *permanentemente activo*, mencionado al inicio de este trabajo, de los individuos en la participación sobre los acontecimientos y la construcción de la definición de lo que ocurre:

Parece que difícilmente podemos mirar alguna cosa sin aplicar un marco de referencia primario, haciendo, por tanto, conjeturas sobre lo ocurrido previamente y anticipando expectativas sobre lo que probablemente vaya a ocurrir después. La disposición para dar simplemente un vistazo a algo y desviar luego la atención hacia otras cosas, al parecer, no se produce sólo por una falta de interés; el hecho mismo de dar un vistazo parece que llega a ser posible gracias a la rápida confirmación que pueden lograr los observadores, cerciorándose así de que se aplican las perspectivas anticipadas. [...] La mera percepción resulta ser, pues, una penetración mucho más activa en el mundo de lo que en principio podría pensarse.²⁰

A la luz de estos elementos, es posible aseverar que en los diversos escenarios de los eventos musicales parece que aquellos que de forma electiva “*sólo están escuchando*” en realidad se han posicionado en ese rol de manera condicionada por sus sociedades. Incluso quienes aparentemente no están prestando atención a una actuación están participando en definir qué situación es esa, pues sólo bajo esas condiciones *saben* si pueden “sólo dar un vistazo” y desviarse a otra cosa o si, por el contrario, adquieren un rol distinto ante los acontecimientos. Bajo estos términos, la dicotomía de la que hablaba Small –de roles pasivos/activos– resulta limitada y tiene sentido sólo si de lo que queremos hablar es del tipo ideal que se construye sobre *la escucha* en la tradición de la música clásica.

No estamos refiriendo, por tanto, que las situaciones se generen en el momento mismo del encuentro cara a cara –como podría llegar a pensarse si tomamos la noción mencionada de la *‘vulnerabilidad de los esquemas*

²⁰ Ídem; p. 41

tipificadores' sin el matiz correspondiente—, por el contrario, aquí buscamos puntualizar que las situaciones se constituyen con anterioridad como *marcos de referencia sociales* y el encuentro directo es desarrollado como una expresión de ello:

Presumiblemente, hay que buscar casi siempre una <<definición de la situación>>, pero por lo general aquellos que intervienen en esa situación *no crean* la definición, aun cuando a menudo se pueda decir que sus sociedades sí lo hacen; normalmente todo lo que hacen es establecer correctamente lo que debería ser la situación para ellos y actuar después en consecuencia.²¹

En suma, las reacciones individuales y sus gestos más acotados pueden ser comprendidos, aún dado su carácter polisémico, gracias al cobijo de marcos de referencia que en la cotidianidad son efectivamente proyectados por los acontecimientos, confirmando las expectativas de sus actores.

Por un lado, basándome en estos criterios elaboro en el capítulo siguiente un marco de referencia general constituido históricamente para la posición social del músico en México, mismo que es permeado por aspectos estructurales de la configuración del campo musical en Occidente, y que se cristaliza en la experiencia del músico itinerante de actuación presentada en el espacio público de la ciudad moderna, sin un acuerdo previo y sin respaldo alguno de institucionalización ante completos desconocidos que, dada la naturaleza abrupta de la interpretación, pueden ni siquiera estar dispuestos a escuchar.

Por el otro lado, más adelante presento un análisis de la interacción del músico itinerante con los escuchas para conocer directamente ¿cómo resuelve una situación que por muchos factores sociales resulta crítica?, apuntando siempre en la dirección de cómo esas formas de significar y resolver encuentros cara a cara descansan en marcos de referencia configurados por nuestra cultura.

²¹ Ídem; p. 1

Coda: Las herramientas de análisis

Dado que mi interés es profundizar en cómo es que el músico sobrevive a esta situación en la interacción cara a cara, sin buscar hacer con ello una *tipología* de los intérpretes callejeros de acuerdo con su estilo de música u otras características, o su caracterización en una época particular, me propuse seguir durante un año la trayectoria de un músico que se dedica a ello en la ciudad como forma de subsistencia cotidiana, con un repertorio versátil –que no se limita a un solo estilo musical–; que aunque lo hace principalmente como solista, también ha experimentado la actividad itinerante tocando en conjunto; que aunque mantiene una zona predilecta para actuar, ha articulado itinerarios en otras zonas de la ciudad y, que tiene diversos espacios públicos como escenarios posibles.

Elegir un intérprete que se enfrente a demandas heterogéneas en términos de interpretación musical y de adaptación a espacios sociales diversos permite obtener datos significativos sobre cómo se resuelve la situación itinerante con base en marcos de referencia sociales. Por un lado, dado que no se adscribe a un estilo musical en particular, no se dirige a un tipo único de público con el cual negociar la actuación, por el contrario, lo hace ante grupos heterogéneos; por el otro, se realiza en espacios con diversas funciones y demandas sociales [las calles, el rincón de un restaurante o cada mesa en particular que éste aloje, el pasillo en un camión de transporte público, entre otros] lo que representa una diversidad de escenarios a los cuales adaptar su actuación.

Para la obtención de los datos y su análisis, realizo una etnografía valiéndome de entrevistas a profundidad o *entrevistas cualitativas* en el sentido de Taylor y Bogdan²² y de la observación directa en el curso de sus itinerarios para conocer cómo y cuáles son las estrategias que utiliza en el proceso de ejecución, negociación y convencimiento para lidiar con los múltiples obstáculos y demandas

²² Taylor, S.J. y R. Bogdan. 1994. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós

con que se encuentra al querer naturalizar su actuación ante los otros y lograr salir exitoso de ella. Fue crucial mantener un diálogo reiterado, preguntando sobre sus impresiones sobre las situaciones pero también observando el curso de sus “viajes” entre un establecimiento y otro, pues sólo a partir de éste era posible *des-naturalizar* aspectos de la interpretación musical que para mi eran tan familiares y que inicialmente yo me explicaba desde otros términos.

Algunas condiciones concernientes al contexto del intérprete, tanto fortuitas –como viajar para tocar en otros lugares de provincia–, como de primera necesidad –tener que trabajar en otros proyectos personales–, propiciaron un periodo de aproximadamente 4 meses en medio de la investigación que, aunque superaron mis planes y me impidieron realizar trabajo de campo, sirvieron para afinar nociones teóricas, indagar a fondo en fuentes históricas y terminar de planear los elementos que permitirían perfilar un posible final al trabajo.

Esta indagación implicaba necesariamente tratar con la complejidad y la significatividad de elementos mencionados sólo de manera superficial en esta primera descripción: aspectos contextuales que impulsan la decisión de tocar en las calles, la constitución de su repertorio personal y en conjunto, el papel de la expresividad en la actuación, las consecuencias de ser una figura no institucionalizada, las estrategias necesarias en la negociación con otros individuos por aceptar y mantener el marco de la situación e incluso la experiencia social del *aprender a tocar*.

Estoy consciente de que todo ese conocimiento es generado y se encuentra disponible en el músico itinerante, pues es él quien propone la situación del “concierto instantáneo” y el interesado en salvaguardar en todo momento esa condición. Su experiencia, reconocible en sus prácticas, reflexiones y estrategias, es vital para la comprensión de la interacción social ocurrida. Reconocerla, reconstruirla y re-significarla es una tarea realizada conjunta y dialógicamente

entre el investigador y el músico, quienes vivenciamos un aprendizaje y generamos saberes sociológicos.

Capítulo 2

El *marco* de la actuación

“Como el tropel de bueyes del pueblo de los Nuer, espejo y doble del pueblo, del que habla Girard, la música es paralela a la sociedad de los hombres, estructurada como ella, y cambiante junto con ella. No evoluciona linealmente sino imbricada en la complejidad y circularidad de los movimientos de la historia.”
Jacques Attali

Intro

En una aseveración de anclaje evidentemente social, Small asegura que las relaciones entre aquellos que toman parte en una interpretación musical, sea tocando, cantando o escuchando, *comienzan incluso mucho antes de que se escuche el primer sonido*²³. Retomar esta idea para hablar de la interacción social en el escenario musical –o el de cualquier otro foco de análisis en el terreno de las interacciones– resulta útil, pues permite el reconocimiento de que el encuentro cara a cara es la concreción de múltiples procesos sociales concatenados históricamente. Como en la analogía con el *iceberg*, para que el concierto comience y tenga un curso específico, es necesaria una multiplicidad de elementos que permitan su acontecer y que no se presentan a simple vista, por lo que se necesita de otras aproximaciones para revelarlos.

Para hacer evidente este aspecto, el análisis de dichos elementos en este trabajo está basado principalmente en el concepto de *marco* que Goffman elabora: “Doy por supuesto que las definiciones de una situación se elaboran de acuerdo con los principios de organización que gobiernan los acontecimientos –al menos los sociales– y nuestra participación subjetiva en ellos; *marco* es la palabra que uso para referirme a esos elementos básicos que soy capaz de identificar.”²⁴

Así, los marcos de referencia con que damos sentido a los acontecimientos guían nuestra interpretación de los hechos y generan la posibilidad de que haya expectativas para actuar. Su configuración opera, en este sentido, como demandas de tipificaciones sociales sobre “¿qué *debería* ocurrir?” y de ese modo organizan nuestra experiencia y participación de lo real.

Sin embargo, en las situaciones sociales pueden presentarse múltiples marcos en tanto existan múltiples posiciones a partir de las que se interpreta. Esto

²³ Small, Christopher. *Op. Cit*

²⁴ Goffman, Erving. 2006. *Frame analysis. Los marcos de la experiencia*. España: CIS-Siglo XXI; p. 11

puede presentar complicaciones para el encuadre que pueden identificarse como ambigüedades, errores, rupturas e incluso disputas para establecer una definición de lo que ocurre. Pero aún ante estas posibilidades Goffman apunta –y el planteamiento de Small lo expresa de forma sencilla– que siempre existe un contexto con base en el que se aplican los marcos: “Si bien es central la situación de interacción para comprender el marco de referencia que está operando en ese momento, la situación de interacción no es el contexto absoluto de la interpretación.”²⁵ Tomar esto en consideración nos permite omitir aquí una descripción detallada de cada uno de estos elementos problemáticos –ya caracterizados en profundidad por el autor y que sólo retomaremos más adelante, si es que ocurren, para clarificar nuestro análisis– y señalar que la situación de “concierto” donde visualizamos a oyentes e intérpretes, se significa como tal por ese proceso anterior al primer sonido en la actuación, esa parte del *iceberg* oculta a simple vista.

Este capítulo expone la construcción de un marco de referencia que permita analizar la interacción en el escenario musical itinerante de la ciudad de México. Para ello es necesario desarrollar diversos elementos –valoraciones, prácticas y normativas sociales que prevalecen en tiempo y espacio– que tienen lugar en la configuración de sentido alrededor de cómo se define y se actúa en ese encuentro, además de cómo se constituye la *posición social*²⁶ del músico itinerante:

“Una posición social incluye la especificación de una <<identidad>> definida dentro de una red de relaciones sociales, [...] que lleva consigo cierto espectro –por difusa que su especificación sea– de prerrogativas y obligaciones que un actor a quien se concede esa identidad –o que es un depositario de esa posición– puede

²⁵ Acevedo, Mariela H. 2011. *Notas sobre la noción de “Frame” de Erving Goffman*. Universidad de Buenos Aires: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico ‘INTERSTICIOS’, vol. 5 (2), p. 193

²⁶ Retomo la noción de Giddens sobre las posiciones sociales aunque Goffman utilice la de *rol* en su análisis, dado que esta última destaca un carácter “dado” a los individuos: un guión ya escrito que sólo se reproduce frente a otros.

activar o poner en práctica: esas prerrogativas y obligaciones constituyen las prescripciones de rol asociadas a esa posición.”²⁷

Ahora bien, en México –como en gran parte de América Latina–, el espectro musical se ha configurado hasta la actualidad por una multiplicidad de orígenes sonoros que, mediante el mestizaje, dan un panorama heterogéneo al ir desde las expresiones de los pueblos originarios americanos hasta las manifestaciones europeas y africanas más diversas sincretizadas por “el encuentro entre los mundos”. De manera que comprender la actuación enmarcada por el campo musical en nuestro país requiere tomar en cuenta el proceso colonizador, que ha permeado en términos de la creatividad e interpretación sonora y también profundamente en las formas en que identificamos, significamos y nos relacionamos con ellas cotidianamente.

Si partimos de este reconocimiento histórico, será más fácil comprender que el campo de la música en nuestro país –como autónomo e institucional– y las posiciones sociales que configura están íntimamente condicionados por el modelo moderno articulado desde el contexto europeo.

***Estrofa:* Breves antecedentes de la posición social del músico moderno y sus espacios de autonomización**

Si bien, es cierto que los músicos que se presentan en los espacios públicos siempre han existido, sus actuaciones no han estado siempre sujetas a las mismas condiciones ni han sido percibidas de la misma manera. El hecho de que actualmente el músico callejero pueda, aún con las limitaciones que ello supone, elegir y proponer sus propios escenarios en espacios tan distintos de la urbe y ser aceptado, es posible gracias a un proceso histórico a partir del que su posición social adquirió una independencia relativa –impensable en diversas civilizaciones

²⁷ Giddens, Anthony. *Op. cit.*; p. 117

durante siglos— con la cual desenvolverse en el espectro social y que se ha ido modificando y adaptando, acorde con sus contextos, a nuevas demandas sociales.

A su vez, sabemos que su actuación tiene, entre otros propósitos, la intención de colocarse en el terreno de lo económico y servir como un medio para la subsistencia cotidiana, pero esto tampoco sería posible de no ser porque existe un marco que le brinda a la actividad musical un carácter especializado con su respectivo valor de cambio.

Históricamente, aunque siempre inmersa en las relaciones de poder y con sus connotaciones políticas y religiosas, la música se encontró separada del sentido económico hasta la Edad Media; en ciertos periodos, el músico figuraba más bien de pagano o como un esclavo. A los juglares se les consideraba indeseables y ello provocaba su exclusión social, pues desde los términos mágico-religiosos desde los que se calificaba a sus prácticas —que no sólo se referían al espectáculo sino también a la circulación de información— la Iglesia y la sociedad condenaban su condición itinerante. En este sentido, la actividad musical, señala Attali²⁸, carece hasta entonces de cualquier elitismo y de *monopolio creativo*.

De esta manera, la gestación de una aceptación social distinta y de su valor como agente económico se puede rastrear en el periodo que va del siglo XIV al XVI, momento en que hay un cambio en la dinámica establecida hasta entonces y, el músico entra en el intercambio comercial al posicionarse como asalariado de las cortes²⁹.

Hasta este momento, los juglares manejaron repertorios de memoria que resultaban heterogéneos al incluir diversos estilos, melodías, letras e incluso contenidos políticos que funcionaban como medios de legitimación y materia para la circulación de información social. No obstante, la estructura de estos repertorios

²⁸ Attali, Jacques. 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI

²⁹ Ídem.

comienza a verse más acotada cuando la música escrita, que solamente se había utilizado en la Iglesia, se convierte en una característica fundamental del músico sirviente de la corte.

Aunado a ello, los cambios en el proceso compositivo –incluso en la música de Iglesia que comienza a secularizarse- y la creciente expansión de las técnicas musicales en las cortes, profundizan la separación entre éstas y el resto del pueblo, generando –junto con otros hechos– factores para la caracterización de los que políticamente se constituían y distinguían como centro social. Es así como el músico deja de confundirse con ‘el pueblo’ como juglar para especializarse y limitarse a una clase social única; podríamos considerar a éste su primer rasgo en la constitución de un status institucionalizado o profesional.

Ahora bien, estos cambios no ocurren de manera total e inmediata. Ya desde aproximadamente el siglo XI se perfilaba un “refinamiento cultural” en el contexto de las grandes cortes feudales, mismo que proveía las condiciones que, con el tiempo, convertirían la figura del juglar y sus actuaciones en algo cada vez más dirigido a círculos prestigiados y con contenidos más refinados: “La poesía trovadoresca sólo surge en las cortes y clases sociales que tenían la riqueza y el poder suficientes para permitir y cultivar este tipo de relaciones [entre el hombre, de posición social inferior, y la mujer en condición social superior]. Ahora bien, esta clase es, en realidad, una clase minoritaria, una elite en comparación con la totalidad de la clase caballeresca.”³⁰

Así, vemos que las características concretas que se expresan en posiciones sociales específicas no aparecen de manera tajante, sino que resultan –a veces de manera inesperada– de la sedimentación de procesos complejos que, en algunos casos, atraviesan incluso largos periodos históricos. Ello se puede hacer más evidente en nuestra deconstrucción de la figura del músico asalariado si

³⁰ Elias, Norbert. 2009. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE; p. 391.

retomamos a Norbert Elias cuando hace referencia al papel del trovador en la sociedad feudal previa a dicha posición como sirvientes, donde ya se puede comenzar a localizar la configuración de condiciones que posteriormente serán de vital relevancia en su distinción social:

Aparece, igualmente, la necesidad de prestigio y ostentación de estos grandes señores feudales, evidente en sus luchas competitivas recíprocas, cruentas o incruentas, y la voluntad de distanciarse de los caballeros menores. Y, como manifestación de todo ello, pasan a convertirse en auténticas instituciones sociales más o menos sólidas los poetas y los cantores, que alaban al señor y a la señora y que ponen en palabras los intereses y opiniones políticas de los señores, así como el buen gusto y la belleza de las señoras.³¹

Por consiguiente, el inicio de su autonomía se asienta, siguiendo los trabajos de Elias y Attali, paulatinamente en el periodo de las cortes absolutistas. Al mismo tiempo, ello no significa que la figura del juglar desaparezca, por el contrario, éste permanece presente en otras esferas de la sociedad. Y por otro lado, a pesar de la relativa aceptación social y la sofisticación de sus interpretaciones –que ya se ven siempre condicionadas por partituras escritas y con arreglos hechos “sobre pedido”– el músico asalariado continúa articulando repertorios a partir de lo que antes lo constituyó como juglar y está siempre supeditado a las órdenes de las cortes: “Como los sonidos de la música tonal en el pentagrama, está encerrado, canalizado. Sirviente, su remuneración y su vida cotidiana dependen de la buena voluntad del príncipe. La presión sobre su obra se vuelve imperativa, impúdica, a imagen de la que sufren un criado o un cocinero de esa época.”³²

Con base en este contexto, donde un sector prestigiado *consume* y legitima un tipo específico de música, se comienza a perfilar, de manera velada, la perspectiva de que las obras musicales de tradición escrita adquieren un valor

³¹ Ídem; p. 394.

³² Attali, Jacques. *Op. Cit.* p. 31

estético superior a las que únicamente se expresan en la tradición oral. Más allá de las implicaciones estéticas que esta discusión supone y que no es necesario mencionar aquí, esta valoración que se impone a la obra escrita se convierte en factor para una nueva forma de reificación mediante la que se considera que la música *está* en la partitura, y que fuera del objeto físico sólo existimos mediadores –intérpretes, escuchas, compositores– que se relacionan en la tarea de que éste circule.

De manera que la inmersión de la música en la esfera económica produjo nuevas valoraciones en torno al músico como un empleado, y también alrededor de la práctica misma y sus expresiones como un objeto de cambio: una *mercancía*. El perfil profusamente capitalista de esta perspectiva se enfatiza por las condiciones de lo que genera, en palabras de Elias, “el tránsito del *ancien régime* al régimen industrial”³³ donde ya es una obra de mayor valía social, pero además un bien material que tiene precio y se puede intercambiar. Como desarrollaremos más adelante, ambas condiciones permean hasta la actualidad y constituyen aspectos fundamentales del campo de la música que, al menos en nuestro país, enmarca de manera particular a la actuación en los espacios públicos de la urbe.

Posteriormente, algunos hechos del siglo de las luces terminan por afianzar este ascenso del músico en la estructura social. El más evidente de ellos es el hecho de que con la Revolución Francesa se diera lugar a la institucionalización de las Bellas Artes: con ello, las actividades artísticas ya se conciben separadas de la vida religiosa e incluso de las cortes³⁴, y para el siglo XIX, el ideal del “*arte por el arte*” que refería Oscar Wilde³⁵ ya es muy claro con base en esa autonomía de la esfera estética. Con los ideales del individuo y la libertad alimentando este proceso, el músico se emancipa y legitima como especialista, y con ello también

³³ Elias, Norbert. 1996. *La sociedad cortesana*. México: FCE

³⁴ Habermas, Jürgen. 1985. “La modernidad, un proyecto incompleto” en *La posmodernidad*, Hal Foster (comp). Barcelona: Editorial Kairós

³⁵ “El objetivo del arte es revelar el arte y ocultar al artista” en *El retrato de Dorian Gray*. 1991. México: Distribuciones Fontamara; p.7

se constituye un nuevo rol para el escucha. En consecuencia, la estructura y demandas de los espacios donde ambos tienen su encuentro, también se modifican.

Consideremos para ello que hasta el siglo XVII la ópera, como espacio teatral característico, aún apela a un sentido de comunidad: “En los inicios de la ópera pública más popular en Venecia la concurrencia solía ser de la comunidad –casi– entera, aunque separada jerárquicamente en gradas y pisos de acuerdo con su posición social.”³⁶ De manera que, al estilo de las formaciones colectivas de carácter ritual³⁷, el espacio operístico mantiene siempre un ambiente propicio para que el público se sienta partícipe de lo que ahí ocurre.

Sin embargo, para la segunda mitad del siglo XVIII hay una creciente e intencional formalización del espacio como un escenario creado para el espectáculo, en el que las dimensiones actor-espectador están claramente diferenciadas. Esta separación entre el área que proyecta y la que observa, en concatenación con los ideales del “individuo iluminado”, transforma la perspectiva sobre la escucha como una acción vivenciada en colectivo para convertirla en una experiencia “en solitario” que requiere de la concentración individual.

Esta formalización del espacio para la música instrumental tiene su desarrollo hasta el siglo XIX y junto con ella también se despliegan, impulsados por el contexto del romanticismo, los valores de una sacralización de la obra y el artista con los que es posible que se constituya la figura del *genio*. En el caso de la música, se ha propuesto que esta configuración se encarna en la figura de Beethoven y, Baricco sintetiza claramente sus características:

³⁶ Dufour, Michèle. 2011. “La escena para la música instrumental: un espacio simbólico” en Dossier: *Música y sociología*; Revista Scherzo nº 268. Madrid

³⁷ El carácter ritual que refiere Dufour heredaron los escenarios musicales, es definido por la estructura física –en su mayoría de disposición circular– que se puede apreciar en el espacio de rituales primigenios donde todos los involucrados se sienten partícipes de su realización.

Lo que sucede con Beethoven es que por primera vez, y bajo la legitimación del genio, se superponen tres significativos fenómenos: 1) el músico aspira a escapar de una concepción simplemente comercial de su trabajo; 2) la música aspira, incluso explícitamente, a un significado espiritual y filosófico; 3) la gramática y la sintaxis de esa música alcanzan una complejidad que a menudo desafía las capacidades receptoras de un público normal.³⁸

De esta manera, ocurre el proyecto estético –emergente desde los valores del refinamiento aristocrático– con el que, señala Baricco, la música se permea de un status de ‘supremacía moral y cultural’ y deviene en una concepción que la libera de su carácter únicamente comercial para transformarla a ella, sus actores y espacios de existencia, en “una profunda experiencia pseudorreligiosa que exigirá silencio absoluto y una entrega absorta”³⁹, generando así la estructura típica ideal sobre la dinámica escénica de roles activo-pasivo entre emisor-receptor.

En conclusión, esta transición que reconocemos en un proceso paulatino y complejo, extendido desde el Renacimiento hasta el ascenso de la burguesía como clase dominante, consolida la autonomía del campo musical occidental y se expresa hasta nuestros días en las posiciones sociales que Margarita Muñoz denomina *el triángulo de individualidades*: “la individualidad del genio musical del compositor, la individualidad del virtuosismo del intérprete y la individualidad de la sensibilidad del escucha.”⁴⁰

Estrillo: Institucionalización e identidad musical en México

La descripción que aquí se ha desplegado de manera muy sucinta sobre la autonomización del campo de la música y sus condiciones en Occidente no es contenido ocioso: los procesos sociales señalados permearon el contexto que se desarrolló en nuestro país y su mención permite comprender con mucha mayor

³⁸ Baricco, Alessandro. 2008. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. España: Ediciones Siruela; p.19

³⁹ Dufour, Michèle. *Op. Cit.* p. 108

⁴⁰ Muñoz Rubio, Margarita. 2008. *El proceso de autonomización del campo de la música: México 1920-1940*. México: Tesis de doctorado, UNAM; p. 59

claridad la conformación del marco, a partir de valores, de posiciones y prácticas sociales prevalecientes históricamente, que hoy acoge como modelo dominante a las actuaciones musicales condicionando su devenir.

En México, la configuración de nuevas formas de vida en que se ven inmersos estilos, obras, instrumentos y técnicas musicales, así como pautas de conducta y apreciación de sus prácticas, tiene lugar como forma de aculturación generada por la conquista española del siglo XVI de tal manera que el desarrollo del campo musical ocurre en una suerte de reproducción paralela a las prácticas europeas desde tiempos del virreinato: “Ya desde tiempos de la Nueva España se registraron antecedentes importantes de composición y representación de óperas.”⁴¹

Asimismo, diversas tradiciones y valores en el plano de la vida cotidiana permearon al sector privilegiado en el México independiente: la introducción de los pianos en el ámbito doméstico, protagonizados por las mujeres jóvenes, como símbolos de la virtud y el buen gusto; la “música de salón”, que siempre implicaba a la danza como otro factor de refinamiento y de diversión, celebrada por la burguesía; el crecimiento del mercado de instrumentos y partituras para consumo hogareño, entre otras.

Paralelamente, con la consolidación de los estados-nacionales desde finales del siglo XVIII, la prioridad de afianzar las identidades colectivas requirió que diversos elementos jugaran un papel en su configuración; no es una coincidencia que el nacionalismo musical tenga su auge máximo precisamente cuando el orden mundial que se conforma en el siglo XIX exige la distinción entre culturas independientes. De este modo, el arte se convierte en un proyecto que busca homogeneizar, fundamentar y diferenciar de otras identidades nacionales, y en ese juego nuestro país no es una excepción.

⁴¹ Miranda, Ricardo. 2013. “Identidad y cultura musical en el siglo XIX” en *La música en los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords). México: Conaculta; p. 29

En este contexto, la institucionalización de las artes propicia un giro en su significado y los métodos para su conservación: la actividad artística se ha secularizado y ahora se enmarca en un sentido *patrimonial*, por lo tanto, requiere indispensablemente de un Estado con sus respectivas políticas públicas que la respalden. A ello también hace referencia Dufour⁴² cuando menciona que el concierto público descansa en dos elementos que posibilitan su acontecer: un público dispuesto a disfrutar como espectador y una autoridad pública que subvencione la música como patrimonio de la ciudadanía.

El sustento de este proyecto patrimonial e identitario en México tiene como antecedente directo la fundación de la Academia Filarmónica en 1825 por el compositor y pianista mexicano José Mariano Elízaga (1786-1842), misma que derivó en el primer Conservatorio en América; y comienza a adquirir forma desde mediados del siglo XIX con la consolidación y desarrollo de la educación musical en conservatorios y escuelas –al más puro estilo europeo– y, la aparición de las primeras orquestas institucionales. Inicialmente, dicho proyecto es impulsado por las élites intelectuales que demostraban interés por el crecimiento del medio operístico, así como por su posicionamiento en el ámbito internacional⁴³ expresando siempre su “impronta mexicana”, dando lugar en 1865 a la creación del Club Filarmónico de México. Para 1866 se funda el Conservatorio Nacional de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana bajo el contexto de la democratización de la educación y con la intención de equiparar la formación musical a los cánones internacionales.

A esta primera base educativa le sucede la creación de otras instituciones públicas en el país, tales como la Escuela Nacional de Música de la UNAM –ahora Facultad de Música– en 1929, la Escuela Superior de Música del INBA en 1936 y el Conservatorio de las Rosas, en Morelia, en 1941. Con ello no está de más

⁴² Michèle Dufour. *Op. Cit.*

⁴³ Gómez Rivas, Armando. 2013. “Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX” en *La música en los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords). México: Conaculta.

señalar que su creación se desarrolla siempre bajo una lógica centralista que las ubica únicamente en la capital del país y otros puntos crecientemente urbanizados del mismo.

En relación a ello, y siguiendo el trabajo del musicólogo Armando Gómez Rivas⁴⁴, las primeras orquestas sinfónicas oficiales en nuestro país se pueden localizar en el periodo que va de 1892 a 1921 y su creación forma parte medular en el proceso que apunta tanto al reconocimiento público de los egresados de instituciones educativas como a la integración de México en el mapa institucional musical del mundo. La primera de ellas pertenece claramente al Conservatorio Nacional y posteriormente se conforman orquestas sinfónicas y filarmónicas en otros puntos de la república: Querétaro, Xalapa, Aguascalientes y Estado de México, aunque la existencia de éstas fue efímera por estar siempre supeditada a los gobiernos transitorios encargados de subvencionarlas⁴⁵.

Por otro lado, es importante tomar en cuenta que ya desde los albores del siglo XX era explícito el énfasis que daban los propios músicos a la exaltación de “lo mexicano” en la composición de sus obras e incluso en sus discursos difundidos en múltiples encuentros y publicaciones. Este aspecto se vislumbra como un elemento directo en la gestación del nacionalismo musical que se consolida explícitamente como movimiento después de la Revolución, y su figura más representativa es el músico zacatecano Manuel M. Ponce (1882-1948).

Al igual que en el caso europeo, el objetivo era recuperar el folclor entendido como las características sonoras propias que identifican a la nación para encontrar en la música un rasgo de su originalidad e identidad cultural. Así, con Ponce se expresa la intención de que la música popular mexicana fuera recuperada por contener los valores que él llamaba “del pueblo”, e incluso cabe

⁴⁴Ídem; p. 375

⁴⁵ Ídem, p. 401

mencionar que pugnó por su aceptación por parte del sector burgués⁴⁶ a partir de su tratamiento y “ennoblecimiento” con técnicas y elementos sonoros propios de la música académica europea que, claramente, era bien acogida por los sectores privilegiados.

Este proceso tiene su desarrollo entre las décadas de 1910 a 1930 y, para esta última, Carlos Chávez (1899-1978) aparece como el caso representativo de su oficialización al posicionarse como una figura de autoridad institucional en tanto el cambio que realizó en el programa educativo del Conservatorio y la dirección de su Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) operan como directrices del campo musical en la construcción del proyecto de nación. Por supuesto, ello no eximió a Chávez de caer en contradicciones al articular el discurso para la legitimación del estudio y recuperación de la música popular mexicana –es hasta la década de los años 20 que incorpora en sus composiciones elementos de los pueblos originarios–; por el contrario, y como sucedió también con Ponce, se postula una reivindicación de lo mexicano ponderando al mismo tiempo técnicas y valores estéticos propios de la tradición europea.

De esta manera, en el discurso de ambos se expresa una concepción de corte eurocéntrico que a partir de las nociones de civilización/barbarie coloca en una condición de superioridad al contexto de la música académica europea frente a la popular mexicana –la de los “mestizos” y que también excluye la de los “inexistentes” pueblos originarios– y, sobre todo en los discursos jóvenes de Chávez, a las clases altas sobre las subalternas:

La originalidad que Ponce y Chávez atribuyen a la canción popular mexicana es, en palabras de este último, una consecuencia de la “falta de cultura” del pueblo mexicano. Este “pueblo” al que Chávez caracteriza como “ardiente y apasionado”, “de móviles puramente ideales y de sensibilidad intensa”, es la clase baja mestiza

⁴⁶ Picún, Olga y Consuelo Carredano. 2012. “Nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios” en *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010. México: IIE-UNAM*

–de la que entonces excluye al sector indígena–, ajena al desarrollo del pensamiento europeo.⁴⁷

No obstante, otra posición alrededor de la reivindicación de lo mexicano se aprecia con las composiciones y discursos de músicos como Silvestre Revueltas (1899-1940) o José Pomar (1880-1961), quienes para el análisis histórico nos sirven como representantes de un sector que considera a los rasgos populares como propios y además asigna a la música la función social de contribuir como fuente emancipadora de la clase trabajadora. Así, a pesar de las contradicciones internas del discurso oficial y de las discrepancias ideológicas existentes entre los integrantes del gremio musical, el escenario de tensiones que supone este periodo y los significados del nacionalismo musical mexicano expresan la vastedad de elementos culturales que configuran el espectro sonoro del país y las diversas formas en que se piensa al proyecto de nación desde la esfera de la música.

No está de más apuntar que aún con esta aparente defensa de lo nacional, para el siglo XX las obras de compositores mexicanos –claramente sólo dentro de esta tradición académica– son mínimas y hay una lógica en el manejo institucional de los repertorios que privilegia las obras extranjeras y, como señala Gómez Rivas, sólo recupera “lo más distinguido” del país. Además, hay una significativa incorporación de modelos extranjeros en la educación musical que hasta la fecha se pueden apreciar.

De esta forma, el movimiento evidencia la contradicción que implica todo proceso de unificación nacional: el intento de consolidar la identidad de un territorio, y tan pluricultural como lo ha sido México, automáticamente excluye formas de vida que no logran ser “incluidas” por el modelo moderno. Existe una multiplicidad de expresiones musicales a lo largo y ancho del país que, en muchos casos, aparecen como elementos configurativos de identidades locales y regionales que este proyecto civilizatorio eurocéntrico no logra abarcar. En

⁴⁷ Ídem; p. 506

consecuencia, aunque el campo de la música se institucionaliza y legitima a partir de diversos discursos, tengan o no un reconocimiento a la pluralidad de paisajes sonoros del país, está íntimamente permeado por los valores de la tradición europea y no se le puede definir a priori como una esfera representativa de la nación como unidad cultural.

Simultáneamente, la materialización de esta tradición estética heredada y la concreción de las artes como patrimonio ciudadano se celebra también con la inauguración del Palacio de Bellas Artes en 1934, símbolo fundamental en tanto se convierte en el recinto representativo de la vida artística de México ante la nación y el mundo. Las características de su construcción, iniciada desde el porfiriato⁴⁸, lo colocan a la par de otros recintos monumentales en Occidente tanto material como simbólicamente, conduciendo a la representación del progreso y a la inclusión del país en el modelo moderno.

En el concierto inaugural se presenta la Orquesta Sinfónica Nacional con el estreno de la *Sinfonía proletaria*, obra compuesta y dirigida por Chávez que ya apunta “al intento de plasmar un arte destinado al proletariado y compartía las propuestas del muralismo de Rivera, Orozco y Siqueiros y de la poesía de la Revolución que pretendía encarnar Gutiérrez Cruz.”⁴⁹ A su vez, el Palacio es también pieza fundamental en la comprensión del desarrollo del arte operístico, que hasta el momento había sido impulsado básicamente por las élites⁵⁰ y con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1947 es acogido por recursos públicos.

Posteriormente, con la fundación del INBA, el desarrollo administrativo de la cultura, que había estado a cargo de diversas instancias de la SEP, toma un nuevo rumbo que se asentará a lo largo del siglo XX. Gómez Rivas sintetiza

⁴⁸ Figueroa Franco, José Luis. 2011. *Paseo virtual por el Palacio de Bellas Artes*. México: Tesis de licenciatura, UNAM.

⁴⁹ Tello, Aurelio. 2013. “Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX” en *La música en los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords). México: Conaculta; p. 515

⁵⁰ Gómez Rivas, Armando. *Op. Cit.*

también como instancias representativas de esta consolidación oficial al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta, ahora convertido en Secretaría de Cultura), y a los departamentos regionales formados por casas de cultura y universidades. La política cultural configurada a partir de entonces, convida a la creación de un arte nacional a la vez que a reconocer a los artistas locales: “Lo que podría considerarse como una defensa irracional de lo mexicano era en realidad una búsqueda y un principio de consolidación de una producción artística propia.”⁵¹

Con ello, también resulta interesante mencionar que a pesar de la existencia de múltiples acervos y recursos para registros musicales, los esfuerzos de divulgación más grandes que se cristalizan en la creación de fonogramas, la publicación bibliográfica tanto de crítica como de investigación musicales –también a cargo de la SEP antes de la creación del INBA– y, la conformación de “Ediciones Mexicanas de Música A.C.”⁵² en 1947 como institución editorial especializada en la música mexicana, aparecen determinados gubernamentalmente desde sus cimientos.

Ello se explica por el carácter patrimonial, mencionado con anterioridad, que se imprime en este tipo de soportes materiales. Dado que la música registrada, ya sea como partituras o grabaciones, se nos presenta como la posibilidad de conservar y transmitir las obras al estilo de un objeto museal, la política cultural hegemónica que se ha desarrollado hasta la actualidad privilegia estos aspectos y, como consecuencia, otros tipos de expresiones se ven eclipsados:

Los métodos de registro adquieren una importancia significativa en nuestro país, pero su exaltación, con la consecuente ponderación de los objetos, desdibuja a los músicos y a sus comunidades respectivas. [...] En esta lógica, las acciones

⁵¹ Gómez Rivas, Armando. *Op. Cit.* p. 383

⁵² Fundada también por Carlos Chávez y los músicos Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Rodolfo Halffter, Luis Sandi, Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay. Véase www.edicionesmexicanasdemusica.com

abocadas al cuidado del patrimonio musical se han enfocado de manera esencial a la conservación de los objetos, relegando a las personas y a las comunidades, olvidando quiénes son los verdaderos sujetos sociales portadores del saber. Este punto es sustancial, sobre todo cuando se trata de las prácticas musicales correspondientes a las sociedades orales.⁵³

Al mismo tiempo, es posible localizar elementos dentro de este escenario político-cultural que aparentemente responden a trayectorias distintas. Un ejemplo de ello es el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) que se ha desarrollado desde 1988 –creado paralelamente al Conaculta– como programa de fomento a la creación y difusión artística del país sin hacer distinciones entre música “cultura” o “popular”⁵⁴; sin embargo, mediante sus principios de impulsar una identidad nacional, competitividad internacional y movilidad de artistas al extranjero, su dinámica continúa operando inmersa en la paradoja institucional: hay un interés por exponer lo mexicano o lo folclórico pero a la vez existe una lógica eurocéntrica que busca “competir” en un sistema y a partir de valores extranjeros, mismos que son los que se enseñan en las instituciones educativas nacionales.

A partir de este análisis es posible evidenciar dos aspectos indispensables que en este trabajo visibilizo para realizar el encuadre de las actuaciones: el primero, que el desarrollo del arte en México está condicionado por un modelo civilizatorio a partir del que muchas prácticas son automáticamente excluidas por no cumplir con los cánones eurocéntricos de “lo moderno”; y segundo, que también se encuentra relativamente constreñido por responder a un proyecto de Estado, identitario pero excluyente, que lo posiciona como bien patrimonial.

⁵³ Camacho Díaz, Gonzalo. 2009. “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal” en *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*. Híjar Sánchez, Fernando (coord.) México: Conaculta; p. 25

⁵⁴ Ejea Mendoza, Tomás. 2011. *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. México: UAM Azcapotzalco

Frente a este contexto, la ciudad de México, al ser una imagen representativa en la constitución de la nación y del progreso, se encuadra también por ambos aspectos al posicionarse como escenario de la práctica itinerante. Con base en ellos se articulan su marco legal y carácter identitario que cabe discutir en este trabajo, pues a partir de éstos se despliegan múltiples reglas para el espacio público, construcciones valorativas, formas de interacción y de comportamiento e incluso políticas públicas.

***Coda:* La ciudad de México como escenario para el escenario**

La vida urbana aparece frente al ojo sociológico como un foco de atención que encanta por la multiplicidad de símbolos e imágenes que la configuran y la dotan de una identidad: el tipo de relaciones sociales que se entretienen en ella; las diversas formas de apropiación, producción y significación del espacio; las tensiones entre lo público y lo privado; la creciente presencia de la tecnología, entre otros aspectos articulados por una gran diversidad de culturas que puede albergar. Sin embargo, la metrópolis, además de imagen, es también sonido.

La ciudad de México es un paisaje social profusamente heterogéneo y dinámico que permite indagar en las múltiples experiencias sonoras que dan cuenta de la construcción social de su realidad. Dado el curso de la vida metropolitana, como proceso que no ocurre de manera uniforme, se produce un ambiente auditivo que también se expresa en una multiplicidad de manifestaciones distintas. Tomar esto en cuenta nos permite reconocer que los grupos humanos que tienen su encuentro en la urbe están continuamente experimentando, re-significando y transformando lo que implica vivir en ella a partir del espectro sonoro.

En este sentido, resulta pertinente retomar el concepto de *espacio público sonoro* con el que la antropóloga Olga Picún reconoce la existencia de una dimensión auditiva, además del espacio físico, como un elemento fundamental en

dicha construcción. No obstante, en sus planteamientos sólo se caracteriza este elemento acústico en términos de la dicotomía público/privado:

Lo privado en el espacio sonoro remitiría, bajo estos términos, al uso de aparatos, como el walkman, que aíslan al individuo de la sonoridad del espacio, mientras que lo público, a las posibilidades que otorga el conservar los oídos descubiertos.⁵⁵

En consecuencia, y para utilizarlo con mayor precisión, aquí desarrollo el concepto apuntando tres aspectos básicos que podemos identificar para poder caracterizar claramente esa construcción auditiva del espacio público que, evidentemente, condiciona la actuación itinerante en tanto opera como elemento de su escenario:

En primer lugar, se localizan las *acciones sonoras* que hemos definido en el capítulo anterior como aquellas que, con base en una intención con sentido enmarcado socialmente, deliberadamente buscan producir sonidos o *hacer música* –por lo que se incluye a la práctica callejera–, ocurran o no en establecimientos creados para ello.

En segundo lugar, está el *ruido*, que aparece como un fenómeno sumamente complejo si reconocemos que se construye en dos dimensiones: por un lado, como una efectiva saturación de estímulos consecuencia de la vida metropolitana, que es posible medir y de la cual comprobar efectos negativos para el individuo; y por otro, como una construcción subjetiva que en términos prácticos resulta ambigua en la medida que lo que para unos puede ser agradable, otros lo consideran molesto e incluso ofensivo –y por ello también se llega a incluir en él a los músicos itinerantes. Es importante visibilizar este elemento y señalar que ocupa un lugar preponderante, pues aunque cotidianamente se suele dar poca importancia a la “contaminación sonora” tanto en términos de salud pública como

⁵⁵ Picún Fuentes, Olga. 2007. *Una tipología de las prácticas de los músicos callejeros del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Tesina de maestría, UAM-I

de elemento cultural producido por la vida social, según la Procuraduría Ambiental y del Ordenamiento Territorial de la ciudad de México, entre el 60% y 70% de las denuncias ciudadanas en la actualidad son por problemas de ruido⁵⁶.

Y en tercer lugar, están aquellas manifestaciones que se encuentran ligadas a la tecnología, tales como la radio en los automóviles, las grabaciones en establecimientos comerciales, plazas públicas, centros culturales, medios de transporte, entre otras, y que se configuran como “sonido o música ambiental”. En ese sentido, éstas también pueden llegar a asociarse con el ruido en tanto presentan la dicotomía de escuchar algo de manera involuntaria, prácticamente forzados por el contexto, o de manera electiva.

De este modo, es posible analizar que el espacio público sonoro también presenta condiciones sociales en disputa que continuamente, seamos conscientes o no, generan múltiples valoraciones y significados de lo que implica visitar o recorrer ciertos lugares, permeando nuestras consideraciones sobre los espacios que es molesto visitar o, por el contrario, los que se consideran atractivos para llevar a cabo ciertas actividades.

La práctica musical callejera, participante de este espectro, ocurre como una pluralidad de interpretaciones que, como podemos inferir a partir del trabajo realizado por Picún en la ciudad de México, es posible analizar en sus diversas características para generar tipologías que expresen la complejidad del fenómeno y ayuden a comprenderlo al reconocer las particularidades que las conforman, ya sea de manera comparativa en diversas ciudades o dentro de su mismo contexto.

Por otro lado, también es importante reconocer que la estructuración física del espacio ciudadano juega un papel muy importante en la configuración de los marcos de referencia sociales con que los individuos significan los

⁵⁶ Guzmán, Fernando. *Contaminación sonora. Ruido, motivo de 70% de denuncias en la capital* en Gaceta UNAM, N° 4,783. 12 de mayo de 2016; p. 7

acontecimientos y sus relaciones en la urbe: los lugares están codificados históricamente con funciones específicas que generan conocimiento y una expectativa sobre qué clase de eventos podrían o no acontecer y de cómo se puede actuar en ellos.

Estos conocimientos se expresan como posibilidades para interpretar los acontecimientos e interactuar, pero también establecen pautas sociales de comportamiento y sanciones para aquello que se considera indeseable: “En un concierto de música clásica, en cambio, la gente se pone en un estado de escucha directa e inmediata, atenta y concentrada exclusivamente en la música. Cualquier acción que distraiga a los demás es condenable; a quien tose o hace crujir la butaca se lanzan miradas torvas.”⁵⁷ Y en algunos casos, estas reglas sociales propician la creación de marcos institucionales encargados de vigilar y castigar todas aquellas actividades que no se acoplen al modelo establecido.

En este sentido, la ciudad de México ha contado explícitamente con un marco legal que acoge a las actuaciones itinerantes –con antecedentes localizados desde la década de los 40– bajo un reglamento para “trabajadores no asalariados”⁵⁸ a partir de un concepto que agrupa un sinnúmero de actividades que sólo encuentran relación por el hecho de ser posibles fuentes de ingreso económico que se localizan en la vía pública: “aseadores de calzado; estibadores, maniobristas y clasificadores de frutas y legumbres; mariachis; músicos, trovadores y cantantes; organilleros; artistas de la vía pública; plomeros, hojalateros, afiladores y reparadores de carrocerías; fotógrafos, mecanógrafos y peluqueros; albañiles; reparadores de calzado; pintores; trabajadores auxiliares de los panteones; cuidadores y lavadores de vehículos; compradores de objetos varios, ayateros; y vendedores de billetes de lotería, de publicaciones y revistas atrasadas”⁵⁹.

⁵⁷ Stefani, Gino. 1985. *Comprender la música*. Barcelona: Ediciones Paidós; p. 12

⁵⁸ Véase “Reglamento para los trabajadores no asalariados del Distrito Federal” en el Anexo de este trabajo.

⁵⁹ Ídem; Artículo 3.

Al articularse de este modo, la política oficial resulta ineficiente porque asume, como analiza Picún⁶⁰, que la actividad musical automáticamente implique una remuneración –aspecto que no siempre sucede–; pero además porque categoriza y pretende abarcar bajo las mismas bases normativas a una heterogeneidad de formas de “auto-empleo” que poco o nada tienen en común. Más aún, para el caso de los músicos resulta ruidosa y contradictoria al exponer claramente una exclusión de sus prácticas –lo mismo podríamos decir de los fotógrafos y el resto de artistas– dentro del concepto de patrimonio bajo el que, en teoría, el Estado resguarda las construcciones culturales de la sociedad.

Con base en estos términos, la práctica itinerante se llega a tratar en la realidad como una actividad incluso ilegal porque se considera que obstruye la vía pública y propicia una imagen de mendicidad: en la Alameda Central de la ciudad está prohibida la presencia de cualquier actividad que reciba remuneración incluyendo a artistas, vendedores ambulantes y mendigos; el reglamento de los “trabajadores no asalariados” también prohíbe estas actividades en diversos espacios como medios de transporte, estaciones de metro o mercados; en las inmediaciones del Centro Histórico hay policía designada para evitar que haya esta clase de prácticas, aunque a pesar de ello los artistas callejeros se las han ingeniado para permanecer en la zona generando un ritmo de actividades e incluso configurando una identidad de la misma, atractiva en algunos casos tanto para los turistas como para el ciudadano común.

El espacio, en teoría público, deja de serlo en la práctica cuando la sola presencia de estos actores se ve amenazada por los servidores de vigilancia que llegan a perseguirlos y, que respaldados por el marco legal que impone permisos y sanciones, tienen el poder de multarlos e incluso arrestarlos. Dado este contexto, en el que también cabe mencionar ocurren casos de extorsiones, algunos músicos en la ciudad deciden abandonar los espacios de las calles con oyentes dinámicos

⁶⁰ Picún, Olga. 2013. *¿Mendigo, vendedor ambulante, delincuente, o... músico?* en *Quaderns-e*, N° 18 (2). Institut Català d' Antropologia; pp. 81-95

que escuchen y continúen caminando, para acercarse a establecimientos que permitan sus actuaciones con audiencias asentadas en ellos a las que puedan interpelar verbalmente de manera más segura.

Tomando en cuenta este elemento coercitivo y discriminatorio, se explica por qué se generan confrontaciones –que se describen más adelante– entre los propios ciudadanos, los servidores de vigilancia de los espacios públicos y los intérpretes en la disputa por su utilización. Además, la prohibición se presenta más allá de las calles, pues incluso algunos establecimientos se niegan siquiera a negociar la presencia de los músicos (Figura 1). Contrario a lo que podríamos pensar al ver las respuestas de la mayoría de “audiencias” respecto a su actividad en las calles, la perspectiva oficial puede considerar que la imagen que generan estos actores de la vía pública es negativa y que, dado que existen lugares definidos para la interpretación musical, nos presenta ante el mundo como un lugar incivilizado.



Figura 1. La prohibición no sólo está en las calles. La fotografía muestra un letrero en el vitral de un restaurante sobre la calle de Regina, en el Centro Histórico de la ciudad, donde se ejemplifica el tipo de prácticas discriminatorias al que se enfrentan los músicos itinerantes. Fotografía de archivo personal.

Esta percepción peyorativa que se dirige específicamente hacia la condición nómada –y todo lo que se le asemeje– ha existido a lo largo de la historia de Occidente como un juicio, enfatizado por la modernidad, anclado justamente a la formación de los grandes asentamientos humanos que, cabe mencionar, ven como amenaza la presencia de grupos diferentes que ponen en jaque la imagen y el proyecto civilizatorio de la ciudad moderna. Aunque la existencia de estos individuos se mantiene en la actualidad, sea por condiciones laborales, de migración, u otras, no han cesado las posiciones racistas que los colocan como seres indeseables relacionados con criterios de maldad, pobreza e inferioridad.

Si bien, la prohibición de estas prácticas en ciertas zonas de la ciudad tiene una intención de desplazamiento y seguridad con la cual se pueden evitar accidentes o complicaciones en caso de siniestros –como en las estaciones del metro–, al propiciar esta negación de la práctica musical itinerante como parte de la cultura inmaterial de la sociedad, la política de la ciudad denota una posición eurocéntrica y oficialista en la que bajo el ideal del “orden público” se piensa que el Estado debe erradicar toda actividad de “propósitos mendicantes”; que para presenciar las artes sólo existen espacios designados y, que también le corresponde la preservación de sus manifestaciones materiales –acotadas a objetos que no se presentan en todas las prácticas musicales– como expresiones del patrimonio.

Ello, en relación con los valores mencionados anteriormente que han quedado impresos en la posición social del músico *genio* y de la música misma como mercancía, también genera en la población una posición incrédula ante la actuación de la vía pública, cuestionando incluso el status de músico y estableciendo el prejuicio mencionado líneas atrás adjudicado a esta condición de los intérpretes de que “sólo les interesa ganar dinero”, en contraposición al que consagra al concertista de tradición académica que se presenta en salas y teatros como un actor situado en un terreno “más sublime” y que se encuentra más allá de los términos del intercambio económico.

Estas aseveraciones, a simple vista, parecerían exageradas de no ser porque el proceso de licencias que propone el reglamento de los “trabajadores no asalariados” para normar a los sujetos itinerantes⁶¹ opera de manera muy similar al proceso llevado a cabo a principios de 1900 en Prusia para controlar a los gitanos:

La clave estaba en la licencia que se necesitaba para la práctica de un oficio itinerante, y el método era ahogar las peticiones de licencias con un sinfín de requisitos burocráticos aplicados meticulosamente, incluidas la prueba de un domicilio fijo, la ausencia de antecedentes penales graves, la provisión de una educación satisfactoria para los hijos, y facturas adecuadas con propósitos fiscales.⁶²

De este modo, es posible visibilizar que aunque el proceso mediante el cual se busca aplicar un marco legal a los músicos itinerantes podría en cierto sentido legitimar, aparentemente a la par de otros oficios, la presencia de estos actores, en realidad la mayor parte del tiempo termina por excluirlos y criminalizarlos expresando una lógica de control –que también pretende involucrar en el proceso a los establecimientos que dan acceso para actuar⁶³– incapaz de reconocer sus diferencias y su relevancia en la vida metropolitana en términos de los procesos sociales por los que se desarrolla y los fenómenos culturales que articula: las diversas formas de aprehender, cultivar y compartir un conocimiento.

A la luz de estos elementos que no contemplan a la práctica musical itinerante, es posible entender por qué la misma se localiza en un terreno de marginalidad. La ciudad funge como su escenario pero a la vez responde a criterios diferentes en términos oficiales, ello propicia que múltiples factores en la generación de un marco legal e identidad bajen continuamente el telón e incluso impidan el inicio del espectáculo.

⁶¹ Véase el capítulo II (artículos 9 a 14) del Reglamento, en el anexo de este trabajo.

⁶² Fraser, Angus. 2005. *Los gitanos*. Barcelona: Ariel; p. 252

⁶³ Véase artículo 40 del Reglamento, en el anexo de este trabajo.

De manera simultánea a este proceso, donde se juegan múltiples perspectivas incluso antagónicas –los músicos itinerantes pueden aparecer como agradables o ruidosos, como artistas o mendigos– se está produciendo continuamente el espacio urbano y sus significados; las personas se apropian de éste e incluso llegan a generar un sentido de pertenencia a partir de las diversas formas en que se relacionan con él. Mediante el derecho a la ciudad lo utilizan y lo modifican para adaptarlo a sus múltiples demandas, y mediante estas transformaciones los individuos también cambian; la ciudad aparece ante ellos como un lugar en constante movimiento que se estructura a la par de sus formas de vida.

El músico itinerante participa de este proceso re-significando y proponiendo esos nuevos sentidos cuando convierte la jardinera de la calle, la mesa del establecimiento o, a pesar de las leyes, el pasillo del transporte colectivo en escenarios de actuación. Los espacios públicos, construidos material y simbólicamente por su sociedad, le permiten prever a sus posibles oyentes y generar estrategias aún en el espectro pluricultural que le presenta para el encuentro cara a cara. Sobrevive a múltiples condiciones históricas y en la búsqueda por adaptarse efectivamente logra ser aceptado e incluso aclamado: logra naturalizar su actuación y recibir, además de dinero, aplausos e incluso nuevos “contratos”.

Los espacios son jerarquizados y elegidos con base en experiencias que dotan al intérprete de nuevos marcos de referencia: el establecimiento específico en que se presente y también el curso de la situación que estén experimentando los oyentes en el momento de su aparición, serán los que condicionen las posibilidades para tener una actuación exitosa, por lo que él mismo necesitará hacer una interpretación inicial sobre el ‘¿qué sucede aquí?’.

Simultáneamente, su presentación propicia una *regionalización* del lugar para los otros: ahora existen nuevas zonas internas en las *sedes* o

establecimientos donde se encuentran; unas regiones responden al carácter de encubrimiento y otras al de exposición; el comensal del restaurante o bar que observa tiene ante sí una dimensión de espectáculo y se encuentra en otra de espectador, en la que ya no necesita forzosamente de una butaca y un boleto, porque ahora entiende que en ese momento la *clave*⁶⁴ para leer los acontecimientos y su responsabilidad ante ellos responden a las del escucha.

No analizamos, entonces, una actividad intencionada y situada únicamente en los términos medios-fines y que por ello se reduce a la posibilidad de servir para la subsistencia cotidiana –como lo parece plantear la normatividad de la ciudad–, por el contrario, es una acción que encierra una complejidad de elementos en la medida que requiere desarrollar diversas destrezas del oficio, en este caso musical, pero que también se ven permeadas por la historia que les antecede y por las experiencias ancladas al esfuerzo por lograr la adaptación a un espacio social específico.

Mediante los factores aquí mencionados se visibilizan en profundidad los elementos históricos con los que se encuadra la actuación itinerante. Pero presentar la actuación, estableciendo y manteniendo el mismo marco de referencia para todos los participantes –lo que en términos de Goffman se denomina *clarificación del marco*– es, en primera instancia, el objetivo principal del intérprete. Cómo se desenvuelve ese proceso y sus variantes en la interacción desde su perspectiva, es lo que se describe en el siguiente capítulo.

⁶⁴ Los *cambios de clave* operan como transformaciones de los marcos primarios –aquellos que dan sentido a los acontecimientos sin tener que remitir a otros marcos– que permiten dar reinterpretaciones a una misma actividad, generando nuevos significados de la misma.

Capítulo 3

Las estrategias en acción

“La vida puede que no sea una imitación del arte, pero la conducta ordinaria es, en cierto sentido, una imitación de los cánones sociales, un ademán dirigido a las formas ejemplares, y la realización primordial de estos ideales pertenece más al hacer creer, a la ficción, que a la realidad.”

Erving Goffman

Estrofa: Conciencia práctica y constitución de marcos

Para comprender la interacción social ocurrida a partir de los datos empíricos que se presentan y analizan en este capítulo, es de crucial importancia tener presente que los elementos que provee la observación directa y el propio discurso racionalizado que el sujeto de estudio brinda sobre su actuar no están separados de las características estructurales que configuran su contexto, es decir, “[...] *ningún sector de interacción –aún limpiamente puesto entre paréntesis espaciales y temporales– se puede entender por sí mismo.*”⁶⁵

En otros términos, las expresiones gestuales y corporales, las percepciones y las formas en que el intérprete aprende a controlar y aprovechar elementos de su entorno, son aspectos de la interacción que se delimitan por características sociales que los acogen y dan cuenta de procesos históricos de más amplio alcance: las acciones que las personas llevamos a cabo en la vida cotidiana están sujetas a las condiciones dadas por la historia. Sin embargo, éstas tampoco pueden pensarse como entidades independientes del obrar humano; de modo que es fundamental hacer énfasis en la importancia de entender la vida social como una síntesis entre sentidos acotados en encuentros de copresencia y reproducción de rasgos sociales institucionalizados, misma que pretendo evidenciar a partir del análisis realizado con base en los marcos que plantea Goffman. Este reconocimiento fue la guía para la observación y el tratamiento de la información sobre las prácticas del músico en el curso de esta investigación.

Como señalamos anteriormente de manera breve, en este tipo de concierto las personas que escuchan no eligen de forma anticipada ser partícipes como sucede cuando compran boletos en algún teatro o foro; su comportamiento no está obligado por los cánones sociales a guardar absoluto silencio ni a vestir de manera formal como en la sala de conciertos; tampoco reciben presión alguna para prestar atención absorta a la interpretación; pueden aplaudir en el momento

⁶⁵ Giddens, Anthony. *Op. cit*; p. 173

que quieran e incluso dialogan directamente con el intérprete. El músico tampoco tiene la obligación de mantenerse separado de la audiencia; no utiliza partituras para guiarse en ese momento; no hay un director musical al cuál seguir ni un programa específico que deba cubrir. Y sin embargo, su encuentro también tiene sus propios códigos y reglas de interacción.

El conocimiento que posee el músico itinerante sobre la interacción es profusamente valioso para indicar cómo se aplican los marcos de referencia al entender y resolver situaciones, por su carácter detallado tanto en términos de lo que es valorado estéticamente y socialmente como de lo que se considera indeseable y que puede propiciar consecuencias catastróficas en su actuación, y es desarrollado para configurar estrategias muy puntuales que se ven ancladas a las características de escuchas y espacios, a sus destrezas musicales e incluso sus propias limitaciones corporales.

En este sentido, la distinción que realiza Giddens sobre la *conciencia práctica* como característica inmanente de los individuos, resulta muy esclarecedora no sólo por la riqueza analítica que ofrece al conciliar el obrar intencionado con la reproducción y continuidad de la vida social, sino porque se encuentra estrechamente relacionada –surgiendo, de hecho, a partir de su lectura– con los planteamientos goffmanianos sobre los marcos:

Una conciencia práctica consiste en entender las reglas tácticas por las que se constituye y reconstituye la vida social diaria en tiempo y espacio. Actores sociales se pueden equivocar algún tiempo sobre lo que esas reglas y tácticas sean, y en esos casos sus errores pueden aparecer como <<inconveniencias situacionales>>. Pero toda vez que en la vida social exista continuidad, la mayoría de los actores no puede menos que acertar la mayor parte del tiempo [...]⁶⁶

Ahora bien, en este trabajo me referiré a las *estrategias de interacción* entendidas como los conocimientos y comportamientos adquiridos a lo largo de los

⁶⁶ Ídem; p. 123

encuentros que los individuos tienen en la vida cotidiana, que utilizan para actuar convenientemente y para interpretar las acciones de los otros. En estos términos, las estrategias pueden estar situadas tanto en una conciencia discursiva del músico, donde sabe reconocer de manera racional sus tácticas para actuar y para prever situaciones no deseadas, como en una conciencia práctica a partir de la que posiblemente ocurran consecuencias no buscadas y, donde algunos de los elementos que le dotan de un comportamiento y fachada particular pueden verse conformados de manera intuitiva.

Enfatizar la presencia de la conciencia práctica y tratar de visibilizarla en el análisis de este trabajo es fundamental porque, aunque reconocemos que el músico itinerante reflexiona y hace conclusiones sobre los sucesos, también mucho del conocimiento que desarrolla en sus experiencias está referido a elementos muy puntuales de la interacción: los gestos, el tono de voz, las condiciones y postura de los cuerpos; mismos que se van mediando y construyendo en el curso del encuentro y que no siempre reciben de los observadores o el propio músico una explicación fundada racionalmente. Tomar esto en cuenta permite entender por qué es relevante el uso de entrevistas en profundidad y la observación directa durante un tiempo suficientemente prolongado: seguir sus recorridos permite verificar, en contraste con sus testimonios, que las estrategias y destrezas para resolver su situación son, en muchas ocasiones, saberes guiados por motivaciones y conocimientos sensibles más que por cálculos rigurosamente planeados.

Anclar estos aspectos a nuestro análisis desde los marcos es posible porque estamos considerando que las expectativas y definiciones de situaciones presentadas en la relación músico-audiencia se configuran de manera previa en el obrar cotidiano que genera “sentido común” y una seguridad ontológica con la que es posible dar por hecho la mayoría de sucesos que ocurren en su desarrollo y, acertar al hacerlo.

Además, podemos clarificar mejor la base intersubjetiva de los marcos tomando en cuenta el carácter de rutina de la actividad social, pues *“la repetición de actividades que se realizan de manera semejante día tras día [refiere] el carácter situado de la acción en un espacio-tiempo, la rutinización de la actividad y la naturaleza repetitiva de la vida cotidiana[...]*”⁶⁷

De esta forma, será posible entender cómo una práctica limitada por acciones y valores sociales, que se presenta ante tantas demandas y con base en las que, en teoría, podría fácilmente extinguirse, en la realidad sobrevive e incluso se naturaliza como parte de la continuidad de la vida en la ciudad, dándole al músico un conocimiento que le permite generar una rutina con itinerarios, actitudes y estrategias definidas que puede repetir en un escenario o en otro de las calles, durante mucho tiempo.

Estrillo: Espacios para la presentación y regionalización

Un elemento esencial que caracteriza al músico itinerante es el espacio público que sirve de su escenario, y en la práctica resulta ser también una de sus iniciales preocupaciones: *¿dónde empezar a tocar?*

Como mencionamos en el capítulo 1, los intérpretes itinerantes por lo general tienen las opciones de interpelar de forma directa a quienes pretenden mantener como audiencia o simplemente comenzar a actuar. El primer aspecto que parece crear una atmósfera propicia para esta última, sea en el espacio callejero o en establecimientos, es la alta afluencia de personas: mientras más gente esté escuchando habrá más probabilidades de recibir atención y ser aceptado. De este modo, algunos establecimientos comerciales –sobre todo de restaurantes– que se caracterizan por fomentar la “música en vivo” como un atractivo, y las zonas que operan como centros en la ciudad por su amplia oferta

⁶⁷ Ídem; pp. 24-25

comercial y cultural, resultan ser los principales focos de atención para que los músicos actúen.

No obstante, este factor de “masificación” de los posibles oyentes también puede representar un problema en el momento en que el ambiente se torne muy ruidoso o la circulación de las personas sea tan dinámica –como en las calles– que prácticamente no haya tiempo suficiente ni el medio auditivo propicio para detenerse a escuchar atentamente. Es importante tomar en cuenta este factor porque aunque algunos músicos cuentan con amplificación, la mayoría depende del volumen de instrumentos acústicos y de su voz; ello implica que el ruido en la ciudad dificulte en cierto grado que sean lo suficientemente audibles y llamativos, generándoles la necesidad de adaptarse y elegir de forma muy cuidadosa sus espacios de actuación.

De cualquier manera, lo más común para ellos es encontrar un lugar con esta característica y comenzar a actuar generando en los oyentes la impresión de que pueden acercarse a escuchar y dar una moneda con la oportunidad de seguir su camino a mitad de la interpretación. Si las destrezas musicales e interpretativas que desarrollen logran ser lo suficientemente llamativas o extraordinarias, mantendrá la posibilidad de recibir atención, monedas e incluso aplausos, aunque sean pocos los casos de quienes se detengan el tiempo necesario para prestar atención a toda la interpretación (Figura 2).

A este respecto resulta muy interesante agregar que a pesar de que el músico itinerante sea una figura carente de cierta aceptación social y legal, al seguir los itinerarios e incluso al experimentar de manera directa la acción de tocar en las calles, es posible observar que las personas también reaccionan con mucha curiosidad hacia los intérpretes, en ocasiones prestando atención desde antes de que comience la actuación, cuando se están preparando los instrumentos y el espacio para detenerse a tocar. Este es un matiz importante porque aunque el músico deba generar estrategias para ser aceptado, ello tampoco significa que el

público siempre repele sus actuaciones; por el contrario, en algunos casos son incitados para continuar tocando e incluso suelen ser defendidos por transeúntes que abiertamente protagonizan escenas de conflicto con servidores de vigilancia pública que llegan a criminalizar su presencia.



Figura 2. El músico se apropia de la calle. En la fotografía se aprecia un músico interpretando en la banqueta de Eje Central y Avenida Juárez del Centro Histórico, y sus diversas condiciones: un escenario dinámico con transeúntes que no se detienen, un ambiente acústico difícil de abarcar por lo que utiliza un amplificador (en el que está sentado), escuchas atentas a su actuación y un estuche donde recibir dinero por su actuación. Fotografía de archivo personal.

Sin embargo, las limitaciones legales que mencionamos en el capítulo anterior sobre poder actuar en las calles de la ciudad convierten la opción de sólo tomar el espacio en algo bastante complicado y riesgoso, ya que no todos los músicos cuentan con el permiso establecido como “trabajadores no asalariados”, e incluso tenerlo no es una garantía para actuar libremente, en la medida que prohíbe la actuación en múltiples puntos de la ciudad como zonas donde se

encuentren hospitales, escuelas y otros lugares, que además llegan a ser vigilados e incluyen al propio Centro Histórico⁶⁸.

De cualquier manera, los intérpretes comúnmente suelen arriesgarse y se establecen en algún punto que parezca visible o llamativo a los transeúntes, evadiendo a los servidores de vigilancia pública cuando los hay, y aprendiendo además a reconocer horarios específicos y puntos estratégicos donde es más fácil tener una actuación duradera y efectiva. Desde el inicio de esta investigación, una entrevista con una joven artista de la calle Madero en el Centro Histórico reveló que por la vigilancia es muy complicado para los músicos poder actuar durante el día en esa zona, pero por las noches los intérpretes aprovechan su ausencia para actuar incluso con amplificación.

Así, sabemos que incluso el hecho de contar con la aparente venia institucional resulta insuficiente, pues se establecen prohibiciones arbitrarias que incluso generan casos de extorsión a los músicos por parte de los servidores de vigilancia, de manera que muchos músicos en la ciudad han optado por abandonar la idea de tomar las banquetas para buscar establecimientos donde puedan realizar de manera más legítima y sin mayores riesgos sus itinerarios.

Para nuestro análisis presentamos el caso de Juan Manuel Ávila, un joven de 26 años residente del Estado de México que, aunque también tiene formación como actor de teatro y experiencia laboral en diversos ámbitos, ha mantenido durante al menos 3 años la actuación musical en la capital como su medio de subsistencia cotidiana.

El curso de las entrevistas iniciales con Juan, en contraste con testimonios de otros músicos callejeros con los que interactué, evidenció que un factor crucial que impulsa a los músicos a elegir ciertas zonas para comenzar a actuar es el conocimiento generalizado que la población ya tiene sobre ellas como lugares

⁶⁸ Véase artículo 5 y 41 del Reglamento, en el anexo de este trabajo.

propicios para su oficio, en el sentido de que aglutinan grandes cantidades de personas, y también porque históricamente se han caracterizado por tener artistas que con su aparecer cotidiano se convierten en parte de su identidad. Zonas como el Centro Histórico de la ciudad o el centro de Coyoacán han sido durante años sedes constantes de presentaciones artísticas que deambulan junto a fuentes, cruceros o alrededor de los establecimientos que se extienden por las calles con sus mesas para dar servicio al aire libre.

Tomando esto en consideración es posible reconocer que los músicos participan activamente en la construcción simbólica de los lugares donde actúan, pues su presencia cotidiana genera una identidad dando a los ciudadanos un conocimiento delineado de éstos, donde reconocen el ambiente acústico con que se pueden encontrar porque saben anticipadamente de las actuaciones itinerantes. En otras palabras:

Las formas y sentidos que los individuos proporcionan a su hábitat son elaborados progresivamente mediante la acumulación de experiencias, relaciones y redes que construyen por sus caminos, que articulan lugares frecuentados y los puntos de referencia para ubicarlos.⁶⁹

Sin embargo, para que esta apropiación de los espacios ocurra y se vuelvan familiares no basta con ser constantes, pues también requieren desarrollar empatía con dueños y trabajadores de los establecimientos, misma que implica tener mucho tacto y sensibilidad para tratarlos. Establecer vínculos con ellos se convierte en una necesidad indispensable porque sólo creando redes de solidaridad pueden evitar conflictos, generar que les brinden condiciones adecuadas para actuar –tanto acústica como físicamente en los espacios– e incluso les ayuden ante personas que pudieran llegar a molestarlos.

⁶⁹ Vergara Figueroa, Abilio. 2003. *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano. Quebec, La Capitale*. México: Conaculta, INAH; p. 166

En algunos casos, puede ser difícil generar este vínculo de confianza a partir del que permitan sus actuaciones, por lo que incluso el hecho de mostrar cierta sumisión sirve como estrategia para construirlo:

Cuando llegué aquí le tuve que decir a la gerente: “De verdad, sólo déjame tocar una canción y si quieres ni siquiera pido dinero. Pero escúchame. Y si en verdad no te gusta ni tantito, como sea doy las gracias y ya no vuelvo.” Y con eso. Se alivianan un buen, quién sabe por qué... como que les gusta que agaches la cabeza.⁷⁰

Esta forma de acercarse a personas que demuestran poca disposición a aceptar su presencia funciona en la mayoría de los casos, y a pesar de la reserva inicial, con el paso del tiempo actuar en los lugares se vuelve una rutina que ya no requiere negociación porque el intérprete se ha convertido en una persona de confianza, que se considera inofensiva y que propicia un ambiente más dinámico en los establecimientos. Con ese vínculo también puede lograr establecer, en conjunto con los dueños o trabajadores, nuevas reglas y acuerdos en cuanto a horarios, región específica donde poder actuar dentro del lugar, formas de colectar el dinero, la disminución del volumen o eliminación de música grabada al menos durante las interpretaciones, e incluso maneras diversas de organizar “turnos” con otros músicos que actúen constantemente en el mismo punto.

Ahora bien, desde los capítulos anteriores he venido utilizando la noción de *regionalización* en el sentido que refiere Giddens –misma que aunque retoma de Goffman⁷¹ desarrolla de forma más amplia–, para señalar brevemente cómo se establecen ciertos “cortes” en la interpretación de la realidad que dan sentido a los lugares y no se limitan sólo por el espacio geográfico, pues refieren prácticas sociales en espacio y tiempo definidos, estableciendo fronteras de sentido para ubicar acontecimientos que responden ya sea a un carácter colectivo y de

⁷⁰ Entrevista en el Centro Histórico. Mayo 2016.

⁷¹ Giddens, Anthony. *Op. cit.* También en palabras de Goffman: “Observamos a menudo dos regiones: la región posterior, donde se prepara la actuación de una rutina, y la región anterior, donde se ofrece la actuación.” en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 267

exposición, como a otro de encubrimiento que incluso puede indicar formas diversas de privacidad.

La regionalización resulta muy útil en términos conceptuales en la medida que nos permite sistematizar de manera clara cómo pueden operar diversos marcos de referencia en una misma situación; es decir, cómo esas fronteras o cortes permiten generar diversos significados sobre los hechos, incluso con regiones internas en una sede o establecimiento que ya con anterioridad se encuentra delimitado físicamente. Un ejemplo de ello es considerar que en el restaurante donde se presenta el músico, una vez iniciada la actuación se separa al intérprete de los comensales en dimensiones respectivas de espectáculo y audiencia; cada mesa puede ser un escenario distinto o puede realizarse una interpretación dirigida a todos (Figura 3b); y en ese mismo proceso, el repliegue del músico hacia un rincón del lugar después de terminar su interpretación dota a ese apartado metro cuadrado de las funciones que, en el contexto del teatro, tienen los camerinos tras el cierre del telón (Figura 3c).

En dicha región posterior o “tras bambalinas”, el intérprete puede realizar acciones que frente a su público no podría hacer: planear su próxima actuación, prepararse él y a su instrumento, intercambiar opiniones sobre la situación y los públicos con sus compañeros –en caso de tenerlos– e incluso negociar por primera vez la inclusión de nuevas piezas para el repertorio, practicar una pieza y tener equivocaciones, o contar el dinero que ha ganado.

Dichas acciones, que tienen que ver con el dominio de sus destrezas interpretativas y que de alguna manera “le quitan el encanto” a la actuación cuando se las observa, deben ser encubiertas para que ésta permanezca como un estado ideal donde aparece como algo *fácil de hacer para él* y que, aunque reciba remuneración, mantiene un valor “sublime” o de interés estético. Si las realizara a la vista de todos, podría ser juzgado negativamente por oyentes e incluso por parte de trabajadores y dueños de establecimientos, como señala Goffman: “Si un

individuo ha de expresar estándares ideales durante su actuación, tendrá entonces que abstenerse de la acción que no es compatible con ellos o encubrirlos.”⁷²

Desde estas observaciones es posible apreciar que aunque aparentemente la figura del músico itinerante se encuentra muy distanciada de la posición del concertista institucionalizado, el contexto y las expectativas de los que escuchan en torno a lo que significa “ser artista” permanecen exigiéndole mantener una región posterior para prepararse y equivocarse como si estuviese tras el escenario del foro o el telón del teatro.

Por otro lado, el detalle que Goffman señala sobre poder “simplemente echar un vistazo y desviar la mirada” está íntimamente relacionado con la capacidad de responder a la pregunta *¿qué sucede aquí?* y con la posibilidad de que se apliquen múltiples marcos de referencia en una situación, y ello es un elemento fundamental de la interacción entre el músico itinerante y sus escuchas: la actitud de éstos responde siempre a la posibilidad de aparentemente no darle importancia sin que eso signifique automática ausencia de atención o que no sepan qué es lo que está sucediendo.

Dado que este escenario musical está construido como una región de sentido y no como un espacio físicamente delimitado en butacas o espacios dispuestos frente al intérprete, no podemos saber con exactitud en qué grado el público está prestando atención –al menos no hasta que se inicia el ritual del aplauso o una interacción más directa–; sin embargo, todos *saben* qué está sucediendo ahí, y es posible identificar dos tipos de escuchas que dan una definición de la situación: *dinámicos* y *estáticos*.

Por un lado, habrá quienes ni siquiera adviertan su presencia, pero aún quienes no presentan interés y no se detienen a observar en las calles, cuando se

⁷² Goffman, Erving. 2012. *Op. cit.*; p.56

percatan de la presencia del intérprete, lo ignoran y continúan su camino están definiendo qué ocurre.

A su vez, con los clientes o comensales de establecimientos, podría parecer a simple vista que el hecho de mantener la mirada en su conversación, en una pantalla o en sus alimentos, implicaría que no prestan atención a las piezas que el músico interpreta, pero sabemos que no sucede así porque cuando éste termina, recibe aplausos, dinero –a veces más del esperado–, alguna felicitación verbal por su interpretación e incluso se dan casos de personas que ofrecen trabajos ocasionales para tocar en algún otro lugar o evento. ¿Cómo se significan dichas muestras de amabilidad y admiración recibidas en la interacción? Son lo que dan el status de actuación exitosa; el curso de la interacción anterior a ellas es aún un proceso permanente de búsqueda por ser aceptado.

La disposición y capacidad para interpretar diversas piezas de gusto popular y, el diálogo en los casos en que se interpela directamente a los oyentes, son elementos que juegan un papel fundamental en su aceptación y que describimos en profundidad más adelante. No obstante, el hecho de que el oyente sea amable o acepte integrarse en la interacción sólo es una ganancia parcial, pues al ser una actividad de subsistencia, recibir dinero también se convierte para el intérprete en otro indicador crucial del éxito.

En este contexto, observamos que la capacidad de los individuos para definir la situación acertadamente no está condicionada por el hecho de que presten escucha atenta o no; por el contrario, es el primer paso para que distingan posibilidades para actuar y definan claramente su rol frente a los hechos.

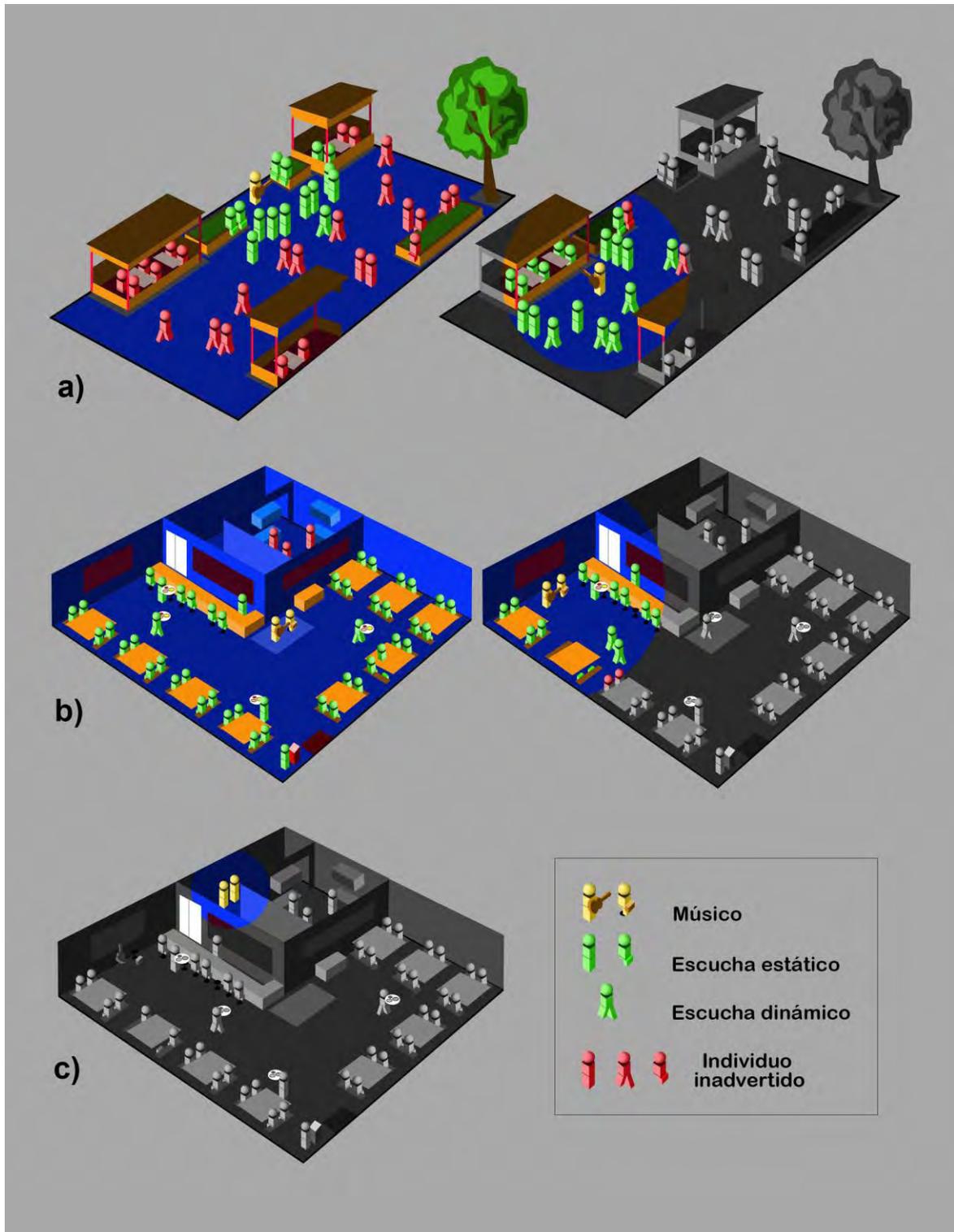


Figura 3. Representación de la regionalización en la actuación itinerante. a) Se ejemplifica una actuación al aire libre donde la región del escenario se puede desplazar, al igual que los escuchas atentos incluso mientras siguen caminando. b) En los establecimientos se puede ocupar todo el espacio sonoro o dirigir la actuación a regiones específicas. c) Región posterior o “tras bambalinas” de los músicos dentro del establecimiento. A la derecha se observa la codificación de los sujetos representados. Ilustración realizada por Carlos Saldaña Cejudo.

Así, la región de escuchas se va configurando cuando éstos se aglutinan alrededor del intérprete mientras actúa en las calles; generando la dimensión de espectáculo que puede llamar la atención para ser observada desde diversos puntos y, además puede irse trasladando (Figura 3a). Lo mismo puede ocurrir dentro de los establecimientos (Figura 3b) aunque en estos casos, dadas las limitaciones geográficas y las condiciones acústicas, es más factible que el intérprete asegure que, si bien no le presten atención absoluta, al menos todos se percaten de su presencia.

Cabe resaltar que además de esta regionalización interna que se aplica en espacios particulares, ocurre otra previa y de mayor alcance que es generada en torno a la ciudad, también señalada anteriormente: la percepción que tenemos de ella y su configuración en barrios, zonas comerciales, de interés cultural, entre otras, de manera efectiva está basada en la presencia de grupos sociales y formas de comportamiento específicas con las que se espera interactuar.

Así, aunque es cierto que con el tiempo el músico itinerante desarrolla cierta sensibilidad para identificar y generar disposición y empatía en autoridades y escuchas, y que su experiencia también le brinda nuevos conocimientos sobre las zonas específicas de la urbe en donde se encuentra más propenso a tener actuaciones exitosas, antes de aprender todo eso en la práctica lo que guía su elección de los espacios siempre son marcos de referencia que clasifican a las personas y lugares en que se localizan mediante el status que representan y sus apariencias. Es decir, resulta posible presentarse y actuar sin haber experimentado la interacción de manera previa porque en el conocimiento de la vida cotidiana existen ya registros que indican qué tipo de individuos, pertenecientes a ciertas clases sociales, frecuentan cierto tipo de lugares y, qué clase de trato se les puede o *debe* dar.

Sobre ello, el hecho más evidente es la centralización de la ciudad de México y algunos de sus espacios por sobre los barrios “relegados” de ésta y las

zonas periféricas: Juan, así como diversos músicos entrevistados en el curso de la investigación, pertenecen a distintos lugares del Estado de México y aún a pesar de las distancias que deben recorrer, se dirigen a la ciudad cotidianamente para realizar su actividad musical en las calles porque automáticamente se espera tener más éxito. Es un fenómeno que también ocurre en otras ciudades, como señala Abilio Vergara sobre su estudio en Quebec:

Existen zonas oscuras en la ciudad que no solamente refieren a espacios desconocidos sino principalmente a aquellas áreas indignas de conocimiento, sin los atractivos necesarios para conducir los pasos y la mirada hacia ellos, en versiones de un centralismo que puede coincidir con las representaciones oficiales de la ciudad, donde el dominio del Centro Histórico es abrumador.⁷³

También es algo que se explica claramente cuando Juan asegura haber llegado al Centro Histórico por recomendación de sus conocidos, quienes le hablaban de la existencia previa de otros músicos y la cantidad tan grande de personas para ser escuchado y, cuando habla sobre las diferencias que él y su compañero percusionista Iyari preveían entre oyentes de ahí y de Polanco, zona residencial de la ciudad: *“Allá sabes que tienen más varo y que quienes te den van a pagar bien, más que lo que alguien puede dar acá en el Centro.”*⁷⁴

En lo que toca a la articulación de itinerarios en distancias y duración, en el inicio de la investigación Juan aseguraba no poder tocar más de cuatro horas al día porque la propia capacidad vocal no permite tanto tiempo de actividad; sin embargo, después de un año los recorridos se extendieron hasta durar prácticamente las ocho horas de una jornada laboral común, y aunque si bien, el tiempo de interpretación pocas veces rebasa las cuatro horas, las distancias sí son más largas.

⁷³ Vergara Figueroa, Abilio. Op. cit; p. 244

⁷⁴ Entrevista en el Centro Histórico, junio 2016.

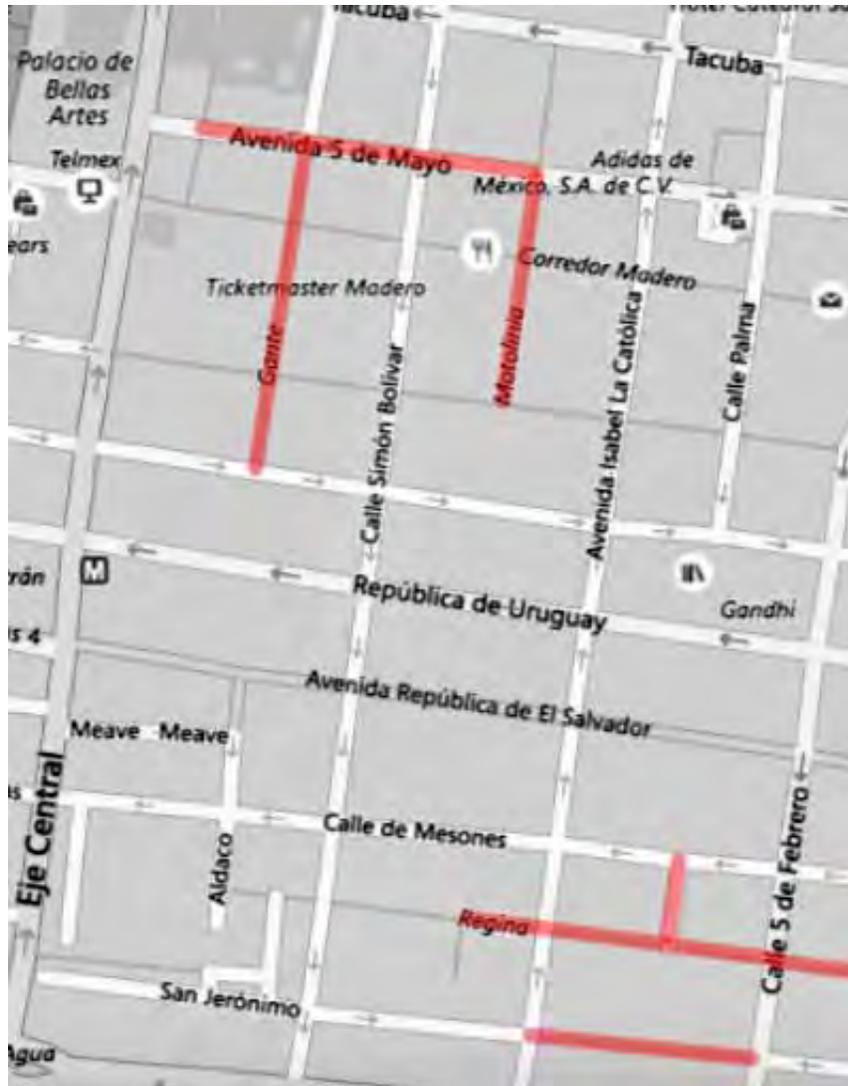


Figura 4. Mapa de la zona predilecta de Juan para realizar los itinerarios. En este mapa del Centro Histórico se resaltan los puntos estratégicos (con líneas rojas) que Juan ha establecido para actuar con base en su experiencia. Realizado por Carlos Saldaña Cejudo, sobre mapa satelital.

Este aspecto implica haber ido construyendo un conocimiento más a fondo tanto de la movilidad que permiten los espacios del Centro Histórico como de los horarios estratégicos para recorrerlos, generando la posibilidad de extender el tiempo de trabajo sin forzarse físicamente y diversificar los lugares para actuar. Además, como veremos más adelante, dicho conocimiento se encuentra íntimamente ligado a la forma en que se conforma el repertorio.

También en este sentido es posible identificar que los itinerarios están rutinizados en cuanto a tiempo y espacio: aunque las sedes o establecimientos que se visitan pueden variar en cuanto al orden del recorrido, la zona de acción es siempre la misma y se focaliza en horarios vespertinos: las jornadas pueden comenzar aproximadamente entre tres y cinco de la tarde para extenderse hasta las doce de la noche. Así, con el tiempo Juan ha construido conocimiento y estrategias a partir de los que es mucho más sencillo identificar lugares específicos en la zona de acción de acuerdo con públicos, “ambientes” y horarios propicios para realizar y diversificar las rutas cotidianamente.

De manera concreta, no existe una única cualidad que brinde a los espacios de actuación el carácter de lugar propicio; aún en el curso de las entrevistas y acompañando los itinerarios durante toda la investigación el intérprete nunca pudo verbalizar cuál era *el criterio* para detenerse a actuar. Como es posible apreciar desde los datos obtenidos, se juegan múltiples factores con los que el intérprete responde inicialmente a la pregunta ‘¿qué sucede aquí?’ y, en muchos sentidos, lo hace y reconoce cómo actuar en la situación desde una conciencia práctica⁷⁵: el “ambiente” que generan las personas a que se va a interpelar dice mucho sobre su posible disposición a prestarle escucha atenta, no basta con que haya mucha gente ni con que exista el espacio físico suficiente para dar una actuación llamativa, deben *parecer* propensos a interactuar por el tono en que estén teniendo una conversación o el gesto que expresen mientras estén realizando sus propias tareas.

No, aunque haya muchos no siempre me acerco. A veces no se ve ambiente para hablarles. A veces están haciendo un buen de ruido. Luego están muy serios, o si están discutiendo o algo así, ¡menos!, ni me van a pelar y nada más se van a enojar, no tiene caso.⁷⁶

⁷⁵ A esto también hace referencia Giddens, afinando teóricamente la noción de los marcos, al plantear que cuando los individuos participamos de una interacción y nos enfrentamos a la pregunta ‘¿qué sucede?’ lo hacemos en un nivel práctico, y sólo en casos de ambigüedades o inquietud se suele abordar en un nivel discursivo.

⁷⁶ Entrevista en el Centro Histórico, mayo 2016.

A ello se suma que también en las primeras ocasiones la presentación que hace el intérprete ocurre como un intento por experimentar, generando los registros iniciales sobre la interacción en un sentido de “prueba y error” donde no hay más estrategia que tratar de explotar las destrezas y conocimientos con los que ya cuenta:

La primera vez que lo hice fue en un camión, en Cancún. Me hacía falta el dinero y como me sabía varias canciones en la guitarra, pues dije “a ver qué pasa”. No tenía ni idea de cómo me iba a ir, sí me dio nervios, pero pues lo necesitaba. Además en aquél entonces pensaba que no tenía buena voz para cantar, eso lo descubrí después. Y al final sí logré que me dieran algo de dinero y en alguna ocasión hasta conocí a un chavo que sabía hacer sonidos de trompeta con la boca y bajando del camión le pedí que me enseñara. Así empezó todo.⁷⁷

Todos estos elementos guían su respuesta al definir *qué está sucediendo* y con base en ella decidirá si es momento de prepararse para actuar o seguir con el recorrido a un lugar más apropiado.

Solo: Apariencia, destrezas musicales y limitaciones corporales

“B.B. King no toca con los dedos sino con los surcos de su cara. Marcado por el tiempo, cada vez que estira una cuerda o rasguea los melancólicos acordes menores del blues, su rostro se estremece, se deforma, se amplía, se despliega. Cierra los ojos, ensancha la boca, arquea las cejas con los síntomas patológicos del blues [...]”
Lino Portela, *Diario El País, Madrid*

“Dicen que a las obras musicales ejecutadas con ordenador siempre les falta algo. Aunque las partituras se toquen perfectamente, adolecen de esas pequeñitas imperfecciones que transmiten la información de que detrás existe un ser humano.”
Miguel Ángel Sanmartín (miembro Avalcab), en entrevista para Begoña Donat, *Grupo Plaza*

Cuando Juan toca en algún establecimiento, presentar el marco de su actuación frente a todos bien puede comenzar directamente con una pieza, cuidando que el volumen de la voz y la guitarra alcancen a cubrir los tímpanos de los presentes. En ese momento, comienza la definición de la situación por parte de quienes

⁷⁷ Entrevista en el Centro histórico, abril 2015.

escuchan: algunos se mueven para buscar de dónde proviene el sonido; otros ni siquiera voltean, y sin embargo lo reconocen, pues aplauden e incluso siguen en voz baja la letra de las canciones, siguen el ritmo con alguna parte de su cuerpo o hacen referencia a ellas con sus acompañantes. La realidad se re-organiza como uno o múltiples marcos que contemplan las acciones en curso y ahora integran la del concierto instantáneo. El momento en que el intérprete empieza a imprimirse de expectativas se desata: “Cuando el individuo entra en el campo perceptivo de otras personas, una especie de responsabilidad le cae encima. Normalmente, debe presumir que su comportamiento se observará e interpretará como expresión de la opinión que tiene de aquellos que lo observan.”⁷⁸

No parecen presentarse ambigüedades para los oyentes porque los registros previos sobre las actuaciones itinerantes del Centro Histórico, las rutinas en sus espacios e identidades, apuntan a un curso que ya conocen. Cuando la primera pieza termina, se hace una presentación verbal en la que se saluda, se propone su música como acompañamiento para pasar un momento agradable y se desea que los comensales disfruten sus alimentos. La actuación continúa.

En los primeros meses de la investigación, la actuación general podía ser de hasta cinco o seis canciones; en ese transcurso algunos oyentes sonreían, otros llegaban a mostrar asombro en reconocimiento a la calidad de la interpretación, otros simplemente escuchaban y aplaudían entre piezas, otros parecían ni siquiera inmutarse y no faltaban casos de quienes terminaran con sus alimentos o conversaciones y se levantaban para marcharse sin decir nada. Frente a esto, después de un año la actuación se redujo a sólo tres canciones, hecho que a simple vista puede parecer una gran reducción pero contiene un sentido práctico:

Ya dejé de tocar tantas porque a veces se me van antes de que acabe; o sólo me canso y el resultado a veces es el mismo. Así no les doy tiempo para irse y

⁷⁸ Goffman, Erving. 1991. *Los momentos y sus hombres (textos seleccionados y presentados por Yves Winkin)* Barcelona: Ediciones Paidós; p. 100

tocando menos tiempo ya no es tan pesado. Además tengo más rango de canciones libres por si me llegaran a pedir.⁷⁹

Al final de la interpretación, si el establecimiento es cerrado se recorre mesa por mesa con actitud amable y sonrisas: en el código de la interacción el hecho de acercarse directamente a dar las gracias es el gesto que señala el momento para que los oyentes den alguna moneda al intérprete; el intercambio es muy breve y la efectividad de la actuación se define por lo que el músico recibe: *“Hola, buenas noches. Provecho... ¡Muchas gracias!”*. Y aún cuando éste no reciba remuneración por parte de todos, mientras no se le brinde un mal trato y si la cantidad recolectada alcanza el promedio que tiene calculado, su objetivo de cumplir con una presentación lo suficientemente satisfactoria estará cubierto.

Por el contrario, si el espacio es abierto o más amplio, también se ofrece la posibilidad a los oyentes por separado de tocar alguna canción a su elección, con una interpretación dirigida sólo a ellos y de la que se espera automáticamente recibir algún agradecimiento o pago especial –aunque al final también quede a consideración de quienes escuchan. En este caso, si la audiencia lo acepta, la interacción es más duradera y requiere que el intérprete esté preparado para tocar lo que le pidan, con un repertorio vasto y del que tenga dominio para que pueda cubrir e incluso sobrepasar las expectativas que le imprimen sobre ser competente y que *“suene bien”*.

⁷⁹ Entrevista en el Centro Histórico, marzo 2016.



Figura 5. La música itinerante en espacios cerrados. En la fotografía se aprecia la interpretación de Juan e Iyari ocupando el espacio sonoro dentro de un establecimiento del Centro Histórico, así como los individuos dinámicos y estáticos involucrados en la actuación. Fotografía de archivo personal.

Por su parte, desde el inicio de la investigación fue posible localizar que al interpelar directamente a los oyentes y proponer el marco de su actuación, el hecho de tener que buscar una interacción duradera y efectiva lo llevó a construir su propio método estratégico para propiciar el diálogo y buscar generar desde el principio una predisposición a aceptar la interacción:

Yo les digo que escuchen *mi* dinámica. Es la Regla de 3. Antes de cantar, llego así, a la mesa. “Hola, buenas tardes. Perdón la interrupción. ¿Me regalan un minuto de su tiempo? Sólo uno, de veras. Lo pueden tomar si gustan, les platico una dinámica rápido; si al final deciden continuar con la dinámica pues va a ser más tiempo, y si no, termina el minuto y yo sigo mi camino, ¿me lo regalan?”. “No, pues ya está corriendo”, ¿no? o algunos sí dicen “No, gracias”. Pero casi siempre dicen que sí, toda la banda dice que sí; un 95 por ciento, yo creo. Como que se me da abordarlos bien y trato de ser muy respetuoso, ¿no? Busco ser muy amable. Y veo en qué momento llegar; o sea, si veo una plática así muy... densa... pues no. Entonces... “La dinámica es la siguiente: voy a cantarles una canción, espero sea

de su agrado, la pueden escoger si quieren, hay un poco de rock, pop, balada, bolero, trova, jazz, reggae (cuando ya tenía todo eso) y al final de la canción, si les gusta, primera opción: me regalan una sonrisa y un aplauso: rico, sincero y caluroso... (Ahí como que se quedan así de *qué pedo...* ¿no?, les hace un corto circuito). Segunda opción: si no les gusta, pues me dan un 'buu' bien fuerte y mínimo las gracias. Y la tercera opción, la mejor para mí: si les gusta mucho la canción, la interpretación, o de plano dicen "va, me latió, lo hizo chido", entonces que sea una sonrisa, un aplauso ¿y?... ¡Cien pesos!"... y así, ¿no? Ah... Con eso se ríen un buen. Y ya digo "No... pues lo que gusten cooperar."⁸⁰

De este modo, el intérprete clarifica el marco para la interacción a la vez que define su rol ante los hechos por venir y busca cierto control de la situación acotando las expectativas de quienes lo escuchan. Esta forma de presentación de "la Regla de 3", que aparece tan accesible y con la que busca convencer pero que a la vez ofrece la posibilidad de negociar y reconocer el rol activo de los oyentes, se puede reconocer desde lo que Goffman denomina *tácticas de ganancia* y, en la interacción opera generando empatía permitiéndole, en ocasiones, obtener respuestas deseadas de sus públicos en el encuentro: "En este caso, el táctico, habitualmente, trata de aumentar la estimación que tienen de él los demás actores presentes [...] En estas situaciones, la acogida de conveniencias ya no es un objetivo o un medio de acción, sino un marco que establece las condiciones y los límites de la acción."⁸¹

Con el tiempo, este discurso también se convierte en parte de la rutina porque sin importar el aspecto de sus audiencias, la dinámica se pone en acción y *funciona* prácticamente en todas las interacciones que él decida iniciar; para hacerlo requiere tener sus habilidades musicales en práctica y también mantiene una apariencia específica, generando una fabricación completa sobre sí mismo. No obstante, cabe señalar que aunque el encuentro pueda extenderse por algunos minutos, el anonimato sigue siendo la base de la interacción, pues no requiere que

⁸⁰ Entrevista en el Centro Histórico, mayo 2015.

⁸¹ Goffman, Erving. 1991. *Op. cit*; p. 96

los participantes se conozcan a fondo y el contenido central en su intercambio sigue siendo la música.

A la vez, la actitud expresada en esta estrategia se ve estrechamente relacionada con su habilidad musical porque el discurso y la flexibilidad con que se presenta se basan en la seguridad que le brinda la versatilidad de su repertorio, misma que le da gran capacidad para cubrir una amplia gama de públicos con gustos musicales diversos. De este modo, la *fachada*, que implica tanto su gestualidad y discurso como sus habilidades de intérprete, buscará siempre expresar lo que la expectativa social genera, y el elemento fundamental para ello es la actitud estratégica con la que el músico tanto se adapta y logra vincular con públicos y autoridades en los espacios, como propone y dirige de manera significativa el curso de la interacción.

Ahora bien, con base en las formas de regionalización que hemos desarrollado sobre cómo se pueden significar establecimientos y espacios diversos en la ciudad, el intérprete también genera conocimiento sobre el tipo de públicos con que se puede enfrentar y con base en ello también él les imprime expectativas. Ello se ejemplifica cuando, al saber que en Polanco hay personas que tienen mayores ingresos económicos, Juan e Iyari deciden experimentar actuando, augurando posibilidades de obtener mayor cantidad de dinero y tal vez en menor tiempo; sin embargo, a pesar de acertar y hallar personas “dispuestas a pagar más por la música” también se encuentran con otros que prestan poca atención y disposición para ser interpelados directamente, con lo que deciden priorizar al Centro Histórico como zona más propicia:

O sea, allá sí te pagan más pero igual no te pelan tanto. Ya no digas que te aplaudan, a veces ni te voltean a ver, ni una sonrisa, nada. Una persona del lugar te puede dar hasta doscientos pesos, pero tal vez sólo ése te dé. Acá sí nos aplauden, o al menos nos hacen más caso, nos sonrían. Por eso allá no

regresamos. La verdad preferimos venir aquí, aunque saquemos lo mismo, o menos y en más tiempo, pero que nos traten mejor.⁸²

Esto expresa que la práctica itinerante se guía por motivaciones sobre el buen trato que se recibe como intérpretes, la atención y los aplausos, y que se vuelven incluso más importantes que el objetivo económico aunque éste sea una necesidad básica, rebasando el prejuicio que pretende encasillarla como una actividad “que se hace por dinero”.

Por otro lado, bajo estas mismas condiciones con las que generan expectativas sobre sus públicos en relación con lugares y otras características, los intérpretes pueden prever incluso qué tipo de vestimenta les conviene utilizar. En su actuación, se cuidan todos los elementos que apunten al ser y *parecer* profesional y versátil.

Este aspecto se hace más visible si tomamos en cuenta que al presentarse en lugares como Polanco o la colonia Condesa –otra zona considerada “acomodada” y de clase media–, también preveían expectativas distintas que tendrían que cumplir frente a la audiencia, mismas que responden a un carácter aparentemente más “formal y sofisticado” (Figura 6b). En estos casos, se volvió algo importante comenzar a preocuparse por su aspecto visual, buscando una vestimenta que les diera apariencia de mayor status: tocar “más arreglados” y utilizar un traje y zapatos en lugar de la mezclilla, playera y botas que utilizan comúnmente en el Centro Histórico. Frente al cuidado de su apariencia, los públicos efectivamente tuvieron un trato mucho más amable hacia ellos y, en algunos casos, también obtuvieron un mejor pago y reconocimiento por sus interpretaciones, además de un caso extraordinario en que les fue posible pasar de tocar unos minutos en la calle, a terminar en una limusina para llegar a otro evento particular donde “la cuota del día” se superó por mucho:

⁸² Entrevista en el Centro Histórico, mayo 2016.

[...] coincide que alguien de los que escucha tiene algún cumpleaños o reunión y si les gusta te dicen “Oye, tengo este evento, ¿qué onda?” y casi siempre los tomamos y pues, nos va bien. Esa vez era un funeral pero a la persona fallecida no le gustaban las cosas tristes y eso, así que ellos más bien hicieron una tipo fiesta, nos lo plantearon, dijimos “órale, va” y nos fue súper bien; salimos con cuatro mil pesos y hasta nos regresaron a la Condesa otra vez en la limusina, sin broncas, porque les dijimos que ahí habíamos dejado el coche.⁸³

El haber tenido un acercamiento amable y flexible frente a estos oyentes resultó fundamental, y a veces estos códigos de interacción son incluso más importantes que el virtuosismo de la propia interpretación para generar gusto por su actuación y para poder establecer mayor confianza.

Asimismo, se pueden presentar casos en que la respuesta de los públicos no sea la esperada, y ello ni siquiera responde forzosamente a su apariencia ni a su actitud; en ocasiones, la atención a sus interpretaciones desde el inicio es casi nula y el pago por ellas también es muy bajo: cuando uno de los comensales en un restaurante del Centro dio un peso al final de la actuación, ambos músicos se escandalizaron *“¡Un peso, wey! ¡Neta un peso nos dio! Y ni gracias dijo... Para eso mejor nada, ¿no?”*⁸⁴

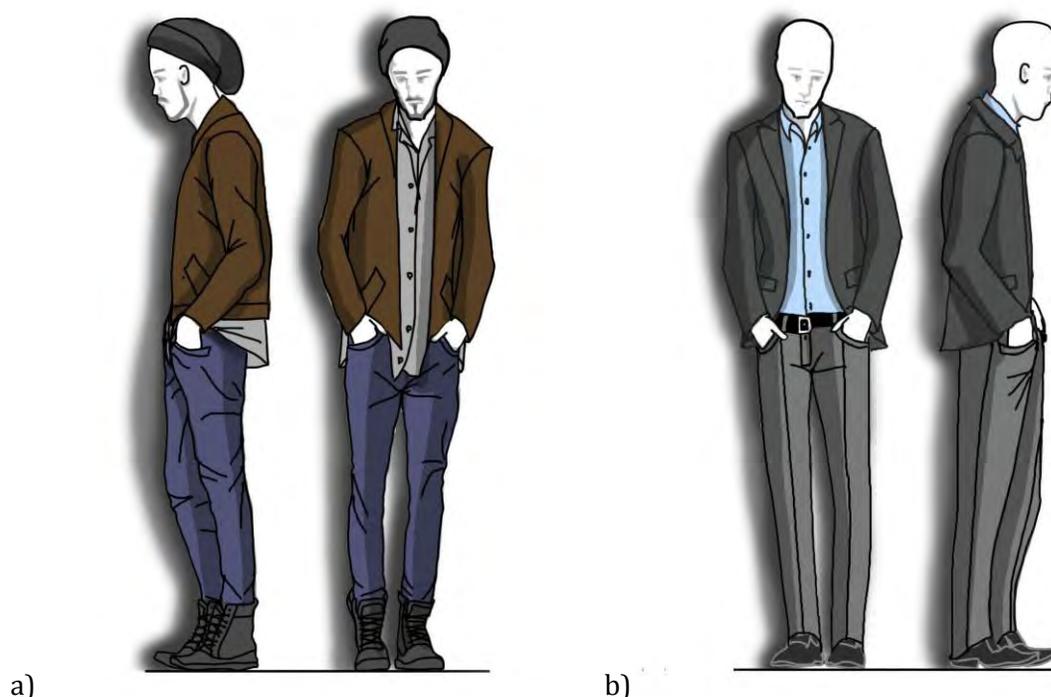
Como ya señalamos, la actuación exitosa tiene como indicadores tanto la cantidad de dinero que reciben de las personas como sus muestras de amabilidad, y con este ejemplo podemos ver que ambos aspectos son indisolubles: para Juan e Iyari la veracidad de uno viene acompañado con alguna muestra congruente del otro; es decir, que si reciben dinero, como mínimo esperan que las personas les sonrían, y si hay aplausos o cierta atención también se espera recibir al menos algunas monedas. Además, con la experiencia de tocar juntos por varios meses, pudimos observar que las cantidades que la gente paga por la interpretación individual son menores que cuando tocan en conjunto; con ello los intérpretes

⁸³ Entrevista en el Centro Histórico, junio 2016.

⁸⁴ Comentario de Juan a Iyari después de una interpretación, junio 2016.

significan que las personas efectivamente reconsideran la necesidad económica de ambos.

Por su parte, el Centro Histórico, que con el tiempo se convirtió en el espacio por excelencia para realizar los itinerarios, se caracteriza por tener establecimientos que reciben a públicos profusamente heterogéneos –provenientes de diversas edades, clases sociales y de toda la ciudad– y, en consecuencia, por brindar mayor facilidad de tener una apariencia más “informal”, usando vestimenta más casual sin que ello represente un impedimento para ser atendido y *valorado* por los oyentes (Figura 6a). La apariencia, en este sentido, está fabricada de tal manera que ni demuestran un aspecto de absoluta mendicidad o pobreza, como tampoco uno de mayor status que pudiera crear la impresión de que “no les hace falta el dinero”.



a) b)
Figura 6. Expectativas sociales sobre el intérprete, acordes con su ubicación. a) En lugares heterogéneos como el Centro Histórico hay mayor facilidad para una apariencia “informal” o “casual” b). Por el contrario, la expectativa del público al actuar en zonas como Condesa o Polanco responde a un carácter más “formal”, “elegante” o “sofisticado”. Ilustraciones realizadas por Carlos Saldaña Cejudo.

Por otro lado, la necesidad de poder moverse durante horas sin tener tantas incomodidades torna importante este aspecto, pues referimos que en el itinerario se caminan largas distancias, y que además deben lidiar con las condiciones climáticas que pueden volver mucho más agotadora y complicada la jornada de trabajo.

Con base en esto, podemos hablar del papel fundamental que tiene el cuerpo tanto como elemento de expresividad como de base material para el mantenimiento del oficio itinerante. El hecho de preferir utilizar vestimenta cómoda, el no cargar con más instrumentos que los necesarios y no utilizar amplificación para ellos, no son decisiones azarosas: por practicidad y por seguridad se evita tener que llevar cargas pesadas, muy llamativas para condiciones de robos y que generen inestabilidad para poder sobrellevar satisfactoriamente la jornada completa.

En este aspecto hay que incluir las limitaciones que impone el propio cuerpo mediante la enfermedad o el cansancio, pues sin una condición sana se vuelve sumamente complicado realizar el oficio itinerante. Incluso en los casos de quienes cuenten con licencia del reglamento para los “trabajadores no asalariados”, las circunstancias de enfermedad o malestar por accidentes resultan conflictivas porque aunque se les ofrece atención médica en un hospital especialmente dirigido a ellos y a personas sin seguro social⁸⁵, no se contemplan pagos por incapacidades y los días sin poder trabajar siguen siendo pérdidas.

En una ocasión, una lesión relativamente simple como lo fue cortarse profundamente la yema de un dedo por accidente, impidió que Juan pudiera trabajar durante dos días seguidos; posteriormente retomó la actividad por ser su medio de subsistencia, pero aún tenía indicación de que lo más conveniente era no tocar por varios días para evitar complicaciones con la herida. La solución a

⁸⁵ Véase artículo 50 del Reglamento, en el anexo de este trabajo.

estas necesidades es descansar y perder esos días, o trabajar poniendo en riesgo o retrasando la salud.

A su vez, los días muy lluviosos complican mucho la actuación porque disminuyen considerablemente las posibilidades de presentarse al aire libre y propician mucha menor cantidad de personas aún en establecimientos cerrados; como consecuencia, aun considerando que el itinerario dure más de seis horas, en estos casos la “cuota del día” difícilmente se cubre.

En lo que toca a su dimensión expresiva, el cuerpo del intérprete debe tener la capacidad de mostrar con su actuación los aspectos socialmente valorados: un músico lo suficientemente competente y profesional será capaz de conocer y tocar una pieza completa, pero también de imprimir con matices, gestos y miradas el sentido que ésta requiera. Desde el momento en que comienza la interacción, su desenvolvimiento corporal condicionará de qué manera podrá concluir el encuentro: el contacto visual al dialogar y convencer a la audiencia; el tono de voz, seguro pero sin parecer impositivo y, una postura de cordialidad, son aspectos cruciales; si la actitud general –conformada por estos aspectos y condicionada por el desarrollo del itinerario–, no está lo suficientemente controlada y tiene visos del cansancio o la preocupación, puede tener resultados contraproducentes:

No voy por la lana, ¿no? Siempre cambiaba como ese chip, decía “No voy por el dinero, no voy por el dinero... voy a hacer que pasen un rato ameno”. Me vendía yo esa idea mentalmente para llegar como... energéticamente así. Porque de verdad no fluía. Cuando no traía varo, llegaba así y la banda “No, ahorita no”. Desde ahí empecé con el rollo energético bien cañón y... con el tren de pensamiento, que igual era algo que manejaba en el teatro pero dije “Wey, es la vida”, ¿qué tren de pensamiento traes a la hora de decir las cosas? Entonces es: “Quiero que pasen un rato ameno” y la gente era “Ah, ok... sí.”

Por otro lado, para la comprensión del fenómeno y para clarificar concretamente por qué en este trabajo utilizo la noción de *interpretación* sobre la

de *ejecución* musical, es central dejar en claro que aún los elementos que parecen más “personales” o privados durante la interpretación están permeados por valores socialmente construidos: cerrar los ojos, tener cierta postura, moverse con cierta cadencia en congruencia con la música, son signos que indican diversos significados en la interacción y se interpretan como el *feeling*⁸⁶ para agradar, conmover y convencer al público de que *lo que se está tocando se está sintiendo*.

En esta línea de argumentación, los gestos que realiza el músico mientras toca y canta no son una coincidencia, pues han sido aprendidos a lo largo de su trayectoria musical y tienen una intención deliberada –aunque no siempre racionalizada– ya sea de expresar emociones o recuerdos, como de enfatizar o hacer evidente el contenido de las piezas así en letra como en sonidos. El espectador es capaz de reconocer e interpretar eso bajo los mismos estándares de significado porque socialmente se han construido ya marcos que referencian formas de sentir, gozar y actuar la música según el contexto en que tienen su encuentro: “[...] el sentido de estos diversos tipos de gestualidad se constituye intencionalmente en nuestra percepción musical enriquecida por las experiencias vividas en el mundo de la vida cotidiana.”⁸⁷

En relación con ello también está la noción de *paralenguaje*, que ha sido utilizada ampliamente incluso por el propio Goffman a lo largo de sus trabajos para apuntar los signos de la interacción humana que no siempre se comunican con lenguaje verbal. Como ya mencionamos, resulta conflictivo saber el significado exacto de estos elementos sólo mientras los individuos estamos en proceso de reconocer qué marco aplicar a la situación, pero acertar en su definición resulta sencillo –aún frente a la posibilidad de que tenga más de un sentido– una vez aplicado el marco para lo que ocurre:

⁸⁶ Término utilizado comúnmente por los músicos para nombrar el hecho de imprimir un sentido emotivo en las piezas, también reconocido como “*tocar con sentimiento*”.

⁸⁷ Pelinski, Ramón. 2005. “Corporeidad y experiencia musical” en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 9, diciembre. Sociedad de Etnomusicología: Barcelona, España. p. 26

Pero la relación entre la forma o patrón de un gesto y su significado no es arbitraria. Muchos gestos resultan icónicos y llevan consigo la imagen de su significado: el descubrir los dientes, por ejemplo, para significar agresión tiene una base obvia en las formas de ataque y defensa de los animales (se ha sugerido que mostrar los dientes cuando sonreímos refleja el elemento agresivo que está presente en todo el humor), y el extender la mano derecha vacía para mostrar que no cargamos un arma. Esto significa que no sólo cuando usamos este tipo de comunicación utilizamos un conjunto de relaciones, un patrón, para significar otro (el proceso que llamamos metáfora) sino que también el gesto y el significado son, al menos en algún grado, análogos el uno del otro.⁸⁸

De este modo, aunque el carácter polisémico de los gestos podría parecer muy conflictivo por poseer posibilidades aparentemente infinitas, en realidad existirán sólo variantes de significado como marcos de referencia sea posible aplicar. En ello se basa el hecho de que este tipo de lenguaje no-verbal sea tan utilizado e importante en los encuentros cara a cara para poder tener un sentido más completo de la posición del otro.

Así, el proceso particular de tocar o cantar tiene un componente importante en el que se deben desarrollar habilidades motrices que generen sonidos, pero también descansa en una base hermenéutica donde se juegan las experiencias, sensaciones y emociones con las que el individuo comprende, aprehende y presenta una pieza frente a otros con quienes comparte referentes para darle sentido.

Estribillo: El repertorio

Todos los elementos hasta ahora desarrollados y las estrategias que cada uno va desplegando en la interacción se expresan y sintetizan en el repertorio del intérprete porque, como mencionamos en una primera descripción, el acervo de canciones que todo músico posea, sea del tipo que sea, estará siempre

⁸⁸ Small, Christopher. *Op. cit*; pp. 59-60

condicionado, primero que nada, por la cuna en que adquirió sus conocimientos musicales y, más importante, por la trayectoria que tiene en un contexto específico. Todo lo que aprenda en ese proceso y la percepción que genere sobre lo que significa *ser músico* sesgarán de manera significativa cómo desarrolla paulatinamente su gusto musical y un perfil como intérprete.

En nuestro caso de estudio sucede –pero además es muy común–, que el origen del músico se encuentra en la familia y que antes de tener algún estudio formal de la música todo comienza por socialización e imitación: algún pariente cercano inicia al niño o joven enseñándole ejercicios básicos y piezas sencillas con las cuales pueda comenzar a apropiarse del instrumento. Con el tiempo y la práctica –tanto motriz como auditiva–, es más sencillo aprender a reconocer patrones rítmicos, melodías, relaciones armónicas entre los tonos, de modo que incluso le sea posible continuar desarrollando destrezas y tocando piezas sin la necesidad inmanente de tener alguien que dirija en todo momento su aprendizaje.

El aprendizaje de nuevas piezas y de diferentes estilos, teniendo o no un seguimiento académico formal, se basa en poder reconocer auditivamente dichos elementos que son utilizados para no estar *fuera de tono*, tener ritmo y poder experimentar tocando en diversas velocidades. Un mejor aprovechamiento de ellos se puede dar al conocer y dominar, al menos hasta cierto punto, las reglas básicas a partir de las que se establecen tonalidades –para ir formando escalas, intervalos o acordes–, y las diversas formas de lectoescritura (Figura 7) que ofrecen los sistemas occidentales más usuales: partitura, tablatura y cifrados⁸⁹:

⁸⁹ Los textos musicales de guitarra ejemplifican estos sistemas pues suelen incluir las partituras, que llevan la música escrita en un pentagrama con la clave correspondiente a los instrumentos, señalando con símbolos el compás, las notas en su duración y altura, alteraciones, etc.; la tablatura, debajo del pentagrama, que representa en sus líneas las cuerdas de la guitarra y con números los trastes en que se debe tocar con el orden asignado; así como el cifrado, nomenclatura que representa con letras a las notas: A=La, B=Si, C=Do...etc. y a sus alteraciones con los mismos signos que la notación en pentagrama. Además, en algunas publicaciones se pueden encontrar también esquemas o representaciones gráficas de los acordes, ya sea en apéndices al final o sobre la misma transcripción de las piezas.

The image displays a musical score for guitar. At the top, it specifies a tempo of 73 (♩ = 73). The score is divided into two parts: 'Partitura' (Musical Score) and 'Tablatura' (Guitar Tab). The 'Partitura' staff shows a melody in 4/4 time with chords. The 'Tablatura' staff shows the corresponding fret numbers on the strings. Chord diagrams are provided for Am, D9/F#1, Em, and G. The Am chord diagram is highlighted with a red box and labeled 'Cifrado' and 'Esquema de acorde', with the instruction 'let ring' below it.

Figura 7. Notación musical de la guitarra en los primeros dos compases del tema *Karma Police*⁹⁰. Ejemplos de escritura musical que facilitan la circulación y aprendizaje de temas.

Estas herramientas resultan útiles porque facilitan la aprehensión de temas circulando de forma escrita además de oral. Pero desarrollar todas estas competencias musicales es una tarea complicada. De manera muy sucinta, implican múltiples elementos como son comprender y apropiarse de un código, aprehender nuevas técnicas referidas a teorías y métodos, reconocer diversos estilos y características particulares de los textos para *escuchar* teórica, auditiva y visualmente, la memorización de diversos gestos musicales y piezas, además del dominio e independencia corporal que implican procesos múltiples como tocar y cantar al mismo tiempo, o poder tocar en más de un instrumento a la vez.

Al principio no cantaba nada, yo pensaba que los que cantaban agudo eran los que cantaban bien, sentía que yo no tenía voz, no me gustaba... o sea, me gustaba y lo hacía por relajo con mis cuates pero yo decía "yo no soy cantante". Empezando a hacerlo así, en la calle, me di cuenta de que sí podía hacer ciertas cosas y de que sonaba bien, me gustó y creo que también a la gente. Ahora hasta he tomado algunas clases para aprender a cantar mejor, controlar el aire y eso, y he ido aprendiendo a explotar mis tonos graves.⁹¹

⁹⁰ Fragmento recuperado de *Radiohead: OK Computer (Guitar·Tab·Vocal)* 1997. London: Warner/Chappel Music Ltd/International Music Publications; p. 37

⁹¹ Entrevista en el Centro Histórico, marzo 2015.

Tomando en cuenta que se deben aprender estos aspectos y que hay diversas formas para hacerlo, podemos entender que la actividad musical requiere mucho tiempo de preparación antes de poder interpretar piezas completas frente a una audiencia –incluso cuando sea *de oído*–, y en este sentido, el tema del repertorio es un elemento central para entender la actividad del músico itinerante porque la decisión de *dónde* y *cómo* actuar estará sumamente condicionada por qué tipo de piezas es capaz de interpretar y, con base en ello, a qué tipo personas puede dirigirse para que sea más factible que acepten participar en la dinámica de interacción.

Los intérpretes pueden especializarse en un solo estilo musical y ello a su vez propiciará una tendencia en el tipo de públicos que los escuchen; pero ser un intérprete que maneje un perfil de música versátil representa una complejidad muy especial. En un primer momento, los músicos no tienen un conocimiento directo y generalizado sobre cómo pueden responder los ciudadanos a sus actuaciones, sin embargo, culturalmente existen pautas que permiten prever el gusto de las audiencias (por su edad, género, clase social) y eso genera posibilidades para ir experimentando con temas que, con el paso del tiempo, se van estandarizando para cada estilo musical.

Así, un músico itinerante que se enfrente a públicos diversos requiere construir un acervo que incluya temas *standard* populares que entran dentro de la categoría de “*lo que siempre te van a pedir*”, además de piezas significativas sobre festejos o fechas específicas, temas que respondan a modas, temas tradicionales que se relacionen con alguna época o corriente en particular, y piezas que son consideradas *clásicos* por volverse representativas de ciertos géneros musicales (Figura 8).

Género						
	Balada	Rock/Pop	Jazz	Bolero	Trova	Temas/Fechas representativas
Tema	El triste	Bonito	All of me	El día que me quieras	Ojalá	Las Mañanitas
	Todo a pulmón	Caraluna	My way	Si nos dejan	Mi unicornio azul	Busca lo más vital (Día del niño)
	Una mañana	All my lovin'	Under my skin	Cien años	Coincidir	Yo soy tu amigo fiel (Día del niño)
	Bésame mucho	Drive	Fly me to the moon	Sabor a mi	19 días y 500 noches	Amor eterno
	Loco	Amor del bueno	Beyond the sea	Reloj	Sin tu latido	La bikini
	Ves	Yellow	Everything	Me faltabas tú	Penélope	La canción del mariachi
	El rey azul	Use somebody	Mackie El Navaja	Contigo en la distancia	Hoy ten miedo de mi	Contigo aprendí
	More than words	Imagine	Over the rainbow	La gloria eres tú	Un beso grande	Somos novios

Figura 8. El repertorio de un músico itinerante versátil. Realización propia de cuadro donde se condensan algunos de los temas básicos, organizados por género musical, que Juan interpreta.

El repertorio que se pone en acción responde a los individuos, tanto los que piden temas como los que sólo escuchan, y a la situación: la experiencia que se adquiere con el tiempo responde al placer y a las demandas de un público viejo que casi siempre pide boleros; de personas que siempre que se encuentren en los establecimientos festejando un cumpleaños pedirán “*Las Mañanitas*”; de grupos de amigos que quieran cantar alguna pieza de trova o una balada mientras toman una copa; de parejas que piden dedicar alguna canción “romántica”; o de fechas significativas como el día del niño o el día de las madres tocando “*Yo soy tu amigo fiel*” o “*La gloria eres tú*”, respectivamente.

Esta riqueza de temas para interpretar inicialmente no existe –o al menos, no en términos tan amplios– y no siempre se vislumbra claramente como necesidad cuando la trayectoria en las calles inicia. La interacción entre músico

itinerante y audiencia y el propio proceso de conformación del repertorio individual para llevar a cabo esta actividad, se desarrollan en una dinámica de *habla* en los términos que analiza Goffman: no existe un programa definido de canciones a interpretar, existe una lógica de *turnos de habla* donde tanto el intérprete como el público van proponiendo el material musical y, con el tiempo, las demandas del público aprenden a reconocerse y a cubrirse.

También en este sentido se juega el lenguaje gestual de los públicos cuando, en el curso de la interpretación, también dirigen movimientos corporales que indican su gusto por lo que están escuchando: sonríen, cantan junto con el intérprete, pegan con las manos en las mesas donde están sentados, bailan en sus lugares, piden más piezas, aplauden con elocuencia y agradecen dándoles la mano o dando palmadas en la espalda a los músicos. Además de las peticiones de piezas específicas para tocar, es mediante este tipo de respuestas en el curso de la interacción que el músico itinerante sabe si el repertorio que tiene y su interpretación son lo suficientemente atractivos y acertados o si debe modificarlo.

Por otro lado, y esto también tiene que ver con el carácter rutinizado de la vida cotidiana, al tener públicos tan heterogéneos pareciera que las demandas al repertorio podrían resultar infinitas, pero aún en esa diferencia y diversidad de gustos, las reacciones de las audiencias son muy similares: casi nunca saben qué pedir y difícilmente piden algo que el intérprete no sepa:

Y les digo: “Va, ¿qué rola?”, “No, ps la que tú quieras...”. Casi siempre la banda: “No sé...” Se les va, como toda la lista, ¿no? Hay un chingo de canciones y se quedan “Amm... No... no sé, no pienso ninguna” Como que les da pánico escénico, no sé, está bien raro, a todo mundo le pasa. Igual era 95 por ciento que decían *la que tú quieras* o *no sé*, y el otro 5 decía “Pues no sé...a ver ¿qué tienes?” o “Algo de José José” o “Algo romántico...”. Pero era así, el uno por ciento que pedía una canción en específico... y casi siempre me la sabía. O pedían algo así, fuera de lugar, ¿no?. No sé como... ¿qué me llegaron a pedir?... “¡Algo de Korn!” y yo “No ma, wey...” y todos se reían así como “Wey, qué pedo”. Una vez me tocó... fue el

concierto de los Foo Fighters, apliqué la dinámica, y como me laten saqué la de *My Hero* en la guitarra. Entonces me eché toda la dinámica, acababa de ser el concierto y uno de ellos de broma dijo “Ahh... Algo de los Foo, wey” y todos se rieron. Y yo “Pues sí me sé...” ¿no? y ellos “¿Neta?”, “Sí, la de My hero” “¡Ohh! ¡No ma!...”. ¡Y bien!, me dieron como 50 pesos. Porque sí los sorprendí, me dijeron “Wey, aparte la cantaste bien chido...”, como me gusta, le puse como sentimiento. Dije, qué chido, me piden una rola que me gusta y aparte los sorprendí. Fue como triple sorpresa.⁹²

Esto explica por qué después de varios meses es posible haber extendido hasta ocho horas la jornada itinerante con un repertorio que, aunque sí es muy amplio y diverso, no cubre tantas horas de interpretación. En estos términos, la propia articulación del repertorio responde a un carácter estratégico en el sentido de que frente a una gran multiplicidad de situaciones e interacciones diarias, habrá siempre marcos específicos para aplicar y prever intervenciones.

Cabe mencionar que este proceso de ir reconociendo las demandas de los públicos e ir adhiriendo temas nuevos al repertorio es una tarea compleja porque el hecho de no tocar un único estilo musical conlleva muchísima práctica, ya que no existe un único patrón o “fórmula” musicalmente hablando para aprender y explorar todas las canciones: cada estilo implica elementos rítmicos, melódicos o armónicos diferentes que requieren que el intérprete haya desarrollado ampliamente sus habilidades para cambiar fácilmente de uno a otro.

Ahora bien, la conformación inicial del repertorio para tocar en conjunto sucede de manera similar a lo que Faulkner y Becker desarrollan en su descripción sobre los músicos de jazz: no hay ensayos previos. Generalmente, cuando se realizan los itinerarios entre dos o más músicos es complicado tener ensayos formales, sin embargo, también es cierto que antes de decidir reunirse con otros para tocar, existe ya entre ellos un conocimiento de qué tipo de habilidades tienen y con base en ello qué resultados podrían esperar. Por otro

⁹² Entrevista en el Centro Histórico, mayo 2016.

lado, cuando las habilidades de todos permiten acoplar rápidamente temas que ya conocen, también es posible planear en algunos minutos, justo antes de entrar en acción, qué repertorio se va a presentar y generar una idea general sobre cómo se va a actuar: “[La interpretación] vincula el saber individual y compartido con situaciones específicas, cada una con sus propias demandas derivadas del público, el empleador, el ambiente físico y la variedad de músicos que se han reunido para esa ocasión.”⁹³

La conexión entre músicos se va construyendo al seguir presentándose juntos: el hecho de tocar e improvisar sobre temas que todos conocen, con el tiempo les permite reconocer y acostumbrarse al sonido de los otros, ir acoplando sus habilidades para explorar las posibilidades interpretativas de las piezas, y construir juntos estrategias para la interpretación. Generar esta empatía para compartir el escenario requiere un conocimiento profundo de las piezas y también son muy importantes los códigos corporales presentes durante la interpretación, tales como el contacto visual y los ademanes para “marcar” y orientarse en los cambios, matices, cadencias y cierres.

El hecho de que los músicos compartan un contexto facilita que tengan repertorios y experiencias similares; por otro lado, al ser versátiles, se generan muchas mayores posibilidades de que cada uno pueda enseñar y aprender nuevos temas y técnicas musicales a partir de los que pueden adquirir o mejorar sus destrezas como intérpretes, a la vez que flexibilizar y extender sus repertorios, ampliando la gama de públicos posibles a interpelar.

En el curso de los itinerarios también se evidenció que la interpretación en conjunto resulta mucho más eficaz frente a los públicos porque a simple vista resulta más atractiva auditiva y visualmente, y también porque las percusiones generan mucha mayor sonoridad y es posible alcanzar un volumen más alto que llame la atención en distancias más amplias: “Sí, yo prefiero mil veces más tocar

⁹³ Becker, Howard S. y Robert Faulkner. *Op. cit*; p. 281

con él que así viniendo solo. Creo que a la gente también le gusta más. Y a mí se me va más rápido el tiempo, me divierto y además sí nos va mucho mejor: sacamos más lana.”⁹⁴

Aunque la interpretación individual facilita poder tocar en lugares más concurridos y tener un poco más de libertad en cuanto a la organización de ocupaciones y horarios, en los días de actuar en conjunto las ventajas que se presentan son que el itinerario se hace más llevadero, las personas suelen pagar más dinero y los músicos pueden apoyarse mutuamente en el curso de la interacción para convencer y mantener atentos a los oyentes.

Así, frente a todos estos conocimientos que los músicos construyen sobre la zona de acción y los públicos, el amplio bagaje de canciones está siempre preparado para entrar en acción y para administrarse en las ocho horas de jornada; no obstante, las propuestas iniciales y básicas que haga el intérprete a sus oyentes serán un repertorio más reducido preparado estratégicamente para arriesgar poco la capacidad vocal, el cansancio e incluso el tiempo.

En estos términos, el repertorio supera la simple definición de ser una lista o conjunto limitado de piezas disponibles para presentar; es un proceso complejo que sintetiza las destrezas y experiencias del individuo a partir del que es posible generar rutinas, cubrir expectativas, desarrollar habilidades y crear estrategias tanto musical como socialmente hablando: “El repertorio, considerando en esta forma como un proceso, como algo que continuamente se hace y rehace a medida que las personas incorporan, intercambian, aprenden y enseñan los elementos relevantes, nos brinda un instrumento flexible para entender las formas de acción colectiva.”⁹⁵

⁹⁴ Entrevista en el Centro Histórico; abril 2016.

⁹⁵ Becker, Howard S. y Robert Faulkner. *Op. cit.*; p. 281

Fade out

Conclusiones

La práctica de interpretación musical en los espacios públicos de la ciudad de México forma parte de un amplio entramado de expresiones artísticas que la dotan de ritmo e identidad, pues diversos lugares en ella se caracterizan desde hace tiempo por un entorno visual y auditivo transformado y apropiado por los *artistas urbanos*. Las posibilidades de éstos para tener actuaciones exitosas o condiciones no deseadas son anticipadas y planeadas por ellos gracias a ese conocimiento habitual, mientras los ciudadanos también prevén su presencia al visitar ciertas zonas de la urbe.

Cuando el músico itinerante decide apropiarse de un espacio en las calles o presentarse en un establecimiento donde interpelar a los otros para proponerles el marco de su actuación, no lo hace de manera azarosa, pues ha generado ya una primera respuesta al '*¿qué sucede aquí?*' impresa de expectativas que guiarán el curso de su acción. A su vez, desde que el intérprete entra en el marco perceptivo de los transeúntes es posible dar inmediatamente una definición de la situación: hay un músico apropiándose del espacio público sonoro. Interpretar esa región de los hechos y reconocerla como un tipo de concierto re-organiza la realidad vivenciada.

Puede haber diversas razones para quien toca: es posible que lo esté haciendo despreocupadamente o porque deliberadamente busca atraer la atención de los presentes con una actuación, ya sea para que simplemente conozcan lo que hace o para que le den alguna moneda en reconocimiento por sus habilidades. Sin embargo, tanto escuchas dinámicos como estáticos establecen una definición para lo que está sucediendo y reaccionan ante ello: algunos se percatan de su presencia y deciden ignorarlo; otros continúan sus recorridos aunque escuchando con interés mientras sus oídos sean capaces de percibir a distancia; otros más se llenan de curiosidad y como consecuencia se acercan y permanecen cerca del intérprete para atender a su actuación; aunque otros continúan con sus tareas sin mirarlo o sin evidenciar escucha absorta, cantan, realizan el ritual del aplauso o sonrían al final de las piezas.

Dado que este trabajo fue enfocado al oficio itinerante como una forma de subsistencia cotidiana, nos encontramos con que el intérprete mantiene siempre un carácter de exposición frente a los otros. No obstante, ello no basta para que quienes lo escuchan acepten entrar en el marco de su actuación como oyentes atentos. Para lograrlo, el músico requiere desarrollar diversas destrezas del oficio y estrategias de interacción con las que sea posible cubrir una amplia gama de demandas tanto acústicas como sociales, y resolver las consecuencias no deseadas de su acción. Comprender dichos procesos requiere tomar en consideración las características estructurales en que éstas descansan, pues las condiciones a las que el músico se enfrenta para poder realizar su actividad se ven íntimamente permeadas por un modelo hegemónico de arte y de ciudad que suele situar a sus prácticas en un terreno crítico y de conflicto, acarreándole incluso prohibiciones legales.

En este sentido, el campo musical –autónomo e institucional– está configurado con base en elementos culturales que permearon al país en la colonización europea y los procesos de institucionalización de las artes previos a la consolidación de los estados-nación. Así, existen dos consecuencias históricas que en este trabajo destacamos como esenciales para comprender la posición social del músico itinerante: 1) prevalencia de un modelo hegemónico de arte sustentado en valores eurocéntricos y 2) este modelo, al estar encasillado en la noción de *patrimonio*, opera como un proyecto de Estado excluyente de las prácticas situadas fuera de "lo que es posible conservar".

Así, la vida musical de México expresa su impronta europea no solamente en manifestaciones materiales como la inclusión de instrumentos y de espacios arquitectónicos propios para las ejecuciones autónomas como los teatros de ópera o, más adelante, las salas de concierto, sino también en un aspecto más profundo que tiene que ver con el orden de la vida cotidiana. Si bien, siempre es visible la heterogeneidad de construcciones sonoras originarias de nuestro país, las composiciones y los ideales de "sofisticación" colonizadores se fueron

desarrollando en la vida familiar y las costumbres de la sociedad de manera que, para cuando se articuló el proyecto de nación, fue relativamente más sencillo terminar de interiorizar una identidad que se presentara como “civilizada” ante el resto de Occidente.

La manifestación máxima de dicha materialización se expresa con la construcción del Palacio de Bellas Artes como símbolo de nuestra inclusión a la Modernidad y al progreso. La consolidación previa de orquestas institucionales, el desarrollo de la educación pública musical en México y los discursos oficiales de “identidad nacional” que de ella se desprenden, así como los proyectos de divulgación más importantes, se han caracterizado por depender del Estado que los subvenciona y por ser una extensión de la tradición académica europea, apelando siempre a construir un campo musical dentro de los cánones de “lo moderno”.

De este modo, el modelo de arte que se caracteriza como patrimonial pondera, en el caso de la música, a soportes materiales tales como las grabaciones, partituras y otras publicaciones, por considerarse registros de conservación al estilo del objeto museal, provocando que las culturas musicales de tradición oral y cualquier otra práctica que no cumpla con estas características, se vean excluidas. A su vez, la ciudad de México se encuentra configurada también por el modelo occidental que repele la presencia de cualquier grupo diferente o de cualquier rasgo de condición nómada por considerarlos amenazas a su imagen de “civilidad”.

Como consecuencia, la política cultural hegemónica se expresa en el marco legal e identitario de la ciudad dejando a las prácticas de los artistas urbanos en un terreno de marginalidad, donde se conceptualizan como meras actividades de “auto-empleo” eclipsando su perfil cultural. Con un reglamento de “trabajadores no asalariados”, se imponen restricciones y se establecen normativas para controlar a los sujetos itinerantes que puedan propiciar una imagen de mendicidad. En este

sentido, la dinámica escénica tiene ya asignados culturalmente tanto espacios de autonomización, como posiciones sociales de espectacularización y de escucha absorta, de manera que la actuación musical ocurrida en las calles adquiere una condición de conflicto, pues estar inmersa en el ritmo de vida metropolitana, al margen de la institucionalidad, puede generar incredulidad e incluso rechazo por parte de los ciudadanos.

No obstante, frente a este contexto institucionalizado que constriñe al músico de los espacios públicos se presenta *la otra cara de la moneda*: en la vida cotidiana no siempre se repelen sus actuaciones, hay individuos que efectivamente resultan atraídos por la interpretación, incitan que continúe e incluso la defienden de quienes pretendan interrumpir su curso. La aceptación social que se le brinda permite que se convierta en una práctica naturalizada y que incluso sirva como medio de subsistencia para el intérprete.

Aprovechando esta condición, el músico itinerante logra construir estrategias de interacción que le permiten adaptarse a espacios sociales heterogéneos y producir actuaciones exitosas que tanto reciben dinero, como sonrisas y aplausos. Sus esfuerzos por generar empatía y confianza con trabajadores de establecimientos o servidores de vigilancia pública se cristalizan en redes de solidaridad con las que es posible rebasar la reserva inicial que llega a presentarse en los primeros encuentros y volverse familiar. Posibilitado para desarrollar sus competencias musicales incluso en conjunto con otros intérpretes, construye un repertorio flexible a las situaciones y que condicionará el curso de sus estrategias, generando además una regionalización distinta de los espacios mientras se encuentre en acción.

La fabricación completa que el intérprete desarrolla sobre sí mismo frente al auditorio se constituye tanto en su apariencia como en su discurso, y es guiada siempre por pautas sociales adquiridas a lo largo de su trayectoria musical. En este sentido, su cuerpo es base material de su oficio pero también fuente

expresiva de valores sociales: sus gestos en la interpretación se han desarrollado como habilidades motrices y también como códigos de interacción que se interpretan para dar sentido a las piezas que se tocan; además, la expectativa hacia sus actuaciones permanece cercana al interés estético presente en la posición del músico institucionalizado, exigiéndole mantener ocultas acciones como contar el dinero ganado, las equivocaciones al tocar o la planeación de su actuación.

Con el tiempo, sus habilidades, experiencias y su conocimiento sobre los espacios y públicos que albergan, se va delineando hasta permitirle generar rutinas como “la Regla de 3”, los recorridos acotados a puntos y horarios estratégicos, y un repertorio básico al cual recurrir según el contexto de sus oyentes. Con ello, aprende a acotar y cubrir expectativas convirtiéndose en parte del paisaje cotidiano de la urbe.

Este trabajo asume que es posible comprender la interacción social como acciones guiadas por *marcos de referencia sociales*, donde el desarrollo de encuentros cara a cara implica la presencia de expectativas y normativas configuradas culturalmente a partir de las que se definen situaciones cotidianas y acciones convenientemente aplicadas por actores específicos. Estas pautas sociales demandan de los individuos formas definidas de comportamientos generando tipificaciones sobre ‘¿qué –y a quiénes- debería ocurrir?’ y acotan significados posibles a los elementos de la interacción con los que siempre se *sabe* lo que sucede, permitiendo un flujo continuo de la vida social.

Se ha criticado que los trabajos de Goffman carecen de una postura metodológica explícita en torno a la problematización de los motivos de los individuos para actuar, a la vez que se abstiene de hablar sobre “estructuras”; sin embargo, me parece que es posible rastrear en sus planteamientos una evidente línea sociológica que tanto reconoce la subjetividad, como sus constreñimientos

estructurales al asegurar que la interpretación subjetiva de los hechos cara a cara está guiada por referentes previos pertenecientes a una cultura.

La conciencia práctica del músico, visible en sus prácticas, es guiada por los marcos de referencia y evidencia esta síntesis existente entre rasgos sociales institucionalizados y sentidos articulados en copresencia por los individuos porque, por un lado, sus acciones y estrategias responden en muchos sentidos a un carácter social introyectado que es *“difícil de explicar”*, pero que puesto en acción siempre resulta funcional; y por el otro, porque su posición social no se conforma de manera aislada, sino que está inmersa en una amplia red de relaciones sociales que rebasan la mera dimensión de las calles y que condicionan históricamente el curso y los significados de su actuación.

Frente a estos resultados de investigación, es posible visibilizar que la acción sonora se despliega desde una multiplicidad de variables que le dan sentido, configurando diversos tipos de relaciones sociales, pertinentes para el estudio sociológico que dé cuenta de ellas. En nuestro caso, desaparece la forma que establece roles idealmente pasivos y activos para escuchar e interpretar, respectivamente, pues la interpretación en las calles encuentra un escenario para desarrollarse de manera diferenciada al espectáculo musical convencional, articulando sus propios códigos y reglas de interacción.

Desde el reconocimiento de dichos elementos, la actuación musical itinerante es una forma de “economía alternativa” pero también un fenómeno cultural en tanto articula diversas prácticas desde las que se aprehende, cultiva y socializa un tipo de conocimiento, convirtiéndose incluso en una forma de vida.

Además de lo que se puede apreciar en el curso de la interacción, la experiencia narrada por Juan e Iyari expresa amplia distancia con la creencia popular y la oficial de “lo hacen para ganar dinero”, pues más allá de la importancia de su actividad como una fuente monetaria, la base que guía su

comodidad como intérpretes y algunos indicadores del éxito en sus actuaciones, es el reconocimiento de sí mismos como artistas que ejercen una vocación y generan una identidad y expectativas frente a ello.

En este sentido es necesario reconocer que múltiples prácticas que la noción oficial de *patrimonio* no contempla, están efectivamente configurando imaginarios y símbolos que identifican espacios además de grupos sociales en la vida cotidiana. Además, esta invisibilización se perpetúa porque incluso la construcción de investigaciones especializadas en torno a “nuestra identidad cultural” y a construir una *Historia de la música* en México se ve inmersa en dicha dinámica excluyente, pues está dirigida al estudio de prácticas localizadas en la tradición académica europea, donde la música es cosificada en la noción de *obras* conservables en partituras y otros soportes materiales. En palabras de Dahlhaus⁹⁶, se le estudia y explica como un objeto y no como resultado de acciones, mediante la superposición de la noción *work* sobre *event*.

Es muy importante replantearnos y cuestionar estas distinciones que desde su origen llevan a los estudios que se enfocan en culturas musicales de pueblos originarios y otro tipo de prácticas consideradas “populares” o “relegadas” a concentrarse primero en categorías de lo “exótico” o “en peligro de extinguirse” antes que ser dignas del análisis académico por su complejidad misma y su papel en la configuración de un México claramente rico, heterogéneo e insoluble.

Muchas de las fuentes consultadas para el análisis histórico presentado en el curso de este trabajo expresan dicho aspecto, de manera que la dicotomía “música culta-popular o institucional-relegada” parece ser tomada por realidad más que por conceptos que nos permiten analizar y hacer visibles las distinciones de clase que se han establecido cotidianamente para discriminar y excluir formas distintas de ver, ser y estar en el mundo.

⁹⁶ Dahlhaus, Carl (1983), citado por Small, Christopher. *Op. cit.*; p. 4

No obstante, la interpretación musical y otras acciones sonoras contienen en su seno múltiples elementos sociales frente a los que es posible generar todavía muchísimas preguntas de investigación. Las herramientas que la sociología posee para buscar comprenderlas son vastas y también existe la posibilidad de configurar amplios puentes de comunicación con otras disciplinas tales como la semiótica, la etnomusicología y la antropología, entre otras, para dar nuevos acercamientos a las interacciones y significados del cuerpo y el oído musical.

Las tensiones generadas en torno a la práctica musical itinerante se desarrollan por múltiples aspectos que van desde las formas en que significamos algo como ruidoso y molesto, hasta negociaciones y disputas por el espacio público o nuestras ideas sobre la mendicidad y lo civilizado, mismos que se reproducen en ciudades de modelo occidental que mantienen un ideal de progreso y Modernidad y, de las que aún quedan muchos casos por indagar y contrastar.

Si bien, he propuesto que este trabajo sirva para dar cuenta del carácter social de acciones aparentemente individuales y no como un análisis de una cultura subalterna o en resistencia, al analizarla y comprenderla como una situación crítica en muchos sentidos, surgieron siempre elementos que permiten realizar investigaciones posteriores en esos términos. Por un lado, sería interesante cuestionar sistemáticamente y mucho más a fondo el papel del Estado frente a prácticas realizadas al margen de lo institucional que surgen como respuesta a la falta de empleos, mismas que no reciben seguridad social y mediante las que se eclipsan aspectos de la crisis económica del país, sin mencionar que la propia dificultad que en muchos casos implica poder vivir sólo de una actividad remunerada es ya otra pregunta de investigación que se abre para hablar de diversas disciplinas además de la música, y de otros oficios y profesiones además de las artísticas.

En consecuencia, es posible y necesario replantear la riqueza inmaterial de nuestro país mediante diversas aristas, pues ello permitiría evidenciar posiblemente con mayor énfasis la heterogeneidad cultural de que somos parte, además de cuestionar e indagar en los motivos y orígenes de estas prácticas, en contraposición al hecho de mantenerlas en un terreno marginado tanto social como académicamente hablando. En el orden de lo cotidiano y desde nuestro conocimiento práctico del mundo, ya somos partícipes de estos elementos complejos y que en ocasiones pasan desapercibidos.

Bibliografía

- Acevedo, Mariela H. 2011. *Notas sobre la noción de “Frame” de Erving Goffman*. Universidad de Buenos Aires: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico ‘INTERSTICIOS’, vol. 5 (2)
- Alvarez Elizalde, Andrés. 2014. *El marco de la interacción homoerótica en el cine “Nacional” de la Ciudad de México*. México: Tesis de maestría, UNAM
- Attali, Jacques. 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI
- Baricco, Alessandro. 2008. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. España: Ediciones Siruela
- Becker, Howard S. 2009. *Trucos del oficio. Cómo construir su investigación en ciencias sociales*. México: Siglo XXI
- Becker, Howard S. y Robert Faulkner. 2011. *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Berger, Peter y Thomas Luckmann. 2001. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu
- Burke, Peter. 2010. *Hibridismo Cultural*. Madrid: Ediciones Akal
- Dahlhaus, Carl y Hans Heinrich Eggebrecht. 2012. *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado
- Domínguez Prieto, Olivia. 2010. *Trovadores Posmodernos*. México: UNAM
- Dufour, Michèle. 2011. “La escena para la música instrumental: un espacio simbólico” en Dossier: *Música y sociología*; Revista Scherzo nº 268. Madrid
- Ejea Mendoza, Tomás. 2011. *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. México: UAM Azcapotzalco
- Elias, Norbert. 1991. *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península
- _____. 1996. *La sociedad cortesana*. México: FCE
- _____. 2009. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE

- Figueroa Franco, José Luis. 2011. *Paseo virtual por el Palacio de Bellas Artes*. México: Tesis de licenciatura, UNAM.
- Fraser, Angus. 2005. *Los gitanos*. Barcelona: Ariel
- Giddens, Anthony. 2003. *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu
- Goffman, Erving. 1991. *Los momentos y sus hombres (textos seleccionados y presentados por Yves Winkin)* Barcelona: Ediciones Paidós
- _____ . 2006. *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: CIS-Siglo XXI
- _____ . 2012. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu
- Gómez Rivas, Armando. 2013. “Instituciones musicales. La conformación de una cultura musical en el México del siglo XX” en *La música en los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords). México: Conaculta.
- González, Adolfo. 1985. “Sociología de la música costeña” en *Huellas* Revista de la Universidad del Norte, N° 14. Barranquilla; pp. 38-43
- Habermas, Jürgen. 1985. “La modernidad, un proyecto incompleto” en *La posmodernidad*, Hal Foster (comp.) Barcelona: Editorial Kairós
- Híjar Sánchez, Fernando (coord.) 2009. *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*. México: Conaculta
- Hormigos Ruiz, Jaime. 2008. *Música y sociedad: Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor S.R.L.
- _____ . 2012. *La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina*. España: Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales #14
- Imaz Gispert, Carlos. 2011. “Descongelando al sujeto. Subjetividad, narrativa e interacciones sociales contextualizadas” en *Acta Sociológica* #56; pp. 37-57. México: UNAM

- Laffaye, Guillermo Jorge. 2011. *La relación social en la experiencia estética*. Universidad de Buenos Aires: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico 'INTERSTICIOS', vol. 5
- Lavín García, Jorge. 2007. *La música y lo social: Notas para un estado del arte de los estudios sobre música desde las ciencias sociales*. México: UAM-X
- Lefebvre, Henri. 1978. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península
- Melo Campos, Luis. 2013. *La música y los músicos como problema sociológico*. La Habana: Revista 'Criterios' nº 40
- Miranda, Ricardo. 2013. "Identidad y cultura musical en el siglo XIX" en *La música en los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords). México: Conaculta
- Muñoz Rubio, Margarita. 2008. *El proceso de autonomización del campo de la música: México 1920-1940*. México: Tesis de doctorado, UNAM
- Noya, Javier y Jaime Ferri. 2011. "Música y política: Nacionalismo, internacionalismo y transnacionalismo" en Dossier: *Música y sociología*; Revista Scherzo nº 268. Madrid
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Ediciones Akal
- _____ . 2005. "Corporeidad y experiencia musical" en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 9, diciembre. Sociedad de Etnomusicología: Barcelona, España.
- Picún, Olga y Consuelo Carredano. 2012. "Nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios" en *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*. México: IIE-UNAM
- Picún Fuentes, Olga. 2007. *Una tipología de las prácticas de los músicos callejeros del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Tesina de maestría, UAM-I
- _____ . 2013. *¿Mendigo, vendedor ambulante, delincuente, o... músico?* en *Quaderns-e*, N° 18 (2). Institut Català d' Antropologia; pp. 81-95

- Quintero Rivera, Ángel G. 2005. *Salsa, sabor y control: Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI
- *Radiohead: OK Computer (Guitar·Tab·Vocal)*. 1997. London: Warner / Chappel Music Ltd / International Music Publications
- Ramírez Paredes, Juan Rogelio. 2006. *Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social*. México: Revista Sociológica, año 21, n° 60; pp. 243-270
- Rosas Mantecón, Ana; Mabel Piccini y Graciela Schmilchuk. 2000. *Recepción artística y consumo cultural*. México: Conaculta
- Schütz, Alfred. 2003: *Escritos II. Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu
- _____ . 2008. *Escritos I. El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu
- Serravezza, Antonio. 1988. “Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética” en *Papers, Revista de Sociología*. N° 29
- Simmel, Georg. 1988. “La metrópolis y la vida mental” en *Antología de Sociología Urbana*. México: UNAM, FCPyS
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Connecticut: Wesleyan University
- Stefani, Gino. 1985. *Comprender la música*. Barcelona: Ediciones Paidós
- Taylor, S.J. y R. Bogdan. 1994. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós
- Tello, Aurelio. 2013. “Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX” en *La música en los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords). México: Conaculta
- Vergara Figueroa, Abilio. 2003. *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano. Quebec, La Capitale*. México: Conaculta, INAH
- Weber, Max. 1982. *Economía y sociedad*. México: FCE
- _____ . 2006. *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu

- Wilde, Oscar. 1991. *El retrato de Dorian Gray*. México: Distribuciones Fontamara

Hemerografía

- Donat, Begoña. “La danza mete el dedo en la llaga de la anorexia” en *Diario Valencia Plaza*. España. 18 de noviembre de 2015. Disponible en: <http://valenciaplaza.com/la-danza-mete-el-dedo-en-la-llaga-de-la-anorexia>
- Guzmán, Fernando. “Contaminación sonora. Ruido, motivo de 70% de denuncias en la capital” en *Gaceta UNAM*, N° 4,783. México. 12 de mayo de 2016; p. 7
- “Mayoría de ‘artistas callejeros’ surge por necesidad de sobrevivencia” en Periódico *El Informador*. 21 de noviembre de 2015. Guadalajara, Jalisco. Disponible en: <http://www.informador.com.mx/suplementos/2015/627857/6/mayoria-de-artistas-callejeros-surge-por-necesidad-de-sobrevivencia.htm>
- Portela, Lino. “‘¿Jubilarme? Yo sólo me jubilaré cuando me llame el de arriba’: Entrevista a B.B. King” en *Diario El País*, Madrid. 3 de junio de 2010. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/06/03/cultura/1275516001_850215.html
- Robledo, Alberto. “Artistas urbanos y su lucha contra y para la sociedad” en Periódico *Milenio*. La Laguna; 29 de noviembre de 2015. Disponible en: http://www.milenio.com/cultura/Artistas_urbanos_La_Laguna-arte_en_La_Laguna-arte_urbano_La_Laguna_0_637136438.html
- Zamarrón, Israel. “Músicos callejeros, regulados en Madrid... ¿y en el DF?” en *24 Horas*. El Diario sin límites. 25 de agosto de 2013. Disponible en: <http://www.24-horas.mx/musicos-callejeros-regulados-en-madrid-y-en-el-df/>
- Zamarrón, Israel. “No somos ambulantes, somos artistas callejeros: Burocracia Cósmica” en *24 Horas*. El Diario sin límites. 4 de noviembre de 2012. Disponible en: <http://www.24-horas.mx/no-somos-ambulantes-somos-artistas-callejeros-burocracia-cosmica/>

- Ilustraciones realizadas por Carlos Saldaña Cejudo. 2016, México, D.F.
(carlos_cscx@hotmail.com)
- Fotografías de archivo personal.

Anexo

REGLAMENTO PARA LOS TRABAJADORES NO ASALARIADOS DEL DISTRITO FEDERAL⁹⁷

Al margen un sello con el Escudo Nacional, que dice. Estados Unidos Mexicanos.-
Presidencia de la República

LUIS ECHEVERRIA ALVAREZ, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, con apoyo en los artículos 73, fracción VI, base primera de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 19 de la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado, y I, 36, fracciones XXIV y LXIV y 47, sección 6, de la Ley Orgánica del Departamento del Distrito Federal, he tenido a bien expedir el siguiente

TITULO PRIMERO

CAPITULO I

Disposiciones Generales

Artículo 1o.- El presente Reglamento tiene por objeto proteger las actividades de los trabajadores no asalariados que ejerzan sus labores en el Distrito Federal.

Las dudas que surjan en la aplicación de este ordenamiento serán aclaradas por el Jefe del Departamento Del Distrito Federal, por conducto de la Dirección General de Trabajo y Previsión Social.

Artículo 2o.- Para los efectos de este Reglamento, trabajador no asalariado es la persona física que presta a otra física o moral, un servicio personal en forma accidental u ocasional mediante una remuneración sin que exista entre este trabajador y quien requiera de sus servicios, la relación obrero patronal que regula la Ley Federal del Trabajo.

Artículo 3o.- Quedan sujetos a los normas de este Reglamento:

I.- Aseadores de calzado;

II.- Estibadores, maniobristas y clasificadores de frutas y legumbres; III.- Mariachis;

⁹⁷ Documento recuperado de

<http://www2.df.gob.mx/virtual/tlahuac/transparencia/fraccion1/REGLAMENTOS/REGLAMENTO%20PARA%20LOS%20TRABAJADORES%20NO%20ASALARIADOS%20DEL%20DF.pdf>

- IV.- Músicos, trovadores y cantantes;
- V.- Organilleros;
- VI.- Artistas de la vía pública.
- VII.- Plomeros, hojalateros, afiladores y reparadores de carrocerías;
- VIII.- Fotógrafos, mecanógrafos y peluqueros;
- IX.- Albañiles;
- X.- Reparadores de calzado;
- XI.- Pintores
- XII.- Trabajadores auxiliares de los panteones;
- XIII.- Cuidadores y lavadores de vehículos;
- XIV.- Compradores de objetos varios, ayateros; y
- XV.- Vendedores de billetes de lotería, de publicaciones y revistas atrasadas.

Asimismo, los individuos que desarrollen cualquier actividad similar a las anteriores se someterán al presente ordenamiento, de no existir normas especiales que los rijan.

Artículo 4o.- Para el ejercicio de sus actividades los trabajadores no asalariados se clasifican con las siguientes denominaciones: Fijos, Semifijos y Ambulantes.

Son trabajadores fijos aquellos a quienes se asigna un lugar determinado para realizar sus actividades.

Trabajadores semifijos son aquellos a quienes se señala una zona para el ejercicio de sus especialidades, con autorización para que las realicen en cualquier punto dentro de dicho perímetro.

Trabajadores ambulantes son los autorizados para prestar sus servicios en todo el Distrito Federal, sin que puedan establecerse en un sitio determinado.

Artículo 5o.- Los trabajadores filarmónicos, trovadores, aseadores de calzado, ambulantes, fotógrafos de instantáneas y artistas de la vía pública no podrán desarrollar sus actividades en las zonas remodeladas del Distrito Federal, excepto durante las fiestas navideñas y patrias.

Tampoco podrán ejercer su oficio los trabajadores no asalariados en los

prados, camellones, en el interior de las estaciones del metro y de los mercados; en autobuses, tranvías y trenes, en accesos a los espectáculos públicos, entradas a los estacionamientos de automóviles, enfrente de hospitales, clínicas, escuelas y otros lugares similares que determine la Dirección de Trabajo y Previsión Social. Quedan exceptuados de esta disposición los organilleros.

Artículo 6o.- La Dirección General de Trabajo y Previsión Social, determinara la distribución de los propio trabajadores previa opinión de la unión mayoritaria, conforme a la clasificación regulada en los artículos 4o. y 5o. anteriores, atendiendo al número de ellos y a la demanda de sus servicios.

Artículo 7o.- Los conflictos que se susciten entre dos o más trabajadores del mismo gremio o entre gremios, con motivo del ejercicio de sus actividades, serán resueltos por la citada Dirección, después de oír el parecer de las partes.

Artículo 8o.- Los trabajadores no asalariados están obligados a mantener limpios los lugares en que realicen sus labores, por lo que deben evitar que en ellos queden desechos, desperdicios o cualesquiera otra clase de substancias derivadas de las actividades que les son propias.

Queda estrictamente prohibido a los trabajadores no asalariados colocar en el suelo los productos que expendan. La Dirección General de Trabajo y Previsión Social fijará los muebles en que se exhiban.

CAPITULO II

De las Licencias de Trabajo

Artículo 9o.- Para ejercer sus actividades, los trabajadores no asalariados deberán obtener la licencia correspondiente conforme a las siguientes disposiciones de este Capítulo:

Los fijo, semifijos y ambulantes presentarán la solicitud correspondiente ante la Citada Dirección.

En el caso de los trabajadores fijos y semifijos, la Dirección expedirá las licencias mediante consulta con la dependencia o dependencias correspondientes del Departamento del Distrito Federal, dentro de cuya jurisdicción se encuentre el lugar o área de trabajo en que se les pretenda ubicar.

Artículo 10.- Para obtener licencia de trabajador no asalariado, el solicitante deberá satisfacer los siguientes requisitos;

I.- Ser mayor de catorce años. Para que los mayores de catorce y menores de dieciséis años puedan laborar se requiere autorización de los padres o de la persona que ejerza la patria potestad. En caso de que el menor no tuviere padres ni persona que ejerza la patria potestad, la Dirección General de trabajo y

Previsión Social hará el estudio socio-económico del caso y otorgará o negará la autorización correspondiente.

Los mayores de dieciocho años deberán presentar los documentos que acrediten haber cumplido o estar cumpliendo con el Servicio Militar Nacional, salvo las excepciones que establece la Ley de la Materia.

II.- Saber leer y escribir. Si el solicitante es menor de dieciocho años, debe haber concluido el ciclo de enseñanza primaria o presentará constancia de que asiste a un centro escolar.

III.- Poseer buenos antecedentes de conducta.

IV.- Tener domicilio. Los cambios de domicilio deberán ser comunicados a la Dirección General de trabajo y Previsión Social, dentro de los diez días siguientes a la fecha en que el traslado se hubiese efectuado.

Cuando un trabajador no asalariado no reúna alguno de los requisitos a que se refiere este artículo, dicha dependencia queda facultada para dispensarlo, previo el análisis socio-económico que al efecto se realice.

Artículo 11.- Para comprobar los requisitos del artículo anterior, los trabajadores no asalariados deberán presentar la siguiente documentación:

I.- Acta de nacimiento o, en su defecto, alguna otra prueba fehaciente que demuestre su edad y nacionalidad;

II.- Certificado de instrucción primaria o constancia de las autoridades escolares, en el caso de estarla cursando; y

III.- Los mayores de catorce años y menores de dieciséis deberán presentar dos cartas que acrediten su buena conducta; a falta de éstas, será suficiente el estudio socio-económico que practique la Dirección General de Trabajo y Previsión Social.

Artículo 12.- Los trabajadores no asalariados deberán resellar sus licencias anualmente, ante la Dirección General de Trabajo y Previsión Social.

Artículo 13.- La Dirección podrá otorgar licencias temporales para que se realicen actividades similares a las reguladas en este Reglamento.

Artículo 14.- Cuando exista desequilibrio entre el número de trabajadores y la demanda de sus servicios por parte del público, la Dirección General de Trabajo y Previsión Social, escuchando la opinión de la Unión mayoritaria, podrá suspender temporalmente la expedición de licencias.

CAPITULO III

De las Asociaciones de los trabajadores no Asalariados

Artículo 15.- Los trabajadores no asalariados tienen derecho de asociarse para el estudio, mejoramiento y defensa de sus intereses.

Artículo 16.- Las asociaciones de trabajadores no asalariados, que para efectos de este Reglamento se denominan Uniones, establecerán sus estatutos, elegirán libremente sus representantes, organizarán su administración y actividades, así como formularán sus programas de acción.

Artículo 17.- La unión de trabajadores no asalariados que tenga el mayor número de miembros con licencia y de una especialidad, será reconocida como mayoritaria y representará el interés gremial correspondiente ante las autoridades competentes.

Artículo 18.- Las uniones de trabajadores no asalariados se registrarán en la Dirección General de Trabajo y Previsión Social. Para constituirse y ser reconocidas, deberán tener un mínimo de quinientos miembros con licencia.

Artículo 19.- Al solicitar su registro ante la dirección General de Trabajo y Previsión Social. exhibieran por cuadruplicado los documentos siguientes:

I.- Copia debidamente protocolizada de las actas de constitución de la Unión, de aprobación de sus estatutos y de la asamblea en que se hubiere elegido a la directiva; y

II.- Padrón de los miembros integrantes, con expresión del nombre, edad, estado civil, nacionalidad, domicilio y la especialidad de cada uno de ellos.

Los documentos a que se refieren las fracciones anteriores serán autorizados por el Secretario General, el Secretario de Organización y el Secretario de Actas, además de lo que dispongan los estatutos de cada Unión.

Cumplidos estos requisitos se registrarán y tendrán capacidad legal.

Artículo 20.- Los estatutos de las uniones de trabajadores no asalariados, contendrán:

I.- Denominación de la organización, que la distinga de otras similares;

II.- Domicilio social:

III.- Objeto;

IV.- Duración. En el caso de que no exista esta disposición dentro de los Estatutos, se entenderá que la Unión queda constituida por tiempo indeterminado;

- V.- Condiciones para la admisión de los miembros;
- VI.- Obligaciones y derechos de los agremiados;
- VII.- Motivos y procedimientos de expulsión y correcciones y disciplinarias;
- VIII.- Procedimientos para la elección de la directiva y número de sus miembros;
- IX.- Período de duración de la directiva;
- X.- Causas y formalidades para la destitución de los integrantes de la directiva;
- XI.- Reglas para convocar a las asambleas, periodicidad con que deben celebrarse las que tengan el carácter de ordinarias y quórum requerido para sesiones, así como las causas para celebrar las extraordinarias y forma de efectuarlas;
- XII.- Normas para integrar la Comisión de Honor y Justicia y y la de Hacienda, y sus respectivas disposiciones de funcionamiento;
- XIII.- Modo de pago y monto de las cuotas, así como la forma de administrarlas; XIV.- Fechas de presentación de cuentas por la directiva: XV.- Sistema para la liquidación de la unión y de su patrimonio; y XVI.- Las demás normas que aprube la asamblea.

Artículo 21.- Las uniones están obligadas a informar a la Dirección General de Trabajo y Previsión Social, en un plazo máximo de diez días, acerca de los cambios de directiva, la modificación de los estatutos; la admisión o la expulsión de algún miembro debiendo remitir copia autorizada de los documentos respectivos.

Artículo 22.- Cuando se plantee la expulsión de uno o varios agremiados, se seguirá el siguiente procedimiento:

I.- Se turnará la acusación, con las pruebas del caso, a la Comisión de Honor y Justicia. El dictamen respectivo de la Comisión será presentado a a la asamblea que se convoque para tal efecto;

II.- La asamblea de trabajadores se reunirá sólo para conocer del caso;

III.- El trabajador afectado sera oído en defensa, permitiéndosele aportar las pruebas que posea y dándole facilidades para que esté en aptitud de desahogarse;

IV.- La expulsión o absolución deberá ser aprobada por mayoría de las dos terceras partes del total de los agremiados; y

V.- La expulsión sólo podrá ser decretada por las causas expresamente consignadas en los estatutos y debidamente comprobadas. En estos casos el voto será personal.

Artículo 23.- La representación de la Unión se ejercerá por el Secretario General o por la persona que designe la Directiva, de conformidad con lo establecido en los estatutos.

Artículo 24.- La Dirección General de Trabajo y Previsión Social, solamente substanciará los asuntos de las Uniones de Trabajadores no Asalariados registradas, que se gestionen a través de sus representantes legales, considerados en los términos del artículo anterior.

Artículo 25.- Son requisitos para ser miembros de la directiva de las Uniones de Trabajadores no Asalariados, los que se establezcan en los estatutos de cada uno de ellas, pero en ningún caso dejarán de observarse los siguientes:

I.- Ser mexicano por nacimiento;

II.- Tener más de dieciocho años;

III.- Tener credencial de trabajo para ejercer la especialidad del gremio a que pertenezca; y IV.- No haber sido declarado culpable por sentencia firme de delito intencional.

Artículo 26.- Las Uniones Mayoritarias de trabajadores no asalariados de cada una de las diferentes ramas de actividades, con el asesoramiento de la Dirección General de Trabajo y Previsión Social, fijará la remuneración que debe cubrir la persona a la que se le preste el servicio.

Otra vez aprobadas las tarifas por mayoría legal, por las mencionadas Uniones, la Dirección General de Trabajo y Previsión Social, de común acuerdo con las mismas, determinará la forma en que estén a la vista del público, de manera permanente.

CAPITULO IV

De la Cancelación de Registros y Licencia

Artículo 27.- La Dirección General de Trabajo de Previsión Social podrá cancelar el registro de las Uniones mediante resolución que dicte, por los motivos siguientes.

I.- Disolución de la Unión, por determinación expresa de la Asamblea;

II.- Dejar de reunir los requisitos que este Reglamento señala.

III.- violación reiterada al presente Reglamento;

IV.- Falta cumplimiento del objeto para el cual fue creada; y

V.- Otros motivos graves, a juicio de la Dirección General de Trabajo y Previsión Social.

La organización de que se trate será oída en su defensa, a cuyo efecto deberá aportar las pruebas que estime convenientes dentro del término de treinta días. Recibidas y desahogadas éstas, la autoridad pronunciará su resolución en un plazo igual al precedente.

Artículo 28.- Las licencias de trabajo podrán ser canceladas por la misma Dirección, en los casos siguientes:

I.- A solicitud del interesado previa devolución del documento que lo acredite como trabajador no asalariado;

II.- Cuando habiéndose aplicado el máximo de las sanciones previstas en este Reglamento, se reincida en violarlo; y

III.- Por inhabilitación total o fallecimiento del trabajador.

Para retirar la licencia se oirá al interesado y se le dará oportunidad de ofrecer pruebas y alegar, debidamente asistido en su caso, por el representante de la Unión respectiva.

TITULO SEGUNDO

De las Actividades en Particular de los trabajadores no Asalariados

CAPITULO I

De los Aseadores de Calzado

Artículo 29.- Serán considerados aseadores de calzado, los trabajadores que habitualmente se dediquen a esa actividad.

Artículo 30.- La Dirección General de Trabajo y Previsión Social, determinará los lugares en que los aseadores de calzado puedan ejercer su trabajo. Queda estrictamente prohibido a quienes tengan asignado un lugar fijo o semifijo, deambular ofreciendo servicios fuera del sitio o perímetro que específicamente se les haya señalado, sin la previa autorización de dicha dependencia.

Artículo 31.- Los aseadores de calzado pueden ser ambulantes o asignados a los siguientes lugares:

I.- Parques y jardines;

II.- Lugares fijos de la vía pública; y

III.- Lugares fijos interiores.

Artículo 32.- Los trabajadores a que se refiere este capítulo, autorizados para ejercer sus actividades en lugares fijos interiores, no podrán trabajar en la vía pública, pero tendrán derecho a laborar en bolerías establecidas, despachos, oficinas y en general dentro de lugares cerrados, de acuerdo con la licencia que se les expida, la que especificara el lugar preciso en que pueden laborar. Cuando algún trabajador del mismo ramo invada el perímetro señalado exclusivamente a otro, el afectado podrá recurrir en queja ante la Dirección General de Trabajo y Previsión Social, para que sean respetados sus derechos.

Artículo 33.- La expedición de licencia a un aseador de calzado para trabajar en los lugares interiores a que se refiere el artículo precedente, requiere previamente del consentimiento escrito del propietario, encargado o administrador del inmueble de que se trate.

Artículo 34.- Los trabajadores deberán estar siempre aseados y usarán el uniforme que la Dirección General de Trabajo y Previsión Social apruebe. Para los efectos de su identificación, fijarán en lugar visible del cajón o silla con que presten sus servicios, la placa metálica que autorice la propia dependencia.

CAPITULO II

De los Estibadores, Maniobristas y Clasificadores de Frutas y Legumbres

Artículo 30.- Los trabajadores no asalariados cuya actividad consiste en cargar o descargar mercancías, equipajes, muebles y otra clase de objetos similares en sitios públicos o privados o en clasificar frutas y legumbres, sea que utilicen su fuerza personal o el auxilio de objetos mecánicos, serán considerados como estibadores, maniobristas y clasificadores

Artículo 36.- Los trabajadores a que se refiere el artículo anterior se clasifican en:

I.- Semifijos; y

II.- Ambulantes.

Los semifijos serán aquellos a quienes se asigne áreas de trabajo específicas, tales como mercados, zonas comerciales, terminales de servicios de transporte u otras similares. Para que los estibadores maniobristas o clasificadores de frutas y legumbres ejerzan sus actividades, obtendrán previamente el consentimiento escrito de los propietarios, administradores o encargados de los inmuebles respectivos, quienes lo comunicarán a la Dirección General de Trabajo y Previsión Social.

Artículo 37.- Los trabajadores no asalariados a que se refiere este Capítulo están obligados a usar el uniforme que la Dirección General de Trabajo y Previsión

Social, apruebe, así como portar en forma visible, la licencia correspondiente.

CAPITULO III

De los mariachis, Músicos, Trovadores, Filarmónicos, Cantantes, Organilleros y Artistas de la Vía Pública

Artículo 38.- Los mariachis, músicos, trovadores, filarmónicos, cantantes, organilleros y artistas de la vía pública deberán comprobar que son mayores de dieciocho años. Cuando el interesado no satisfaga este requisito, la Dirección General de Trabajo y Previsión Social en los términos del párrafo final, del artículo 10o., expedirá la licencia respectiva, pero en ningún caso permitirá que los menores de edad trabajen en establecimientos en que se expendan bebidas alcohólicas.

Artículo 39.- Los trabajadores a que se refiere este Capítulo se clasificarán en la forma que establece el artículo 4o. de este Reglamento.

Artículo 40.- Para que estos trabajadores puedan ejercer sus actividades en centros de diversión, bares, cantinas y, en general, en los interiores de inmuebles públicos o privados, deberán contar con el consentimiento escrito del dueño, encargado o administrador de éstos, quienes lo comunicarán a la Dirección General de Trabajo y Previsión Social.

Artículo 41.- Los trabajadores comprendidos en este Capítulo, no podrán realizar sus actividades en vehículos de transporte público de pasajeros, y deberán vestir los trajes o ropa tradicional de su gremio, aprobados por la Dirección General de Trabajo y Previsión Social.

Artículo 42.- El incumplimiento a lo dispuesto en el artículo anterior se sancionará con la suspensión temporal de la licencia, hasta que el trabajador cumpla con los requisitos previstos.

CAPITULO IV

De los Trabajadores Auxiliares en Panteones

Artículo 43.- Para ejercer sus actividades, los trabajadores no asalariados que se dediquen a auxiliar a los Jefes de Campo de los Panteones del Distrito Federal, necesitan contar con la licencia respectiva, en los términos de este Reglamento.

Artículo 44.- Para el ejercicio de esta actividad se requerirá autorización por escrito del administrador o encargado del panteón, quien lo hará del conocimiento de la Dirección General de Trabajo y Previsión Social.

CAPITULO V

De los Cuidadores y Lavadores de Vehículos

Artículo 45.- Los trabajadores no asalariados que tengan como ocupación habitual el cuidado y aseo de vehículos, se clasificarán conforme a lo dispuesto en el artículo 4o. de este Reglamento.

Artículo 46.- Los trabajadores a que se refiere este Capítulo deberán portar el uniforme y la placa que apruebe la Dirección General de Trabajo y Previsión Social.

Los miembros de la policía auxiliar se sujetarán a las normas de su corporación.

CAPITULO VI

De Otros Trabajadores no Asalariados

Artículo 47.- Para que los plomeros, hojalateros, afiladores, reparadores de carrocerías, fotógrafos de instantáneas, de cinco minutos, de sociales y oficiales; mecanógrafos, peluqueros, albañiles, reparadores de calzado, pintores, compradores de objetos varios, ayateros, vendedores de billetes de lotería y de publicaciones y revistas atrasadas y otros similares, puedan ejercer sus actividades deberán recabar previamente sus licencias, en los términos de este ordenamiento

Artículo 48.- Queda prohibido a los hojalateros y reparadores de carrocería, realizar su actividad en la vía pública, cuando pueda provocar trastornos al tránsito de vehículos y peatones.

Artículo 49.- Los trabajadores a que se contrae este Capítulo podrán desarrollar sus labores en lugares cerrados públicos o privados, debiendo tener el consentimiento del propietario o encargado del predio de que se trate o el permiso de la autoridad que corresponda.

TITULO CUARTO

CAPITULO UNICO

Del servicio Médico de los Trabajadores no Asalariados.

Artículo 50.- Los trabajadores no asalariados debidamente acreditados en los términos de este Reglamento y los familiares que dependan económicamente de ellos, tendrán derecho a recibir servicio médico gratuito, en la Clínica "Dr. Gregorio Salas".

Esta disposición se aplicará a los trabajadores no incorporados al régimen

de seguridad social.

TITULO QUINTO

CAPITULO UNICO

Del Centro de Adiestramiento

Artículo 51.- El Departamento del Distrito Federal en coordinación con las autoridades correspondientes y las uniones mayoritarias, promoverá el establecimiento de un Centro de Adiestramiento para trabajadores no asalariados que tenga por objeto capacitarlos en las distintas áreas de la actividad técnica, así como elevar su nivel de cultura y propiciar su mejoramiento integral.

TITULO SEXTO

CAPITULO UNICO

De las sanciones

Artículo 52.- Las sanciones por incumplimiento o violación de este Reglamento serán aplicadas por la Dirección General de Trabajo y Previsión Social.

Las Uniones de trabajadores no asalariados serán auxiliares de las autoridades del Departamento del Distrito Federal en la vigilancia del cumplimiento de dichas disposiciones, y están obligadas a comunicarles las violaciones de que tengan noticia, a fin de que se practiquen las investigaciones pertinentes y, en su caso, se impongan las sanciones que procedan.

Para tales efectos, la Dirección General de Trabajo y Previsión social expedirá el nombramiento de inspectores honorarios a propuesta de las Uniones, y cuyo número quedará a criterio de esa dependencia.

Artículo 53.- Las violaciones a este Reglamento serán sancionadas con multa hasta de cien pesos y suspensión temporal o cancelación definitiva de la licencia, por la Dirección General de Trabajo y Previsión Social. La cancelación sólo procederá cuando el infractor hubiere cometido más de dos veces la misma violación, o más de cinco cualesquiera otras.

En todo caso, se observará lo dispuesto en el artículo 21 Constitucional.

Artículo 54.- Los inspectores de la Dirección General de Trabajo y Previsión Social, los de las Delegaciones y los Agentes de Policía en ningún caso podrán recoger los utensilios o instrumentos de trabajo, a los no asalariados. Cuando dichos trabajadores cometan alguna violación al presente Reglamento, los inspectores o agentes se concretarán a conducirlos ante la Dirección antes citada.

Artículo 55.- Cuando la infracción sea cometida por un menor de dieciséis años y se deba exclusivamente a su ignorancia, a su notoria inexperiencia o a su extrema pobreza, la Dirección General de Trabajo y Previsión social está facultada para conmutar la sanción correspondiente por la de simple amonestación, exhortándolo a que desempeñe su actividad con apego a las normas que establece este Reglamento.

TRANSITORIOS

ARTICULO PRIMERO.- El presente Reglamento entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el "Diario Oficial" de la Federación.

ARTICULO SEGUNDO.- Se abroga el Reglamento para Artesanos, Pintores, No Asalariados, publicado el 25 de enero de 1944, el de Limpiabotas o Bolereros; publicado el 25 de agosto de 1941; el de Cargadores de Número, publicado el 18 de julio de 1945; el de Músicos y Cancioneros Ambulantes, publicado el 25 de enero de 1944; y el destinado a otros trabajadores, publicado el 13 de enero de 1945, así como las demás disposiciones legales en todo lo que se opongá al presente ordenamiento.

ARTICULO TERCERO.- Las Uniones de Trabajadores No Asalariados cuya solicitud de registro se encuentra en trámite, así como las de expedición de licencias que se hayan en situación similar, dispondrán de un plazo de 180 días a partir de la vigencia del presente Reglamento, para que las ajusten a las prescripciones del mismo.

Dado en la residencia del Poder Ejecutivo Federal en la ciudad de México, Distrito Federal, primero de mayo de mil novecientos setenta y cinco.- Luis Echeverría Álvarez.- Rúbrica.- El Secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia.- Rúbrica.- El Jefe del Departamento del Distrito Federal, Octavio Sentíes Gómez Rúbrica.- El Secretario del Trabajo y Previsión Social Porfirio Muñoz Ledo.- Rúbrica.

REFORMAS AL REGLAMENTO PARA LOS TRABAJADORES NO ASALARIADOS DEL DISTRITO FEDERAL

REFORMAS: 0

PUBLICACION: 2 DE MAYO DE 1975

Aparecidas en el Diario Oficial de la Federación