



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

# LICENCIATURA EN LITERATURA INTERCULTURAL

Escuela Nacional de Estudios Superiores,  
Unidad Morelia

ANDAR CANTANDO. MÚSICOS  
AMBULANTES EN MORELIA: VIDEO  
DOCUMENTAL Y ESTUDIO SOBRE  
HISTORIAS DE VIDA Y PERFORMANCE

# MATERIAL AUDIOVISUAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LITERATURA INTERCULTURAL

P R E S E N T A

VÍCTOR MANUEL AVILÉS VELÁZQUEZ

DIRECTOR: DR. SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ

MORELIA, MICHOACÁN

NOVIEMBRE, 2019



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA  
SECRETARÍA GENERAL  
SERVICIOS ESCOLARES

**MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE**

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

**PRESENTE**

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 10** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **05 de noviembre del 2019**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno (a) **Víctor Manuel Avilés Velázquez** de la Licenciatura en **Literatura Intercultural**, con número de cuenta **415010492**, con la tesis titulada: "*Andar cantando. Músicos ambulantes en Morelia: video documental y estudio sobre historias de vida y performance*", bajo la dirección como **tutor** del Dr. Santiago Cortés Hernández y como **co-tutor** el Dr. Roberto Campos Velázquez.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

<b>Presidente:</b>	Dra. Berenice Araceli Granados Vázquez
<b>Vocal:</b>	Dra. Aurelia Valero Pie
<b>Secretario:</b>	Dr. Roberto Campos Velázquez
<b>Suplente 1:</b>	Lic. Andrés Arroyo Vallín
<b>Suplente 2:</b>	Dra. Eva María Garrido Izaguirre

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente  
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"  
Morelia, Michoacán a 13 de noviembre del 2019.



**DR. VÍCTOR HUGO ANAYA MUÑOZ**  
SECRETARIO GENERAL

**CAMPUS MORELIA**

Apartado Postal 27-3 (Santa Ma. De Guádo), 58090, Morelia, Michoacán  
Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta  
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3502 y (55)56.23.73.02, Extensión Red UNAM: 80503  
[www.enesmorelia.unam.mx](http://www.enesmorelia.unam.mx)

## Agradecimientos institucionales

A la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, y a la Universidad Nacional Autónoma de México.

A la Licenciatura en Literatura Intercultural y a todos los maestros y maestras que la conforman y hacen de ella una carrera única y en constante crecimiento.

Al LANMO por todo el apoyo económico recibido durante mi carrera y mi trabajo de titulación, asimismo al programa de becas de Manutención impartido por la UNAM.

A mi tutor, Dr. Santiago Cortés Hernández, por confiar en mí y dejar que realizara mi trabajo con plena libertad académica.

A los miembros del jurado por tomarse el tiempo de revisar el presente trabajo y realizar los comentarios al respecto: Dra. Berenice Araceli Granados Vázquez, Dra. Aurelia Valero Pie, Dr. Roberto Campos Velázquez, Dra. Eva María Garrido Izaguirre y al Lic. Andrés Arroyo Vallín.

## Agradecimientos personales

Agradezco a todas las personas por las que pude llegar a este momento de mi vida, principalmente a mis padres, Lourdes y Jesús, a mis hermanos, Jesús y Alejandra; a mis primos, Lalo, Norma, Susana, José Armando y Carlos, piezas fundamentales en mi formación como persona y en mi formación profesional; a mis tías, mis otras madres, María de la Luz y Alicia, la primera que como doctora siempre me ha sacado de las enfermedades que me han aquejado, la segunda por escucharme, darme consejos y darme asilo en su hogar cuando vuelvo a mi pueblo, Nahuatzen; a mi tío Lalo por la guitarra que me regaló alguna vez y con la que comencé a hacer mis primeras canciones, y en fin, a toda mi familia.

Agradezco a todos los y las músicos que aceptaron formar parte de este proyecto, también son autores.

Finalmente, recalco mi profundo agradecimiento a Bere y a Santiago, directores del LANMO, por confiar en mí y darme la oportunidad de formar parte de su hermoso Laboratorio.

*A Camila y Laura*

## Resumen

Este proyecto consiste en un video documental y un estudio introductorio sobre músicos ambulantes en la ciudad de Morelia. Ambos productos están sustentados en diversas salidas de trabajo en campo, en las cuales se grabó y entrevistó a estos actores sociales en los contextos donde laboran. Dichas grabaciones fueron analizadas a partir de diferentes perspectivas teóricas sobre el performance y el espacio público, así como de los estudios etnomusicológicos y literarios pertinentes. Este análisis auxilió y delimitó el proceso de montaje documental, el cual dio como resultado una película que muestra la diversidad de músicos que trabajan en distintos lugares públicos, así como las vicisitudes y experiencias que su oficio implica.

## Abstract

This project consists of a documentary and an introductory study about buskers in the city of Morelia. Both products are supported by various field work outings, in which these social actors were recorded and interviewed in the contexts where they work. These recordings were analyzed from different theoretical perspectives on performance and public space, as well as relevant ethnomusicological and literary studies. This analysis helped and delimited the documentary editing, which resulted in a film that shows the diversity of buskers working in different public places, as well as the vicissitudes and experiences that their profession implies.

## Índice

Agradecimientos.....	3
Agradecimientos personales y dedicatoria.....	4
Resumen.....	5

## Contenido

1. Introducción y proceso de producción-postproducción del documental.....	7
1.1. Estructura del trabajo.....	9
1.2. Apuntes sobre el papel de los audiovisuales en el estudio de la literatura y la oralidad.....	10
1.3. Proceso de grabación (producción).....	15
1.4. El montaje (postproducción).....	19
2. Antecedentes.....	22
2.1. Antecedentes audiovisuales.....	22
2.2. Tesis y libros dedicados al análisis de la música ambulante.....	35
2.3. Notas periodísticas: elogio y vituperio.....	55
2.4. Conclusiones.....	63
3. El espacio público en la práctica de los músicos ambulantes, el caso de Morelia.....	64
3.1. La cara política de una ciudad.....	65
3.2. Habitantes inesperados.....	74
3.3. Conclusiones.....	80
4. La práctica del músico ambulante en Morelia.....	82
5. Historias de vida, detrás de la performance.....	99
6. Conclusiones.....	115
<b>Índice de informantes.....</b>	<b>119</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>120</b>

## **1. Introducción y proceso de producción-postproducción del documental**

Muchas veces viajo en un autobús chirriante; a mi lado van un montón de personas más, cansadas del día que ha pasado, charlando o pensando solamente; de pronto, algo rompe con esa atmósfera: un hombre sube al camión con una guitarra en mano, se presenta y canta. Un hombre canta en un armatoste de metal que se mueve rápidamente, que frena de imprevisto, un hombre que se sostiene con sus piernas y se recarga, si es que puede, en algún tubo o respaldo de asiento, y canta. Una acción inesperada y ya tan cotidiana que las personas no se maravillan de la maniobra. Pero de pronto el camión deja de ser solo eso y se convierte en un escenario particular, y los pasajeros, para su sorpresa, ahora tienen la posibilidad de ser público. Así, ese acto performativo, ese pequeño acto que el ruido de la máquina opaca, parece un acto mágico que despierta, porque muchos vuelven en sí y sonríen con el canto de esta persona, o cantan también si saben la letra, algo los invade, por mínimo que sea, incluso repulsión o indiferencia, pero a fin de cuentas un hombre con un instrumento logra irrumpir en ellos y en el espacio.

Si acaso, algunas de las personas que escuchan conmigo a este hombre mientras viajamos lo comprenden, porque también ellos saben ejecutar un instrumento en otros contextos y, por tanto, conocen el acto de hacer música. Así, con mi poca experiencia en tal arte, puedo intuir cómo es que este hombre puede sentirse, puedo saber cuánto conocimiento ha adquirido para tocar su instrumento o cantar. Surge, a partir de esa empatía, un interés especial por esta expresión, un interés que se torna constante y que poco a poco forma preguntas. Además, me encuentro frente a un fenómeno cultural que sé que puedo leer e interpretar a partir de mi formación, un fenómeno que reafirma mi idea de que en las ciudades perviven expresiones orales complejas.

Después de varias experiencias como esa y las reflexiones que suscitan, una tarde, en un café del Centro Histórico de Morelia, comenté mis inquietudes a mi amiga y compañera de licenciatura, Laura Márquez: ¿quiénes eran estos músicos?, ¿cuál era su historia de vida?, ¿qué los había llevado a interpretar su música en las calles? Le dije después que se me había ocurrido averiguarlo y hacer un documental sobre el tema. Laura secundó mi idea con entera disposición para participar en la videograbación del proyecto. Pero aún no era un proyecto formal. Fue hasta el mes de enero del año 2018 que decidimos plantearlo al Laboratorio Nacional de Materiales Orales, unidad perteneciente a la ENES Morelia, y en el cual

participamos como becarios. Berenice Granados y Santiago Cortés, directores de dicho Laboratorio, lo aceptaron inmediatamente y me propusieron hacer de él mi trabajo de titulación. Así, un asombro que llevó a unas cuantas dudas se convirtió en un proyecto de investigación que daría como producto principal un video documental, en el cual pudiéramos ver a los músicos durante sus actuaciones y también escuchar algunos de sus testimonios sobre lo que hacen, así como fragmentos de sus historias de vida.

Estamos pues, ante una práctica cotidiana que sucede en las calles de Morelia, específicamente en zonas donde se encuentra un gran número de personas: mercados, cafés, restaurantes, transporte público, plazas, aceras y portales ubicados en distintas partes de la ciudad. Hablaremos de “calle” entendiéndola como espacio público, pero debe considerarse también que los músicos ambulantes actúan por igual en espacios semipúblicos, es decir, cafés o restaurantes que están dentro de un inmueble.

Los llamaremos principalmente “músicos ambulantes” y no “músicos callejeros”, por dos razones. La primera razón es la acepción peyorativa que puede evocar la palabra “callejero”, en cuyo campo semántico se encuentra el concepto de mendicidad, la delincuencia y demás términos que remiten a una posición marginal y a un prejuicio social; dichas acepciones son ambiguas y depende de los contextos en que se utilice la palabra para que se hagan patentes. En nuestro caso no será entendida a partir de ello, sino como un sinónimo y a la vez un término que se refiere al fenómeno global de la práctica musical que estudiamos y también aparecerá porque se utiliza en fuentes que citaremos. La segunda razón tiene que ver con la definición con la cual hemos delimitado nuestro objeto de estudio; así pues, definimos al músico ambulante como cualquier persona o agrupación que realiza una actividad musical y que se encuentra en movimiento constante entre los espacios anteriormente mencionados, realizando en ellos su performance; su objetivo principal es obtener una cooperación voluntaria de las personas que le escuchan, sin haber sido previamente contratado por ellas, aunque después de esta primera performance le puedan contratar para otros eventos más bien privados. Los músicos que están en un espacio exterior pero que no cumplen con los criterios de esta definición no fueron considerados para el presente trabajo: mariachis,<sup>1</sup> conjuntos de música nortehña que tocan con contratación previa,

---

<sup>1</sup> Si bien Jesús Jáuregui, en su libro *El Mariachi. Símbolo musical de México*, cita una fuente donde se menciona que “los mariachis son músicos ambulantes [subrayado nuestro] cuyo indumento -mezcla de charro y de indio- es tan típico como sus canciones”, el mismo texto afirma que tocan por contrato: “Son una especie de trovadores

etc. Asimismo, el origen racial, rango social, condición de género y cualquier discapacidad física no son impedimentos para que una persona lleve a cabo esta actividad, así como tampoco es relevante la “profesionalidad” musical.

### **1.1. Estructura del trabajo**

Comenzaremos en el presente capítulo con una reflexión sobre la trascendencia de los soportes audiovisuales para el análisis y registro de expresiones orales como las que nos incumben, después revisaremos el proceso de producción y postproducción de nuestro documental, lo cual incluye el trabajo de campo en el que se inserta el rodaje, el posterior análisis de los materiales recopilados y el montaje de los mismos. En un siguiente capítulo revisaremos el estado de la cuestión sobre nuestro tema, describiremos y analizaremos una serie de audiovisuales, tesis, libros y notas periodísticas que abordan nuestro tema de interés desde sus propias particularidades. Cabe decir que los trabajos dedicados a los músicos callejeros no constituyen una bibliografía ni una videografía amplias, aunque están en vías de serlo; las fuentes más próximas y visibles, aunque también menos profundas, son las que obtenemos a partir de los portales periodísticos, YouTube y redes sociales, sitios en los que es publicada una cantidad considerable de videos breves y reportajes sobre músicos y artistas callejeros en general.

En un siguiente capítulo analizaremos el contexto en el cual se mueven los músicos ambulantes que aquí estudiamos, para quienes la función adecuada del espacio es indispensable. Nos apoyamos para esto en las teorías sobre el espacio público que desarrolla Lefevre en su libro *Espacio y Política* (1976), así como en algunos libros sobre Morelia como Patrimonio Cultural de la Humanidad y todo lo que tal denominación significa. Asimismo, revisaremos las legislaciones concernientes al espacio público del municipio. Además de este plano político y legal, revisamos el plano social ayudados de las ideas de Yaminel Bernal Astorga, coordinadora del libro *Morelia: 25 años de ser Patrimonio Mundial* (2016), en el cual publicó su artículo “El Centro Histórico de Morelia: experiencias de apropiación, identidades y usos”.

---

al servicio de las gentes alegres. Van siempre en cuadrilla, formando una pequeña rondalla, y se contratan -por un tanto- para dar serenatas o ‘gallos’, llevar ‘mañanitas’” (Jáuregui 128-129). No dudamos que algunos mariachis toquen por cooperación voluntaria, así como hacen algunos grupos de música norteña, usualmente dúos o tríos, en mercados y puestos de comida, aunque en nuestro trabajo de campo no presenciamos tal hecho.

Una vez analizado el contexto, hablamos de la práctica. ¿Cómo se desenvuelven los músicos en camiones, taquerías, mercados, plazas y demás sitios donde es posible su actuación? ¿Cómo es su forma de relacionarse con las personas que transitan estos lugares? ¿Qué música tocan ahí? ¿Qué problemas tienen una vez que se encuentran realizando su performance? Este tipo de preguntas nos llevan a explicar y comprender algunos aspectos que está en juego al momento en que se pone en acción la performance de los músicos ambulantes. Atendemos, pues, a la descripción general de una práctica que está conformada por muchas personas, muy distintas en algunos casos, pero parecidas en las pautas formales concernientes a su oficio. Utilizamos como base las apreciaciones teóricas de Richard Bauman en su libro *Verbal Art as Performance* (1984).

En el siguiente capítulo abordamos las historias de vida de los músicos ambulantes. A partir de algunos casos, podemos saber las razones personales por las que una persona sale a tocar a la calle y cómo esta experiencia configura y determina su existencia. En este capítulo utilizamos las teorías de Maurice Halbwachs en su libro *Los marcos sociales de la memoria*; de Pierre Bourdieu en su artículo “La ilusión biográfica” (1989); de Anna Caballé en su artículo “Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros” (2005); de Juergen Franzke en “El mito de la historia de vida” (1989); y las reflexiones de Hans Enzensberger Magnus, en su libro *El corto verano de la anarquía* (2012). Confrontamos las ideas de estos autores utilizando como ejemplo los relatos de los músicos y así podremos reflexionar también sobre qué implica una historia de vida oral para el presente estudio.

Finalmente, concluimos dando un panorama general del caso y cómo este se reflejará en la pantalla, y daremos unas últimas palabras sobre los aportes de nuestro estudio y su realización.

## **1.2. Apuntes sobre el papel de los audiovisuales en el estudio de la literatura y la oralidad**

Uno de los últimos días de la grabación una señora, cuyo nombre no averiguamos, nos preguntó:

-- ¿Qué están haciendo?<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Este tipo de acercamientos a nosotros, con dudas similares, fueron muy frecuentes durante toda la grabación.

-- Un documental sobre músicos ambulantes-- respondimos.

-- Ah... ¿Qué estudian?

-- Literatura en la UNAM de aquí, de Morelia.

La señora se detuvo a pensar, pues algo no cuadraba en la ecuación.

-- ¿Y por qué están haciendo un documental, entonces?

Ante esta pregunta no tuvimos más que una sonrisa y una explicación rápida sobre el porqué. La señora se marchó, no muy convencida, con la incertidumbre que posiblemente nace de la relación literatura-libros que se da por sentado cuando se habla de tal disciplina. Y no se equivoca, en absoluto, pero hay que entender, como hacemos por nuestra formación, que la literatura está más allá de los libros y más cercana a la vida diaria y a las personas.

¿Qué ha hecho buena parte el cine documental etnográfico sino alimentarse de la literatura oral? Cuando se requiere hacer un documental sobre alguna sociedad, un grupo de personas, o un individuo, si estos existen en el presente, se puede acudir a ellos para escucharlos: de ahí viene la fuente principal de esos documentales. La palabra se apoya entonces en la imagen y viceversa, y funciona ahí como relato. El relato así, vivo en una de sus múltiples manifestaciones, queda inscrito en un soporte audiovisual.

Una de las diferencias entre el papel y la película, y por la cual ésta puede tener mayor ventaja sobre aquel, es que la película registra distintos elementos de los que se componen las manifestaciones orales.<sup>3</sup> En un papel quedan solo las palabras, y esto nos permite analizarlas cuidadosamente, incluso se pueden adjuntar descripciones, notas, de aquello que no puede estar explícito en la transcripción y sí en el registro videográfico. Hablamos de los gestos, del tono y las modulaciones de la voz, del entorno o contexto inmediato en que se lleva a cabo algún acto comunicativo. Estos elementos, si bien pueden ser descritos, en la película están presentes, se los puede apreciar en su realización y se les puede también analizar de esa manera.

---

<sup>3</sup> “Entendemos por materiales orales un sistema en movimiento en el que se establecen relaciones y dinámicas complejas, un tipo de material que forma parte de un proceso de comunicación que tiene como soporte la voz, el cuerpo y la memoria y que se genera en un contexto sociocultural específico. Este tipo de materiales requiere formas adecuadas para su documentación y almacenamiento, preservando la mayor cantidad posible de datos gestuales, performativos y contextuales asociados” (“¿Qué son los materiales orales?”).

Otra ventaja del cine, como bien lo explica José Luis Sánchez Noriega en su *Historia del Cine, una perspectiva estética*, es el papel de este como transmisor de narrativas y demás expresiones verbales que antes solo la palabra oral podía transmitir:

El cine se ubica en el conjunto de artes (narrativa, teatro, fotografía, pintura, ópera, ballet...) que experimentan fecundaciones mutuas y trasvases de arquetipos, temas, estilos o estructuras narrativas. Probablemente gran parte de las funciones que ha desarrollado la literatura oral popular es desempeñada actualmente por el cine [subrayado nuestro].<sup>4</sup> (Noriega 21)

Es así, dado que en la actualidad es más probable que la mayoría de las expresiones orales de otras regiones nos lleguen a partir de la pantalla, y es también así, porque el cine se ha convertido en ese lugar en el que las personas se reúnen --aunque ver cine es también un acto individual-- para ver y escuchar un relato, una historia o varias. Habría que hacer, sin embargo, un comentario: que la literatura oral está siempre en transformación y el cine solo muestra y registra una de sus manifestaciones. Además, en las expresiones orales, la performance y el público interactúan y se determinan uno al otro en cierto grado, cosa que no puede pasar en el cine, puesto que, al ver una película, las personas son solo espectadores de lo que sucede en la pantalla y no pueden incidir en su contenido, aunque sí pueden resignificar e interpretarlo y pueden verse influenciados por él. Más importante que esto es el hecho de que la persona que ve un documental recibe una interpretación, un montaje, sobre el fenómeno documentado. Entonces, el documental es un mediador entre la realidad que representa y el espectador, y a la vez se puede considerar como una manifestación independiente que se basta a sí misma como obra cinematográfica.

---

<sup>4</sup> Coinciden con esto las ideas de McLuhan, enfocadas más en la tecnología sonora, en su libro *La Galaxia Gutenberg* (1963) que analiza Eric A. Havelock en su estudio *La musa aprende a escribir*: “McLuhan argumentaba que la tecnología electrónica, tan acendradamente acústica, reintroducía una forma de comunicación --y tal vez de experiencia-- no lineal y más rica, resucitando formas que habían existido, según insinuaba, antes de que la comunicación humana se amorteciera a manos de la imprenta ... una «literatura oral», si se permite la paradoja, había de ser cualitativamente diferente de una literatura «literaria» o escrita; y de la segunda, que detrás de la conciencia «lineal» de la modernidad, derivada de la linealidad de la tipografía, se podía distinguir una conciencia oral que sigue unas reglas propias y distintas del pensar y del sentir; una conciencia que existió en el pasado histórico, pero que la tecnología moderna hacía revivir en el presente histórico” (ctd. en Havelock 50-51).

En el aspecto meramente verbal, nuestra investigación recopila canciones y testimonios, aunque algunos músicos solo tocan piezas sin letra. Las canciones pueden clasificarse, a grandes rasgos, aunque esto es problemático, como populares y cultas. En la ejecución de algunas con sello popular, por ejemplo “Caminos de Michoacán”, interpretada por el dúo Uniendo Corazones,<sup>5</sup> podemos observar ligeras variaciones, ya sea por error o porque los músicos retienen en su memoria una versión de las muchas posibles, aunque dicha canción se encuentra ya registrada en un soporte “oficial”. La performance hace que las variantes existan, demuestran que la canción es un fenómeno que en la oralidad se reformula en distintos grados, y lo mismo puede aplicar también para lo culto y para la música por sí sola. Esto nos remite a los estudios sobre lírica popular antigua y contemporánea, los cuales registran de distintas versiones sobre canciones de estilo popular y oral. En su prólogo al *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, Margit Frenk escribe a propósito de la estructura de su estudio:

Se ha creado el apartado *Contextos*, básicamente, porque para apreciar bien el carácter de los cantares del *Corpus* y de sucesos, es importante saber si se cantaban y bailaban, acompañados por qué instrumentos y en qué circunstancias ... también suelen ilustrarnos los contextos sobre otros aspectos interesantes: el grupo social al que pertenecen los ejecutantes, los nombres de los bailes, las situaciones concretas. (Frenk 34-35)

Puede observarse al hacer este paralelismo que los objetivos de nuestra investigación son coincidentes, con la diferencia y ventaja de que nosotros estudiamos un fenómeno actual y además contamos con la tecnología necesaria para registrar esas marcas contextuales que en el pasado solo pudieron registrarse de manera descriptiva en el papel, y no para todos los casos. Tenemos ahora las grabaciones de varias canciones en un espacio determinado, que es el espacio público o la calle, que si bien es uno de los espacios posibles para su interpretación, ya que se reproducen en otros escenarios, también representa un lugar específico para las composiciones de algunos músicos, es decir, que existen canciones y piezas musicales

---

<sup>5</sup> Este y el resto de testimonios que citaremos pueden consultarse en la siguiente liga: <https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/hablantes.php>

pensadas, en principio, para la calle.<sup>6</sup> Estudiamos, pues, una práctica cotidiana, viva,<sup>7</sup> que puede leerse como se leen ahora<sup>8</sup> las expresiones de otros siglos y que puede generar su propio corpus lírico o renovar y reinterpretar los existentes.<sup>9</sup>

Por lo anterior es que nos interesa que los rostros, cuerpos y sonidos de las personas que estudiamos queden videograbados y visibles.<sup>10</sup> No solo hablamos por ellos ni convertimos sus discursos en palabra escrita, sino que los dejamos aparecer ahí, frente a

---

<sup>6</sup> Un testimonio que nos da un ejemplo de esto es el de Carlos Rojas, a quien entrevistamos para el presente trabajo y quien comentó mientras hablaba sobre su trayectoria como músico ambulante: “Y con eso nos pagábamos las vacaciones de, a veces, hasta un mes, ¿no?, y comprándonos cosas y viviendo muy bien ... las mejores épocas fue como en el 2007, con un grupo que se llamaba Luhuataque, que prácticamente era de música callejera, hecha en la calle y para la calle” (Testimonio de Carlos Rojas Martínez).

<sup>7</sup> “El propósito original de esta investigación fue rastrear las reliquias de lo que había sido en la Edad Media la poesía lírica que el pueblo cantaba en sus faenas cotidianas y en sus fiestas” (Frenk 15-16).

<sup>8</sup> Vicente T. Mendoza, como otro ejemplo de estudioso de lírica popular, menciona en su antología *La canción mexicana* los contextos de producción de las canciones que incluye en su corpus, sin embargo no profundiza en ellos y le sirven más bien para ordenar los materiales, siendo la clasificación de las canciones, texto y partitura, el núcleo de su estudio. Así pues, encontramos líneas como estas: “Del total de cantos se desprende que en su gran mayoría son bien conocidos de todos, transmitidos oralmente de padres a hijos, entonados en las fiestas por los cantadores, en las ferias, en los palenques de gallos, en los cumpleaños, en las serenatas, o mañanitas, a la orilla de los lagos, en las barcas, en las llanuras, o en las montañas” (Mendoza 13). No menciona de cantores ambulantes, como sí lo hace Carlos Navarrete en su estudio “El Romance tradicional y el corrido en Guatemala”. Este autor, además de hacer una clasificación de romances y canciones al estilo mendoziano, profundiza en el contexto de transmisión de estas canciones en donde la figura del corridero ambulante era nuclear (Navarrete).

<sup>9</sup> Matizando esta idea: las canciones que ahora podemos registrar se encuentran también en otro modo de circulación, es decir, a través de las grabaciones en distintos soportes sonoros, por donde se transmiten y llegan a los músicos que investigamos, aunque puede haber casos en que la transmisión oral continúa para ciertas canciones que no se encuentran grabadas. De igual manera, muchos músicos son líricos, aprenden escuchando de otros, oralmente, así como escuchando grabaciones. Hablamos entonces de un fenómeno híbrido donde podría tener mayor autoridad el archivo sonoro.

<sup>10</sup> Sobre esto también reflexiona Flavio Enrique Silva e Sousa en su artículo “Música callejera en Madrid: una mirada hacia la calle”: “cómo queremos enseñar lo que vemos y las conclusiones que sacamos. En este sentido los lenguajes visuales y audiovisuales juegan un papel imprescindible en los tiempos que corren. Lo que parece ser una afirmación obvia cobra fuerza cuando observamos que el elemento primordial de la transmisión del conocimiento antropológico sigue siendo el soporte académico clásico, el escrito” (Sousa 2).

nosotros, dejamos que digan lo suyo a través de nuestro montaje. El documental se vuelve entonces un medio efectivo para dicho fin. No somos los primeros, desde luego, pero queremos ratificar y dar nuestro punto de vista como estudiantes de una disciplina que ha abierto sus puertas a la comprensión de la palabra en otros soportes. Finalmente, hay que decir que nuestra mirada es un poco cinematográfica, antropológica, etnográfica, etnomusicológica, periodística, histórica y literaria; es una mirada que necesita ser interdisciplinaria, y sobre todo, humana: “But diversity is more than contents. To match its enormously wider spectrum of forms, oral poetry requires an analogous diversity of perspectives” (Foley 142).

### **1.3. Proceso de grabación (producción)**

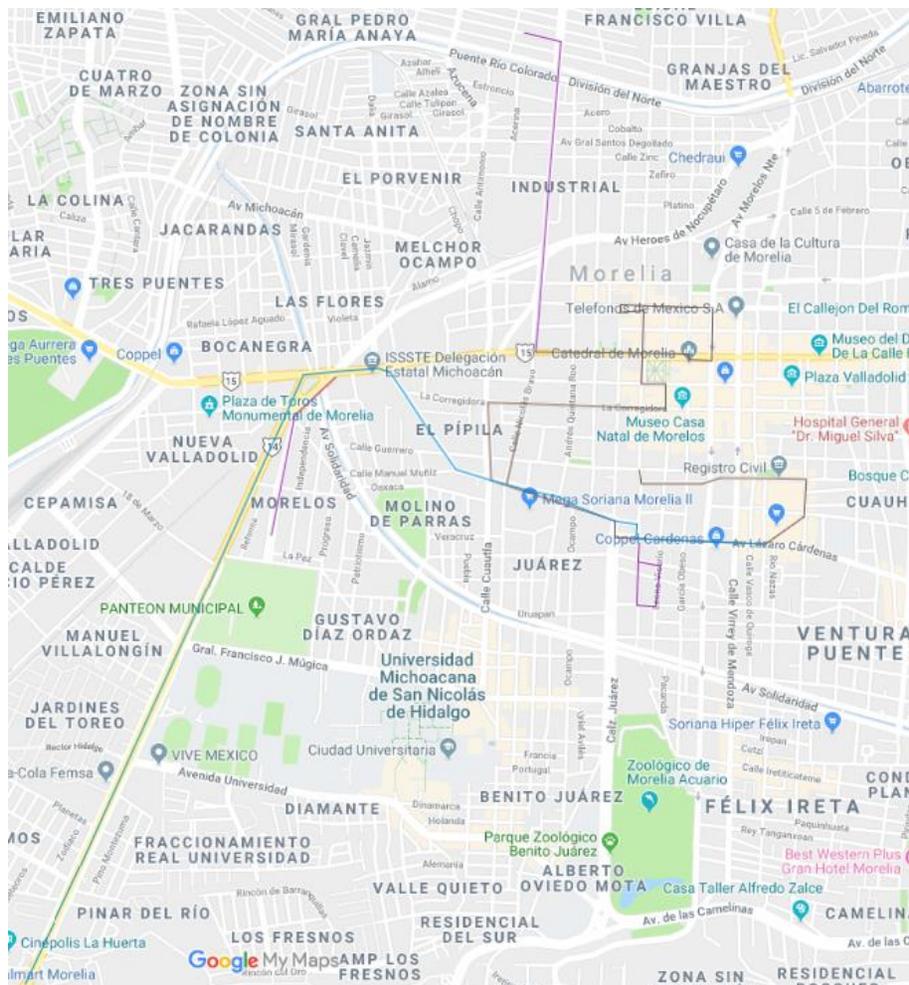
Nuestro proyecto audiovisual comenzó formalmente el 1º de febrero del año 2018, primer día de trabajo en campo y captura de materiales, lo cual se hizo en tres periodos divididos por meses: febrero-marzo, julio y diciembre. Durante estos periodos, salimos 21 días, en los cuales se grabaron en total 23 horas con 40 minutos de video y 18 horas con 9 minutos de audio sobre las performances y relatos de 23 músicos solistas y 16 agrupaciones.<sup>11</sup> De este número, dos grupos y un solista no fueron contemplados porque no entraban en la definición final que redactamos, y dos agrupaciones y cinco solistas que sí encajaban con dicha definición no tuvieron oportunidad de darnos entrevista; finalmente, se realizaron 31 entrevistas que son las que se han incorporado de manera íntegra en el Repositorio Nacional de Materiales Orales que pertenece al mismo Laboratorio; estas pueden consultarse de manera libre. Cabe decir que se hizo entrega de los videos y audios a la totalidad de los músicos que grabamos.

Dentro del Centro Histórico los lugares específicos en los que estuvimos fueron los siguientes: avenida Madero, entre Calle Valentín Gómez Farías y calle El Nigromante, Plaza Melchor Ocampo, Plaza San Agustín, Plaza de Armas y los portales que la rodean: Hidalgo, Galeana, Aldama, Allende y Matamoros; plaza Jardín de Las Rosas, la Cerrada San Agustín, calle Cuautla, entre Allende y La Corregidora; el mercado Nicolás Bravo y el Mercado

---

<sup>11</sup> El montaje audiovisual resultante está hecho de tan solo una parte del total del material recopilado y fue montado así a partir de la interpretación que de él hemos hecho, cuyo sustento se explica en el presente estudio introductorio.

Independencia; en los perímetros del Centro: tianguis de El Auditorio, ubicado entre la Calzada Juárez y la avenida Morelos Norte, a la altura de la plaza Carrillo, y tianguis del Monumento, el cual comienza en el cruce de la avenida Madero y la Calzada La Huerta y prosigue por la calle Arnulfo Ávila hasta el Panteón Municipal, ambos tianguis suceden en domingo. En cuanto a las rutas de camiones abordamos la de la Paloma Azul, que va del Mercado Independencia hasta la Tenencia Morelos, aunque nosotros solo llegamos a Calzada La Huerta, donde hicimos un par de entrevistas, específicamente en el puente peatonal que se encuentra a la altura del centro comercial Walmart. De igual manera, hicimos una entrevista en la casa de uno de los músicos en la calle Paseo del Roble, colonia Prados Verdes, y realizamos levantamiento de paisaje visual y sonoro en el Paseo de los Eucaliptos, en los jardines del Orquidario y el Planetario, y finalmente en el Acueducto. Adjuntamos a continuación un mapa donde se muestra de manera general el recorrido principal en trabajo de campo; el color café indica el recorrido en el Centro Histórico, el morado indica los lugares aledaños a él, y el azul indica la ruta de camiones de la Paloma Azul, hasta donde la recorrimos:



En cuanto a la parte técnica de la grabación, Laura Márquez se encargó de la cámara de video y, en ocasiones, de la fotográfica. Después se incorporó otra compañera de la licenciatura, Camila Sánchez Vicencio, para hacerse cargo del registro de audio directo junto conmigo. Muchas veces tuvimos que intercambiar papeles dependiendo de las circunstancias y, de igual manera, en las entrevistas participamos los tres haciendo preguntas.

El trabajo de campo, al ser en un contexto citadino o urbano, fue distinto al que habíamos realizado en otras investigaciones del LANMO, las cuales se han enmarcado en espacios rurales o semirurales. Tuvimos algunas facilidades al estar en la misma ciudad que nuestra institución: mayor flexibilidad para elegir los días y horarios en que saldríamos, así como mayor comodidad para transportar el equipo técnico. La ciudad es un contexto más familiar para nosotros; sin embargo, el trato con la gente y las dinámicas de acercamiento suelen ser un poco más complejas debido a la vida rápida propia de los contextos urbanos. La numerosa población también crea un ambiente de incertidumbre sobre los riesgos de

realizar este tipo de trabajo en las calles, pues los asaltos son un factor latente, y entre tantas personas no se puede identificar a actores sospechosos. Como en el caso anteriormente mencionado, muchas personas se acercaron intrigadas por la cámara y el micrófono, algunas solo para saber lo que estábamos haciendo, otras para tratar de dar un mensaje a la cámara. Afortunadamente no tuvimos ningún accidente en campo, gracias también a que nuestras salidas se respaldaron en el protocolo de trabajo de campo del mismo Laboratorio,<sup>12</sup> el cual incluye una serie de normas para la prevención de riesgos.

En las calles de Morelia descubrimos que existe una gran variedad de músicos ambulantes, tanto por su instrumentación, como por los géneros musicales que ejecutan. Músicos que viven en la ciudad, otros que son residentes, o son viajeros que pasan por ella; músicos en una mala o una regular situación económica, entre otros casos. Así pues, ante este complejo mosaico y acatando nuestra definición y protocolo, tomamos la determinación de ser no guiarnos por nuestros criterios estéticos e ir al encuentro de los músicos que fuéramos hallando en nuestros trayectos,<sup>13</sup> de esta manera dejamos que la elección se diera a partir del propio flujo de los ambulantes en los espacios elegidos.

Lo importante era encontrarlos haciendo su trabajo, su performance, y grabarlos en ese momento, o si los encontrábamos de camino a una de sus presentaciones, pedirles autorización para seguirlos y grabarlos. Antes o luego de ello les informábamos sobre lo que estábamos haciendo y les solicitábamos una entrevista, misma que se hacía en el sitio donde se encontraran trabajando o cerca de ahí. Al finalizar la entrevista, compartimos nuestros teléfonos y correos para mantenernos en contacto y comunicarles cuando todo estuviera listo.

Así pues, contamos con grabaciones que registran las performances en su contexto original y también tenemos performances que hicieron para nosotros, es decir, ya no en los sitios principales, sino durante la entrevista o en cualquier otro momento en que los acompañamos. Este método, sin embargo, tuvo como contrapunto el hecho de que con algunos músicos no realizamos entrevistas largas y de mayor profundidad, ya que, al estar en su horario de trabajo, no podían demorarse mucho tiempo con nosotros. Otro hecho complicado de este método es la dificultad para ocupar los espacios en los que se encuentra

---

<sup>12</sup> Este documento puede encontrarse en la página [www.lanmo.unam.mx](http://www.lanmo.unam.mx)

<sup>13</sup> La única excepción fue con el grupo Wang Perro, con el cual tuvimos contacto a través de una compañera del LANMO, y quien nos avisó que el grupo vendría a Morelia para tocar en las calles y en algunos bares.

el músico sin interrumpir su performance --aunque inevitablemente nuestra presencia y la de la cámara fueron elementos que lo determinaron de alguna forma--, así como para no estorbar a los transeúntes, meseros, pasajeros o comensales, según el espacio en el que nos encontráramos, y al mismo tiempo, lograr una buena toma o un buen ángulo para direccionar el micrófono al músico. Con los permisos solicitados a los meseros, gerentes o microbuseros tampoco tuvimos mayores problemas, lo cual agradecemos.

La odisea fue fructífera, pues no tuvimos complicaciones ni riesgos en nuestro trabajo de campo. Los músicos que encontramos, tanto hombres como mujeres, estuvieron en la mejor disposición ante nuestra cámara y micrófonos. El aprendizaje ha sido enorme, puesto que, aunque teníamos vagas nociones sobre el proceso de grabar y prácticamente salimos “en blanco” a las calles, regresamos de la experiencia con los cimientos necesarios para futuros proyectos.

#### **1.4. Sobre el montaje**

Hablaremos ahora sobre el montaje del documental. Como mencionamos anteriormente, lo que se muestra en pantalla es una interpretación de la realidad observada y quien decide sobre lo que se muestra debe ser consciente de su percepción limitada por los preceptos teóricos, ideológicos y prácticos que le moldean, y simplemente porque no es posible captar todos los elementos que conforman al objeto de estudio en cuestión. Las capacidades y conocimientos de quienes poseen los instrumentos de grabación también influyen directamente en la postproducción. Así, el montaje se definió por dos puntos de partida: la estructura narrativa que se quería obtener (la escaleta pensada después de finalizar rodaje) y las características propias del material recopilado. En principio, salimos a la calle sin ninguna forma prefijada en mente, puesto que, como mencionamos, habíamos adoptado una metodología que está abierta a lo que se manifieste en el momento.

La estructura del documental está delimitada por tres espacios en los que usualmente pueden encontrarse músicos ambulantes: mercados, camiones y el Centro Histórico, en ese orden, y avanzando temporalmente de la mañana a la noche. Dentro de este tríptico insertamos a los músicos que le corresponden a cada espacio e intercalamos sus actuaciones con paisaje visual de los lugares en que se encuentran. La cantidad de músicos que fueron registrados fue un problema, ya que incluirlos a todos hacía muy extensa y repetitiva la película. Por esta razón se hizo una selección de músicos, para lo cual adoptamos algunos

criterios sobre el material recopilado. Elegimos los videos que se encontraran mejor grabados y fueran lo suficientemente extensos para poder seleccionar tomas diversas. Esto fue posible porque estuvimos más tiempo con determinados músicos, lo cual permitió hacer un mejor registro de ellos. Es el caso, por ejemplo, de la familia Gallegos Ríos, a quienes seguimos durante toda su faena en el mercado Independencia, o el caso de Wang Perro, a quienes tuvimos oportunidad de grabar durante los dos días que estuvieron en Morelia y Pátzcuaro. En otros casos, lamentablemente, el material era insuficiente o no estaba técnicamente bien grabado, por lo que tuvimos que descartarlo. Otro factor para decidir qué músicos aparecerían en pantalla es la idea de mostrar la diversidad de géneros e instrumentación que caracteriza al fenómeno. Así, por ejemplo, aunque teníamos varias tomas de Juan Rojas Gaspar, decidimos suprimirlo porque ya teníamos varios ejemplos de música popular en guitarra, y decidimos colocar en su lugar a Cecilia Janeth Rodríguez y a su padre Juan Manuel Rodríguez que tocan percusiones y acordeón, respectivamente. Al final, si bien no hicimos nuestro trabajo de campo eligiendo los músicos con algún parámetro estético definido, en el montaje sí se hicieron valoraciones de este tipo respecto al material que iría hilando la película: encuadres mejor logrados, audios mejor grabados, etc. De cierto modo, lo que se buscó con ello fue hacer más agradable la experiencia audiovisual, sin dejar de mostrar la pluralidad de voces que conforman la música ambulante.

Además de los músicos realizando sus performances, en la estructura narrativa incluimos los testimonios de algunos de ellos. En estos fragmentos de entrevista nos hablan de distintas cosas, como las razones por las que se dedican a la música ambulante, los géneros y canciones que tocan, la percepción que la gente tiene de ellos y viceversa, anécdotas, apreciaciones sobre la música en general y la que ellos ejecutan, etc.

Para dar unidad a esta estructura, decidimos elegir a un personaje principal: César Hernández Elizondo, del que ya hablaremos más adelante. El documental comienza con algunas de sus palabras, y el resto de su testimonio va alternándose con los episodios ya definidos, lo que hace que tengamos tres apariciones de él durante el filme: una entre mercados y camiones, otra entre camiones y Centro Histórico, y una final entre el Centro y los créditos, con la que cierra la película. Así, vamos conociendo un poco a César (sus inicios en la música, sus maestros, su historia con el saxofón y demás temas) hasta que al final podemos ver su performance. Así pues, creemos que con este andamiaje podemos recorrer

tanto la diversidad de músicos en distintos espacios, como un fragmento considerable de la experiencia y vida de uno de ellos.

Los programas digitales que utilizamos en la edición del documental fueron DaVinci Resolve 16, para la edición de video, y Cubase 8 y 10, para la edición de audio. En cuanto a la utilización del primero, su estructura hace que el aprendizaje y la práctica sean intuitivos, aunque para introducirnos más en el proceso requerimos de videos tutoriales. Para funciones más complejas contamos con la ayuda del técnico de video del LANMO, Andrés Arroyo Vallín, y del compañero, becario del LANMO en ese entonces, Derek Hinojosa del Ángel, quien además definió el color de la película. Para la parte sonora conté con las instrucciones del técnico de audio del LANMO, Diego Romero Leñero, quien además realizó la masterización del diseño sonoro final; sin él no hubiera sido posible obtener un buen resultado, ya que el proceso de audio fue el más complejo, a nuestro parecer. Respecto a la edición de video, nos pareció que, tras idear una estructura, montarla en el programa no representó mayor problema, aunque sí necesitó de un tiempo considerable. El proceso consistió en la visualización de todo el material recopilado de los músicos seleccionados, así como del paisaje contextual. Tomamos las partes que funcionaban mejor y las colocamos en la línea de tiempo del programa; a esto le seguía un continuo sustituir y cambiar de lugar los clips de video elegidos hasta que se obtenía el ritmo deseado en las secuencias. Una vez definidas las partes, se incrustaba el audio con un primer proceso de edición, la versión de audio final se hizo cuando se concluyó definitivamente el montaje.

Por supuesto, alcanzar la forma descrita implicó un proceso de escribir y borrar. Antes de la última versión hubo al menos otras tres, lo cual nos llevó a extender el tiempo de montaje, mientras a la par se realizaba la edición y el diseño de audio. Entre negociaciones y críticas de distintas personas que visualizaron la película durante sus distintas etapas, se fue modelando el corte que en el presente tenemos. Se trató, pues, de un vaivén de ideas y de la reformulación constante de un rompecabezas que pudo haber tenido múltiples formas finales. El proceso de montaje implicó también la constante reflexión sobre el tema y los modos en que se registró. Se pensó mucho en lo azaroso que fue hacer cierta toma o en lo complicado que fue realizar otra. Al final de cuentas teníamos solo una cámara y un micrófono, y esto limitó la capacidad de generar diversas tomas de un mismo acto; sin embargo, creemos que se aprovecharon cabalmente las posibilidades de dichas herramientas, al menos hasta donde nuestros conocimientos y habilidades pudieron explotarlas.

## 2. Antecedentes

El tema de los músicos callejeros ha generado una serie de narrativas tanto en soportes escritos como audiovisuales. Los estudios, sin embargo, están dispersos y suelen desconocerse entre sí, por lo que uno de los enunciados recurrentes que hallaremos en ellos es que el propio tema tiene poca o nula atención académica.<sup>14</sup> Aunque tales estudios aún no representan una amplia bibliografía, esto ya no es del todo válido.

En este capítulo revisaremos los libros, tesis y documentales sobre músicos callejeros que pudimos consultar. Pensamos que estas fuentes no deben ser las únicas, pues nuestra búsqueda se realizó solo en Internet y deben considerarse los materiales que aún no están en línea, así como los proyectos en curso. De cualquier modo, tenemos a la mano una gama considerablemente amplia de obras como para obtener algunas conclusiones respecto a la producción escrita y audiovisual sobre nuestro tema en el periodo temporal que comprende del año 2005 al año 2018. Un tema, como podremos ver, reciente dentro del campo académico y audiovisual, pero ya tratado por la crónica periodística desde, al menos, finales del siglo XIX (Picún Fuentes, “Entre la legitimidad” 89).

### 2.1. Antecedentes audiovisuales

Es ya de un número considerable la producción documental en habla hispana sobre músicos ambulantes. A partir de una búsqueda en la Web, y dejando de lado los reportajes -excepto

---

<sup>14</sup> Un ejemplo de esto se encuentra en el estudio “Entre la legalidad y el conflicto, los músicos callejeros en la ciudad postindustrial” de Olga Picún: “Este trabajo ni elude ni oculta el posicionamiento personal e intenta ser crítico a las visiones hegemónicas de la música (sin pretender descalificarlas), proponiendo un marco de reflexión sobre un sujeto social rara vez considerado por las humanidades y las ciencias sociales como objeto de análisis. ... Ante la escasez de estudios académicos sobre este tema, la prensa y los foros en la red de comunicación global se constituían como importantes fuentes documentales, capaces de subsanar tal insuficiencia. En ambos, las noticias sobre los músicos callejeros de Barcelona eran habituales, a diferencia de lo que sucedía con los de otras ciudades” (Picún Fuentes, “Entre la legitimidad” 7). También en el estudio de Galarza Tejada, “La construcción social de las culturas musicales; los músicos callejeros a través de sus relatos y performance” (2017): “un tema original para la investigación antropológica dado el poco análisis [que] tenían este tipo de músicos, quienes hasta en muchas ocasiones no recibían ese ‘título’ por la opinión general” (Galarza Tejada 4)

uno por razones que se explicarán adelante- y videos breves sobre performances específicos, revisamos quince documentales y un episodio de la serie documental *Desde la calle*. La selección de estas películas no se hizo a partir de nuestra definición de músico ambulante y aborda la música callejera de manera general; incluso, en algunas películas se muestran otras expresiones artísticas, como el baile, la comedia, etc. A continuación, hablaremos un poco en orden cronológico de estos documentales.

El documental *Cantando bajo la tierra* fue realizado en el año 2005 por el director y guionista Rolando Pardo bajo la producción de Pentagrama Films. Esta es la reseña que puede leerse en una nota de prensa redactada por el Parlamento Europeo cuando la película se presentó en el Festival Europeo de Cine Intercultural en el 2008:

“*Cantando bajo la Tierra*”, escrita y dirigida por Rolando Pardo, narra la historia de Chema, un músico silbador que toca en el metro de Madrid. Al enterarse de que su viejo amigo cubano, el cantante de boleros Bobby el Palmar, está en la ciudad, Chema decide buscarlo por todas las estaciones del metro. Así se da a conocer la vida de una gran cantidad de músicos callejeros, tanto españoles como inmigrantes de Europa, África y Latinoamérica. Ellos revelan sus vidas y comparten sus sentimientos y reflexiones (Dasilva, párr. 3).<sup>15</sup>

Durante los 80 minutos que dura esta película podemos apreciar un pequeño fragmento de la vida del personaje principal, así como de otros 17 músicos y 2 grupos que llevan a cabo su labor en los vagones y pasillos del metro, aunque también podemos ver algunas actuaciones en la calle. El metro de Madrid es también un personaje que nos es mostrado en distintos cuadros, lo cual crea el ambiente necesario para que el espectador se sienta dentro, entre el trajín de los pasajeros y las islas que crean los músicos con sus expresiones.

Más allá de que la historia de búsqueda de Chema se concrete y tenga verdadera relevancia, hay algunos temas que destacan mientras transcurre el documental: la migración, la xenofobia y la discriminación. En realidad, son pocos los españoles que fueron filmados, la mayoría de los músicos son migrantes que han llegado de manera legal e ilegal a Madrid. El metro es el espacio que les da cierta estabilidad económica, pero no sin algunas condiciones, como la incertidumbre de que cada día puede ser bueno o malo en cuanto a ingresos, o que puedan ser blanco de ataques verbales por parte de algunos madrileños. Los

---

<sup>15</sup> De aquí en adelante editaremos las citas textuales y audiovisuales para su mejor comprensión; haremos excepciones con los testimonios orales que lo requieran.

músicos dan su testimonio de ello, concluyendo que esta situación no les impide continuar haciendo lo que a fin de cuentas es su pasión y, sobre todo, su oficio: “Y la cruz que tengo pues me da de comer, de comer y dormir también” (*Cantando bajo la tierra* 00:28:00).

Otro tema que nos interesa y se liga a los ya mencionados es el de la marginalidad con que suele describirse a los músicos callejeros. Al respecto de esto, Carlos, músico español que toca la guitarra y la armónica en los pasillos del metro, dice durante una charla con un colega:

[Interlocutor:] Hay personas que nos miran como mendigos, y un mendigo es una cosa y un músico es otra.

[Carlos:] Soy un mendigo, es que no, qué más da, si en esta vida hay que ser un mendigo de todo: un mendigo de la cultura, un mendigo del amor, un amigo de la amistad, hay que pedir amistad, hay que pedir amor. (00:53:55)

Para el año 2006 se produjo el documental *Séptima Tarima. Músicos Callejeros. Colombia*, dirigido de manera independiente por Fredy Gómez T., y con una duración de 22 minutos. Este cortometraje intercala información estadística sobre la condición del músico callejero de Bogotá con entrevistas y performances del mismo. Para ese año, los músicos ambulantes en esa ciudad representaban el 32 por ciento de las personas en situación de subempleo, porcentaje que incluye también a personas con alguna discapacidad física, como es el caso de Miguel Ángel Ordoñez y Ana Rosa Rojas, ambos invidentes que tocan el acordeón y cantan. Salen a cuadro cuatro músicos más, Gildardo Montenegro y Arsenio Montes, ambos saxofonistas; Darwin Quintero, cantante que utiliza pistas para su performance; y el cuarto, que destaca de todos los músicos que la película registra y quizá de todos los que veremos en el resto de documentales, es Blacky, quien realiza un performance de canciones aprendidas e improvisadas que se caracterizan por tener un lenguaje fuerte y cómico y que se acompañan por rasgueos y golpes percusivos en su guitarra. El narrador comenta que es un personaje que puede causar maravilla o repulsión, pero no indiferencia; con sus palabras demuestra la conciencia que tiene sobre sí mismo como actor público: “Los sueños míos ya los tengo. Mi vida es esta, lo que hago, como patrimonio del Estado, patrimonio nacional. A mí se me respeta; no tengo orgullo, no tengo nada, únicamente sé que me fascina cantar” (*Séptima Tarima* 00:20:10). También, a través de toda la película, se nos muestran comentarios de César López, quien ha promovido la actividad de los músicos ambulantes de esta región y fue creador del proyecto Invisibles Invencibles, para la misma causa.

*Las vidas bárbaras* (2007) es un documental que se enmarca dentro de un proyecto más amplio llamado Las Noches Bárbaras, un concierto anual que realiza el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el que los protagonistas son músicos callejeros de la misma ciudad. Dice la reseña:

A través de entrevistas y actuaciones musicales grabadas en la primavera de 2007, da cuenta del amplio espectro de músicos que tocan en las calles de Madrid: inmigrantes que atraviesan una difícil situación económica y músicos en paro, pero también activistas políticos, raperos o músicos profesionales que disfrutan tocando en lugares poco convencionales. El hilo conductor del documental es una entrevista con Carmen Vela, coordinadora del festival de músicos de la calle Las Noches Bárbaras y presentadora del programa homónimo que emite Radio Círculo. Los músicos que aparecen en la película son Trayán Georgiev, Quinteto Fantaçia, La Brassa Band, BG Tozo, Chicho, Batata (Tribal House), Casio, Samba da Rua, Rumen Iliev, Mariachi Monterrey, Dynamic, Pacha Mama Crew, La Parienta Desenfadada y Atmosfera (*Las vidas bárbaras*).

Las participaciones de Carmen Vela son las de una persona que se ha interesado de manera profunda en las historias de los músicos callejeros y en darles difusión. Si bien en el resto de los documentales que revisamos hablan investigadores, ya sean especialistas en el tema o no, estos no tienen largas participaciones o no aportan más que los propios músicos; en esta película, en cambio, la participación de Vela es nuclear y acertada para la narrativa general.

En Santiago de Chile, año 2008, se realizó el documental *Santiago tiene una Pena*, dirigido por Felipe Orellana Peña y Diego Riquelme Davidson. Un medimetraje de 40 minutos que se distingue de los demás en cuanto que no sigue el mismo patrón de entrevistas y performances, sino tan solo se limita a mostrar la rutina y las actuaciones diarias de tres músicos ambulantes que tocan principalmente en el transporte público, desde que se levantan hasta que vuelven a casa luego de su jornada de trabajo. Los tres músicos seleccionados, Angélica Carreño (voz y guitarra), Claudio Sánchez (voz) y Esteban Valdés (violín), al final del día se reúnen para convivir y trabajar juntos, mostrando así la unión y amistad de los músicos en Santiago; esto se reitera cuando el documental registra una de las asambleas del Sindicato Independiente de Cantores Urbanos de Chile (SICUCH), en la que se discute el reconocimiento como trabajadores que los músicos ambulantes exigen a las instituciones y a la sociedad.

En el contexto mexicano, específicamente en la hoy Ciudad de México, se realizó *Musicalle*, un documental de 45 minutos dirigido por Rodrigo O. Sánchez Casco que aborda la situación de tres grupos musicales que tocan en las calles del Centro Histórico de dicha ciudad: La Instrumental Orquesta Tropical, Los Elegantes y el Trío Juvera. La película nos muestra entrevistas y performances; la historia de vida y la historia de cada grupo musical es el material narrativo. En el año de realización de esta película, 2011, el tema central sería el mismo que podemos ver en otros documentales sobre los músicos callejeros de la Ciudad de México: la represión policiaca.

Este mismo tema se aborda en otro corto documental de 17 minutos realizado en el mismo año también en la Ciudad de México y además en Monterrey y Oaxaca. *Backstage* (2011) se enfoca en varios músicos que laburan en estos contextos y que trabajan por necesidad, idea básica recopilada en las entrevistas. Asimismo, aparece en pantalla el músico e investigador Luis Carlos López, quien explica que la práctica de la música callejera en Monterrey comenzó en los años veinte con la migración de personas de diversos estados de la República como Coahuila y Tamaulipas, ya que en esa época Monterrey se consolidaba como una ciudad en crecimiento económico. Entre las personas migrantes había músicos que comenzaron su inserción laboral por medio de la música callejera.

Este documental es uno de los pocos que cuenta con una voz en *off* narrativa que va hilando las distintas tomas que Olaia Sánchez González, autora, recopila. Este audiovisual, que es también un trabajo académico, cuenta con un escrito donde se narran los objetivos, metodologías y herramientas que se necesitaron para llevarlo a cabo, por lo cual es uno de los materiales más cercanos a nuestra propuesta.

Un último documental del año 2011 es *La mala hierba. Músicos en la ciudad* de Olga Picún. Un largometraje que no aspira a ser técnicamente profesional, como la autora nos advierte al inicio, sino a dar cuenta de la práctica de la música callejera en la Ciudad de México y en Barcelona. Producto de su estudio *Entre la legalidad y el conflicto, los músicos callejeros en la ciudad postindustrial*, el cual revisaremos más adelante, el audiovisual nos deja ver una variedad de performances en la vía pública de ambos territorios. La palabra toma un papel secundario pues aparecen pocos testimonios de músicos en los que hablan de varios problemas con la policía y de la estigmatización gubernamental que sufren por su condición de trabajadores en el ámbito informal. La autora incluso realizó una entrevista a un policía que se encontraba desalojando músicos en el Centro de la Ciudad de México; el policía

argumenta que se les desaloja porque no es permitido obstruir el libre tránsito de los peatones. Por otra parte, lo que vemos en la pantalla es más bien positivo: los músicos laborando y siendo ayudados por personas quienes además participan y disfrutan de los performances que les son ofrecidos.

En Granada, Pg Copoluongo y Jaris Sovoglou realizaron *Decir calle es decir* en el año 2012. Se trata de un corto documental de 9 minutos que nos da una muestra rápida, de buen ritmo, sobre los músicos ambulantes de esta región. La pregunta que enmarca todo el proyecto es la que da título; una frase que debe completarse por cada uno de los entrevistados: “Decir calle es decir...”, uno de ellos responde: “vida” (*Decir calle es decir* 00:00:05). Es una pregunta interesante porque nos lleva a un testimonio más poético y breve de cada músico; no se nos cuentan, pues, relatos completos, son solo definiciones que parten de la experiencia obtenida en la práctica. A ese tema le sigue el de la primera vez que salieron a tocar a las calles, o el de si se consideran artistas y qué es para ellos ser artistas, así como si tienen vergüenza de hacer lo que hacen: “cuando tienes un agujero en el estómago, ahí se te quita la vergüenza rápido” (00:06:49).

*El sonido de las calles* es un documental realizado por la productora BuenaWille en el año 2013. Se centra en cinco músicos y un grupo que conviven en las calles de Valencia para realizar sus performances y generar un ingreso económico con ello. La reseña oficial del documental es la siguiente:

El sonido de las calles es un film sin ánimo de lucro que pretende mostrar la visión, el día a día, las dificultades o alegrías de los músicos en la calle. En resumen: su vida profesional desde un punto de vista personal. El objetivo no es más que enfocarles y apoyarles. No son estatuas callejeras, ni radiocasetes con sonidos desagradables. Son artistas, músicos, personas. Te invito a que te adentres en este viaje por Andalucía y descubras quiénes son Manuel Marcos, Pedro "Queque" Romero, Little Boy Quique, el Terraza de Jerez, Milchakas y Abdul Yabbar. Disfruta ahora el espectáculo, después, disfrútalos mejor en la calle (*El sonido de las calles*).

La dinámica del montaje consiste en intercalar entrevistas y performances, algunas veces se muestran secuencias con respuestas de todos los músicos a una sola pregunta, propuesta similar a la de *Decir calle es decir*. Por ejemplo, para la pregunta ¿a qué suenan las calles?, el vocalista del grupo Milchakas responde: “las calles suenan a quien ande por ellas” (00:01:27), y Manuel Marco: “La calle suena a vida” (00:01:08). Al contrario de *Cantando bajo la tierra*, en este filme no se tocan los temas de migración, puesto que todos

los músicos son españoles; más bien se tratan otros puntos sobre las dificultades de tocar en las calles. Abdul Yabbar es quien más comenta a este propósito: “No, para nada, a veces llegas a casa destrozao, con el cuerpo hecho pedazos, con frío, se pasa muy mal tocando en la calle, muy, muy, muy mal, pero como no hay otra cosa...” (00:31:16). Desde la perspectiva de cada músico, la película nos deja ver que las dificultades para tocar en la calle son también particulares y cada uno enfrenta distintas. El Terrazas de Jerez, cantante de flamenco, es más bien optimista, ve las calles como un lugar donde convivir y pasarla bien; en la película es saludado frecuentemente por amigos y aplaudido por su público en los cafés. El dinero no le preocupa del todo, para él lo más importante es su cante.

Otros dos temas interesantes de los que hablan los músicos son la calidad que debe tener un artista para ganar más dinero en las calles: “También te digo que para tocar en la calle y ganar dinero en la calle, tienes que tocar muy bien, ¿sabes?, cualquiera que no toque tan bien, no va a ganar lo suficiente, ¿entiendes?” (00:29:56). De igual manera, hacen énfasis en que su práctica se entienda más como un oficio que como un puro gusto y pasión por la música: “La gente cree que tocas por amor a la música, pero yo toco por amor a la música y por necesidad” (00:09:13).

De regreso a México, en el año 2013 fue hecho *Música en las banquetas* por alumnos de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana. Un documental breve que nos muestra una situación política complicada para los músicos, quienes, por otra parte, reflexionan y comprenden bien su función en el espacio público. La postura de este documental es entender el arte callejero como una manera de transgredir la cotidianidad y de ir en contra de las acciones políticas represoras.

En un punto del filme vemos una manifestación de músicos para que las autoridades los respeten y dejen trabajar. Iván Medina, guitarrista y vocalista, es quien explica el problema: el Centro Histórico de la Ciudad de México fue declarado como Patrimonio Cultural de la Humanidad y, a pesar de que se consideran parte de ese patrimonio, los músicos no son incluidos en los archivos y programas que se hicieron y hacen a partir de esa declaración. El Vampiro, saxofonista, dice al respecto: “Cuando quieren, vienen y traen fotógrafos para que vean que nos abrazan y nos saludan, y luego nos dan una patada en el culo y nos meten a la cárcel por el delito de tocar en la calle... el Patrimonio Cultural es lo que está dentro de su cartera” (*Música en las banquetas* 00:26:19). Además de este, el Vampiro toca dos puntos interesantes: la denominación “artista callejero” --“me gusta más

artista popular, porque nosotros no le tiramos a la fama, somos más bien populares” (00:01:55), y la relación entre artista y público --“y cuando tú te presentas, sea en un bar, sea en una sala de conciertos, sea en una casa de la cultura, hay una separación muy grande, fosa con caimanes, entre tú y el público, y aquí la gente está aquí al lado” (00:08:40).

Así pues, vemos a músicos inconformes con las políticas de una ciudad en la que son reprimidos arbitrariamente, a pesar de existir un reglamento para trabajadores no asalariados por el que pueden obtener permisos. Esta situación azarosa no ha impedido, sin embargo, un alto número de actuaciones en el Centro, porque, a fin de cuentas, explican, son las personas, los transeúntes, los que siguen apoyando su música.

2015 es uno de los años con mayor producción de documentales sobre nuestro tema. En Colombia se realizó *El Septimazo. Documental sobre los artistas callejeros de la Avenida Séptima, Bogotá*, hecho por Sammy Riley. Con una duración de 52 minutos, este documental registra la vasta manifestación de artistas callejeros que cada viernes por la tarde ocupan la Avenida Séptima de Bogotá: estatuas vivientes, mimos, músicos, bailarines, caricaturistas, pintores, payasos, además de vendedores ambulantes y gente que vive en las calles.

El documental comienza con una cita del escritor colombiano Jorge Eliécer Gaitán: “Yo no soy un hombre, soy un pueblo”, adecuada para una película en la que vemos cómo los artistas callejeros del Septimazo se conocen, charlan, bromean y bailan, es decir, son también una comunidad. Más que una apología de esta manifestación y un mero mosaico de performances, el documental muestra también fragmentos de las vidas de algunos de los artistas, quienes nos cuentan quiénes son, por qué se dedican al arte callejero y cuáles son las dificultades por las que pasan como artistas y como personas. Son historias muchas veces duras, como la de Carlos, quien por las noches se dedica a la prostitución y por los días es una estatua viviente en la avenida; o la historia de Juan de Dios Castaño, un hombre sin pies ni brazos que pide dinero a los transeúntes, pero cuya incapacidad no le impide ser optimista y agradecido con las personas que lo ayudan. Esto último es también una constante de estos artistas: aunque sepan que su situación no es favorable económica y socialmente, no dejan de realizar sus performances y de pensar positivamente acerca de ello --“aunque aquí en la tierra le traten a uno de loco, eso no importa, yo me río cuando me dicen: ‘estás loca, eres una loca’” (*El Septimazo* 00:47:42), comenta Mary Luz, bailarina de salsa y partícipe de la performance de la cantante Alba Nur y del bailarín Salsarín.

Vemos también la discusión sobre uno de los determinantes para el desarrollo de actividades en el espacio público, el clima, que preocupa especialmente a los artistas del Septimazo, puesto que la lluvia en este contexto es frecuente y llega a cancelar todo el espectáculo. El cantante Luis Eduardo Soza lo explica así: “Yo estoy agradecido con la calle, pero la calle es muy dura, la sencilla razón de la calle es: cuando no es la lluvia, es la policía” (00:24:00).

*El septimazo* nos da a conocer a estas personas más allá de sus actuaciones y registra muy bien un movimiento popular que se preocupa por que los transeúntes se diviertan y obtengan un momento grato de él. Por sus puntos de vista, es patente que la concepción del arte de estas personas está íntimamente ligada a la convivencia y la interacción social: “yo prefiero ser una gran persona, a un gran artista” (00:24:00). El Cuervo, payaso callejero, cierra así la película: “cada uno tiene su don, un don que Dios le dio para hacer felices a los demás, cada uno tiene su talento, y uno no puede subestimar a nadie, porque todos somos, todos los seres humanos somos artistas: el arte de vivir” (00:48:56).

Otro documental publicado en el 2015 es *Mendigando Música*, el cual nos devuelve a España e intenta mostrarnos un panorama general de la música callejera en Madrid a partir de entrevistas hechas a algunos músicos, grupos musicales y académicos que han reflexionado sobre el tema. Entre los músicos destaca Scott A. Singer, quien fue uno de los creadores de la Asociación de Músicos Callejeros de Madrid en el año 2011; el objetivo de esta asociación era protestar contra la prohibición de la música callejera que se avecinaba en aquel entonces. Los temas tratados son los mismos que en los pasados audiovisuales: el estigma de mendicidad que tiene la música ambulante, la consideración por parte de los músicos de que es un oficio serio que requiere de mucho trabajo y la represión policiaca del Estado.

En Chile, mismo año, la serie documental *Desde la calle* dedicó un episodio a Sergio Belmar, un hombre mayor, invidente, que se ha dedicado a la música desde los 9 años en distintos escenarios, incluido el de las calles. Con su bocina o sus tambores se instala en algunas aceras para interpretar canciones de su tiempo. Durante los 32 minutos que dura este capítulo, Sergio nos cuenta su historia; las entrevistas se desarrollan en su casa, y su esposa también participa de ellas. La película, como las anteriores, intercala relato con performance y algunas veces los superpone.

Si bien, en los pasados documentales escuchamos solo algunas frases, debido a la cantidad de músicos que abarcan, en este podemos apreciar un único y largo relato de vida. Los temas que trata, sin embargo, coinciden con los citados hasta ahora. En el caso de este músico, es de destacar la manera en que pide la cooperación a las personas (fórmula variable y distintiva de los músicos ambulantes en general):

No te preocupes, amiga, amigo, yo sé que las monedas están medias difíciles, están escasas, están imposibles de repente, pero cualquier monedita que a lo mejor te sobre por ahí, a mí me va a servir, ya que de esta manera nos ganamos la vida honradamente, pues. Tratamos de no hacerle daño a nadie, al contrario, la alegría [alguien echa una moneda a su bote] --gracias--, el respeto, el cariño para ustedes. Espero que ustedes también piensen igual como pienso yo. Este es mi trabajo, lo que yo puedo hacer, lo que yo a ustedes les entrego con respeto, con humildad, y de esta manera yo me gano el sustento de cada día, honradamente. Si usted me puede ayudar -muchas gracias-, cualquier monedita puede servir. Y vamos a continuar, porque para eso está su amigo Sergio, para entregarle ritmo, recuerdo y sabor (*Desde la calle* 00:24:24).

Alegar a las personas o hacer que se olviden de sus problemas, así como acercarse y sentir un aprecio recíproco por ellas, son algunos de los propósitos de este cantante. El contexto en el que trabaja es de menor riesgo que el de los músicos madrileños o el de los músicos de la Ciudad de México; esto lo podemos apreciar en su discurso, que deja ver una cotidianidad exenta de represión policiaca.

Otro documental de este año es *Músicos callejeros. Notas en la acera*, realizado por estudiantes de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana. Con una estética básica en su montaje y un ritmo rápido, sigue líneas similares a los anteriores: muestra a los músicos tocando en las calles, así como sus testimonios sobre algunas temáticas: el significado de la música, los riesgos de tocar en la calle, los motivos para llevar a cabo dicha práctica, etc. Sobre estos temas en la Ciudad de México ya conocemos algunas respuestas por los videos anteriores; se enfatiza la represión policiaca y la existencia de mafias que cobran por la utilización de los espacios. De igual manera, los músicos hablan de las condiciones climáticas y espaciales que determinan su trabajo, de lo difícil que puede ser tocar en la calle respecto a la valoración del público, pero también de lo positivo de hacerlo, puesto que entienden la calle como una escuela de vida. Es particularmente interesante, porque en este video aparece el personaje principal de nuestro documental: César Hernández Elizondo, que en ese entonces vivía en la CDMX y tocaba en

el Centro Histórico con un trío llamado Ipanema Band (esto no nos lo comentó en las entrevistas, y, cuando le mencioné que aparecía en otro documental, se sorprendió y entonces lo recordó).

En el año 2016, una mujer graba cautelosamente a un hombre que charla con un par de policías montados en sus motocicletas. Discuten un posible arresto. El hombre les ha informado que unas personas acaban de irse después de actuar en la calle, los policías le dicen que sería más fácil interceptarlos si llevaran aparatos o instrumentos que representaran un uso intensivo del espacio público.<sup>16</sup> El hombre se da cuenta de que lo están grabando e interpela a la camarógrafa. Ella se defiende enunciando su derecho a grabar en la calle. Al final, los policías y el hombre se van, y después de que estos desaparecen entra a cuadro la Buhda, una mujer que canta y pide dinero en las calles.

Así comienza *Sin permiso*, un documental de Ingrid de la Torre. Es quizá uno de los documentales más intensos, pues su tema central es la represión policial y gubernamental que sufren los artistas callejeros en Barcelona, con un foco especial en los músicos. El documental registra momentos en que la policía detiene a algunos artistas y decomisa sus instrumentos. Estas personas ofrecen su testimonio ante la cámara de Ingrid y es así como, intercalando entrevistas y escenas en la calle, este documental construye una crítica contra las instituciones y un llamado de atención a la ciudadanía para que se indigne y apoye a los artistas. Los transeúntes y vecinos, de igual manera, vuelcan sus opiniones y sus desacuerdos, en específico en los momentos de detención de músicos.

Pierre Minet, “Papa” Orbe Ortiz, Daniel Lanca, Mario Rivoido, Cachafaz, Anna Delgado, Begoña Martínez son solo algunos de los artistas que representan un movimiento que, comenta Pierre, no necesita de ninguna regulación, puesto que se mantiene por sí mismo y produce sus prácticas como comunidad. En la disputa por el espacio público, los artistas apelan a un libre uso y a su no privatización, porque no puede ser solo un medio de consumo. Es una demanda necesaria puesto que bajo un sistema represor no puede actuarse con seguridad. Los artistas resisten, pero sus performances están llenos de inseguridad ante la vigilancia y el peligro latente de ser interrumpidos y arrestados por la policía.

---

<sup>16</sup> “Uso intensivo” es el término con el que se hace referencia al hecho de utilizar el espacio público con otros fines que no sean caminar o circular y a la intensidad sonora que esas utilizaciones conlleven.

La cifra de instrumentos decomisados es apabullante, nada menos que 2,000 entre 2011 y el 2015; la autora nos muestra fragmentos de las ordenanzas que estipulan que si estos instrumentos no son recogidos después de pagar la multa correspondiente, serán destruidos. Asimismo, nos muestra algunos carteles dispuestos en la vía pública por las instituciones, mismos que contienen un discurso sobre una Barcelona creativa y cultural; el contraste que hace Ingrid deja clara la hipocresía gubernamental.

La reglamentación es solo una estafa, los permisos no llegan o son denegados, y para los músicos, aceptarlos es aceptar la privatización, ya que se paga una cuota por adquirirlos: “Tú me estás vendiendo el derecho que ya tengo ... de hacer lo que debo hacer porque quiero, porque ya te pago impuestos” (*Sin permiso* 00:31:50). La situación es adversa, pero los artistas no se detienen, siguen realizando sus actuaciones y abogan por la resistencia: “La música es una forma de resistir” (01:01:06). Muchas personas los apoyan y les dan ánimo moral cuando les decomisan o detienen. Juan, un hombre que duerme en la calle, en las puertas de una iglesia responde esto cuando le pide su opinión sobre el arte callejero: “El arte está en la calle, y si no hay arte, no hay calle” (00:59:40).

En 2017 se realizó un reportaje sobre Alex Concreto con una duración de 12 minutos: *El Rockero Vagonero*, producido por Gerardo Hernández Saucedo. Como en las otras producciones, asistimos a la faena de trabajo del músico, mientras nos narra algunas cosas del oficio y de la música. Decidimos hacer una excepción con este reportaje porque es de mucha relevancia la primera canción que escuchamos de Alex, pues está compuesta para el metro y basada en la experiencia de la música callejera, o vagonera en este caso:

Solo una canción  
quisiera que escuches,  
si pudiera tan solo un minuto  
robar tu atención,  
    si tuviera ocasión de explicarte  
que las cosas tan fácil no son;  
deja, pues, con mi canto alegrarte  
o compartir tu dolor.  
    Regálame tan solo un minuto,  
no me ignores por favor,  
tal vez al final de este viaje  
te sientas mejor.

Date cuenta que el mundo es tan tuyo,  
tan mío, tan de todos;  
deja, pues, con mi canto alegrarte [aquí se corta la canción en el audiovisual] (*El Rockero Vagonero* 00:00:47).

La calle para Alex es más que un espacio público: “cuando vienes de una familia tan desintegrada como lo fue la mía, adoptas la calle como tu familia” (00:03:53). De igual manera, entiende el metro, no como un medio para transportarse, o un “no lugar”, sino como un “ser vivo” que tiene que afrontar para realizar su oficio y en el que está latente el peligro de ser arrestado --24 horas de prisión por tocar en los vagones del metro, nos dice el reportaje-. Además, está la indiferencia de las personas; Alex enfatiza: “la indiferencia es el enemigo a vencer” (00:04:20), uno de los temas en la canción citada.

La producción más reciente sobre el tema es el documental *Subterráneo*, dirigido por Miranda Laner en el año 2018. Este documental nos muestra aspectos más positivos que negativos en torno a la práctica del músico ambulante, en contraste con la mayoría de los revisados anteriormente, creados en medio de contextos represivos. Intercalando entrevistas con piezas musicales y durante 28 minutos, tres dúos musicales de Buenos Aires cuentan un poco de su experiencia como músicos ambulantes en el subterráneo.

Emma Cukierman (ukelele y voz) y Julián Andrada (percusiones), Ángel Ramos (arpa) y Yessener Varela (cuatro venezolano), y Enrique Fasuolo (bandoneón) junto a Alberto Rosemblat (bandoneón), dejan claro y coinciden que tocar en la calle es ayudar a las personas para que se sientan mejor o se desconecten de la rutina, a pesar de que en las mismas calles se puedan encontrar gente con distintos humores. Nos hablan de la relación entre músico y personas que no se da en los escenarios y del aprendizaje que la calle les ha dado: “La escuela más grande que tiene la vida va a ser siempre la calle”, dice Yessener Varela durante su entrevista (*Subterráneo* 00:26:32). Su compañero, Ángel Ramos, narra que su experiencia en Buenos Aires ha sido gratificante porque en Venezuela el músico ambulante es mal visto, es como un “sinónimo de que no eres buen músico” (00:12:05). Finalmente, Enrique Fasuolo, bandoneonista, habla sobre los comentarios que las personas le hacen en algunas ocasiones: “Dice: ‘me voy con la música en el alma’ ..., para nosotros tenía más valor que si nos hubiese puesto un billete” (00:28:13).

Lejos de ver estos audiovisuales a través de un análisis fílmico formal, los contemplamos y valoramos desde una perspectiva histórica y literaria, considerándolos así como una muestra representativa que nos permite ver distintos momentos temporales en

torno a una práctica específica y también nos deja analizar, a partir de la comparación, la existencia de ciertas características y condiciones generales que rigen la ejecución de la música en las calles en diferentes contextos geográficos. Al mismo tiempo que ilustran el tema, arrojan otra información relevante para la investigación académica, como la existencia de asociaciones civiles de músicos, estudiosos del tema, libros, programas de radio y demás fuentes relacionadas. Igualmente, los testimonios meramente verbales, de los que citamos algunos fragmentos, representan un corpus oral que es resultado de una experiencia profunda y concienzuda por parte de los músicos, un conjunto de saberes y experiencias adquiridos en la práctica individual pero comunes a todos los practicantes.

## **2.2. Tesis y libros dedicados al análisis y divulgación de la música ambulante**

Al igual que con la producción audiovisual, revisaremos aquí los aspectos más relevantes de los estudios antecedentes para nuestra investigación, de manera cronológica. El primero que pudimos consultar corresponde al año 2005 y es un estudio que no abarca solo músicos callejeros. Se titula: “Cómicos, Músicos y Creadores Ambulantes en el Centro y Sur de Quito. Lucha desde los intersticios”. El propósito de esta investigación etnográfica es averiguar cómo estos artistas se apropian de los espacios públicos y crean en ellos intersticios desde los que critican sectores hegemónicos, mismos que se adueñan del territorio y no permiten la actuación de sectores populares (Aguiar Mariño 1-2).

Según Aguiar Mariño, los cómicos, músicos y creadores ambulantes de esta región se ven reprimidos por el Estado hegemónico que gobernaba Quito en ese entonces, por lo cual se ven en la necesidad de generar estrategias para mantenerse y subsistir en el espacio público (7). Esto ha hecho que las performances<sup>17</sup> de estos artistas se conviertan en un “campo de enunciación subalterno” a través del cual critican aquella represión y se posicionan en contra de los lugares de enunciación “legítimos”, los de la cultura de elite o letrada (18-19).

---

<sup>17</sup> Aguiar utiliza el término “performance”, comprendiéndolo como “una actividad interactiva donde a través de diferentes medios, el público resulta siempre integrado en la representación que se está construyendo ... es un arte sin jerarquías, asisten personas de distintas clases sociales, el hombre, el maestro, el trabajador, el obrero, el niño, el mendigo, el loco, el vendedor ambulante, el turista, etc., en un escenario que es la calle” (49-50). Además, en la performance el núcleo es el sujeto y no el “texto” oral que profiera, ya que este se enuncia con libertad y en cada ocasión cambia según la voluntad del intérprete.

Así pues, estos artistas no vienen de las escuelas y se forman por su cuenta, siendo la calle el espacio de aprendizaje. Al encontrarse en ese sitio, van integrándose al imaginario social de los habitantes, quienes los consideran ya parte del paisaje popular. Por el hecho de formar parte de ese imaginario, los artistas obtienen una buena posición y estabilidad para desarrollar sus prácticas, ya que saben convivir con los demás actores y transeúntes del lugar (74). Sin embargo, ser parte de esos lugares desfavorecidos y estigmatizados por la sociedad y grupos hegemónicos, les confiere el mismo estatus de marginalidad y todo lo que esto conlleva (80). Los espacios y sus distancias, dice Aguiar basándose en las teorías de Pierre Bourdieu, coinciden con las posiciones y distancias sociales (26). Los habitantes de dichos espacios los interpretan y conciben desde su propia perspectiva, por eso, para los artistas callejeros, el espacio no es un lugar marginal sino un lugar donde existe la posibilidad de enunciar sus expresiones artísticas y políticas (86). Los planes urbanísticos del Estado atentan contra la realización de dichas posibilidades y pretenden crear espacios culturales desde su perspectiva, la cual es más bien comercial, folclórica y turística. Según un testimonio que recoge Aguiar del artista urbano Luis Herrera:

Con respecto a lo del Municipio, nosotros sí tenemos una diferencia abismal, las obras que se presentan en los domingos de peatonalización, no son obras que se han trabajado para espacios públicos, sino que son obras que se adosan al espacio público. Tú puedes ver cómo te ponen una tarima para un grupo de danza, que te ponen una tarima para un grupo de teatro. No se está utilizando el espacio en función de la obra; son obras ajenas al espacio, a la arquitectura, a la gente. Cuando nosotros hablamos de espacio urbano también decimos que la obra tiene que ver, tiene que responder a las necesidades que tiene el sector. La mayor parte de las obras que se presentan en los domingos de peatonalización son obras de teatro para sala (108).

El estudio de Aguiar nos informa sobre las disposiciones municipales que regulan la actuación de los artistas ambulantes, mismas que no logran un total control y son evadidas por las estrategias de muchos artistas. “Los criterios para aprobar la obra son los siguientes: se considera el tipo de mensaje, se analiza si la obra es apta para el público, y si es adecuada para el espacio abierto, es decir, que no genere peligro” (98). Como en otros contextos, los encargados de revisar las propuestas tienen su opinión de lo que es el arte, y revisan a partir de sus criterios estéticos, políticos y sociales; esto hace que el proceso para obtener un permiso sea complejo e injusto (99).

De las conclusiones de Aguiar destacamos el necesario conocimiento que debe tener un artista de los códigos culturales del lugar en el que se encuentra inmerso para poder desarrollarse como ambulante. Creemos que Aguiar piensa esto debido a que los contenidos, los textos de las performances de estos artistas, están ligados a los sucesos sociales de los contextos en que se desarrollan y por ello encuentran la aceptación de los transeúntes. Sin embargo, otras fuentes nos demuestran que esa relación de códigos culturales no es necesaria; pensemos, por ejemplo, en el caso de las ciudades que reciben músicos migrantes, los cuales llevan consigo el arte de su cultura y son aceptados, con matices, por el lugar receptor. Destacamos también el interés de la autora por visibilizar y denunciar las estrategias del Estado para apropiarse los espacios públicos donde estos artistas y demás actores sociales viven, haciendo énfasis en que es posible una legislación inclusiva y respetuosa de la cultura popular del centro y sur de Quito (112-114).

En el año 2007, Olga Blanca Picún Fuentes realizó su estudio antropológico titulado “Una tipología de las prácticas de los músicos callejeros del Centro Histórico de la ciudad de México”. A través del trabajo de campo etnográfico y utilizando herramientas de grabación visual y sonora para la realización de entrevistas, Picún aborda una serie de músicos callejeros que frecuentan un espacio en el cual desarrollan su práctica; el fin de su estudio es resolver la siguiente pregunta:

[¿]es el músico callejero, junto con las prácticas por él realizadas en el Centro Histórico de la ciudad, un objeto potencialmente patrimonial o constituye una expresión del conflicto social, propio de un país donde los sectores populares se ciernen cada vez más en la pobreza y, por lo tanto, buscan constantemente nuevas estrategias laborales [?]. (Picún Fuentes, “Una tipología” 5)

De igual manera, plantea otras preguntas más específicas a los músicos callejeros en el contexto de la Ciudad de México, pero que concuerdan con las que nosotros planteamos para nuestro estudio, por ejemplo: ¿quiénes son los músicos callejeros, ambulantes o itinerantes del Centro Histórico de la Ciudad de México? ¿Cómo llegaron a ejercer su labor en la vía pública? ¿Cuál es el discurso que los músicos construyen respecto de sí mismos y de las prácticas que realizan? (64), entre otras. Asimismo, hace una clasificación del músico a partir de sus instrumentos, vestuarios y manera de ocupar el espacio, pero también hace una tipología del público (transeúntes) de dichos lugares. La definición del término “músico callejero” de la que parte la autora es la siguiente:

Un músico callejero es una persona o un grupo de ellas que ejecuta un tipo de repertorio -ya sea de su creación o no-, conformado por uno o varios estilos o géneros musicales, o que lleva a cabo una representación o dramatización de algún tipo de ritual en el espacio público,<sup>18</sup> con el propósito de recibir una retribución económica. (8)

Este concepto o denominación connota una condición de subalternidad por la contraposición a espacios legítimos como el escenario, el teatro, etc., así como la poca accesibilidad a los medios de circulación de las músicas legitimadas (9). Sobre el aspecto de esta “retribución económica”, precisa que no se trata de la venta de un producto, pues no hay un precio establecido para observar las performances, y tampoco de una práctica mendicante, ya que el músico da algo a cambio. Se trataría entonces de una dinámica que la autora compara al don y que consiste en dar y recibir algo a cambio, cualquier cosa y no dinero solamente. Esto se ve ejemplificado en los casos donde alguna persona, en lugar de cooperar monetariamente, aplaude la performance, interactúa con ella o da palabras de gratitud o aliento al músico (55). Además, este actor está al margen de los estatutos sociales y de la economía capitalista y, por ende, de la industria musical. ¿Por qué es un personaje marginal? Según Picún, hay tres factores por lo que esto es así: la vía pública es un espacio donde conviven la delincuencia, la mendicidad, el comercio ambulante, etc.; el músico mismo se autoestigmatiza por habitar ese espacio y compartir características con los grupos antes mencionado; el músico expresa una imagen de sí a los transeúntes, pero el juicio del otro trasciende la valoración que hace el músico de sí mismo (4). En otros aspectos, continúa, la música constituye una parte esencial del paisaje sonoro y visual de los espacios públicos y a su vez es significativa para ellos; los habitantes lo valoran porque lo retribuyen económicamente.

Las razones para que una persona lleve a cabo la práctica de la música callejera pueden fluctuar entre ganarse la vida, tener un espacio donde expresarse, ya que se les negó el acceso a los espacios legítimos, o hallar en la vía pública el lugar adecuado para la práctica musical que quiere desempeñar (14). Las actuaciones de los músicos callejeros, ya sean fijas, semifijas o itinerantes, se ven determinadas por el clima y la delincuencia, la necesidad de cubrir un horario para obtener el dinero suficiente para vivir (monto variable) y la normativa administrativa vigente (17). Sumamos a estos factores los códigos éticos que imperan entre

---

<sup>18</sup> Se refiere específicamente a los “concheros” que realizan una danza creada a partir de símbolos prehispánicos y católicos, según sea el caso de cada grupo, misma que es acompañada de instrumentos percusivos.

los mismos músicos a la hora de ocupar los espacios públicos (21). Picún cree que la labor del músico callejero debe ser reconocida por el Estado y la sociedad, y por tanto debe realizarse una normativa constante de sus prácticas y no una intermitente y poco clara como la que los regía en ese momento (18). Sobre la patrimonialización de la práctica, la autora plantea algunas preguntas importantes que quedan abiertas, debido a que no da una solución sino solo problematizaciones para la reflexión de un tema sumamente complejo que rebasa el puro nivel musical y performativo de la práctica y se extiende a otros ejes como el de la migración, la identidad, las políticas culturales, etc. (110):

- I. ¿Constituye el conjunto de las prácticas de los músicos y artistas callejeros, en toda su diversidad, un objeto potencialmente patrimonial?
- II. ¿Solo es posible considerar potencialmente patrimoniales las manifestaciones de los músicos callejeros que recuperan algún género musical, práctica ritual u objeto, reconocidas individualmente como portadoras de una identidad histórica o de la memoria colectiva?
- III. ¿Son prácticas que no ameritan reconocimiento alguno porque cuestionan, en algún sentido, los discursos acerca de la prosperidad, fundamentalmente económica, de la nación o porque podrían considerarse signos de atraso cultural?
- IV. ¿Por qué el conjunto de las prácticas de los músicos y artistas callejeros no integran los debates en torno al patrimonio cultural intangible? (39-40)

Para hacer una comparación con el caso de la CDMX, Olga analiza los conflictos en que los músicos callejeros de España se encontraban inmersos entonces --mismos que, según nuestras fuentes, continúan-- y entenderá dichos conflictos como resultado de una lucha por el espacio público, espacio que según la autora puede estructurarse o desestructurarse; legitimarse (Garibaldi) o deslegitimarse por diversos factores. El Estado aplica normas de calidad que garantizan las actuaciones de los músicos, así como normas de sonoridad correspondientes a un límite de volumen que no debe ser rebasado en consideración del resto de habitantes:

Esta preocupación por la calidad, que en principio pudiera ser legítima, no se refleja en una similar por los productos que la industria cultural pone a disposición, a través de una monopolización de los medios de mayor alcance, como la televisión por cable. Los malos músicos y la mala música existen en las calles, en los auditorios y en las grabaciones. La pregunta es si esta selección no debiera aplicar también para los productos de la industria cultural y del entretenimiento. Pero esto es otra discusión. Aquí el tema es el establecimiento de límites arbitrarios a las expresiones musicales de la calle y a la rica interculturalidad, que

propicia la presencia de otras músicas, no caracterizadas por la armónica estética del arte europeo de los siglos pasados, lo cual pone de manifiesto una forma de concebir la regulación del espacio público. (49)

Estas regulaciones institucionales restringen la libertad de expresión de los artistas y, por ende, la cultura musical callejera de una ciudad; al considerar que la música no debería rebasar ciertos volúmenes, se le categoriza como ruido, esto sucede también porque no se siguen los parámetros sonoros establecidos para aplicar la ley; son, pues, legislaciones basadas en prejuicios estéticos, con un trasfondo de discriminación social, que interfieren en la búsqueda que hacen estas personas de una oportunidad laboral, que es informal a falta de opciones formales negadas por un estado de crisis política y económica (56). Dichos prejuicios son aplicados también a los migrantes legales o ilegales, quienes componen un gran porcentaje de músicos callejeros no solo en España, sino también en otras ciudades del mundo (52).

Ya en la categorización del músico y el espacio que ocupa, Olga ofrece algunas clasificaciones interesantes. Primero hablaremos de las concernientes al “público” que ve las performances de estos músicos. Clasifica a estos en tres según el grado en que se inmiscuyen con las actuaciones: público circulante (se detiene momentáneamente o dirige su atención al evento e, incluso, coopera monetariamente),<sup>19</sup> público observador/escucha y público participativo (rebaso la escucha activa y se compromete con la actuación, ya sea participando de las dinámicas que el músico le pida, o haciendo las suyas, como cantar, aplaudir al ritmo de la música, etc.). El espacio, así mismo, determina la existencia de estos públicos. Así, pues, en las banquetas, explanadas de edificios históricos y entradas de restaurantes o cantinas se espera un público circulante u observador; en cambio, en las calles peatonales y en las plazas se espera público de los tres tipos (96). Los músicos, por otra parte, entran en

---

<sup>19</sup> No estamos de acuerdo con hablar de público de manera general, ya que en primera instancia ese público es transeúnte y aunque vea de manera fugaz una actuación musical callejera, si no se detiene y escucha de manera activa, no podemos considerarlo público íntegramente. Las personas recorren los espacios públicos siendo testigos de múltiples manifestaciones performáticas, pero no hemos de considerar que sean públicos por el solo hecho de verse expuestos a ellas. Apoyamos nuestra idea con la perspectiva de Eduardo Neve respecto a la sonoridad vivida: “Tradicionalmente se divide lo sonoro, como el fenómeno independiente a la experiencia, y lo auditivo como la percepción del sonido; pero como hemos destacado, el sonido ocurre en la dimensión de lo vivido; escuchamos solo lo que es relevante en nuestro mundo de vida” (Neve 19).

otra clasificación que corresponde a la manera en que ocupan estos espacios. Los músicos de “movilidad espacial” se subdividen en aquellos que ocupan un espacio de manera aleatoria, lo cual depende de la circulación de personas y la disponibilidad del propio espacio, y los que lo ocupan de manera circuital, que consiste en la ocupación de espacios determinados a partir de una rutina espacio temporal. Existen también los músicos de movilidad temporal, es decir, que no desarrollan una rutina diaria de trabajo. Músicos de otras regiones que migran por determinados momentos a laborar como músicos callejeros también hacen esta movilidad aleatoria, pero de manera estacional, temporal o sazonal (103-106).

Estos son los aportes que el estudio de Olga Picún aborda y que conciernen a nuestro análisis. Más adelante, como dije que haría en la tesis que analizamos, los reafirmó y discutió en su segundo estudio titulado “Entre la legitimidad y el conflicto: los músicos callejeros en la ciudad postindustrial. Estudio del Centro Histórico de la ciudad de México y de Ciutat Vella (Barcelona)” (2011), el cual incluye también un video llamado *Mala hierba. Músicos en la ciudad*, que tuvimos oportunidad de resumir en la sección correspondiente.

Antes de revisar su nueva tesis, hablaremos de otras publicaciones que se hicieron al año siguiente, 2008. La primera de ellas corresponde al trabajo: “Geografía experiencial a la escucha. Escenarios musicales callejeros del Puerto de Sydney”, de Eduardo Neve. Su enfoque geográfico se preocupa, más que por el espacio físico y su mapificación común, por la espacialidad sonora y experiencial de los habitantes del Puerto de Sydney. Sus objetivos y preguntas giran en torno a las relaciones entre la música, el espacio y los actores que los articulan, pensando en las vivencias y experiencias en un plano personal o individual, por lo cual los sentidos, percepciones e interpretaciones que cada persona y cada órgano institucional tiene de los espacios y sonoridades son importantes:

Estudiar la espacialidad de lo auditivo y la auralidad de lo espacial ... una inquietud por relacionar geografía y música: repensar la geografía desde la música y la música desde la geografía ... en el puerto de Sydney, a partir de la comprensión de las relaciones entre la experiencia del mundo de vida, el medio construido y la interacción social ... en una relación dinámica. (Neve 11-12)

Así pues, a partir del trabajo de campo para obtener testimonios y paisajes sonoros, Neve aborda el tema de los músicos ambulantes desde una perspectiva única entre todos los trabajos que revisaremos; a pesar de que en el resto de estudios sí se considera a los músicos ambulantes como productores sonoros de los espacios que ocupan, nadie profundiza tanto en ello como Neve. Además, considera a los habitantes-transeúntes y al Consejo de la Ciudad

de Sidney como informantes y agentes que deben abordarse para comprender la totalidad del fenómeno, ya que, como mencionamos, cada actor puede incidir en el espacio que habita.

Su definición de músico callejero comprende que es un sujeto transformador de un espacio y de la percepción sensorial de sus habitantes: “la música callejera hace de los ‘nodos’ (sitios de transcurrir) ‘escenarios de interacción’” (15). Dichos escenarios se producen y modifican constantemente cuando músicos y transeúntes se encuentran en la cotidianidad de la ciudad (30); así, esos fragmentos espaciales con una función arquitectónica primaria, se transforman y adquieren nuevos sentidos cuando se logra uno de esos escenarios (34). Cada músico crea entonces sus territorialidades fugaces y sonoras al ocupar un espacio de manera cotidiana y rutinaria (44), un territorio donde se sienten cómodos y en el que pueden desenvolverse de manera íntegra, no para aislarse en sí mismos, puesto que no se trata de territorios cerrados, sino para dialogar e interactuar con los transeúntes, público potencial (50). Neve encontró que los lugares, el tiempo y el clima determinan también la presencia de ciertos géneros o tipos de música y músicos; su clasificación más estable es la subdivisión de músicos respecto a los momentos del día: habrá músicos y músicas matutinas, vespertinas y nocturnas, períodos temporales en los que las dinámicas de la ciudad, Sidney en específico, y sus espacios son variables (15).

Los paisajes sonoros que estudia Neve no son, por tanto, fragmentos aislados de las personas, sus vivencias y la cultura que los produce, sino que se ven pensados y modificados por estas, e incluso, pueden regularse por las instituciones gubernamentales:

Para crear ambientes sonoros propicios para el desempeño de la ciudad, tomando en cuenta que Sydney es una de las ciudades globales que está compitiendo por presentarse como la ciudad global ideal para así atraer capital financiero. La música callejera se vuelve un elemento importante del ambiente cultural de la ciudad que así quiere vender. (75)

Concluimos de este estudio que la sonoridad de un espacio trasciende un mero fenómeno físico: la música callejera tiene un papel importante en la conformación de la sonoridad de un lugar, y su existencia y condiciones de existencia en el mismo nos hablan también de la manera en que dicha sociedad rige y vive sus espacios (41-42).

Hablamos ya de “Las Noches Bárbaras”, un evento de músicos callejeros que organiza el Círculo de Bellas Artes en Madrid y que ha dado como resultado varios productos. Uno de ellos es el libro homónimo coordinado por Carmen Vela en el año 2008 donde se compilan cinco artículos sobre manifestaciones musicales callejeras en distintas ciudades del mundo: El Cairo, Nueva York, Kingston, Lahore y Madrid. Además, ofrece un compendio

fotográfico de los músicos que participaron en la tercera realización de Las Noches Bárbaras, un disco con algunas de las canciones interpretadas en esa ocasión y el documental que ya revisamos en el apartado anterior. Carmen Vela inaugura el libro con unas palabras de presentación y contextualización entre las que destacamos las siguientes:

La concepción habitual del músico callejero, como un artista que toca informalmente en el espacio público y de espaldas a los canales masivos de difusión, se corresponde con la forma de transmisión más común de la música popular tradicional. Puede que los fenómenos más interesantes de música callejera se estén produciendo precisamente en las nuevas megalópolis del tercer mundo que combinan tejidos sociales tradicionales con densas topografías urbanas. (Vela et al. 9)

Después de leer esto y luego de haber revisado ya los trabajos anteriores, podemos decir, coincidiendo con Vela, que la música callejera tiene su máxima representación en las ciudades. Debemos matizar la lectura de este libro. El caso del Cairo, el de Kingston y el de Lahore son más bien estudios sobre manifestaciones musicales y culturales que suceden en la calle, pero que no son propiamente expresiones de música ambulante como la entendemos nosotros. Sin embargo, los estudios correspondientes a Nueva York y Madrid sí nos hablan de músicos callejeros dentro de los términos más simples: una persona que utiliza el espacio público para desarrollar su música y generar ingresos con ello a través de la cooperación voluntaria.

Son artículos no necesariamente académicos en el sentido de que no son estudios profundos y sujetos a un marco teórico, sino que se parecen más a la crónica o al artículo de opinión. “Nueva York, de los años bohemios al folk revival”, escrito por Yolanda Pidal, nos habla de algunos episodios relevantes para la historia de los músicos callejeros en esa ciudad, logrando con ello un buen panorama general que llega hasta la actual situación de dichos actores. Sintetizamos a continuación sus observaciones.

En la segunda década del siglo XX, la mayoría de los músicos callejeros se situaba en el Lower East Side, al sureste de Manhattan, y, según un artículo de *The New York Times*, el 1º de julio de 1923 había 1.600 artistas callejeros registrados en la ciudad de Nueva York (45). Las calles eran ocupadas por veteranos de la primera guerra mundial y años después por desempleados en la crisis económica estadounidense conocida como la Gran Depresión. Tras conflictos con las autoridades en 1935, el alcalde Fiorello LaGuardia prohibió toda manifestación artística callejera. Esta prohibición, a pesar de las objeciones y acciones de

revocación por parte de los afectados, duró hasta el año 1970, cuando se consideró como una ley anticonstitucional (47-48).

Actualmente, continúa la autora, Central Park es uno de los lugares con mayor número de artistas callejeros locales y migrantes del mundo (49). Este movimiento masivo dio como resultado la generación de una Asociación de Defensores de Artistas Callejeros que protege la libertad que hay en este lugar para tocar, estipulando que el artista tiene como únicas condiciones el no causar daños, no estorbar a los viandantes y no utilizar amplificadores. En el metro, la Autoridad de Transporte Metropolitano realiza una serie de audiciones que corresponden al Music Under New York (MUNY), un programa que se encarga de otorgar licencias para actuar en el Metro (57).

Finalmente hablaremos del escrito de Víctor Leonore: “Madrid: ruido y talento en el túnel”, redactado desde sus opiniones personales resultantes de la experiencia como habitante de una ciudad con un fuerte movimiento de músico callejeros. Víctor Leonore nos habla del interés creciente que fue adquiriendo por estos músicos una vez que le fue encomendado escribir este artículo. Al principio, escéptico y algo en contra de esta manifestación, escribe algunas características que detecta en la práctica de los músicos ambulantes: deben “tocar algo que pueda enganchar a todo el mundo”, “captar la atención en menos de un minuto” y “conseguir que el público se lleve la mano al bolsillo”; además identifica dos registros musicales en el “gremio”: “la alegría forzada” y “la melancolía de postal” (96). El artículo continúa con algunos ejemplos de músicos callejeros que se volvieron famosos y ahora se encuentran en el circuito de la música comercial.

En el año 2011, Olivia Domínguez Prieto publicó su libro *Trovadores posmodernos*, una investigación etnográfica sobre la vida cultural de la línea 3 del Servicio de Transporte Colectivo Metro (STC) de la Ciudad de México y de los “músicos vagoneros” que forman parte de ella. A partir de entrevistas para la realización de historias de vida, Olivia Domínguez abarca tres temas: el músico y su papel dentro del STC, el músico y su interacción social y el músico y su relación con la música (Domínguez Prieto 177). Para contextualizar, Olivia analiza la historia y funcionamiento del metro en su totalidad. Dentro de las regulaciones de este sistema de transporte se encuentra la que corresponde a la contención de tres actores: los vendedores ambulantes, los músicos y los indigentes (121); se trata del artículo 19 de las *Normas que reglamentan el funcionamiento del tren subterráneo (metro)*: “No se permitirán y, en su caso, serán desalojados los cancioneros, pordioseros y demás personas que invadan

las estaciones o el tren subterráneo para cualquier fin diverso al de su transportación” (121). Para estos actores existe una doble amenaza: las políticas restrictivas de la administración del metro y las mafias que cobran el uso de “piso” en el mismo, lo que sucede más en el ámbito de los vendedores ambulantes (121).

Los músicos no pertenecen al campo cultural que la institución del metro considera para desarrollar actividades artísticas y exposiciones históricas y científicas (142), a pesar de que conformar un gran número de propuestas distintas que forman parte de la experiencia cotidiana de los viajeros. Los músicos vagoneros se asocian a los demás actores marginados; en el caso del STC se les trata, arresta y multa como a vendedores ambulantes por compartir características: trabajadores informales, oferentes de productos o servicios y obstrutores de las vías de acceso y circulación (177). La autora hace una diferenciación y estipula que existen “músicos de supervivencia”, que son aquellos que tienen alguna discapacidad física o una situación económica y social en un grado de marginación mayor a la de otros, por ejemplo, los invidentes y los indígenas, en específico niños que tocan el acordeón.

La autora nos ofrece la historia de vida de algunos músicos que trabajan dos géneros distintos: música folclórica (latinoamericana, principalmente) y rock clásico y urbano mexicano. Su idea es que a través de una muestra de historias se pueda llegar a una historia general, aun siendo consciente de que cada una es distinta. Algo que destacamos de la exposición de Domínguez es un par de temas que ofrece el testimonio de Carmen Barreto, música vagonera. Uno es la cuestión del género:

Carmen sabe que el hecho de ser mujer, trabajar sola y dedicarse a una actividad en la que se está rodeada de hombres, es una tarea complicada. Muchas veces los elementos de vigilancia la han visto como una presa fácil para ser consignada. Afortunadamente no ha sufrido acoso sexual por parte de los pasajeros, piensa que posiblemente sea porque su actividad infunde cierto respeto en los usuarios. (243)

Olivia hace patente que en la práctica son más los hombres, lo cual se repite en otros contextos por diferentes circunstancias que habrá que ir develando, en este caso se trata del riesgo de ser arrestadas o acosadas. El otro tema nos permite abonar a la hipótesis de que uno de los modos en que esta práctica cultural se transmite y propaga es a partir de la observación, es decir, que los nuevos músicos callejeros se guían por sus antecesores una vez que los han visto en la práctica:

Lo chistoso es que un día me aventé y me aventé solita, o sea me subí al vagón, preparé unas dos canciones. ¡Claro! Me metí antes a estudiar un poco de guita-rra, al menos lo más básico

y me aventé porque de tanto que los observaba algo tie-ne que ser así, y lo mismo que a todos les pasó, con las piernas temblando, con la voz (yo creo) hasta temblorosa te subes a cantar, pero a mi me sirvió pa-ra sacar muchas cosas que yo traía. Yo soy una persona que constantemente busco escapes de mi depresión para subir otra vez, y así fue como empecé. (243)

Las historias de vida de los músicos vagoneros de la CDMX, como en los pasados estudios y audiovisuales, son historias de trabajo arduo ante una situación de carestía económica y disfunción familiar; la práctica de la música ambulante les da un resquicio para poder distraerse haciendo algo que los apasiona y les da además un buen ingreso monetario. Un tópico que podemos ir perfilando como general a todos los contextos que revisamos es el que está relacionado con la observaciones de Aguiar Mariño y Olga Picún sobre el don: los músicos no solo reciben monedas, también palabras que los motivan y les hace sentir que su oficio da algo más que entretenimiento --“Cuando te aplauden se siente bien bonito, te aplauden y te dicen: —Yo soy músico y toco alientos en la orquesta filarmónica... de no sé cual.- Te sientes bien porque es alguien que sabe” (227), y:

Se te eriza la piel cuando te dicen:

—¡Qué padre que están ustedes aquí, qué padre que existen, qué bueno que vienen a tocar!

La gente en la mañana necesita algo que la motive y si nosotros, aparte de que nos dan dinero, servimos para motivar a la gente, es doble. (278)

La investigación permite a la autora afirmar que la actividad de los músicos vagoneros es una práctica cultural que debiera ser tomada en cuenta por la administración del STC como parte importante de la vida social del metro; según la encuesta que hizo la autora a los usuarios de la línea 3, el 53 por ciento de las personas que la usa gusta de escuchar a los músicos vagoneros, a otro 39 por ciento le es indiferente y a un 8 por ciento le incomoda o molesta (347). Al final de su estudio, Olivia ofrece algunas propuestas para mejorar el funcionamiento del metro, así como para crear una convivencia armónica entre todos los actores que conforman la vida social y cultural del mismo.

Otro estudio del 2011 es “El arte como una manifestación mágica del alma: elaboración de crónicas de la cotidianidad de los artistas callejeros que se presentan los fines de semana en las plazas del Centro Histórico de Quito”, de Fátima del Carmen Aguinaca Jácome. Esta tiene un enfoque más periodístico y, a nuestro parecer, no profundiza lo suficiente en el tema y, contra lo que esperaríamos por su título, no presenta ninguna crónica,

es más bien una propuesta para la elaboración de ellas. Aún así, hay algunos puntos que subrayar.

Para Aguinaca, el arte callejero ha existido de distinto modo a través de las épocas, argumento que no complejiza y para el que no adosa fuentes,<sup>20</sup> siendo entonces una modalidad de arte que ha sido estigmatizada y marginalizada por una alta cultura dominante. Sin embargo, estos actores son importantes para la vida social ya que su existencia influye en su contexto de la misma manera en que este influye en ellos (Aguinaca Jácome 8-9). Es también una fuente de ingresos alternativa y la consecuencia de un sistema de trabajo formal insuficiente (53), pero antes que un campo laboral, para la autora es un movimiento contestatario a aquel arte mayor o de élite, una manera de “llamar la atención de la gente, emitir cierto mensaje de interés colectivo y generar una respuesta de masas, participar dentro de la cotidianidad actual, y no ser simplemente un adorno de la época” (64).

Como en pasados estudios, se aborda el tema del imaginario social que se forma alrededor de los artistas callejeros, pero para esta autora es negativo: “se mira a los artistas callejeros como personas de escasos recursos económicos, que han tenido que optar por ese trabajo al no tener acceso a ningún otro, para dicho imaginario esta gente es poco preparada” (10). En realidad, continúa la autora, muchas de las personas que se dedican al arte callejero lo hacen por convicción y pueden ser personas preparadas, con grados académicos incluso; así pues, este imaginario social es peligroso, porque en él se desvaloriza el conocimiento e imagen pública de estos artistas.

Por último, es importante citar la síntesis que la autora hace de las normativas que rigen la práctica de estos músicos. En Quito, los artistas callejeros se registran en la Dirección de Educación y Cultura; para ese año los artistas registrados eran 49, mientras el resto trabajaba sin registro. Se creó también el proyecto “Quito a Pie” para atender a estos artistas, pero solo 20, entre extranjeros y locales, se sumaron a él, seguramente porque el permiso que otorga solo cubre el día domingo y la calle García Moreno que funciona como corredor artístico concurrido durante ese día. Estas normativas se inauguraron en 1999 cuando el Municipio de Quito emitió un instructivo para los artistas callejeros con horarios, número de

---

<sup>20</sup> La principal figura con la que se compara al músico callejero es la del juglar de la Edad Media. Este paralelismo con la antigüedad es recurrente no solo en este estudio, pero cuando se menciona no se lo acompaña de una investigación profunda.

presentaciones y sitios para presentarse, así como una calificación artística que se determina por la preparación del artista --aspectos similares a otras normativas (64).

Corresponde a este año el estudio del que ya hablamos en el apartado de audiovisuales, mismo que se titula “Proyecto de producción de cortometraje documental ‘Backstage’”. Para la autora, el estigma que tiene la música callejera se debe a que esta práctica o cultura es contraria a la imagen del progreso social y económico de una sociedad, misma imagen que el Estado y las empresas proyectan sobre el espacio público, convirtiéndolo en un espacio capitalmente controlado (Sánchez Gonzáles 5-6). El objetivo de este proyecto documental sería el de dignificar tanto la práctica como a las personas que la desarrollan y lograr también que el público genere empatía con ellas.

En cuanto a la parte técnica para llevar a cabo el audiovisual, la autora realiza una descripción de las herramientas con las que cuenta, pero más que eso, lo que nos concierne es la manera en la que se acercó al fenómeno, puesto que hay algunos puntos en común con nuestra experiencia. Por ejemplo, la idea de grabar a los músicos en plena actuación y la idea de interferir lo menos posible en la performance de los músicos, lo cual implica no llevar un equipo de grabación aparatoso con el cual pueda verse intimidado el músico (3-4). Asimismo, de manera breve, la autora narra las dificultades de grabar una expresión en movimiento constante en espacios de mucho tránsito e incertidumbre en cuestiones de seguridad.

Como mencionamos anteriormente, Olga Picún realizó un segundo estudio ampliando la muestra con los músicos de Barcelona. En esencia, la concepción de los músicos callejeros de la autora en su primer estudio se mantiene, así como los puntos de interés al respecto, pero en este nuevo estudio profundizará más sobre el papel político del músico y sobre las regulaciones legales que lo interpelan a través de distintas épocas. La pregunta de investigación que hace se centra entonces en la legitimidad que tiene este personaje, histórico para ella, y los conflictos en los que se ve envuelto (Picún Fuentes, “Entre la legalidad” 10):

Aunque el músico callejero se desempeña con cierta autonomía del orden es un actor institucionalizado. Su capital social está, si no determinado, al menos influido por una dialéctica conflicto-legitimidad. La hipótesis central de este trabajo es que los dos componentes de la dialéctica, que tiene su escenario principal en el espacio público físico y su representación en el espacio simbólico, funcionan como muros de contención de este actor social, en tanto lo preservan en un espacio subalterno de producción y recepción o consumo musicales. (84)

El título de su trabajo “Entre la legalidad y el conflicto: los músicos callejeros en la ciudad postindustrial. Estudio del Centro Histórico de la ciudad de México y de Ciutat Vella (Barcelona)” también incluye los problemas políticos y sociales por la ocupación y control del espacio como un medio para generar recursos económicos; en una ciudad postindustrial esto es fundamental, el espacio se vuelve completamente un espacio de consumo (82). Es por esta razón que los músicos callejeros entran en aquel conflicto constante. Al ocupar dicho espacio a partir de una práctica no regulada por el Estado, se ven en una situación de ilegalidad que los convierte en blanco de arrestos, multas y confiscaciones, hechos que se vuelven cíclicos y que parecen no tener resolución, ya que la práctica del músico callejero supera las tácticas de control. Si recordamos el documental *Sin permiso* nos daremos cuenta de que para el año en que Picún realizó su estudio y el año en que se realizó el documental las cosas no cambiaron en el caso de Barcelona, y en México también podemos comprobar lo mismo.

Conocemos ya las problemáticas, así que hablaremos de otro asunto que Olga aporta, como lo es el registro de algunos documentos importantes que permiten vislumbrar al músico callejero de manera histórica. Uno de ellos es la publicación en 1892 de una nota periodística titulada “Una silueta” en el periódico barcelonés *La Vanguardia* sobre un violinista ciego que toca en las calles (89). Dos años después, en el mismo periódico se publicó la nota “Sucesos de la capital”, sobre un decomiso de organillos a dos organilleros (el tema de los organilleros también es abordado por Olga aunque no resuelve si éste debe ser considerado músico callejero o no). Después, en 1931 y 1932 dicho periódico publicará dos notas más concernientes a los músicos callejeros, “De la vida Barcelonesa. Los músicos callejeros” y “Tipos populares Barceloneses” (90). Serán estas cuatro notas las más antiguas. Esto es importante porque podemos entonces afirmar que, al menos, ya para finales del siglo XIX existía una figura con las mismas características con las que definimos al músico callejero de nuestros días. Es a partir de esta fecha que podríamos comenzar una búsqueda más ardua de crónicas periodísticas, el género principal que más hace visible a este personaje hasta el siglo XX, por lo menos. Profundizaremos en esto cuando veamos que en Morelia hubo algunos cronistas de este siglo que hicieron algunas estampas sobre músicos callejeros. En el caso de la hoy CDMX, la autora nos remite al año 1974 como el más lejano para este contexto para la aparición de este personaje en un medio escrito: *Tipos populares de la ciudad de México*

de Ricardo Cortés Tamayo, un pequeño volumen sobre varios personajes entre los que se encuentra el músico callejero (92-93).

Para el año 2014, Alicia Martínez Gil presenta su estudio “Análisis de gestión de los músicos callejeros” en la Universidad Politécnica de Valencia. Un análisis de varias normativas que rigen a los músicos de diversos países, yendo de lo internacional a lo nacional, y centrándose en el caso de Barcelona.

Podemos rescatar de esta tesis varios puntos: primero, la aportación que da al comparar normativas, por las cuales podemos apreciar que se repiten las razones y las condiciones en las que puede laborar un músico callejero. Entre ellas está el no interrumpir la paz pública y no molestar a los vecinos con altos volúmenes, a lo que le sigue la prohibición de amplificadores o un mínimo volumen para su utilización. Otra regla es no interferir el paso en los espacios ocupados; básicamente se trata de llevar a cabo la práctica sin perjudicar a nadie ni ningún sitio. Las normativas que Martínez Gil analiza también permiten ver que el espacio urbano, público, se concibe como un espacio limpio, física y moralmente, armonioso y atractivo: civilizado, y que todo aquello que pueda poner esto en riesgo debe ser normado o neutralizado. Esta asepsia de las sociedades modernas está ligada para la autora con una tradición de control sobre el espacio público: “La profesión del músico callejero no es fácil en una sociedad que actualmente se rige por normas, unas normas que arrastran las leyes de vagabundos, maleantes y escándalo público de la antigüedad” (Martínez Gil 10-11).

Si, como nos muestra Gil y los textos que ya hemos revisado sobre la situación en Barcelona, los músicos de dicha ciudad rechazan las normativas es porque acotan el libre movimiento y la libre expresión, es decir, se les prohíbe tocar en ciertas zonas, que por otra parte suelen ser las más fructíferas para la práctica, y se les imponen horarios, además de un permiso legal por el cual tienen que concursar a través de audiciones (163). La implantación de normas, acierta la autora, es contradictorio con las dinámicas y normas propias que los músicos generan por sí solos en relación a sus vivencias y su saber hacer (11). Luego de revisar las normativas que la autora expone, es notorio que estas se hacen a partir de los criterios estéticos de quienes las forman; están pensadas en la concepción de que el músico sale a las calles principalmente a realizar una performance solo artística y que a esto se subordina la necesidad monetaria, la cual es, la más de las veces, la causa principal para deambular. Es por esto que a muchos músicos no les preocupa solo la calidad artística, se sale con lo que se tiene porque así lo apremia su situación, y detrás de eso hay una historia

de vida y una cultura que les da sustento. Por otra parte, los transeúntes, una mayoría de ellos según las encuestas que la autora realiza, ven positivamente la práctica y le dan su apoyo civil y económico.

De las conclusiones a las que llega el estudio es cuestionable una: los músicos ocupan la calle en respuesta a la falta de otros espacios (91). La cuestión es ¿si existieran otros espacios donde los músicos pudieran desarrollarse y sustentarse económicamente, dejaría de haber músicos en las calles? Y son principales otras conclusiones para el tema de la regulación: 1, que las normativas de los gobiernos se hacen sin un estudio previo de la práctica, y 2, que la proliferación de músicos callejeros en las urbes hace necesaria una legislación, pero basada en la coparticipación de Estado y músicos, y con el interés del primero por conocer bien la labor de los segundos (92).

En el mismo año se publicó el libro *Música nas ruas do Rio de Janeiro* de Micael Herschmann y Cíntia Sanmartin Fernandes, cuyo objetivo es “... provocar uma reflexão sobre a importância das dinâmicas que envolvem a música nas ruas, isto é, repensar a relevância dessas nos processos de ressignificação da cidade do Rio de Janeiro” (Herschmann y Sanmartin Fernandes 22-23). Los autores parten de la idea de que estudiar a los músicos callejeros como agentes políticos y de cambio social desde lo cotidiano y desde el arte es estudiar un fenómeno cultural marginado, y al hacerlo trazan una historia del margen (38) -- este punto es tal vez el hilo que une todos los textos revisados y el presente-- . Por otra parte, el libro tiene varios puntos en común con el estudio de Neve, sobre todo en cuanto a pensar en los músicos callejeros como constructores de territorialidades sensibles, “sónico-musicais” (13). Asimismo, los autores entienden la práctica como la contraparte de la música de masas y su industria, siendo una opción de consumo alterna y fácil de adquirir para las personas que no pueden acceder a conciertos, así como un movimiento político que crea espacios alternos a los de la modernidad capitalista (en la línea en que los estudios ya vistos entienden esta modernidad). El espacio público es tomado por los músicos para crear un “lugar”, un sitio de vivencias, donde la comunidad se reúne teniendo como núcleo la música (15).

Para el año 2015 contamos con el estudio “1948: del Big Bang a la música callejera” de Sebastian Montt Lozano, cuyas preguntas de investigación se centran en la institucionalización del arte en contraposición con la práctica de los músicos callejeros y la tradición que estos pueden representar. El trabajo consistió en registros audiovisuales y en la

elaboración de retratos pictóricos basados en las fotografías hechas a los músicos, materiales que el autor pone en línea para su consulta (las pinturas que realiza el autor se muestran en el estudio escrito también).

La fecha del título hace referencia a varios acontecimientos históricos, pero sobre todo a la aparición de Lucho Bermúdez, intérprete de música tropical, hito en Colombia, y al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, escritor y político que atendía causas populares bajo una política de corte socialista. Este hecho provocó inconformidad y protestas populares importantes que se conocen como el Bogotazo (para Montt el Big Bang de una nueva Colombia) y que abrirían paso a hechos políticos violentos en los que, entre otras cosas, se controló el espacio público a través de decretos que buscaban el orden civil, dejando inoperantes las expresiones artísticas callejeras (Montt Lozano 20). Dichas prohibiciones y hechos de control fueron cambiando, hasta los años setenta, cuando perdieron vigencia y las personas volvieron a ocupar los espacios públicos con mayor libertad (20). Sin embargo, el hostigamiento gubernamental y la estigmatización social no desaparecieron del todo.

En cuanto a la performance como tal, un aporte es que el autor identifica ciertas pautas en la práctica del músico callejero y las enlista en un decálogo: preparar el acto, elegir un lugar para llevarlo a cabo, apropiarse de él, reunir o convocar un público, mantener a este interesado, interactuar con él, recoger sus propinas, vender artículos si los tiene, hacer anotaciones sobre su actividad --dato curioso-- en libretas (qué lugares son mejores, números de clientes, etc.), y reflexionar sobre la experiencia obtenida en un día de trabajo (38). No estamos seguros de la pertinencia de elaborar un decálogo sobre la práctica, ya que los casos pueden variar, pero su elaboración tal vez se deba a la coincidencia de características que la autora encontró en el total de sus muestras.

Ya para el año 2017 Pablo Iván Argüello González presenta su estudio “Habitamos la ciudad por instantes. Músicos callejeros en un contexto de gentrificación: apropiaciones y conflictos en los espacios públicos del Centro Histórico de la Ciudad de México”. Un estudio antropológico y social que aborda los ya conocidos problemas que enfrentan los músicos en dicha ciudad, poniendo como causa principal los procesos de gentrificación<sup>21</sup> que son

---

<sup>21</sup> La definición del autor para este término complejo: “Cuando me refiero a este neologismo, lo hago para señalar los cambios estructurales y simbólicos que surgen en ciudades de todo el mundo como resultado de las políticas económicas neoliberales que incentivan la inyección de capitales provenientes del sector privado y gubernamental, para remozar y (o) reutilizar zonas deterioradas o en abandono, con la finalidad de reconstruirlas

implementados en la urbe, y que son agresivos y nada tolerantes con diversos actores de la vía pública además de los músicos: personas que viven en las calles y vendedores ambulantes.

Su proyecto comenzó a partir de uno de los casos de represión policíaca contra un grupo de música clásica conformado por cuatro violonchelistas, en el 2016, problema que provocó la reunión de varios músicos y otros artistas callejeros en el Parque Alameda. El objetivo de la asamblea fue discutir y tomar acciones contra los atropellos de las autoridades del Centro Histórico de la CDMX (21). Esto hizo que después surgiera el Colectivo de Músicos y Artistas Urbanos del Centro.

El papel de los músicos callejeros en los procesos de gentrificación, en sus primeras etapas, es el de pacificadores, a través de su música, de los espacios urbanos, y son un atractivo que aporta al buen aspecto de los sitios, pero después de los inicios de la gentrificación, el Estado y las empresas que invierten en los espacios los estigmatizan y los excluyen de sus lugares y de los programas culturales. El conflicto que surge de esta situación hace que los músicos generen mecanismos de apropiación para continuar laborando (26). Esta apropiación --material, cultural y simbólica-- se da a partir del ritual y la rutina que tiene cada músico, con ella obtienen seguridad “ontológica” y un “sentido de lugar” que los ayuda a estar en dicho espacio y convivir con el resto de los actores sociales (139). Además de la gentrificación, otro problema grave contra el que se enfrentan los músicos es la existencia de la mafia de vendedores ambulantes, creada en 1983, la cual cobra uso de piso a los artistas, hostiga y agrede físicamente a quienes se niegan a pagar (181). La definición que Argüello González da para los músicos callejeros está, por tanto, atravesada por los problemas mencionados y tiene como matiz la distinción de tres tipos:

- 1) músicos en situación de ‘vulnerabilidad social’, como el caso de los músicos indígenas (niños y adultos), personas de la tercera edad o músicos que tienen alguna discapacidad psicomotora y (o) intelectual; 2) músicos a los que se les ha asignado (principalmente por parte del gobierno) un valor patrimonial en este espacio, como los organilleros, los mariachis y los concheros; 3) músicos que poseen una formación musical profesional y (o) semi-profesional que pudieran haber adquirido sus estudios en clases particulares, instituciones y (o) comenzar o tornarse autodidactas en algún momento. (67-88)

---

y, en su caso, atraer a sectores más privilegiados de la sociedad para que habiten, visiten e inviertan en estos espacios; lo que trae como consecuencia una elevación drástica en la plusvalía de la zona intervenida” (Argüello González 37).

Los músicos del tipo tres, principalmente, son los estudiados por el autor a partir del trabajo de campo y una herramienta que él tituló como “musicoteo”, el cual consiste básicamente en un censo de músicos en un periodo de tiempo determinado. Ello sirve para observar la regularidad de ocupación de espacios y los horarios de cada músico. Asimismo puede verse su movilidad, los géneros e instrumentos musicales y sus condiciones socioeconómicas particulares (89). El total de los músicos contados es de 179 --en 4 meses--, interpretando géneros increíblemente diversos y realizando su actividad entre las once de la mañana y las diez de la noche, horario promedio (91-92). Esta investigación cierra, hasta este momento, el estudio del caso de la Ciudad de México, una ciudad donde los músicos callejeros no pueden trabajar dignamente y en completa libertad.

Finalmente, es necesario mencionar el estudio titulado “La construcción social de las culturas musicales; los músicos callejeros a través de sus relatos y performance” (2017) de José Antonio Galarza Tejada. Se enfoca en la vida y performance de tres músicos de distintas edades y condiciones socioeconómicas. Estos músicos no padecen las condiciones de los músicos de la Ciudad de México, y podríamos decir que cuentan con la libertad necesaria para desarrollar sus performances, por lo que el autor se puede centrar más en las historias de vida, en la descripción de la performance y en el análisis del espacio, la música, las culturas musicales y el público. Un aporte interesante de su análisis es la concepción de los transeúntes como “público efímero”, papel de las personas en la performance, necesario para que un músico callejero pueda obtener mejores ganancias: si el público no se renovara constantemente, las ganancias disminuirían (Galarza Tejada 77). La elección de los músicos es también interesante: un saxofonista llamado Pedro, que llegó a San Luis Potosí después del terremoto de 1985, que lo dejó sin vivienda, y donde, después de trabajar muchos años con varias agrupaciones, halló en las calles el lugar para sustentarse económicamente y pasar así su vejez; Leonardo Hernández, un joven flautista que siempre quiso estudiar música pero nunca logró pasar el examen de admisión y que está entre el ser o no ser músico callejero, pues fluctúa su aparición en el espacio público debido a diversos factores personales respecto al oficio; y Beto Lobo, otro joven cantante que sí se concibe como músico callejero y tiene una rutina determinada, lo cual, por otra parte, le sirve para promoverse y ser contratado en distintas clases de eventos.

### 2.3. Notas periodísticas: elogio y vituperio

Revisaremos ahora una serie de notas periodísticas recopiladas en la Web; lo haremos de manera breve puesto que muchos de los tópicos que tratan ya fueron vistos en los pasados apartados. Uno de los objetivos es atestiguar cómo son percibidos y representados los músicos callejeros desde distintos medios de comunicación periodística. Las notas arrojan un panorama o un estado de la cuestión social, internacional, sobre el fenómeno de los músicos y demás artistas callejeros. Específicamente, obtenemos notas cuando se presenta alguna ley en su contra, cuando un músico es atacado por la policía o cuando se quiere hacer un reportaje sobre su actividad, casi siempre como para dar reconocimiento a estas personas.

Se recopilaron treinta y dos notas periodísticas, de las que citamos dieciocho, y evitamos seleccionar variantes que no aportan algo nuevo sobre un mismo acontecimiento, por ejemplo, las varias que hablan sobre las protestas actuales que se han llevado a cabo en Buenos Aires, debido a una nueva legislación que atenta contra la libertad de los artistas para expresarse en las calles. En estas notas podemos leer opiniones, tanto de los periodistas como de algunos músicos entrevistados, opiniones que suelen ser recurrentes cuando se trata el tema de los músicos o de los artistas callejeros en general. No representan, por su naturaleza, estudios o análisis profundos, aunque sí hay notas mejor desarrolladas o que reflexionan más extensamente que otras. En ellas confluyen una serie de temas que dividiremos y con los que desarrollaremos el siguiente comentario.

Suele pensarse de manera recurrente que los músicos callejeros desarrollan una actividad importante para la sociedad, puesto que revitalizan o “dan vida” a los espacios cotidianos. También que representan una parte considerable de la cultura artística y son necesarios porque contrarrestan otros males sociales que suceden en el mismo espacio público. Es por esta labor y atractivo que se les puede denominar, pues, como parte del patrimonio cultural de un lugar, siendo apoyados por algunos programas estatales (Vives, párr. 3; “Carmena elimina el examen” párr. 7; Cruz, párr. 9; “La aplicación”, párr.1):

El ir y venir diario de millones de personas, sería monótono y gris, si no existieran los virtuosos que hacen suyas las calles de las ciudades y los pueblos para deleitar y animar la cotidianidad de los mexicanos. ... De pie en una esquina ya sea con una guitarra al hombro, haciendo malabares o leyendo un poema para los transeúntes, los artistas callejeros hacen que cada rincón de México tenga algo especial que hace que detenerse un momento, valga la pena. (Espinoza Rodríguez, párr. 1-13)

Y:

México requiere más cultura, saquemos la violencia de las calles y llevemos la comedia. *La lucha que se está haciendo es que las plazas y parques sean tomados por el arte que le da color a las ciudades grises* Expresó Erick Murias, uno de los presentadores y quien participó por primera vez. (“Payasos y malabaristas”, párr. 4)

Entonces, su labor se correlaciona con el bienestar social, con hacer que los transeúntes se alegren o reflexionen con la obra de cada uno de estos actores. Este objetivo que se les adjudica no se debe solo a su labor en las calles, proviene también de la concepción de las artes como expresiones humanas positivas que pueden cambiar para bien distintas situaciones:

Sus rostros no aparecen por televisión, sus nombres no suenan en las radios y tampoco han publicado discos que ocupen los principales puestos de las listas de ventas. Sin embargo, **su música llega cada día hasta el corazón** de millones de personas en su rutina diaria por el deambular de los cinco continentes ... Un día, el productor estadounidense **Mark Johnson hizo realidad sus sueños** y decidió juntarlos en el proyecto “Playing For Change” en el que una representación de estos artistas muestra sus cualidades musicales con un único objetivo: la paz mundial a través de sus canciones. «La música tiene el poder de derribar fronteras y acercar pueblos. No importa de dónde sea la gente. Da igual su condición geográfica, política, económica o espiritual. La música tiene la capacidad de unirnos a todos como una única raza», aseguró ayer Johnson durante la presentación del proyecto en Madrid. (Pérez, párr. 1-4)

Sin embargo, esta concepción es variante. Como tal, el fenómeno observado desde las notas periodísticas no dista mucho cuando se habla del objetivo de los músicos: las personas salen a hacer música a las calles con el fin de generar un ingreso económico. Las variantes se encuentran en la música e instrumentación que portan, puesto que en cada región son diferentes. Son variantes también los espacios, pero se caracterizan por ser lugares públicos concurridos, en los cuales hay mayor posibilidad de obtener cooperaciones. Las experiencias extra musicales también suelen ser coincidentes, buenos comentarios de los transeúntes y públicos ocasionales, satisfacción y adquisición de placer por hacer música en esos espacios:

Se transmite más en la calle que en grandes recintos culturales, “es refrescante, consolador. Aquí puedes sentir la música como no lo harías en un teatro, aunque tengas entradas VIP”, afirma en entrevista con EL UNIVERSAL, Luis Alberto Rey Cárdenas, violonchelista venezolano avecindado en México desde hace ocho años. (Valderrama, párr. 4)

La otra cara de la moneda también es patente y genera una serie de protestas y situaciones que se hacen públicas a través de los reportajes. El hecho de la marginalización social de estas personas acciona la represión verbal y policiaca, que desde los medios y la opinión pública es un error y es algo injustificado (muchos son los videos, por ejemplo, de músicos que son desalojados o arrestados por estar en la vía pública, no se diga de otros artistas callejeros y vendedores ambulantes, videos que despiertan el enojo de las personas en las redes). La marginalización se da a partir de criterios estéticos o juicios de valor, ya sea por la música o el arte que la persona lleve a cabo, así como por su condición económica y racial:

“He visto a una señora que lanza pelotitas al aire, más o menos por la zona de La Minerva, en esta ciudad, desde hace muchos años, pero sin ningún arte, ni gracia, ni dominio del malabarismo; lo hace para conmover a las multitudes porque siempre va acompañada de uno o dos de sus chiquillos”. Manifestó que así como este caso hay otros “que encontraron en un **seudo arte** un camino para sobrevivir, en una forma de solicitar limosna de manera un poco disimulada”. (“Artistas callejeros nacen por necesidad en México”, párr. 14-15)<sup>22</sup>

Este tipo de pensamiento es el que está también detrás de los exámenes de “idoneidad” que se hacen a los músicos para poder otorgarles un permiso y prever la “mendicidad encubierta” (véase por ejemplo “Los músicos callejeros, a examen”). Así pues, la marginalización se da a través de la comparación de los músicos con otros actores del espacio público que son estigmatizados socialmente:

Payasos, acróbatas, “esculturas vivientes”, mimos, bailarines y malabaristas, los artistas urbanos explicaron que desde hace años acostumbran ocupar espacios en los semáforos para presentar sus actos mientras los automóviles esperan la luz verde. Sin embargo, indicaron que el ayuntamiento de Puebla parece no entender sus actividades e insiste en tratarlos como “vendedores ambulantes”. (Hernández, párr. 17-18)

Varias son las notas que hablan sobre conflictos a partir de este problema. Es real, aunque casi siempre anónimo, el rechazo de la actividad callejera por ciertos sectores de la población y no solo por parte de las instituciones estatales:

Alejandro Cabrera Britos, saxofonista callejero y Presidente de FFAO, explicó que al ser un proyecto presentado por el ejecutivo solo pasará por la Comisión de Justicia de la Legislatura. Britos explica que desde el ejecutivo responden “a la demanda de un sector de la opinión

---

<sup>22</sup> El testimonio corresponde a Efraín Franco Frías, director del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD).

pública que le repugna la actividad en el espacio público, ya sean artistas callejeros, los trapitos, o los malabaristas en los semáforos. Quieren criminalizar a todos los artistas y trabajadores de la economía informal, y para ello llevan adelante una fuerte campaña de estigmatización”. (Solano, párr. 14)

Estos sectores de la población son usualmente los vecinos que viven en las zonas donde la práctica de los artistas callejeros se lleva a cabo; estos defienden su descanso y arguyen que los músicos contaminan sonoramente, lo cual se considera en las normativas tanto de Buenos Aires como de Barcelona, por ejemplo (véase: García Gallo, párr. 5, “Los músicos callejeros, a examen”, párr. 6, “El Ayuntamiento de Madrid da un mes”, párr. 5, “Carmena elimina el examen”, párr. 12, “Rodríguez Larreta cree que la música es un ruido molesto”, párr. 3). La mayoría de coincidencias en las notas radica en el asunto de la ocupación del espacio y la legislación de la práctica de los artistas callejeros con el fin de ya no estar en una situación de agentes marginales e ilegales. Hasta aquí hemos ya citado algunas notas que corresponden al reportaje de estas situaciones. Dos países destacan con el número más alto de notas al respecto, Argentina y España. El primero por la modificación en curso del Código Contravencional preparada por el gobierno de Horacio Rodríguez Larreta en Buenos Aires:

La propuesta de modificación del actual Código Contravencional que impulsa el gobierno de Horacio Rodríguez Larreta podría convertir a la Ciudad de Buenos Aires en una de las pocas capitales del mundo sin músicos callejeros. La iniciativa 1664-J-18 que se encuentra en tratamiento en comisiones, propone agravar la penalización sobre “ruidos molestos” en la vía pública, e incluye como tales a los artistas que hacen música en la calle. (“Rodríguez Larreta cree que la música es un ruido molesto”, párr. 1)

A partir de que se hizo público el trámite de esta modificación, comenzaron las protestas de los artistas, las cuales, a la fecha que esto se escribe, no han terminado. Es preocupante puesto que las denuncias a partir de esta modificación pueden ser anónimas, lo cual puede crear un ambiente de represión justificado en acusaciones falsas. De por sí, se quejan los músicos, la represión es usual contra los trabajadores ambulantes, en general, desde hace tiempo y sin una regulación clara (“Artistas callejeros volvieron a marchar en contra de la reforma”, párr. 3). Es por eso que existe una gran contradicción cuando las instituciones necesitan de los artistas callejeros para hablar de vitalidad y patrimonio cultural --recordemos las palabras del Vampiro en el documental *Música en las banquetas*--, como lo es en el caso de Barcelona, donde existe un vacío e incertidumbre legal que ha permitido la represión intermitente hacia los músicos y demás artistas callejeros, a pesar de los

esfuerzos que los músicos y sus asociaciones hacen por entablar un diálogo con las instituciones:

La carpeta “músicos de calle” quizás sea la más complicada que tiene el Iclub sobre la mesa. Aun así, algunos músicos creen que nunca se había estado tan cerca de una solución. Uno de los pocos acuerdos que salieron de esas jornadas fue programar otro encuentro cuanto antes para seguir dialogando. Menos es nada. Porque si uno de los bandos flaquea, se volverá a la casilla de salida: a esa Barcelona que de puertas afuera alardea de la vitalidad cultural de sus calles y de puertas adentro trata a los artistas callejeros como delincuentes. (Cruz, párr. 11)

El panorama nos deja ver que la situación no es sencilla cuando no hay una legislación específica. Por otro lado, cuando la hay y el Estado no es incongruente con su discurso culturalista y sus acciones, se dan buenos resultados. Así pasa en la actualidad con Inglaterra, donde los músicos son regulados a partir de reglamentos e incluso a partir de innovaciones tecnológicas, como la cooperación virtual a través de una aplicación celular; a propósito, dice la nota:

Sadiq Khan ha promovido esta campaña con entusiasmo. El alcalde de Londres ha afirmado la necesidad de Londres por promover el arte y la música en la ciudad. Teniendo en cuenta la cantidad de grandes músicos y estrellas que han nacido y crecido en Londres, Khan considera de esta, una acción positiva. “Londres es una fábrica de música que ha producido artistas como Adele. Para que Londres mantenga este *estatus* de capital global de la música, es de vital importancia que apoyemos a las estrellas del mañana”, afirmaba Khan. (Martín, párr. 3)

Otra ciudad, ejemplo de una regulación que ha funcionado, es Bruselas. En el año 2016 se reporta una segura actividad de los músicos callejeros en esa ciudad. La nota informa de la situación y recopila tres testimonios de músicos en los que hablan de las experiencias positivas de tocar en Bruselas; al respecto de la situación:

Cada mes, el Ayuntamiento de Bruselas concede 50 autorizaciones con una validez de 31 días. Un artista residente en Bruselas puede recibir hasta seis autorizaciones al año. El objetivo de este sistema es "dar la oportunidad de actuar a todos los artistas, porque son muchas las demandas que recibimos", indicaron desde el Servicio de Cultura ... "Bruselas quiere dejar un espacio a los artistas", aseguran a Efe desde el Servicio de Cultura del Ayuntamiento. "El reglamento es una manera de armonizar el espacio público, porque hace falta que artistas, vecinos, trabajadores y turistas lo compartan de la mejor manera", añaden. (Vilar-Bou, párr. 10-11, 17)

Algunas veces como apologías al arte callejero, defensa y denuncia de abusos policiales, otras veces como vituperio y estigmatización, los periodistas y sus entrevistados generan notas interesantes sobre un conflicto constante y sin resoluciones claras y prontas. Sobre la crónica, sabemos, gracias a Olga Picún, de la existencia de testimonios que datan de finales del siglo XIX, en España. Para México marca la fecha de 1974 con la publicación de *Tipos populares de la ciudad de México* de Ricardo Cortés Tamayo, quien dedica un apartado a un violinista callejero de esos años; citamos aquí los pasajes que la autora nos ofrece:

Llanamente el violinista que lo es sin serlo ni saberlo. El que viene de su llano desolado o de la tierra hostil; de esas partes donde las lenguas indias fueron, con su mansa dulzura, método musical de enseñanza. La bronca miseria, el atril. En fin un modo que se antoja hecho para la dignidad de pedir de comer sin el agravio de la limosna. Sombrero de petate; calzón y camisa de manta gruesa, desgarrados, llenos de sudor y el barro de los tránsitos y el menosprecio con que se contempla. Huaraches diestros en el “a pespunte”, correas ennegrecidas; y un violín antítesis del Stradivarius [subrayado nuestro], hecho con maderas corrientes, apenas barnizadas, cuatro cuerdas sin cordura, de malas tripas de gato y un arco que no es precisamente el de triunfo ... Uno, que está muy quitado de la pena recluido en sus habitaciones, oye al pronto, frente a la puerta, una música desapacible, ríspida; pero que desafinada y todo penetra el aire de una desolada terquedad que conmueve ... Y aún el violinista atreve una canción alegre y fanfarrona, más tan triste como él, su instrumento y los ropajes que lo envuelven. Luego a uno, que es de este mundo y no tiene el corazón de piedra, le da por ponerse espléndido y alargar al músico veinte centavos; o un taco. Aunque no faltarán quienes, barriga llena corazón contento, no dejen de traslucirle al inoportuno violinista que qué bonito; pero por favor, váyase con su música a otra parte. (ctd. en Picún, “Entre la legalidad” 92-93)

En el caso de Morelia pudimos encontrar dos crónicas donde se habla de músicos callejeros. La primera es del año 1971, anterior a la de Tamayo, y se titula *Morelia... relicario de piedra*, escrita por Gilberto Chávez Fraga. Solo dedica un capítulo a los organilleros, el cual titula “Los cilindros”:

Estos cilindros, que con sus arcaicos aparatos musicales pueblan a veces el aire de las barriadas con el sonido de sus melancólicas notas, que de evocaciones nos sugieren. A mí siempre me ha parecido que estos pintorescos músicos ambulantes, con su peculiar y esporádica ocupación, llenan una de las páginas de más genuino sabor popular. Es el concertista de los pobres; el forjador de evocadoras ilusiones y el que nos trae muchas veces, el recuerdo de inmortales melodías de nuestro México. Sin embargo, ya ha ido

desapareciendo de las calles poco a poco, este personaje, que por cierto no es privativo de nuestro pueblo, pues en todas las latitudes, sajonas o latinas, se le veía deambular con su pesada caja al hombro y un gracioso tití o mono huasteco, sujeto a una cadencia, reclamar para su amo con risibles actitudes la debida cooperación. Eran el alborozo de la chiquillería, pero bastante de todo ello ya se ha desvanecido, quizá por eso se le ve con más nostálgico entusiasmo cuando se aparecen de vez en cuando por las esquinas, tocando la melodía de moda, cadencioso vals o alegre polka. He llegado a notar que la gente es generosa con ellos. Tal vez porque su música, populachera sí se quiere, tiene un no sé qué, que se disuelve en añoranzas. ¡Ojalá que estos cilindros de mi pueblo nos sigan trayendo, aunque sea de vez en cuando, el musical mensaje de sus viejas melodías envueltas en la nostalgia del tiempo... Ellos simbolizan una antigua estampa pueblerina; una de las pocas que nos quedan. ¡Que conserven por siempre su viejo cilindro, y hagan que su dulce ritornelo rompa el silencio de las noches tranquilas! ¡Y que en el suave misterio de esas noches, sus melancólicas notas del hogar, el hijo querido se duerme en nuestros brazos, y saboreamos la negra taza de café. (Chávez Fraga 41)

La segunda crónica fue escrita por Francisco López Guido, cronista de la Voz de Michoacán, en 1979 y se llama *Apuntes de mi ciudad*. En esta solo encontramos dos menciones, una en el capítulo “Cántico de la noche” referente a Lino Gonzáles Guzmán, un músico que en ese entonces contaba con 38 años de edad y que cantaba en la calle acompañándose de su guitarra:

Lino canta... para comer. Canta entre las personas que van a comer pollo, en la Cerrada San Agustín. Hay veces que le dan hasta un peso, posiblemente por ayudarlo o... para que se calle. Aferrado a sus piernas, su hijo, un chiquillo vivaracho de 6 años mira con mirada lánguida y de hambre. Causa lástima. Lino y su hijo pasan la noche cantando, mientras su esposa duerme allá en la calle Olivares 219, Colonia Isaac Arriaga. Lino cuida mucho su guitarra, como que le costó 25 pesos y otros 25 más que empleó para mejorarla. Lino, bien rasurado, de fino y delineado bigote, trabaja como albañil en el día. De noche canta y no se sabe las canciones. Se le olvida la letra, pero tararea y no pierde la melodía. (López Guido 26)

La otra mención corresponde al capítulo “Bumaro”, un niño acordeonista que tocaba en las calles hasta que decidió superarse musicalmente, inspirado por el amor a una joven y su deseo de ser digno de estar con ella; luego de dejar las calles desea no volver a ellas y considera que ningún niño debería pedir limosna de esa manera. Ofrecemos un fragmento ya que el texto entero es extenso:

Se sentaba con sus piernas cruzadas, en los escalones a la entrada del Palacio Federal. Sus manos, huesudas y larguiruchas, arrancaban dulces notas del acordeón. Bumaro con su cara de niño, sin ojos, sonreía levemente al oír que caía una moneda en otras monedas anidadas en la mano de su hermana Maclovia, una chiquilla de frágil figura que pedía dinero, mientras él trataba vanamente de atraer la atención de la gente que entraba y salía atropelladamente. Bumaro iba con paso seguro, asido de manga de su camisa, por la mano de su hermana que lo guiaba por los portales. La gente dejaba una moneda en la mano de la chiquilla, no tanto por ayudarlo, sino por ver aquel cuadro desgarrador. Bumaro tocaba su acordeón. Cuando terminaba la última función del cine, en el portal, la gente ahí lo encontraba sentado con las piernas cruzadas, tocando siempre el acordeón y la niña, la dulce Maclovia, recibiendo las monedas. Pero, ¿dónde está Bumaro y su hermanita Maclovia? Si usted lo ve ahora se sorprenderá: viste traje, camisa sport, pero en corbata y un fistol de fantasía. Ahora usa unos gruesos lentes oscuros. Está peinado y toca su propio órgano que le costó... ¡sesenta mil pesos! y lo paga en abonos. Es todo un cambio. No es aquel chiquillo. Bumaro es un artista enamorado de una muchachita, su vecina a la que no conoce, pero que ama y por ese amor es que se vistió, se quitó de pedir limosna, estudió piano, órgano, música y ahora toca con el sentimiento que solo es capaz de imprimir un enamorado a su música. Gusta su música. Ahora tiene 17 años de edad y en su pensamiento modela una imagen: la de su Martha, la vecina de la que se enamoró perdidamente. (257-259)

Como podemos ver, en las crónicas de Tamayo y de López Guido los músicos callejeros son descritos más bien como mendicantes que como artistas: tocan mal, visten mal, portan instrumentos de baja calidad, etc. Pero, por ejemplo, con los cilindros en la narración de Chávez Fraga pasa algo contrario, pues estos son representativos de la cultura, una estampa del paisaje popular. De nuevo las dos caras de la moneda. Por otra parte, el estilo romántico y costumbrista de estas crónicas está lleno de evocaciones a la nostalgia, a un pasado mejor, específicamente las dos dedicadas a Morelia, en las cuales se trata de ofrecer apreciaciones moralizantes a los lectores y exaltaciones a la arquitectura y costumbres que deben cuidarse para que no se deterioren y pierdan. Bajo este estilo y pensamiento, ciertamente conservador, son retratados los músicos callejeros de la época. Finalmente decir, recordando lo que dijimos en la introducción, que las crónicas son el género en el cual podemos seguir buscando más referencias a músicos callejeros al menos en lo que concierne al siglo XX, pero incluso un poco más atrás, finales del siglo XIX, como lo sugiere Picún cuando da a conocer sus averiguaciones sobre el caso español. Sirvan las crónicas revisadas para sugerir que la historia de la música callejera como la conocemos hoy recae por lo menos

en estos siglos, por las características similares y por las condiciones socioeconómicas urbanas, que si bien han cambiado, no son tan ajenas a nuestro presente, y no ya a la sugerencia de la mayoría de los estudios anteriormente revisados que plantean que la práctica que atestiguamos hoy es heredada de los juglares medievales, lo cual afirman arriesgadamente sin haber hecho un buen estudio al respecto.

#### **2.4. Conclusiones**

La triada de discursos que nos ofrece el periodismo, la investigación académica y la realización documental representa tres perspectivas distintas sobre un mismo fenómeno. Cada una aporta puntos que complementan a las otras y dejan ver las problemáticas generales a las que pueden enfrentarse los músicos callejeros en diversas latitudes, lo cual prueba que su práctica es internacional y que su estudio puede llevar a delinear una historia contemporánea de la misma. No ha sido el objetivo de este estudio hacerlo, pero al menos hemos probado que sí existen documentos en distintos soportes que permitirían hacerlo en una posterior investigación, y sobre todo que existe un genuino interés por entender esta práctica cultural, por escuchar y valorar las historias de vida y las performances de sus actores.

Cabría, hasta aquí, hacer la pregunta ¿por qué nos llama tanto la atención la historia de vida de los músicos ambulantes? La duda que causa en nosotros solo puede resolverse yendo a la historia personal de cada músico y es nuclear en todos los documentales hasta ahora vistos y en el que concierne a la presente investigación: ¿por qué estas personas se dedican a la música ambulante? Una primera respuesta puede darse ya después de lo visto a lo largo de este capítulo: son personas que subsisten, que se enfrentan a un orden que los excluye de su sistema económico y artístico o cuyo sistema no les da los suficientes recursos y espacios para poder desempeñarse, y que crean entonces su propio canal laboral.

### 3. El espacio público en la práctica de los músicos ambulantes, el caso de Morelia

En este capítulo hablaremos del espacio moreliano en que se mueven los músicos ambulantes. Un espacio urbano que está atravesado por distintos niveles: histórico, político, social y cultural, principalmente. La pregunta central es ¿cuáles son las condiciones específicas de este espacio en relación con la práctica que estudiamos?

Utilizaremos las apreciaciones interdisciplinarias que Henri Lefebvre desarrolla en dos capítulos de su libro *Espacio y política*. Para el autor, existe el espacio teórico, mental, aquel que es abstraído por distintas disciplinas, pero que no es el espacio real, pues este sería más bien el espacio ‘vivido’, el que está relacionado con la práctica social (Lefebvre 26). Este espacio físico es uno construido, producido y proyectado por las personas. Además, no es neutro ni puro, a comparación de los espacios teóricos o mentales; Lefebvre formula cuatro hipótesis sobre el espacio, que podemos resumir de la siguiente manera:

- I. El espacio puro, como esencia e idea absoluta, escindido de lo vivido y lo social, de lo ideológico y lo político (28).
- II. El espacio social, resultado de una historia y de prácticas laborales, como la agricultura, la artesanía, etc. (30).
- III. El espacio como un medio e instrumento en las manos de un poder político.
- IV. El espacio homogéneo y desarticulado, en el cual se reproducen las relaciones sociales y donde todo es producido y reproducido, incluyendo los elementos de la cotidianidad (34-35).

Nos centraremos en las hipótesis segunda y tercera, por lo que podemos decir que el músico ambulante se mueve en un espacio social, primordial para su labor, mismo que utiliza como un medio para obtener un beneficio económico a partir de su performance, y también que tiene cierto poder simbólico sobre el sitio donde se proyecta --como hemos visto y seguiremos viendo, puede convertirse en un símbolo de “buena imagen” o de “atractivo” para la ciudad, así como en un ente que transforma el ambiente sonoro desatando otras consecuencias a partir de ello--. A su vez, el músico ambulante está inmerso en un sitio que es medio y herramienta de un poder mayor, representado por el Estado, mismo que puede determinar la práctica. El músico ambulante forma parte de la producción del espacio y de la reproducción de relaciones sociales y económicas --las suyas, en primera instancia--, y en

este caso, de la producción y reproducción de una práctica cultural. Así pues, es importante preguntarnos por cómo está regulado este espacio por el Estado y cómo, en cambio, lo vive el músico.

### **3.1. La cara política de una ciudad**

Morelia es un ente normado. Teóricamente, hay dos prácticas para las que no se necesitan permisos: transitar y consumir. Suceden, sin embargo, muchas otras actividades sociales. Por ejemplo, mendigan por las calles muchas personas que ocupan las plazas o las aceras para dormir y estar; para ellos no hay una norma específica que los limite, pero es claro que corren el riesgo de ser desalojados y atacados por las autoridades si a estas o a otros habitantes les molesta su presencia. También puede haber expresiones fugaces o contingentes en el espacio público --algunas performances de los propios músicos ambulantes o los predicadores que se reúnen en las plazas a sermonear en voz alta-- y que no alcanzan a ser percibidas por el Estado, o que simplemente no representan un “peligro” y no son detenidas, o llanamente al Estado no le interesa normarlas.

Existen distintos niveles de supervisión: municipal, estatal, nacional e internacional. Esta última, por ejemplo, se da a partir de 1991 cuando Morelia fue nombrada por la UNESCO como Patrimonio Mundial de la Humanidad y, posteriormente, como Ciudad Creativa de la Música. Nos interesa analizar las disposiciones para el uso del espacio moreliano, un espacio construido e imaginado desde su historicidad, siendo precisamente el Centro Histórico el epicentro de su narrativa.<sup>23</sup>

Morelia resguarda en su arquitectura la memoria de su pasado virreinal; tal arquitectura es mixta, colonial y neocolonial, y abarca un cuadro de la ciudad: el Centro Histórico. Las periferias a este centro están construidas en otros estilos arquitectónicos. El pasado virreinal dota a la ciudad de importancia histórica para sus habitantes y visitantes, y funciona como un eje en la construcción identitaria de los primeros (Ettinger 51). Sin

---

<sup>23</sup> Según nos explica Eugenia María Azevedo en su texto “Las plazas del centro histórico de Morelia en el siglo XX, transformaciones y permanencias”: “Las plazas en Morelia, como en otras ciudades mexicanas, constituyen los espacios públicos de mayor significado para la historia de la ciudad, ya que desempeñan desde los primeros tiempos de la época virreinal un papel fundamental en el contexto de las relaciones sociales” (ctd. en Ettinger 77).

embargo, dicha historia está fragmentada, pues es la historia que las mismas instituciones educativas, culturales y turísticas, sobre todo, distribuyen, y de la cual se alimenta el imaginario popular, haciendo de ella el código con el cual se lee este aspecto de la ciudad. En su texto, “Legislación local para la conservación del Centro Histórico de Morelia en el siglo XX: referente de identidad e identidad local”, Eugenio Mercado López hace un recuento de los sucesos y legislaciones que han protegido y resignificado el espacio moreliano; a este nos remitimos para hacer las siguientes menciones.

En 1895 se redacta la Circular 24° para la recaudación de datos sobre los edificios públicos de Michoacán; algunos de sus objetivos se harán constantes en el resto de las instituciones y las legislaciones hasta nuestros días: la conservación de “la memoria colectiva de los hechos históricos y de las transformaciones de los edificios en públicos”, y la creación de un cuaderno, infografías y demás material para los visitantes o interesados en los edificios (ctd. en Ettinger 269). Seguirán a esta circular otras con los mismos fines, siempre enfocados en la cultura material de la ciudad: la “Ley sobre conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas culturales” (1914), la “Ley sobre conservación de monumentos, edificios, templos y objetos históricos o artísticos” (1916), la “Ley federal sobre protección y conservación de monumentos y bellezas naturales” (1930), la “Ley federal sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural” (1936). En 1939 se creará el Instituto Nacional de Antropología e Historia, institución que hizo explícitos tres ejes importantes para el resguardo del pasado material de México: la identidad que provee a los ciudadanos, el conocimiento que puede aportar, y el turismo que atrae y que beneficia económicamente a la Nación (271). Contemporáneamente, la idea de “conservación” se afirma en Morelia con motivo del IV Centenario de la fundación de la ciudad en la década de los cuarenta. Se creó en esta época el grupo Amigos de Morelia, el cual velaba por la buena imagen de la ciudad. Ya para 1956 se redacta el “Reglamento para la conservación del aspecto típico y colonial de la ciudad de Morelia”, por Antonio Arriaga, el cual rechazaba la modernidad en pos de mantener la imagen virreinal de Morelia. El reglamento incluía los lineamientos para la construcción dentro del cuadro histórico de la ciudad, prohibiendo toda alteración moderna. Básicamente, se trataba de una homogeneización de estilo virreinal de las fachadas, si bien las construcciones podían ser de estilo libre en su interior. Los inmuebles incluidos en las listas de monumentos históricos no podían modificarse sin permiso de la Junta de Vigilancia que inauguraba el mismo

reglamento. Como podemos ver, el discurso de este documento perpetúa los anteriores y a su vez seguirá haciéndose vigente en las nuevas legislaciones.<sup>24</sup>

Nos damos cuenta por este recuento de legislaciones que existe un imperativo de salvaguardar una arquitectura impregnada de historia y, por ende, de la “identidad” de un territorio. Las instituciones ligadas a este conservadurismo intentan, pues, que el Centro Histórico sea una pieza de museo, pero no toman en cuenta que este espacio alberga una vida social en movimiento y cambio constante; vida social que, a pesar de las normas, se inmiscuye en donde puede para apropiarse del lugar que habita y lo readapta según su visión y la función que les provee. Una de las manifestaciones sociales más visibles de apropiación práctica del espacio fue y es el ambulante. Esta práctica ha sido normada, reacomodada y nunca completamente controlada, y es, por tanto, el enemigo constante de la buena imagen espacial y moral concebida por el Estado. Préstese atención a los siguientes pasajes de un par de notas periodísticas pertenecientes al periódico *La Voz de Michoacán*; la primera data de 1969 y la segunda del año 2018:

Enteramente libre de puestos se advirtió ayer la Plazuela Carrillo, la misma que será embellecida y dignificada la zona adyacente, luego de haber sido durante muchos años un centro insalubre y refugio de malvivientes. Los comerciantes que se ubican en la plazuela fueron trasladados provisionalmente a espaldas del Auditorio Municipal, en tanto se construye un nuevo mercado. Esta acción del Ayuntamiento de Morelia merece altos elogios. (ctd. en Ettinger 87)

Y:

Luego del intento fallido de desalojar a comerciantes ambulantes del Mercado Independencia de Morelia, inspectores y Policía municipal han desistido. En tanto los comerciantes ambulantes siguen realizando sus actividades, el tráfico en la vialidad ya fue restablecido. Se

---

<sup>24</sup> En palabras de Mercado López, pero en otro escrito titulado “La protección del Patrimonio Cultural en México: Normatividad local para la conservación del patrimonio urbano arquitectónico en Morelia. Afinidades y conflictos con la Convención del Patrimonio Mundial”: “El Reglamento de 1956 y el Instructivo, pese a no tener vigencia legal en la actualidad, son considerados localmente como un paradigma en la conservación del centro histórico de la ciudad, y las soluciones en el diseño de fachadas propuestas en esas normas se han constituido en un referente de verdad para la población, en tanto que el discurso pregonado en esos ordenamientos ha perdurado y aún hoy en día el imaginario colectivo concibe a Morelia como una ciudad “colonial”, oponiéndose a cualquier intervención que altere esa imagen idealizada del centro histórico” (Mercado López 13).

espera que mañana a partir de las 10 de la mañana se retomen los operativos para retirar a los ambulantes. ... Con tubos en mano, encararon a las autoridades en su afán de no dejar las vialidades que al paso de los años han ido apoderándose de manera ilegal. El saldo es de dos comerciantes detenidos y más de 20 elementos de la policía que fueron replegados por la turba enardecida. (Molina)

En el libro *Morelia: 25 años de ser Patrimonio Mundial. México*, las editoras, María Antonieta Jiménez Izarraraz y Yaminel Bernal Astorga, nos explican que una de las razones para crear el expediente que se enviaría a la UNESCO fue la ocupación hecha por comerciantes ambulantes de las plazas del Centro, pues quienes se asentaban en dichos sitios, daban “mala imagen”, estorbaban y representaban un riesgo para los habitantes del Centro; la delincuencia se asoció a estos centros de comercio (Jiménez Izarraraz y Bernal Astorga 29). El ambulante se suele considerar una práctica de personas marginadas. Al convertirse Morelia en Patrimonio, las autoridades tendrían un buen argumento para desocupar y “recuperar” el Centro Histórico. Así lo hicieron y siguen haciéndolo.

Revisemos ahora las normas legales para la ocupación del espacio público en Morelia. El 27 de abril del año 2017 se publicaron en el *Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo* las “Reformas al Reglamento de Orden y Justicia Cívica para el Municipio de Morelia”, emitidas por el presidente del municipio hasta ese año: Alfonso Jesús Martínez Alcázar. Los motivos y fines de estas reformas están vinculados al control del espacio social con el fin de:

- I. Establecer mecanismos para la prevención del delito y mejorar la convivencia social en los términos de la legislación aplicable;
- II. Fomentar una cultura cívica en el Municipio de Morelia, que fortalezca los valores de la ética pública y el disfrute colectivo de los derechos fundamentales de la sociedad;
- III. Regular la acción del Municipio ante el ejercicio cívico de las manifestaciones públicas que se realicen en el territorio del Municipio de Morelia, asegurando el pleno respeto de los derechos humanos y libertades de las personas y de la sociedad;
- IV. Adoptar protocolos para garantizar el uso de la vía pública, respetando el interés general y el bien común [subrayado nuestro]. (“Reformas al Reglamento” 2)

Como podemos ver, esta ley regula no solo la actuación política de los ciudadanos sino que estipula la regulación de sus comportamientos culturales, morales y éticos dentro del espacio público, siempre, en apariencia, a partir de un marco de legalidad y justicia que garantiza el respeto y la no “discriminación motivada por el género, la edad, las preferencias

sexuales, raza, nacionalidad, las discapacidades, la condición socioeconómica o cualquier otra que atente contra la dignidad de las personas y afecte los derechos y libertades de las mismas” (3). Las infracciones que condena la regulación, y que nos competen en este momento, son:

IV. Ocasionar molestias al vecindario con ruidos o sonidos de duración constante o permanente y escandalosa, con aparatos musicales o de otro tipo utilizados con alta o inusual intensidad sonora o con aparatos de potente luminosidad, sin autorización de la autoridad competente;

VI. Impedir o estorbar el uso de la vía pública sin autorización de la autoridad competente;

XIII. Llevar a cabo bloqueos, así como entorpecer de cualquier forma el uso de las vías públicas; y,

XIV. Cualquier otra acción u omisión análoga a las establecidas en este artículo que afecte el bienestar colectivo. (4)

Este tipo de infracciones, como ya vimos anteriormente, en especial la primera, son similares a las que han servido como argumento en Madrid y Buenos Aires para censurar o regular a los músicos callejeros. En dichas ciudades, los “vecinos”, ese conjunto de personas usualmente anónimas, denuncian a los músicos que laboran en las calles porque les parecen molestos. Para algunas personas la sonoridad producida por estos músicos es solo ruido, para otros su presencia es un estorbo en el espacio. Y aunque esta norma no especifique actores potenciales a infringirla, volviendo al caso moreliano, los músicos ambulantes pueden serlo si la autoridad, los habitantes del Centro y los dueños de los establecimientos lo deciden. De igual manera, sabemos que hay otros entes sociales que pueden estar en ese marco infractor y que están todavía más restringidos: vendedores ambulantes, franeleros y vagabundos.

Tampoco se hace mención de los músicos ambulantes en el “Reglamento de Espacios Públicos en el Municipio de Morelia”, en el cual, al igual que el anterior documento, el fin es la sana y armoniosa convivencia. Ante este vacío legal, se “prepara” ya un reglamento para los “trabajadores no asalariados” propuesto por Benjamín Farfán, regidor del Partido Acción Nacional (PAN), documento que, según la nota periodística: “incluye franeleros, lavacoches, vendedores ambulantes no tolerados [subrayado nuestro] y sexoservidores.”. En ese texto tampoco se menciona a los músicos:

Este proyecto incluye la definición de las autoridades responsables de la aplicación de la norma, los mecanismos de cumplimiento y sanción, el establecimiento de espacios tolerados y el ordenamiento de los trabajadores objeto del reglamento, sin violentar las disposiciones

municipales respecto de la prohibición del comercio en el primer cuadro de la ciudad ... no se pretende un ingreso de oferentes no tolerados en el Centro Histórico, sino un ordenamiento de la actividad comercial ya existente para garantizar la coexistencia entre la necesidad y el ejercicio del derecho a un trabajo digno por parte de la población, como el respeto a los espacios vedados al comercio ambulante, particularmente en la zona de monumentos históricos [subrayado nuestro]. (Alfaro, párrs. 3-4)

No podremos opinar respecto a esta norma hasta verla publicada, pero si hablamos de “coexistencia” y “respeto” como los entiende y práctica el Estado actual a partir de las leyes existentes y los hechos recurrentes de represión policiaca, no se ve en esta propuesta un beneficio o un logro para estos trabajadores; por el contrario, se percibe más bien un beneficio, cosa común, para la imagen del Centro Histórico. Los músicos ambulantes tienen una dinámica no consensuada ni escrita sobre su actuar en los espacios; se trata de una serie de normas implícitas como pedir autorización a los encargados de los lugares para tocar, no actuar en un lugar donde ya esté otro u otra colega haciéndolo, buscar siempre un sitio dentro del establecimiento en el cual no ser un estorbo para los clientes, meseros o transeúntes, averiguar si en un lugar no ha tocado recientemente otro músico para no causar molestia a las personas que están ahí y ya cooperaron con quien haya pasado. Desde luego, estas precauciones pueden variar y pueden no ser aplicadas por todos los músicos, pero se trata de dinámicas que se han generado con la práctica y no por medio de una ley o norma institucional, la cual --y coincidimos especialmente con Martínez Gil (11)-- podría imponer dinámicas ajenas a esta práctica cultural.

Nos sirve revisar una última disposición en la cual se define un término que nos compete. Se trata del “Reglamento para la central de abastos, mercados públicos municipales, plazas comerciales municipales y comercios en la vía pública del municipio de Morelia”, publicado el 7 de agosto del 2012. Este nos dice que está prohibido instalar puestos fijos o semifijos en el Centro Histórico sin autorización, que incluso para eventos culturales hay que tener autorización de la Coordinación Ejecutiva del Centro Histórico y Zonas Monumentales de la Ciudad de Morelia, y algo que puede ser alarmante:

ARTÍCULO 109.- El Presidente Municipal podrá ordenar la detención de los infractores de este Reglamento, en los siguientes casos:

I. Cuando se distribuyan, venda o expongan al público, escritos, folletos, impresos, canciones, grabados, libros, imágenes, películas, anuncios, tarjetas u otros papeles y figuras en pinturas,

dibujos o litografías que contravengan los preceptos constitucionales correspondientes, o dañen la moral y la imagen urbana. (“Reglamento para la central de abastos” 16)

Es conveniente preguntarnos si este artículo tiene una congruente relación con la regulación del comercio o la tendría más bien con la libertad de expresión. Vemos, además, que la mayoría de los soportes “subversivos” que menciona son de carácter artístico. Nos podríamos centrar en la canción, por ser una de las expresiones musicales más habituales para los músicos ambulantes, y traer aquí el nombre de Gerardo Hernández Castillo, quien se dedica a componer y a tocar en los autobuses urbanos canciones de protesta sobre temas actuales e históricos. Uno de ellos trata de los cuarenta y tres desaparecidos de Ayotzinapa:

La primera canción se llama “Los 43 estudiantes”. La hice inspirada acerca de los políticos que juegan con nosotros y pus no hacen justicia, y por medio de la canción espero que ellos, llegue alguien a, a que escuchen ... Un día canté en el camión, y se subió un muchacho, me dijo que por qué cantaba esas canciones, que es la última vez me escuchaba cantar, si no, pus a ver qué me hacían. Le dije:

--Pus mira, este, las canciones, yo lo escuché, yo lo vi, son mis canciones.

Son canciones, y a veces para bien o para mal, pero yo las canto. Me dijo un señor:

--Usted sígale cantando, porque es la pura verdad. (Testimonio de Gerardo Hernández Castillo)

Esta anécdota deja ver que el contenido político puede ser riesgoso, y que, con el respaldo de la norma o sin ella, los sujetos que emplean dichos temas para sus obras pueden ser reprimidos, en este caso, desalojados del lugar donde tocan, tanto por autoridades como por ciudadanos comunes que se sientan atacados u ofendidos por los temas. Gerardo es un caso aislado, pues pocos músicos ambulantes componen, y pocos de ellos lo hacen sobre temas sociales, a pesar de las amenazas. Continuando con el reglamento, revisemos la definición que este hace sobre el comerciante ambulante:

Se les denominará dentro de esta clasificación a los comerciantes que por sistema de venta utilicen cualquier tipo de unidades móviles o que mantengan cargando la mercancía que ofrezcan para hacerla llegar a los consumidores de forma directa. Tales comerciantes deberán previamente a realizar su actividad, obtener del Ayuntamiento de Morelia, Michoacán, a través de la Dirección de Mercados y Comercio en Vía Pública, la tolerancia correspondiente para ejercer [subrayado nuestro] el comercio en la vía pública del municipio, en tiempo determinado y lugar determinado o indeterminado. (“Reglamento para la central de abastos” 2)

¿Podría concebirse a los músicos que estudiamos dentro de esta definición? No en un sistema de venta, puesto que no llevan una mercancía tal cual, física. La llevan, sí, si hacemos la metáfora, en su memoria y la ejecutan en la performance (en todo caso podría ser un servicio), pero estas personas no ofrecen nada a precio fijo, ejecutan su música dando por supuesto el pacto de que nadie está obligado a pagar por lo que hacen, pero que lo que hacen puede verse remunerado con una ayuda, una cooperación (quizá esta ambigüedad sea una de las razones por las que no se regula esta y las otras prácticas “informales” que hemos mencionado). Así pues, si hablamos de sistemas de venta, mercancía por dinero, el de los músicos ambulantes es más bien un sistema de intercambio de bienes simbólicos, música por dinero, pero ese dinero resignificado como un apoyo, una ayuda o cooperación -un “don” incluso, como lo concibe Olga Picún (Picún Fuentes “Una tipología” 55)--, y no como un pago.

El ambulante en general, con todos sus actores, suele ser una práctica que fluctúa entre la legalidad y la ilegalidad. Es legal cuando consigue los permisos necesarios -- inexistentes para los músicos en Morelia--, pero también puede estar en una posición neutra cuando no tiene una autorización y se lleva a cabo sin ser detenida y amonestada por las autoridades, aun cuando estas sepan de la práctica. Es el caso actual de los músicos que estudiamos en Morelia. Algunos, a pesar de la inexistencia de una norma, nos comentaron de ligeros problemas con el Ayuntamiento. Uno de ellos es el saxofonista Jorge Luis Morales, quien nos cuenta cómo fue su experiencia con las autoridades:

Mira, yo vengo aquí y veo así, muchos soldados, patrullas, así como ves las ambulancias que pasan y todo, y yo vengo aquí, y en un primer momento no me dejaba tocar el Ayuntamiento, pero dado que toco, les dije:

--Yo no toco cosas de narcos ni, que ando borracho y que ando amando, o cosas así ¿no? Entonces yo, este, yo toco pura música así como escuchaste, pura música semiclásica, y sobre todo que sea de amor, eso es para mí bien importante, que sea de amor, porque pus el mundo está lleno de odio, el mundo está lleno de, de mentiras, de muchas cosas. (Testimonio de Jorge Luis Morales Murguía)

Carlos Rojas mencionó que hay represión esporádica, por ejemplo, cuando hay cambio de gobierno:

Dependiendo del Ayuntamiento en turno, cambian los reglamentos; otra manera de decirlo: dependiendo quién sea el presidente municipal, el partido y la persona, cambia la actitud de los inspectores, ¿no?, la mayoría de inspectores. Pero yo no lo conozco, y nunca lo he

encontrado, sé que el reglamento se refiere a vendedores y no se refiere a..., no está regulado, vaya, es como lo que pasa con los bares: todos son bares, pero no hay una licencia para centros culturales. Entonces, pues a ti te tratan como alguien que pide dinero en la calle, ¿no?, como si fueras un comerciante o como limosnero, y entonces es conflictiva la relación con las autoridades, ¿qué permiso vas a sacar? ... Últimamente han estado molestando los inspectores a los músicos en la calle, o sea, como además ya se van y van a hacer el cambio, y son tiempos de que todo está como en desorden porque son tiempo de elecciones, entonces han estado duros los tiras con los músicos, en especial, ¿no? (Testimonio de Carlos Rojas Martínez)

Y el grupo Akorvio nos habló de algunas molestias algunos años atrás:

LUIS: Aquí por ejemplo hace cuatro años, más o menos, cuando íbamos empezando, sí había que correrle, ¿no?, pues no porque nos vayan a hacer algo, sino para escondernos de que venían los inspectores y va, termina y ¡fum!, escóndete, ¿no? Ahorita ya la cosa bajó bastante, ya nada más, este, corren a las personas que pues sí están como que molestando a la gente, ¿no? (Testimonio de Luis Miguel Macías Barrón)

Estos casos son los que nos permiten hablar de una represión aleatoria y de una legalidad ambigua para el caso de los músicos. Por otro lado, la mayoría de los testimonios recopilados apuntan a que se encuentran en esa posición neutra, tal vez un poco más positiva que negativa: circulan con libertad y dependen únicamente del permiso de los dueños del comercio o camión que aborden, el cual casi nunca les es negado. Muchos de los músicos que andan en el Centro son bien recibidos por los clientes de cafés y restaurantes, condiciones, entre otras, que aportan a la existencia de una amplia gama de personas que se dedican a esta práctica. Por otra parte, es preciso decir que cada músico puede tener su propia perspectiva dependiendo de cómo ha sido su trayectoria en las calles, ya que no es lo mismo la experiencia que ha tenido Gerardo Hernández que la que han tenido los integrantes del grupo Wang Perro, cuya performance tiene bastante aceptación en los lugares donde se lleva a cabo. Respecto a la pregunta de si han tenido problema con alguna autoridad, uno de los integrantes de esta agrupación responde:

ARTURO: Poco, poco, afortunadamente, México es un país muy amigable para músicos y gente que está en la calle. Eh, no tenemos un gran equipo de sonido, no ocupamos batería ni instrumentos que suenen muy fuerte; el amplificador que usa la chelotarra no es de un volumen exagerado. Entonces, siempre alcanza como para que nos escuchen bien todos, pero no como para molestar tanto a los vecinos o que las conversaciones no puedan continuar dentro de un mismo lugar. (Testimonio de Arturo García)

### 3.2. Habitantes inesperados

Para el caso específico del Centro Histórico, Yaminel Astorga elabora un par de preguntas a propósito de la apropiación y uso que las personas hacen del espacio, en su artículo “El Centro Histórico de Morelia: experiencias de apropiación, identidades y usos”: “¿Cómo nos vinculamos con la realidad aflorada en esta delimitación espacial que nos da el Centro Histórico?”, y “¿Cómo los cambios en los espacios tienen alcances en las distintas actividades sociales, políticas, comerciales, culturales e incluso en las consideradas como transgresoras?” (Jiménez Izarraraz y Bernal Astorga: 325). Para esta investigadora, los sujetos transgresores son los mismos que veíamos anteriormente en la propuesta de ley para los “trabajadores no asalariados”, más los mendigos, locos y otras personas que entren en dicho patrón de marginalidad. Ellos hacen uso del espacio de distintas maneras a las esperadas por las instituciones e incluso por la configuración física del espacio. En principio, las bancas de las plazas no son camas para vagabundos, las aceras no son lugares de esparcimiento y comercio, los restaurantes, cafés, portales y mercados no son escenarios para músicos. Pero lo son por estos actores, ellos resignifican los espacios.

Tenemos un espacio en el que se desarrollan distintas realidades. Tal es el caso de la presencia de esos otros sujetos -prostitutas, indigentes, enfermos mentales- que son registro de toda sociedad, reflejan los acomodos sociales, de educación, de oportunidades y desavenencias. Esto es precisamente lo que hace del Centro Histórico un instrumento de aprendizaje; existe una cotidianidad de la que cada uno de sus habitantes participa de diferentes formas --tanto en el hacer como en la indiferencia, dándole a este espacio una identidad única. (338)

El músico ambulante tiene una apropiación y uso dinámico, nunca fijo ni estable, puesto que la utilización que hace de ciertos sitios depende de factores como el de que esté disponible tal lugar, o que no haya mucho ruido, entre otros. La propia práctica depende de la movilidad, debido a que así se puede ganar más; las performances de los músicos no duran demasiado tiempo. Aun con esto, es factible afirmar que algunos músicos se apropian de determinados lugares en el sentido de que llevan su performance solo en una zona de la ciudad. De ningún modo hemos visto que un músico o grupo de músicos ambulantes se apropie en el cabal sentido de algún lugar y que no deje tocar ahí a otros. Hablamos pues de un espacio compartido y utilizado en consideración a las performances de los otros, a pesar de que no siempre se establezcan diálogos directos.

Que el espacio urbano pueda representar un “instrumento de aprendizaje”, es un hecho para algunos músicos. Las enseñanzas que ellos obtienen de su práctica en las calles recaen en el ámbito personal, en su manera de ser y su manera de socializar, generando una apertura de lo individual a lo colectivo; además, aprenden a desarrollar su técnica musical:

JOSUÉ: Me ha enseñado la madurez, soy una persona más ególatra, entonces también me ayudó a ser más humilde, a ser más real y a esforzarme más, porque saqué el potencial que tengo, actual, de la voz en la calle: aprendí a no lastimarme, aprendí a dejar de gritar. Aprendí a improvisar más, eh, también te quita la pena de ver al público a los ojos, este, de tener una variedad musical, de abrirte la mente para platicar con las personas y, pues, de vez en cuando, si sabes un poquito de algún idioma que hayas estudiado, te ayuda a practicar, porque viene mucho extranjero a Morelia, entonces, eso te permite, pues, como tener pláticas, ¿no?, y también practicar tú y, pues, da también una buena imagen de la ciudad. (Testimonio de Víctor Josué Hernández Olaje)

Y:

OLIVIA (del grupo Son de Michoacán): Bueno, pues por mi parte me ha enseñado mucho a lo que es socializar con personas, ya que yo casi no, ora sí que no estaba frente alguien así, tocando. Me ha quitado mucho el miedo, y me da mucha alegría que mucha gente, incluso de mi generación o más pequeños, se emocionen por esta música. (Testimonio de Olivia Huerta Luna)

Por último, el testimonio del dúo Canta Recio:

FRANCISCO: Yo digo que es como una enseñanza de vida, porque, pues, es como quitarse el miedo, ¿no?, a todas las adversidades que puede dar la vida. Es como, ya cantando en los camiones es como quitarse la pena, y ya cualquier cosa la puedes hacer.

BRAULIO: Ya no es tan, ya no te da pena hacer algo enfrente de los demás. Te haces más extrovertido. (Testimonio de Francisco Loza y Braulio Alexis Cornejo)

Este aprendizaje, distinto al que adquirirían en un escenario formal, es notorio para Luis Macías, del grupo Akorvio. Además de ser otro ámbito musical, representa la calle un ámbito laboral alternativo, que exige readaptaciones:

LUIS: nos ha enseñado a ser un poquito más desinhibidos, porque, pasa algo bien curioso, supongo que en su carrera, como músico de formación, como otros que conozco, y pus también para mí, cuando yo estuve estudiando, pus estaba trabajando a la par, ¿no?, entonces, el hecho de pararte enfrente de la gente que está comiendo, que está tomando algo, al principio, por primera vez, pues es complicado, ¿no? Porque tienes varios factores. En primera, te da penita, sientes algo de vergüenza, cuando son tus primeras veces, dices: “¿qué

estoy haciendo?”, ¿no?, porque sales completamente de este círculo de tener un trabajo normal. (Testimonio de Luis Miguel Macías Barrón)

Los músicos solo pueden aprender las condiciones tanto físicas como sociales de la calle a través de la práctica, puesto que no hay nadie, un maestro, acaso compañeros que ya lo han hecho, que pueda decirles cómo es. Lo que puede parecer fácil, como pararse a tocar en algún establecimiento, es una experiencia que despliega en quien la vive una serie de lecciones específicas para cada contexto:

CÉSAR: Ahí también hay un aprendizaje, ¿no? Este, yo lle..., cuando llegué aquí a Morelia, pues yo no sabía que era así, libre, ¿no?, para tocar así como lo hago ahora, pus empecé restauranteándole, así, pus taloneando, ¿no? Pero también hasta en eso buscas que tu trabajo no sea molesto para el que está comiendo, o algo así, ¿no? Sí tienes que llegar más o menos con algo bien hecho, ¿no?, para que la gente no se sienta como que molestada y taloneada. Y bueno, en esa cuestión, el aprendizaje ha estado en, bueno, en saber trabajar esos espacios. (Testimonio de César Hernández Elizondo)

César, respecto a las condiciones arquitectónicas, conoce y aprovecha las propiedades acústicas de los portales donde toca:

CÉSAR: Aquí a mí me gusta tocar porque de cierto modo me ayuda la acústica, de pronto está el paso de los carros, pero pus ni modo, la acústica de este lugar a mí me gusta mucho, y aunque a veces no me va tan bien así, económicamente, pero me gusta venir así, como que es parte, ¿no?, o sea, lo hago para mí y lo hago para el que pase, aunque sea poca la gente que por aquí pase. (Testimonio de César Hernández Elizondo)

En el curso de la investigación y trabajo de campo, nos encontramos con ciertas dificultades que los espacios --mercados, camiones, portales, plazas-- imponen para la realización de los performances de cada músico --característica que no entendimos bien hasta que comenzamos a videograbar y comprobamos que era imposible mantener una toma completamente fija por un tiempo considerable--. Uno de los elementos que complica, pero a la vez es esencial o característico de ellos, es el vaivén de personas, el caminar, acto principal en el exterior, según Jan Gehl (17). Cada lugar está configurado físicamente de distintas maneras según su función y dichas funciones están centradas en el libre tránsito de las personas: los mercados tienen pasillos, a veces muy amplios, otras no tanto, así mismo los microbuses y los cafés instalados en los portales que ponen sus mesas de manera que haya posibilidad de caminar por entre las mesas; sitios en fin, planificados para que las personas, además de caminar, puedan acceder a distintos servicios. Por tanto, tal disposición

difícilmente permite cuerpos fijos. Los músicos no pueden quedarse a mitad de un pasillo en el mercado, habrán de ponerse a un lado, en la orilla, de algún negocio o de un muro (y aún así tendrán que moverse si las personas que caminan lo exigen); es el caso de César Elizondo, que, como ya vimos, se ubica en los portales del Centro, siempre pegado al muro interior, dando la cara a la calle y colocando su estuche a un lado o delante de él, pero buscando no estorbar el paso a las personas. Las plazas, con amplitud, por ejemplo, hacen posible que los músicos se instalen con mayor libertad, pues las personas pueden rodearlos y no son un obstáculo mayúsculo, así sucede en el caso del grupo de percusiones y bailarinas Senekela. En los cafés instalados en los mismos portales hemos visto que los músicos caminan entre las mesas para llegar sonoramente a todas las personas que se encuentran sentadas, así mismo se mueven cuando alguien pasa, transeúnte o mesero, por donde se encuentran cantando. Es el caso de J. Nieves Rocha y Víctor Josué.

El video documental que hemos elaborado deja ver dichos casos y otros, como el de Gerardo Hernández o el del dúo Canta Recio que cantan en los camiones. Somos testigos de las dificultades para mantener el equilibrio cuando el microbús va a toda velocidad y pasa por baches y topes, o se frena rápido ante la parada de un usuario; de igual manera el ruido del motor, del metal y los cristales exige a los músicos un mayor volumen en sus performances. Incluso pueden ocurrir accidentes: “Sí, hace poco tuve un accidente; aquí está la guitarra, aquí ven esta, tiene una fisura. Tuve un accidente y pues la gente fue que me agarró” (Testimonio Gerardo Hernández Castillo), y:

FRANCISCO: Caí encima de una persona, una vez. Pero sí, es que imagínate, se va zangoloteando todo el camión, y tú vas sin agarrarte, simplemente vas recargado porque vas agarrando el instrumento, pues sí, sí te llegas a caer o a dar un golpe en la cabeza.

BRAULIO: Me da guitarrazos él a mí o yo a él le doy guitarrazos, a la gente vamos pegándole a veces, por accidente pues. Sí está difícil cuando van muy quemados, que van muy rápido, sí vas como que muy ciscado. (Testimonio de Francisco Loza y Braulio Alexis Cornejo)

Ya vimos que Víctor Josué ha tenido que generar una práctica vocal que le permita tener mayor volumen sin lastimarse la garganta, lo cual es necesario en espacios donde confluye gran cantidad de sonidos: gente platicando, caminando, bocinas con música por parte de algunos establecimientos y coches. Carlos Rojas, para poner otro ejemplo, sabe que en la calle, en los semáforos para su caso, el volumen es fundamental y, por tanto, la instrumentación también lo es:

CARLOS: regularmente llegaban otros músicos, con una guitarra que, aunque no se escuchara, porque pus la calle es, sobre todo cuando hay muchos carros y, puedes tocar algunos instrumentos, pero no todos, o sea, un violín, pues se lo comen, ¿no? fácilmente, es, es como más en corto, pero con el saxofón, los metales y las percusiones, se llevan muy bien. (Testimonio de Carlos Rojas Martínez)

Las características de los espacios de los que hablamos, así como su función y usos, complican que existan actividades paralelas al transitar, actividades más bien opcionales y sociales, por tanto secundarias, como detenerse a oír y ver (Gehl 17-19), en este caso, a los músicos, ya que en primera instancia los lugares que estudiamos exigen el flujo de viandantes. En los camiones, los usuarios pueden decidir escuchar y ver la performance, pero el tiempo de esta actividad está determinado por el fin de su trayecto, el lugar en el que han de bajar y llegar a su destino. En los cafés es más factible que oír y ver la actuación de un músico sea más duradero y cómodo que en un camión, pero notamos que las personas pocas veces interrumpen sus charlas para prestar atención a la performance, y cuando alguien está solo en una mesa, usualmente está leyendo, viendo su celular o simplemente está concentrado en sus alimentos; aun con esto, las personas pueden oír y ver libremente, y muchas veces, aunque solo lo hicieron un poco, cooperan con los músicos. Esto implica la existencia de un código que la práctica ha instaurado: la presencia de una performance implica una cooperación, no obligatoria; las personas lo saben o intuyen por experiencia cultural.

Es quizá por esta contradicción, la de una performance realizada en lugares no hechos para su ejecución, que la actuación de los músicos callejeros resulta atractiva y desautomatiza<sup>25</sup> la estructura y dinámica social esperadas de dichos lugares. Si continuamos con la idea de este resquebrajamiento, tendríamos que matizar diciendo que tal fenómeno depende de la experiencia de cada individuo. Por ejemplo, las personas habituadas ya a las performances de los músicos las verán como algo común --la práctica misma puede automatizarse--, y necesitarán ver y oír una performance que rompa con las otras para que

---

<sup>25</sup> Tomamos este término de V. Shklovski en su ensayo “El arte como artificio (Todorov 55-70), aunque hay que aclarar que él se refería a textos, cuando en determinado momento un género literario ha permanecido por mucho tiempo igual y entonces algún escritor decide romper su forma establecida con algún recurso literario nuevo; pensemos, por ejemplo, en el verso libre de César Vallejo, en *Trilce* y en posteriores obras, que rompió, junto a otros libros y movimientos literarios, con los cánones poéticos en lengua española que estipulaban formas métricas definidas para la composición de un poema.

haya asombro nuevamente, una desautomatización, ya sea a partir del género, la vestimenta, el discurso u otros elementos de la performance.

Nos damos cuenta que estamos frente a una dicotomía que está presente en los estudios y audiovisuales que se han hecho sobre el tema: escenario-calle. El escenario como punto de comparación para describir la experiencia que se tiene en la calle, y el escenario como contexto original o primario de la performance musical, el escenario como algo que no existe para todos o que no proporciona el dinero suficiente para subsistir. La calle como esa alternativa ante la escasez de trabajo en dichos escenarios oficiales por convención:

CARLOS: La calle es ahí, pues, yo pienso que es así con todos o con casi todos: es la posibilidad, quizá, la que la tienes ahí si sabes como músico que no, ya no salieron fiestas con el grupo versátil en el que estás, eh, no funcionó la banda, le suspendieron, o las clases, el que dé clases en algún instituto, no le alcanza, pues ahí está la calle. (Testimonio de Carlos Rojas Martínez)

Pero lo que en un momento fue un lugar alternativo, se convirtió después en un sitio con bastante significados, características y contingencias que no pasaron desapercibidas a los músicos, como hemos visto en sus testimonios. El espacio social, vivido, recordando a Lefevre, no es neutro, no es predecible: la incertidumbre del afuera es una de las condiciones primarias en el hacer del músico ambulante, incertidumbre de saber cuánto se ganará, si los dejarán tocar en todos los lugares a donde vayan, si habrá muchos músicos y por tanto pocos lugares libres, etc.

La pluralidad de vivencias y maneras de entender un mismo territorio por diversos actores sociales, como entiende Astorga, es lo que permite que el diálogo de cada uno importe para la comprensión del espacio total; porque la práctica de los músicos ambulantes es un fenómeno que trastoca los ambientes sonoros y sociales de los lugares ya vistos, así como la vivencia de los otros actores sociales que habitan y se desempeñan laboralmente en los mismos. Es plausible afirmar que una práctica cotidiana puede afincarse en la memoria colectiva de una ciudad y puede generar códigos culturales específicos en dicha colectividad.

Los músicos ambulantes, así como los otros actores sociales de los que habla Astorga, tienen, como cualquier ciudadano, un derecho a gozar del espacio público de su ciudad; un derecho a la ciudad, como lo entiende Lefevre:<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Este ha sido, en primera instancia, el argumento base por el que retomamos a este autor, más allá de querer establecer una relación con su pensamiento marxista, explícito en su teoría.

No se trata de un derecho natural, ni siquiera contractual. En términos tan “positivos” como es posible expresarlo, significa derecho de los ciudadanos --ciudadanos urbanos-- y de los grupos que ellos constituyen (sobre la base de las relaciones sociales) a figurar en todas las redes y circuitos de comunicación, de información, de intercambios [subrayado nuestro]. Lo cual no depende ni de una ideología urbanística, ni de una intervención arquitectural, sino de una calidad o propiedad esencial del espacio urbano: la centralidad. No se puede llegar a forjar una realidad urbana, afirmamos aquí, y en demás publicaciones, sin la existencia de un centro: sin agrupamiento de todo cuanto puede nacer en el espacio y producirse en él, sin encuentro actual o posible de todos los “objetos” y “sujetos”. (18)

Este postulado anularía cualquier intento de organización urbanística violenta y conservadora, como lo fue aquella que se dio a partir de 1991 con el nombramiento de Morelia como Patrimonio de la Humanidad, un tipo de represión clasista que continúa en relación con los comerciantes ambulantes y otras personas que son marginaadas por su situación económica, social y cultural. Una buena imagen del pasado histórico-material de esta ciudad y de la identidad local y nacional no justifica tales actos.

### **3.3. Conclusiones**

La ciudad es un ente de cambio constante, aún en sus cimientos más antiguos. La arquitectura de la ciudad, la condición de los espacios físicos, determinan en cierto grado la incorporación de los cuerpos musicales. Sin embargo, el espacio no se construye para el músico, el músico construye, reconstruye o refuncionaliza los espacios para sí, siempre a través de una ética sonora y corporal. Las condiciones contextuales para que se lleve a cabo una práctica cultural como la de los músicos ambulantes son importantes para la correcta y libre realización de su performance. Conocemos por el caso de Madrid, Barcelona y Buenos Aires, principalmente, lo que pasa cuando estas condiciones se tornan desfavorables: multas, decomiso de instrumentos, arrestos, etc. Muchas veces estas conductas gubernamentales son injustificadas y algunas otras veces ni siquiera están en un marco jurídico claro. El revisar los reglamentos citados nos da una idea de cómo es regulado el espacio público de Morelia en lo concerniente al trabajo informal, aunque no se hable de actores específicos y aunque no exista una norma para los artistas callejeros.

La búsqueda de sitios adecuados para realizar sus performances es una de las cuestiones principales para los músicos. Sin estos espacios y sus características no podrían acceder a un oficio como que el que practican, y a través del cual se benefician también

distintas experiencias, como poder expresarse, descubrir recursos técnico-musicales que los ayuden a mejorar sus performances, interactuar con la sociedad de la que son parte y demás aspectos que continuaremos analizando en los capítulos restantes.

#### 4. La práctica del músico ambulante en Morelia

En este capítulo entraremos en la materia medular de este trabajo: la práctica del músico ambulante. Entenderemos esta como performance, desde la perspectiva de Richard Bauman en su libro *Verbal Art as Performance*, mismo que nos servirá como marco teórico para el desarrollo del tema.

El constante flujo de músicos ambulantes y lo breve o fluctuante de sus performances es la razón por la que hacer una documentación total del fenómeno es una idea difícil de llevar a cabo. Como comenta Arturo García, del grupo Wang Perro: “también es muy efímero lo de la calle, ¿no?, es así como, solo un instante y ¡pum!, después se pierde” (Testimonio de Arturo García). Aun así, las muestras que registramos nos permitirán hacer algunas abstracciones generales sobre esta práctica. La performance, como acto comunicativo, se constituye de tres elementos: el acto performático, que incluye al o los ejecutantes (los músicos, ambulantes en este caso), un público o comunidad y un contexto (Bauman 12).

Hemos hablado ya del espacio que enmarca la práctica de los músicos ambulantes y, a pesar de ciertos contrapuntos, podemos afirmar que en la actualidad Morelia es un lugar donde aquellos pueden desenvolverse de manera libre. Esto provoca la proliferación de expresiones musicales en el espacio público, sobre todo en el Centro Histórico de la ciudad, ya que esta zona se mantiene activa durante todo el día y parte de la noche. Tal situación es rica para los músicos si hablamos de diversidad y de libertad de expresión y trabajo, pero por otra parte representa competencia entre los actores respecto a las ganancias económicas que perciben; Víctor Josué Hernández y Alejandra Pérez, originarios de Morelia, nos lo comentaron así en la entrevista que hicimos a cada uno: “Claro, hay gente que notablemente no te da porque ya pasó mucha gente pidiendo dinero. Morelia es uno de los lugares donde más hay gente tocando o pidiendo dinero, o algo por el estilo” (Testimonio de Víctor Josué Hernández Olaje), y:

ALEJANDRA: No, de hecho a mí no me gusta cantar aquí en el Centro porque, a lo mejor se dieron cuenta, pero hay muchísimos, muchísimos músicos, que algunos sí son muy, muy, muy talentosos, pero hay muchísimos músicos aquí en el Centro, como que se enfrascan aquí. Entonces, es de repente muy incómodo andarnos correteando entre músicos, así como que: “Ah, ¿ya se quitó?, ya me pongo a cantar”. Y a mí, en general, no me gusta hacer eso de que veo que está cantando alguien y esperarme ahí hasta que se quite para yo cantar. Porque a pesar de que sí, de repente he notado que de cualquier manera me dan propinas a mí, a pesar

de que alguien más pasó, de cualquier manera yo siento que es incómodo para los mismos comensales ... no me conviene a mí que se incomoden las personas a las que les estoy cantando, porque eso cierra muchas puertas.<sup>27</sup> (Testimonio de Alejandra Pérez)

En efecto, luego de volver varias veces a los espacios donde realizamos el trabajo de campo, nos percatamos de la existencia de más músicos trabajando. Podemos decir respecto a esta afluencia que la práctica de la música ambulante tiene diversos grados de “nomadismos”.<sup>28</sup> Hay algunos músicos que vienen de otras ciudades o las periferias de Morelia, como es el caso de la Familia Gallegos Ríos, originaria de Las Mesas, Michoacán, o el grupo Wang Perro, proveniente de la Ciudad de México. Algunos músicos locales se trasladan en ocasiones a otras ciudades para trabajar en ellas, como es el caso de Dante Pacheco o Ramón Cárdenas. Algunos otros, en cambio, solo se mueven dentro de la ciudad e incluso otros lo hacen solo dentro de una zona, como el Centro Histórico; es el caso, por ejemplo, del dúo de ópera, Octava con Octava. El nomadismo de los músicos tiene como razón principal la búsqueda de lugares donde puedan conseguir mejores ganancias económicas. Al respecto, Dante Pacheco y Marco Antonio Gallegos nos dicen:

DANTE: Soy originario de la Ciudad de México. Se puede decir que llevo radicando aquí en Morelia la mayor parte de mi vida. He vivido en otros estados de la República, referente a la música, o sea, conforme va saliendo, conforme voy solventando mis gastos, es donde busco la estabilidad en cierto lado. (Testimonio de Dante Ernesto Pacheco Torres)

Y:

MARCO: No somos de aquí de Morelia, vivimos en un rancho que se llama Las Mesas, de allá vinemos a trabajar para acá. Nos ubicamos más bien para acá porque hay más movimiento, hay más trabajo se puede decir, ¿edá? Entonces, a lo que salemos es a buscar la moneda. (Testimonio de Marco Antonio Gallegos Ríos)

---

<sup>27</sup> Escribiré aquí lo concerniente a mi propia experiencia trabajando como músico ambulante. Primero lo hice solo, en tres ocasiones; después, ya en el mes de abril del presente año, 2019, salimos frecuentemente con Camila Sánchez, ella tocando la melódica y yo la guitarra. Trabajamos principalmente en los mercados y, al final de la mañana, en uno de los portales del Centro. En las taquerías, por ejemplo, cuando ya ha pasado alguien, no te permiten tocar hasta que pase cierto tiempo, en consideración a los clientes.

<sup>28</sup> En una ocasión quisimos trabajar solo en el Centro, fue entonces cuando entendimos bien la competencia de la que hablo, no solo económica, sino también espacial. A menos que se trabaje toda la tarde y se tenga buena experiencia para competir por los lugares sin generar conflictos con los demás músicos, salir por las tardes al Centro Histórico puede ser infructuoso y cansado, ya que tienes que caminar mucho buscando lugares desocupados.

Esta movilidad pocas veces tiene horarios establecidos o fijos, más bien se rige por momentos del día --mañana, tarde o noche--, y por la cantidad de personas que en algunas de esas temporalidades ocupe un espacio específico. Los mercados, por ejemplo, tienen mayor actividad por las mañanas, el Centro Histórico, como ya mencionamos, por la tarde y la noche es más concurrido, aunque por la mañana también hay suficiente gente como para que haya músicos y obtengan buena remuneración. El grupo Akorvio suele tocar los fines de semana todo el día en el Centro, y conoce las dinámicas de los distintos sitios que lo conforman. Esta agrupación, por ejemplo, no toca en la plaza de Las Rosas después de las cinco de la tarde, ya que el ambiente sonoro cambia: hay música en vivo en algunos de los cafés o bocinas a alto volumen, además las personas que acuden son más bien jóvenes con gustos musicales discordantes con del grupo. Otros músicos trabajan solo medio día o algunas horas; es el caso del dúo Canta Recio que se desempeña en camiones y solo trabaja ahí tres horas, en cualquier momento de la mañana o la tarde. Un horario extraordinario es el de la madrugada y solo conocimos a un músico que lo trabaja. Se trata de Guillermo Chávez, el Pelavakas, como dice apodarse, guitarrista y cantante de música popular mexicana. Así, cada músico elige sus horarios siempre cambiantes, determinados por las condiciones que a cada día se le presentan. César Hernández, por ejemplo, trabaja en promedio dos horas por la tarde, pero lo hace durante más tiempo cuando necesita ganar un poco más. Con esto podemos decir también que dichos horarios se trastocan dependiendo de las necesidades de cada músico, así como de las condiciones de los lugares.

Como ya mencionamos brevemente en los antecedentes, las personas receptoras de la performance de los músicos ambulantes no son “público” en principio, sino comensales de las taquerías, cafés u otros establecimientos, o bien transeúntes que se dirigen a distintos puntos y no precisamente a escuchar música. El performer genera su propio público en cada intervención, y la voluntad de las personas para escuchar y ver o no la performance queda coartada en cierto grado, más cuando están sentadas en algún establecimiento, menos cuando son transeúntes y pueden irse en cualquier momento que lo deseen, incluso pueden no detenerse, aunque sí cooperar y apreciar. Entonces, aunque no pueden evitarlo en ciertas ocasiones, las personas pueden decidir si prestan atención o no a la performance. Esto para nosotros es lo que determina el papel de público. Que las personas decidan tener este papel, siguiendo con Bauman, depende también de la misma performance, de su calidad y de las habilidades del performer para desarrollarla (Bauman 12), todo lo cual es evaluado por el

receptor, quien muestra, en el caso de nuestro tema, rechazo, aceptación o indiferencia. Esto es algo de lo que están conscientes varios músicos, por ejemplo, el dúo Octava con Octava y la agrupación Wang Perro:

ARELI (Octava con Octava): Ese trabajo que hacemos en las calles es un tanto para dar a conocer que hay talento, hay talento, otro: que el estudio hay que llevarlo a la práctica, porque de nada te sirve la teoría si no lo pones en práctica, y mejor escenario no hay, porque aquí fuera de un salón de clases es donde tú te encuentras a los verdaderos críticos. (Testimonio de Areli Ruíz Mendoza)

Y:

ARTURO (Wang Perro): Entonces, pues no es un escenario pequeño, no es poca cosa hacer algo en la calle, sino que hay que hacerlo bien, hay que hacerlo con gusto y ensayar y ensayar, y todavía nos falta un montón, pero pues lo que hacemos de corazón, tratamos de que se note. (Testimonio de Arturo García)

Muchos músicos ambulantes guardan ciertas consideraciones hacia las personas. Ya vimos por ejemplo que Alejandra prefiere no incomodarlas monetariamente si alguien más ya tocó antes que ella. Citaremos más de su testimonio, así como del de Luis Macías del dúo Akorvio, esta vez en relación con volumen y el estilo o género musical, que pueden no agradar a ciertas personas:

LUIS: Hay gente que admira lo que hacemos, hay gente que no le gusta lo que hacemos, y aprendemos a lidiar con eso, porque no a toda la gente le va a gustar lo que hagas, no a toda la gente no le va a gustar, ¿no? Entonces, también aprendes a medir, a checar cuándo es cuando a la gente no le está simpatizando, ¿no? Y no es por ser como encajosos y decir: “ah, ¿no te gusta? Pus ahí te va”, ¿no? Sino simplemente por respetar que a lo mejor a esa persona le gusta otro género, y pus va, toco una rolita, me hago un poquito más para allá y, pues, le comparto a la gente que sí quiere, ¿no? Pues de ahí nos ha salido trabajo, nos ha salido consejos también. (Testimonio de Luis Miguel Macías Barrón)

Y:

ALEJANDRA: La mayor parte del tiempo salgo con él [con su esposo], pero hay veces, hay ciertos lugares en los que es más práctico que yo cante sola, más que nada porque si cantas con guitarra, a lo mejor es demasiado ruido como para las personas, como para el lugar donde estás cantando, y entonces eso hace que la gente se moleste. Y es bastante problemático, porque si en un lugar tú llegas, cantas, y la gente se molesta, en lugar de disfrutar lo que les estás brindando, entonces se quejan con el dueño o el gerente de donde estás cantando, y te cierran las puertas. (Testimonio de Alejandra Pérez)

¿De qué depende en realidad esta valoración? ¿Tiene que ver con el volumen, con el género musical, con la interpretación? Bauman nos habla de que la comunidad en la que se desarrolla la performance debe compartir códigos culturales con la misma para que esta pueda decodificarla (Bauman: 22). Pero pensemos en la complejidad que esto representa en los espacios públicos de una ciudad donde habitan y arriban personas con diferentes códigos culturales, más en lo que se refiere a la música, “la calle es bien chida porque, pues la neta ahí tienes un público de todo, con todas las características, ¿no? O sea, ahí tú no eliges a tu público, tú sales y pus ora sí que a quien te encuentres” (Testimonio de César Hernández Elizondo).

Tomemos uno de esos códigos, el género musical, para profundizar en esta idea. En efecto, ¿puede la ópera lograr el mismo impacto en un mercado, por la mañana, que en los portales del Centro Histórico por la noche, lugar y hora donde suele ser bien recibida?<sup>29</sup> El público de ambos lugares es distinto. El género de la ópera en la música ambulante de Morelia es apenas abarcado por este dúo, mientras que otro género que se encuentra mucho en los mercados, la música norteña, es interpretado por más músicos y sobrepasa dicha zona, lo que nos permitiría inferir que es mayor el número de personas que pueden leer o codificar tal género debido a que tienen una proximidad cultural mayor a él que con la ópera.<sup>30</sup> Por otro lado, este dúo ha recibido críticas, como Araceli lo comenta: “no falta quien dice: ‘oye, este tipo de música no es para la calle, ¿no?, estás como que denigrando un poco el trabajo, ¿por qué?, porque pues es un arte muy ‘nice’, por decirlo así, y no es para la calle’”. Se trata pues de un género académico y considerado por algunas personas como culto, propio más bien de

---

<sup>29</sup> En una charla casual con Joaquín Martínez Alejandre, integrante del grupo Akorvio, comentó que alguna vez había ido a un mercado con su violín y pistas en un amplificador, pero que no había tenido la misma respuesta positiva como la tenía usualmente en el Centro; esto sucedió después que le comentamos que con Camila nos iba mejor en los mercados que en el Centro.

<sup>30</sup> Pensemos en las palabras de Juan Francisco Sanz en su artículo “Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento”: “no podemos dejar de considerar los fenómenos musicales como productos de una interacción social. Dependiendo de los contextos, las músicas adquieren sentido. Una música que tiene mucho sentido en un contexto, puede perderlo totalmente en otro, o cambiar radicalmente de sentido en un tercero. Los usuarios de ciertas músicas no son seres unívocos, dedicados en alma, cuerpo y corazón a escuchar solo un tipo de música, sino que comparten en diferentes circunstancias gustos diversos, en ocasiones aparentemente contradictorios. Se puede amar simultáneamente a Puccini y a Madonna, a Juan Luis Guerra y a Vivaldi” (Sans y López Cano 187-188).

las salas de concierto. La práctica de Octava con Octava rompe con este discurso y tal vez esta sea una de las varias razones por las que sorprende, negativa y positivamente, su ejecución en el espacio público en el modo de música ambulante.<sup>31</sup> Las personas miran una performance desde sus criterios culturales y estéticos; desde el individuo hasta los grupos culturales y sociales tienen, pues, sus propios parámetros y los aplican de manera general a las diversas músicas que les rodean, ya sea de manera explícita (una crítica verbal positiva o negativa ) o implícita (un movimiento de cabeza, aplauso, indiferencia, etc.) y en ciertos grados, desde un “me gusta” o una valoración basada en otros parámetros además del gusto (Sanz y López Cano 21-219), como la correcta ejecución de una melodía, un buen volumen, ritmo, la interpretación íntegra de una canción, por ejemplo, en el caso de Víctor Josué:

VÍCTOR: Hay veces que la gente se compromete con un artista y cuando tú sacas tu versión, hay gente que me ha dicho: “es que la canción no va así, cambiaste el ritmo y blablablá”, eh, se sienten ofendidos porque están muy comprometidos con un artista, ¿no?, con una ideología que no es la mía, que a lo mejor estoy tocando una canción que me gusta, pero yo no soy ese artista. (Testimonio de Víctor Josué Hernández Olaje)

En la práctica del músico ambulante el gesto definitivo que más hace patente la valoración de las personas es el hecho de recibir o no recibir cooperación voluntaria. Que

---

<sup>31</sup> Un ejemplo popular: *The Washington Post* se contactó con el considerado mejor violinista del mundo, Joshua Bell, para realizar un experimento en el subterráneo de Washington. Joshua tendría que tocar alrededor de una hora como cualquier otro músico en el subte. ¿Qué tocaría? Seis piezas magistrales que solo un violinista como Bell podría tocar. Por si fuera poco, el violín designado para su misión fue un Stradivarius valuado en tres millones y medio de dólares. Durante su actuación, 1097 personas transcurrieron, solo 7 se detuvieron a escuchar un rato y 27 personas en total dejaron unas monedas y billetes en el estuche del violinista, que una vez contados sumaron 32 dólares. El experimento consistía en observar qué ocurría con una figura musical como la de Bell y con un repertorio musical de ese género una vez que eran sacados de su contexto original de producción (Paenza, párr. 1-21). Los resultados son claros, en la calle no importa tanto aquello que en la academia es este intérprete. No es que él haya dejado de ser un excelente violinista, según los estándares académicos, sino que los espacios determinan a los sujetos que los ocupan. En el metro, cualquier persona que interprete música para ganar unas monedas, sea el género que sea, es un músico del metro. La dinámica de este sitio es, por obvias razones, distinta a la dinámica de un teatro; si algunas personas se detienen a escuchar, qué suerte, pero el espacio y su función no están destinadas a ello. El artículo en cambio, se concentra en cuestionar no esto, sino los gustos de las personas, considerando que si estas no valoraron y cayeron en la cuenta del talento de Bell así como de la “belleza” de las piezas que este interpretó, se debía a un asunto de educación musical escaso, a grandes rasgos.

para una persona tal o cual música no amerite atención y remuneración no quiere decir que dicha música sea mala, ya que los juicios de valor no provienen de la música misma, sino de las construcciones culturales que cada sociedad y persona se forma de los fenómenos que le rodean (Sanz y López Cano: 220). En todo caso, si la sociedad donde los músicos que estudiamos no gustara de cualquiera de las diversas performances ni las apoyara económicamente, simplemente dejarían de existir.

Así como las personas evalúan y leen la performance de los músicos, estos también eligen los sitios que interpelarán dependiendo de una apreciación que hacen del público respecto a si este aceptará el género y la interpretación que desarrollará en su performance. Esto es muy relativo, porque hay músicos que pueden tocar en cualquier lugar si lo desean o la necesidad económica apremia, y también pueden elegir el repertorio según sus propios gustos y no tanto a partir de los criterios de la gente:

MARIO: Más bien es como la intuición que te llega en el momento, de que “toca esta” o así, o simplemente a veces toco las que más me gustan, a las que a mi oído le agradan. Digo, si a mi me gustan, a la gente le pueden gustar. O a veces también me fijo en el tipo de gente que hay, si hay niños, toco canciones que le gusten a los niños, si hay personas mayores, pus toco para personas mayores. (Testimonio de Mario Alberto Cobos Ruíz)

Aún con el hecho de que cada músico tiene sus propios criterios y gustos para elegir repertorio y lugar, sin duda algunos géneros aparecen más en unos sitios que en otros (el klezmer, por ejemplo, interpretado por Wang Perro y por Akorvio, lo encontramos solo en el Centro). Los parámetros para la elección de repertorio están correlacionados con una valoración recíproca entre ambos papeles. Así, continuando con el dúo de ópera, ellos interpretan canciones que las personas puedan reconocer por ser populares en su género:

CRISTIAN (del dúo Octava con Octava): ... de las canciones de ópera usamos, tratamos de elegir las que hicieron más populares Los tres Tenores, ¿no?, que son las que todo mundo conoce, porque hay mucha, mucha música de ópera, pero a lo mejor no es tan conocida, como la hicieron ellos, tan famosas. Que son muy complicadas, sí, la verdad, y a veces nos ha costado un trabajo sacarlas, pero, pues son las que la gente, aunque no las sepan cómo se llaman o qué dicen, pero las identifica y les gusta, entonces por eso es que nos va, que nos va bien con la gente. Y también cantamos algunos boleros, algunos tangos, música mexicana, también música que conocen, pero usando la técnica del *bel canto*, ¿sí? En algunas partes no tan..., no siempre, para que no suene tan raro, pero sí, pues para cuidar la técnica que nosotros usamos para cantar. (Testimonio de Cristian Soto)

Ramón Cárdenas también nos explica la importancia que tiene la elección de un repertorio y su amplitud para poder obtener el agrado de las personas:

RAMÓN: Yo, alrededor de una seiscientas, setecientas canciones, son las que trabajo, todo lo que es la música, desde “La puerta negra”, “¿De qué manera te olvido?”, “Tres regalos”, “Yo quiero ser”, “Pluma negra”, desde “Camarón pelado”, “La mucura”, y todo lo que fue la música popular mexicana, esa es lo que yo trabajé en mi tiempo ... Y esas canciones son las que, las que nos hacen sentir bien en medio de todo el público. (Testimonio de Ramón Cárdenas Torres)

La aceptación del género o géneros musicales es una constante en los discursos de los músicos. Veamos un par de testimonios más al respecto; citamos las palabras de César Hernández y Carlos Rojas:

CÉSAR: pero yo era el único wey que anda así, con música clásica, ¿no? Así, restaurantiando. Y eso pus yo creo que llamaba la atención, porque también mucha de la gente sí conoce ... Y la misma gente de los restaurantes me decía: “Oye, tocas chido, ¿por qué no te vienes los viernes en la noche? Y ya, áhi te doy de cenar y te rolo algo, y pones el bote y lo que te caiga, y si traes discos, véndelos”. (Testimonio de César Hernández Elizondo)

Y:

CARLOS: Pero también es otra experiencia con música más organizada, canciones más hechas, algunas que la gente reconoce perfectamente ... música tradicional michoacana, veracruzana, oaxaqueña, hasta cubana. La gente reconoce un bolero, reconoce un corrido, reconoce un son de Tierra Caliente, y claro, aunque llegas a poquitos, a veces un propina de una persona a la que le gustó la canción es cincuenta pesos, ¿no?, y además, estás ensayando. (Testimonio de Carlos Rojas Martínez)

Pero la aceptación que las personas hacen de los músicos puede implicar otros factores además del género, como mencionamos anteriormente. Tony Silva nos explica la recepción de su performance en el espacio privado y en el público, y también el grupo Son de Michoacán, en la voz de uno de sus integrantes, Marco Antonio Bautista, nos da varias razones por las que el grupo es bien recibido por el público:

TONY: En eventos, pus normalmente vas por un contrato, ¿verdá? Creo que hay más satisfacción cantar así [en la calle], porque todo mundo agarra y te copera, te ayuda, o sea, la gente es muy bondadosa, en ese aspecto ... Aquí te creen más que cantas [en los mercados], y en los restauranes, cuando estoy cantando así, con micrófono y todo, la gente a veces ni te aplaude porque no cree. Necesitas cantarle a capela pa que se den cuenta que sí estás cantando. (Testimonio de Tony Silva)

Y:

MARCO: les gusta mucho escuchar la música tradicional, sobre todo la michoacana, eh, les gusta mucho que participen mujeres, que sean mujeres las que representen, sobre todo, la música tradicional, les gusta mucho que formemos parte de diferentes licenciaturas, que a veces nada tiene que ver con la música, pero ya juntándonos a tocar, es lo que les agrada mucho a ellas, a las personas, sobre todo. (Testimonio de Marco Antonio Bautista Rangel)

Importa también, como introdujo Marco, el hecho mismo de si es un hombre o una mujer quien realiza la performance. Alejandra tiene más que decirnos al respecto:

ALEJANDRA: Pues a veces sí, sobre todo cuando el público es hombre, sí llega a influir bastante, más que nada la apariencia, pero también por la parte empática con las mujeres, también llega a ser mejor el recibimiento. Muchas veces he estado cantando sola con mi hijo, y las mujeres, más que nada, se admiran y me dicen que Dios me va a bendecir, lo cual siempre agradezco mucho ... Además a veces sí suele ser mejor recibida la voz femenina que la voz masculina, no sé a qué se deba. (Testimonio de Alejandra Pérez)

Hay que decir también, como es notorio, que la presencia de mujeres practicando la música ambulante es menor a la de los hombres, lo cual puede deberse a la inseguro que puede ser el espacio público para una mujer, en nuestro contexto sociocultural. No tenemos más testimonios para desarrollar un poco más esta situación, ya que sólo Alejandra habló un poco al respecto.

Los músicos ambulantes realmente son conscientes de que deben implementar o lograr ciertas cosas con la gente para captar su atención, y que su trabajo sea bien valorado y remunerado. Para Carlos Rojas es importante el ingenio de los performers para adaptarse a las condiciones del espacio, y lograr que su actuación llegue a las personas y logre conmoverlas:

CARLOS: Hacíamos el ensamble de los tambores de rumba y pus sonaba bien, además tienes mayor alcance, es una de las cosas: hay que ser muy..., inventarse, hay que ser muy creativo para poder captar la atención. De entrada, no funciona igual dos músicos solos que los dos músicos pero uno en zancos, ¿no?, o los dos músicos y una bailarina, o tres músicos y una bailarina y un saxofón ... La gente tiene mala cara cuando llega así, tú te pones en el semáforo, o cuando vas a su mesa, o en un mercado, están en su, en su viaje interior. Pues está muy bien, pero tú tienes que sacar, bueno, primero conmoverlo, una sonrisa, o deprimirlo si la canción es para deprimirse, o lo que sea sea. Y luego hacerle creer que no te da una limosna, también, ¿no?, sino que te mereces esa moneda y hasta un billete, puede ser, ¿no? Ahí, en eso

se muestra la cantidad proporcional a lo que se conmueve la persona, ¿no?, no sé cómo se mida. (Testimonio de Carlos Rojas Martínez)

Para Alejandra Pérez es importante saber qué tocar en cada lugar específico: “me gusta cantar la canción adecuada, porque si tú cantas la canción adecuada al público, vas a ver la respuesta inmediata: desde un ligero movimiento en la cabeza, en los labios, que la van a estar siguiendo” (Testimonio de Alejandra Pérez). Esta habilidad y sensibilidad que los músicos generan conforme conocen a las personas y los espacios específicos les puede beneficiar, puesto que al saber leer dichos elementos pueden realizar de mejor manera su actuación y con ello obtener mejores ingresos:

JOSUÉ: Entonces, cuando estás tocando te das cuenta de qué gente está estresada, de qué gente, pues se siente mal, se siente triste, o compartes emociones. Me ha tocado tocarle para gente que tiene síndrome de down, discapacidades, gente que está entera, gente que de repente tú la ves, y tú haces un juicio y dices: “Me va a pedir rancheras o me va a pedir banda”, y de repente: “Rock, o tócame esto”, te sorprende, te saca. Y a parte, el hecho de tocar en la calle te permite convivir con mucha gente, todos los días, desde la gente que vende, los vagos, los jóvenes, la gente que está sentada y que te dice: “Oye, ¿gustas comer algo, gustas tomarte algo con nosotros?” Y se genera toda una red de historias, porque empiezas a aprender y a conocer a las personas, si realmente estás dispuesto, porque hay gente que, tengo compañeros, que no más llegan, tocan, no sé, se ponen ebrios o no se ponen ebrios, y simplemente se van, no, no trascienden. (Testimonio de Víctor Josué Hernández Olaje)

Vemos con todos estos testimonios que las personas, “la audiencia”, tienen un rol importante en la realización de la performance, la determinan (Bauman: 38-39): “te paras frente a un público que no te escogió, repito, ellos van a otra cosa menos, andan en su carro, van a un restaurante en la calle o andan en una banqueta, y tú vas, tienes que convencerlos” (Testimonio de Carlos Rojas Martínez); “el público de la calle, a veces es como que un público exigente. O sea, pus de pronto, pus te pueden ver y: ‘Ah, pus está haciendo cualquier cosa’, ¿no? O sea, nuestro trabajo en sí es convencer a esa gente que va pasando de que tu trabajo vale la pena, ¿no?” (Testimonio de César Hernández Elizondo). El desarrollo de habilidades específicas para la performance de la música callejera es, pues, intrínseco a la valoración social de la misma, aunque puede haber músicos a los que esto no les importa del todo.

Además de la cooperación monetaria, podríamos decir que hay una remuneración verbal, una aprobación explícita de la performance. Algunos testimonios nos muestran cómo

son estas apreciaciones verbales que la gente hace a los músicos. Uno de estos testimonios pertenece a Víctor Josué; en su entrevista nos habla de las críticas y comentarios que ha recibido a lo largo de su trayectoria:

VÍCTOR: He tenido críticas buenas y malas y apoyos y promesas de muchas gentes, ¿no?, porque, bueno, pues aquí ves un poquito de todo, ves desde la gente que no te quiere escuchar, que no quiere escuchar a nadie, la gente que es amable, la gente que no es amable, la gente que es grosera, la gente que es enojona, la gente que te hace una crítica buena o te hace una crítica mala con tal de que crezcas, o gente que simplemente te quiere como hacer menos, de alguna forma ... en alguna ocasión, sí me tocó, ¿no?, una señora:

--No, pus ponte a trabajar.

Y le digo:

--Bueno, aparte de esto yo tengo trabajo y estudio.

Entonces, pues se quedó así como de..., pero seguía renuente, ¿no?, y un poco agresiva, entonces pude percibir que estaba estresado. (Testimonio de Víctor Josué Hernández Olaje)

De Gerardo Hernández ya hablamos en el pasado capítulo respecto al peligro de cantar canciones políticas debido a posibles represiones y agresiones. Por otra parte, también nos habló de valoraciones positivas e incluso de influencias que sus canciones pueden generar en las personas:

GERARDO: También he tenido desaires con la gente en los camiones, tanto como desaires, como algunos que te dicen: “Échele ganas”, ¿edá?, otros me dicen: “Pus tus canciones me alientan pa seguir adelante”, dice: “yo venía triste, y ahora con tus canciones pus ya, ya con eso me alientas para...”, ¿edá? Muchos me dicen: “No, yo no voy a tomar, voy a querer más a mi familia”, dicen. Y así, muchos te felicitan, pero muchos te desairan, discriminan, ¿edá? (Testimonio de Gerardo Hernández Castillo)

La performance del músico ambulante no solo cumple una función de entretenimiento, sino que también puede aportar cosas positivas como las que Gerardo nos comenta, lo cual para los músicos es constante: alegrar a las personas y mejorarle un momento del día, ponerlas a pensar y reflexionar, darles a conocer nuevas canciones o géneros, etc. Estados anímicos y de conciencia que a veces son verbalizados y agradecidos así a los músicos.

FRANCISCO: Es bonito, porque si una persona va triste y escucha una melodía movida o así, a lo mejor se le puede alegrar el día. Hay gente que dice: “Ah, ¿sabes qué?, esta canción me hizo recordar a mis viejos tiempos, pues muchas gracias”, y ya.

BRAULIO: De hecho, varias veces, señoras mayores, con nuestras canciones se ponen a llorar, nos dan cinco pesos o diez pesos, nos dicen: “Me hiciste recordar a mi esposo, a mis tiempos de juventud”. Y se siente bonito ese tipo de cosas. Cuando he ido solo, pus canto más alegres, y muchos me dicen: “No, me alegraste el día”, o “qué bonita canción, pásame el nombre”, y es bonito que la gente te dé una sonrisa, más que una moneda, como que dices: “Ah, le contagié algo bueno”.

FRANCISCO: “No tengo nada que dartte, pero me gustó tu canción y me gustó cómo cantas”, pus ya eso es una satisfacción también.

BRAULIO: Sí, sientes bonito que te digan eso, no solo que te ignoren y te digan: “No, pus vete”. (Testimonio de Francisco Loza y Braulio Alexis Cornejo)

De esta manera, la performance de los músicos ambulantes cumple funciones extramusicales no planeadas que forman parte de la característica comunicativa del arte verbal, según lo entiende Bauman. En efecto, el músico comunica, interpela actores que juegan diversos roles en determinados espacios sociales, pero también es interpelado por ellos.

DANTE: Pero yo trato al menos, yo trato de romper ese, esa parte arriba de, de un microbús, de un lugar concurrido de gente, alguna fonda o algo, eh, tratando de sacarle un sonrisa a la gente, ¿sí? Puede ser a través de una palabra, de una sensación. Simplemente con el hecho de estar cantando o de estar tocando transmites algo que hay adentro. (Testimonio de Dante Ernesto Pacheco Torres)

Y:

ALEJANDRA: He aprendido que va a haber muchísima gente que va reaccionar muy positivamente, desde que te va a dar las gracias y te va a decir: “Me hiciste el día con esa canción”, hasta gente que ni siquiera te va a voltear a ver, y la verdad eso duele. Creo que duele más que si te dijeran, como muchas veces: “No gracias” o “Consíguete un trabajo”, lo cual es muy seguido y es muy común. Pero, pues siempre va a ser más gratificante o siempre te va a dejar más el hecho de que te digan que lo hiciste muy bien o que les hiciste el día o cualquiera de esas cosas, que a que te hagan una mala cara. Eso, más que nada, he aprendido que debes dejar pasar ese maltrato, porque te van a hacer muchísimas veces malas caras, pero muchísimas más te van a decir cosas positivas. (Testimonio de Alejandra Pérez)

Las performances tienen la capacidad de trastocar la cotidianidad de las personas y de los espacios mismos (toda la tesis de Eduardo Neve se enfoca en esto). Desde lo que ya hemos visto, la dinamización rítmica de los lugares y la provocación de estado anímicos a las personas, hasta la generación de un ambiente seguro, como nos lo comenta Carlos Rojas:

CARLOS: al final la música en la calle es, debe ser un aliviane, o sea, lucha contra esta presión de la ciudad, ¿no? La ciudad no tiene remansos, ¿no?, es como una creciente a cuesta abajo que todo lo lleva, y esa es su velocidad. ... Me atrevería a decir, y ya para concluir, que la música evita hasta los asaltos, ¿no? o sea, en un espacio así en la calle que hubiera músicos tocando, difícilmente habría asaltos. O sea es, creo que es un poco como la contención, la sensibilización y la posibilidad de que haya esperanza y que no todo se vaya al carajo, ¿no?, que suene algo, que suene sinceramente. (Testimonio de Carlos Rojas Martínez)

Y:

MARIO: ¿Qué pienso? Pues yo pienso que es algo bien normal, aquí en Morelia es muy normal, hay mucho músico. Igual, yo he ido a otras partes de la República donde no hay casi músicos. Pus yo opino que mejor toquen a que roben, ¿no?, que anden haciendo otra cosa, que se droguen, digo, que es más fácil agarrar una guitarra y salirse a la calle, aparte pues te da oportunidades de conocer gente y nuevos lugares, nuevas culturas, probar nueva comida también, todo te da para conocer, la música. (Testimonio de Mario Alberto Cobos)

La interacción entre performer y público puede ser directa y activa: gente que aplaude, pone atención, pide canciones o piezas al performer, baila y canta,<sup>32</sup> lo cual depende tanto de la música como de las habilidades de cada performer o grupo performático. Para Arturo de Wang Perro existe una relación fuerte entre su música y las personas que la escuchan:

ARTURO: Es magia. Somos como magos, no más que en lugar de tener varitas y escobas tenemos flautas y chelotarras, ¿no?, así son nuestros instrumentos. Provocamos encantamientos con la gente, los hacemos que se muevan como el, como *wingardium leviosa*, así, pero más o menos, es do, re, mi, fa, sol: ¡fum! Y así, la gente se mueve y, y además pues tocas los corazones, es una forma de expresión, también, es otro, un lenguaje también, ¿no?, que se va aprendiendo conforme lo vas hablando. (Testimonio de Arturo García)

Así, la performance puede llegar a tener la característica de implicar a los espectadores y darles el rol de participantes (Bauman 16). El grupo Akorvio nos contó cómo realizó alguna vez una dinámica con las personas, en las que ellas participaban de manera activa; de igual forma, nos contaron sus apreciaciones respecto a lo que significa la interacción con el público y la influencia que la performance puede llegar a tener en este:

---

<sup>32</sup> Actividades paramusicales, como explica López Cano en su texto “Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”.

LUIS: Pues es relativo, fíjate, porque hay ocasiones que en la calle interactúas más con la gente. Tú te puedes poner en una esquinita, algo, depende también de cómo te sientas, ¿no?, porque si estás muy motivado, ¡fum!, jalas masas y estás ahí con la gente y puedes interactuar y todo, pero hay ocasiones en las que simplemente te pones, tocas y nada, ¿no? ... A veces, como músicos urbanos y líricos, de alguna manera nos acostumbramos a tocar nada más para sacar billete o tocar nada más por tocar. Es algo que a veces perdemos o se nos olvida o simplemente no nos educaron para ello, a tener como que este contacto, compartir completamente la música con el espectador.

JOAQUÍN: Incluso llegamos a hacer como diferentes tipos de juego, hacíamos un tipo de dinámicas con la música: nos poníamos y seguíamos a las personas, ¿no?, al momento de ellos ir caminando, dan un paso, nosotros íbamos haciendo un sonido. O sea, como más interactivo; de cierta manera, era recíproco, ¿no? Dar una experiencia, un algo interesante, y recibíamos respuestas de la gente. Podíamos recibir un así de: “qué onda con estos chavos”, o gente que le gustaba y empezaba como a jugar con nosotros, ¿no?, como caminando más rápido, caminando más lento. Creo que es como, a pesar de que hay muchos músicos en el Centro, creo que sí nos hemos enfocado en la cuestión de la interpretación y tratar de que la gente haga catarsis con nosotros, y nosotros poder transmitir lo que realmente sentimos. No sé, lo que dice mi compañero de la energía, de nuestro estado de ánimo, pues muchas veces es muy fuerte, ¿no?, a tal grado que las personas que están sentadas en el café, no sé, tranquilos, de repente hasta su posición corporal empieza a cambiar, ¿no?, y de repente, de estar serios, están sonriendo, están contentos, a lo mejor también pues un poco por el café, o incluso nos aplauden ¿no?, pero ves que están moviendo la cabeza, que están moviendo el pie. Entonces sabes que hay una conexión, a lo mejor no directa, totalmente visual o así, pero sí hay una conexión. (Testimonio de Joaquín Martínez Alejandre y Luis Miguel Macías Barrón)

Algo importante de este y los pasados testimonios es que hacen patente la reciprocidad de influencia entre el performer y el público, donde la música funciona como un puente que los acerca o los aleja. Otra cosa importante es que nada de esto escapa a los músicos, pues son conscientes de las reacciones que generan, lo cual demuestra que la práctica del músico ambulante no se trata solo de música de fondo sonando en un lugar, como una bocina reproduciendo música, sino que implica otras sensibilidades y reflexiones.

Hasta aquí hemos visto lo que ocurre durante la performance, pero también es conveniente preguntarnos qué hay detrás de cada actuación y lo que cada acto implica más

allá del acto performático mismo.<sup>33</sup> Como cualquier otra performance, la de los músicos ambulantes debe ser preparada, los músicos ensayan y trabajan en sus actuaciones, como nos lo hace saber Dante Pacheco: “se puede decir que a la música al día yo le dedico doce, dieciséis horas diarias. No el estar tocando, ¿no?, no simplemente es el llegar y tocar a un negocio y todo, sino en el ensayar, en el escribir nuevamente, en el estar aprendiendo” (Testimonio de Dante Ernesto Pacheco Torres).<sup>34</sup> Las condiciones y dificultades del estar afuera, de pie, en situaciones climáticas determinadas, caminando durante toda su jornada, también influyen en el modo en que los músicos se alistan física y mentalmente para salir:

CRISTIAN: Pues sí, ensayamos, calentamos, este, media hora, vocalizando, pero te decía: es muy complicado cantar aquí afuera por las temperaturas, por los cambios tan bruscos: hace calor, hace frío. Entonces con cualquier cosita, pues si nos pega la corriente de aire y luego luego se seca la garganta, y pues eso es malo cuando estás cante y cante y cante, y debemos de cuidar no estar tomando frío después de cantar, andamos tomando cafés o algo, cosas calientitas, y casi no hablar, de aquí a la hora de andar en la calle. (Testimonio de Cristian Soto)

Y:

ALEJANDRA: Lo que pasa es que, la verdad, requiere de muchísimo valor. Más que nada, porque, bueno, son muchísimas situaciones. A lo mejor uno no está acostumbrado a ciertas cosas, como que tú llegas y de repente te llegan a faltar al respeto o te llegan a ver menos, y hay muchísimas personas que, a lo mejor por la autoestima, no se arriesgan, como que a lo mejor dicen: “No, es que no me siento segura de yo hacerlo sola o no me siento segura de, de que canto bien o de que si voy a sonar bien sola o a lo mejor necesito un apoyo con instrumento o de voz”, o cualquier cosa. (Testimonio de Alejandra Pérez)

---

<sup>33</sup> La “región posterior”, el sitio donde los actuantes descansan de un papel, según la teoría de Goffman.

<sup>34</sup> Es quizá la concepción moderna del trabajo lo que no permite a las personas considerar como oficios a las manifestaciones artísticas, en este caso, a la manifestación laboral de los músicos ambulantes, ya que el trabajo en la modernidad implica un pacto asalariado, una cuota fija a cambio de una actividad y tiempo determinados, pero a la vez un intercambio que implica agotamiento y gran esfuerzo, hasta llegar incluso a la explotación y la enajenación, donde el hombre “se pierde a sí mismo” (Rieznik 18). Sí, los músicos callejeros trabajan, pero no se explotan, no tienen un salario fijo y se arriesgan a la incertidumbre, ensayan, estudian, y salen a caminar buscando sitios donde desempeñarse; sin embargo, aunque implica gran esfuerzo, en nuestra investigación no encontramos algún músico que no gustara o se apasionara por lo que hace. A fin de cuentas, salen a hacer música, en un contexto donde dedicarse a ello es, como en otras artes, complejo espacial y económicamente.

Detrás de muchos performers hay una situación económica complicada. Si bien esta práctica cultural no es esencial para la vida urbana, deja ver por otro lado varias disfunciones sociales y culturales como el desempleo y las pocas oportunidades en el ámbito artístico para obtener espacios donde todas las propuestas tengan cabida y puedan ser remuneradas: “No sé, la verdad, yo creo, en mi experiencia, que hay una nueva ola de músicos ambulantes, pero en general, yo creo que es gente con necesidad. O sea, si me preguntas la neta, yo creo que, en general, es gente que va a buscar dinero a la calle” (Testimonio de Jesús Alberto Cruz, del grupo Wang Perro). Para los casos del dúo Octava con Octava, Akorvio y César Hernández, por ejemplo, la calle representa, además de un espacio en el que pueden expresarse y aprender de la experiencia, el modo de obtener el dinero necesario para pagar colegiaturas, mantener en buen estado sus instrumentos o cubrir necesidades básicas:

ARELI: Bueno, este trabajo que hacemos realmente lo hemos tomado como un proyecto, los dos nos encontramos trabajando en la calle, o sea, él trabajaba por su lado y yo lo empecé a hacer por la necesidad de hacer algo con el estudio que llevo. O sea, realmente, eh, estudiar música, como todos saben, es una carrera muy larga, y no sacarle provecho, la verdad, para mí, es como un tanto inútil. La visión que yo tuve desde el principio es de que mi carrera me diera de comer, o sea, que realmente yo viviera de la carrera. (Testimonio de Areli Ruíz Mendoza)

Y:

CÉSAR: Pus sí, la verdad, como que me gusta el hecho de, ¿cómo decirlo?, de, pues sí, ¿no?, de vivir así, con un cierto grado de incertidumbre, ¿no?, o sea, pus yo no tengo nada seguro, yo si no salgo a tocar, pus no pago renta y no como, ¿no? Pero gozo de tener el tiempo para lo que yo lo quiera disponer, ¿no?, y pus hasta ahorita es la fórmula que ha funcionado. (Testimonio de César Hernández Elizondo)

Es por esta razón que los músicos entienden su práctica como una labor digna y consideran justo el regirse por una cooperación voluntaria, ya que en esta modalidad la gente no paga, sino que apoya, aunque pocas veces sepan las necesidades específicas de cada músico. No se trata pues de un extra, muchas veces es la única fuente laboral disponible, y aunque no lo fuera representa un verdadero esfuerzo llevarla a cabo y ser persistente. Para Marco Antonio Gallegos Ríos, por ejemplo, salir a tocar a las calles significa cubrir el gasto escolar de sus hijos, principalmente, y los gastos de la familia en general:

MARCO: Esto no es malo, como decir, yo lo que hago en esta vida, en este camino, no es una cosa mala. Yo le trabajo a la gente, yo le hago mi trabajo, mi empeño, lo que más, al cien, lo que yo traigo al cien. Entonces, si ellos me gustan ayudar con una monedita, con lo que sea,

yo soy bien agradecido con lo que me pongan en mi camino, porque es sagrado, lo que me entregan ellos es sagrado. (Testimonio de Marco Antonio Gallegos Ríos)

Es en este sentido que el conocer a los músicos más allá de su práctica es primordial para generar empatía y respeto por su labor, y, así como a otros actores sociales, dejar de marginalizarlos y pensar que solo es gente que pide dinero y no busca trabajos “reales”: “sí es importante que no solo las autoridades, sino la gente tome conciencia de qué pasa con todo el proceso para que un músico pueda llegar y hacer una rola enfrente de él, ¿no?, que no está tan sencillo” (Testimonio de Carlos Rojas Martínez). Lo que queda en la región posterior, siguiendo con Goffman, es decir, el resto de actividades que estas personas hacen antes y después de ser músicos ambulantes, podemos saberlo por medio de las entrevistas enfocadas a su historia de vida en general.

En resumen, hemos revisado cómo funciona la performance de un músico ambulante en relación con los contextos y personas a las que se dirige. La propia lectura cultural que los actores hacen de un espacio y sus códigos permite que estos puedan colegir que cuando alguien carga un instrumento (o ninguno cuando se trata solo de cantantes) y se dispone a tocar en un lugar público se trata de la realización de música ambulante. En ese instante se inicia todo el proceso que analizamos anteriormente: la transformación del ambiente sonoro de los lugares, la evaluación que las personas hacen de la performance y sus consecuencias, la aprobación o desaprobación de la actuación, así como la posterior cooperación en caso de que sea positiva tal evaluación, etc. Así pues, estas actuaciones son conocidas por la sociedad que las presencia y las reconoce como una práctica que es un elemento más de determinados sitios: camiones, mercados, cafés, plazas, taquerías, etc. La práctica se mantiene y se vuelve cotidiana, aunque sus actores pueden cambiar constantemente, renovarse o sorprender con elementos que desautomaticen el fenómeno.

## 5.- Historias de vida, detrás de la performance

A la luz de los estudios biográficos, autobiográficos y de la historia oral, el tema de la historia de vida se hace más relevante para este trabajo, ya que en un primer momento se pensaba en su utilización solo como un elemento necesario en las entrevistas a realizar y un recurso más en la narrativa del documental, pero no se concebía como un tema complejo que podría ser analizado en sí mismo con el fin de generar mayores datos útiles para el estudio general. La pregunta que surge luego de esta revaloración es: ¿por qué es importante conocer la historia de vida de las personas para entender su oficio?

Partimos de la idea de querer encontrar una raíz, la génesis del músico o la metamorfosis de mujer u hombre a músico, y sobre todo, a músico ambulante. Las preguntas eran simples: ¿desde cuándo te dedicas a la música? ¿Cómo aprendiste a tocar tu instrumento? ¿Quién fue quien te enseñó?, etc. Pero ¿hasta dónde las respuestas están completas, hasta dónde relatan lo que sucedió en realidad, qué omiten e inventan, qué recursos retóricos utilizan para ello? Además, en las preguntas es tácito el presupuesto de que la historia de vida que se busca obedece a un patrón temporal lineal, con un comienzo y un fin<sup>35</sup> (el momento de la entrevista, o el punto en el que la persona es ya un músico ambulante), y que Pierre Bourdieu critica en su texto *La ilusión biográfica*:

Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir como la narración coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, tal vez sea someterse a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia ... Como indica Alain Robbe-Grillet «[...], lo real es discontinuo, formado por elementos yuxtapuestos sin razón, cada uno de los cuales es único, tanto más difíciles de captar cuanto que surgen de manera siempre imprevista, sin venir a cuento, aleatoria». (Bourdieu 76)

Considerando el término “producir” que Bourdieu utiliza, comprendemos el relato resultante de la entrevista como un producto que es posible solo gracias al diálogo y al tema,<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> O lo que Droysen entendía como la triple ilusión narrativa: “en primer lugar la ilusión de un transcurso de los acontecimientos completo, en segundo lugar, la ilusión de un principio y de un final definidos y, en tercer lugar, la ilusión de una imagen objetiva del pasado” (ctd. en Franzke 63).

<sup>36</sup> Esta idea también puede apoyarse en la concepción de Lejeune de una historia de vida: “Frecuentemente los relatos de vida no existen más que en estado virtual hasta el momento que interviene el investigador” (Lejeune 37).

por lo cual las preguntas que parten de cierto enfoque no son inocentes y predisponen la construcción de las respuestas. El proceso de la entrevista para una historia de vida lleva en sí mismo un pacto implícito, un “postulado del sentido de la existencia narrada” (75), en el cual se acepta el presupuesto antes mencionado, el de la narración lineal, y su explicitación narrativa. Sin embargo, a pesar de que el narrador trata de formar una historia de acontecimientos –los que el entrevistador propone develar y los que a partir de eso el entrevistado extrae de su memoria-- para entramarlos en la lógica temporal pactada, no será fiel a su sucesión, a su “creación artificial del sentido” (76), y no porque no sea capaz de ello, sino simplemente porque los procesos de la memoria, de los cuales se hará mención más adelante, no suelen acatarse a dicho patrón.

Al ver en retrospectiva el resultado del trabajo de campo, es notorio un primer factor en nuestras muestras desde la perspectiva del estudio de la historia oral: el tiempo que dura la entrevista. Philippe Lejeune propone un estudio a fondo de varias entrevistas de duración considerable: mínimo una hora de relato, para que la historia del entrevistado se desarrolle bien y haya una extensa gama de discurso para analizar (Lejeune 34). Sin embargo, muchas de las historias de vida que grabamos no suelen pasar de la media hora.<sup>37</sup> La razón principal es que el músico ambulante fue abordado mientras estaba trabajando y el acuerdo fue que la entrevista sería rápida para que él pudiera continuar su labor. Es cuestionable si esto es un problema o no. El tiempo que el narrador tiene para hablar es un factor que determina lo que dirá y cómo lo dirá. Si el tiempo es escaso, la narración no contará con muchos detalles, tendrá quizás un ritmo acelerado y tenderá a una mayor síntesis, entre otros elementos. Así pues, pudiera ser un material de corta duración, pero de ningún modo será menos complejo.

El siguiente factor, la relación establecida entre entrevistador y entrevistado, y sus consecuencias, se discutirá a partir de una muestra obtenida: una entrevista realizada al músico Guillermo Chávez, quien prefiere llamarse y que lo llamen Pelavakas, nombre artístico e identitario.<sup>38</sup> Ya desde el momento de esta autodenominación, Guillermo elige una representación de él mismo ante los otros. Siguiendo a Caballé, podríamos decir que ha elegido un “yo” para relacionarse en el campo artístico/público (Caballé 52), pero ese “yo”

---

<sup>37</sup> Existen excepciones en las que el músico, por cuenta propia, se extiende en la narración.

<sup>38</sup> Bourdieu comprendía el nombre como el contenedor a través del tiempo y el espacio de la identidad y las manifestaciones que constituyen a un sujeto (Bourdieu 79). La elección de un nombre artístico implica un desdoblamiento de esa unidad nominal.

también se ajustará a la situación enfrentada –entrevista-- y ante las personas que la conforman, ya que los entrevistadores también han seleccionado un “yo” para el momento, es decir, ambas partes asumen una posición en dicha relación (Bourdieu 81). Así pues, el discurso se acoplará a partir del “yo” elegido por los actores de la entrevista. Respecto a la posición del entrevistado, Juergen Franzke explica en su artículo “El mito de la historia de vida”:

[Los] procedimientos mediante los cuales la propia mente procesa lo que se experimenta y lo reproduce en forma de recuerdo son coordinados y regulados por un ego estructural que influye en la propia atención y la recepción y organiza la consciencia en una auto-presentación, por ejemplo, en las historias de vida. (58)

Si asumimos la postura de Caballé, agregaríamos a las palabras de Franzke que ese *ego estructural* y la autopresentación que elija para expresarse es variable respecto al tipo de acontecimiento y relación en que el sujeto se ve envuelto. Para ejemplificar, el comienzo de la entrevista a Pelavakas:

PELAVAKAS: Hola, ¿qué tal?, gente que mira este video, saludos para la gente de la Universidad y a todas las personas que les gusta y aman la música. Mi nombre es Guillermo Chávez, me dicen el Pelavakas desde hace mucho tiempo. ¿Pelavakas por qué? Porque hace tiempo una banda famosa aquí en Michoacán se llamaba Pelavakas, y a través de eso se me quedó el nombre: Pelavakas, y soy Pelavakas para toda la gente y para ustedes que están aquí presentes. Buenas noches. (Testimonio de Guillermo Chávez “Pelavakas”)

Es notorio el registro del “yo” seleccionado por Pelavakas, el cual está articulado a partir de dos puntos: una situación de entrevista periodística (él lo toma así) y la presencia de agentes universitarios en ella. La performance de la entrevista estará guiada entonces por la idea de un receptor institucional o formal del discurso emitido, mismo que también determina al discurso. Bourdieu llama “mercado” a este receptor: “el relato de vida variará, tanto en su forma como en su contenido, según la calidad social del mercado en el que será ofrecido” (81). El siguiente fragmento es para ejemplificar más el “yo” que predomina en la representación y las implicaciones que tiene en el discurso de Pelavakas:

VÍCTOR: ¿Y desde cuándo se dedica a la música?

PELAVAKAS: Bueno, la música fíjate que, se puede decir que desde niño. Yo tenía ocho años cuando inicié en la música, comenzaba a tener la inquietud de tocar, porque miraba a diferentes cantantes, artistas, y me comenzó a llamar la atención. Yo crecí o nací en cuna humilde. Éramos una familia de seis, y la verdad éramos muy pobres. Yo recuerdo, en mis inicios, que para ejecutar la música --me gustaba la batería en aquel entonces-- ponía botes, botes chileros, ollas

que le agarraba yo a mi mamá, que por cierto me regañaba --un saludo a mi mamá por allá en el cielo--. Y así comencé a tocar, según yo, la batería. Ponía mis *toms* y todo eso, de platillo ponía una tapadera de la olla. Todo fue genial, fue bonito, la verdad, me divertía bastante. Créeme que la pobreza no me interesaba, me interesaba que me latía la música, eso es lo importante para mí.

Durante toda la entrevista es patente la defensa de una vida feliz, a pesar de sus altibajos. Pelavakas mantiene una actitud positiva de su oficio y el futuro, y sobre el pasado, por ejemplo, el recuerdo de la pobreza no merma la felicidad de la infancia. ¿Por qué? Por una parte, puede ser el “yo” recurrente de la persona, con un carácter alegre y fuerte ante la adversidad, pero también el de la representación de sí mismo ante el otro, y solo en el caso concreto de la entrevista. Aquí habría que citar de nuevo a Franzke: “No permitimos que los recuerdos pongan en peligro la imagen que tenemos de nosotros mismos. El consenso de nuestra historia de vida confirma el concepto que tenemos de nosotros mismos en este momento, y todos los recuerdos tienen que someterse a este concepto” (57).

En el año en que Franzke escribía, 1989, y como él lo expresaba, era latente un desencanto por las historias de vida orales. Las razones se pueden resumir en que las personas mentían, omitían, inventaban o arreglaban pasajes de su historia, y por esto es que los investigadores no recurrían tanto a ese método. Pero justamente, en lugar de condenar a los informantes y las historias de vida, había que averiguar las razones por las que se hacían patentes tales “distorsiones”. Sí, las personas son conscientes de lo que narran y lo que no narran,<sup>39</sup> pero muchas veces no lo son de los mecanismos y construcciones culturales y, para Franzke, míticas que permean su relato.

Por otra parte, el soporte de los recuerdos, la memoria, le resultaba a este autor un complejo cuya influencia en los relatos tenía que ser analizada. La percepción de un acontecimiento es modificada desde el momento que se almacena en la memoria hasta su remembranza. Recordamos aquello que se valora previamente y que significa para nosotros, y es el ego estructural del que hablábamos el que realiza este proceso; para Franzke esto es la “teoría motivada de la memoria” (58). Así pues, se identifican en su texto tres fases para

---

<sup>39</sup> Hay que tener presente que años antes del texto de Franzke, en 1972, Enzensberger escribió: “La historia es una invención. Pero no es una invención arbitraria. El interés que suscita se basa en los intereses de quienes la cuentan; quienes la escuchan pueden reconocer y definir con mayor precisión sus propios intereses y el de sus enemigos” (Enzensberger 14).

el recuerdo: la armonización (que todos los recuerdos correspondan con la imagen que el sujeto quiere dar de sí), la amplificación (que tiene que ver con ensalzar los hechos para hacerlos más interesantes, y así, en un proceso de metonimia, hacer a la propia persona más importante) y la estilización (hacer bello al relato). Ya vimos un ejemplo de armonización con el pasaje anterior del Pelavakas, donde el recuerdo de su carácter infantil frente a los problemas concuerda con su pensamiento actual respecto al mismo tema. Como ejemplo de la amplificación, el siguiente fragmento donde, para responder a la pregunta de cómo ha sido tocar en establecimientos urbanos, Pelavakas hace una introducción donde reafirma que, a pesar de trabajar en esos lugares, lo ha hecho también en agrupaciones y escenarios destacados:

PELAVAKAS: Mira, te voy a decir una cosa, yo soy una persona que he tenido experiencias muy importantes en agrupaciones que han tenido renombre aquí en el Estado de Michoacán, por ejemplo, la banda Pelavakas, Los Terribles de Michoacán y Los Satélites, que también, pus, por ahí están promoviendo su séptimo disco, su material discográfico. Les voy a decir una cosa, sinceramente, y creo que a ustedes les consta, para mí la entrega hacia la música me da igual arriba de un escenario que estar cantando en la puerta de una taquería, porque no me interesa el lugar donde yo esté interpretando la música, me interesa interpretar la música en cualquier lugar, como yo la interpreto.

Esta defensa de su oficio y el reconocimiento de ambos espacios, calle/escenario, como espacios de igual valía, nos parece acertada y concuerda con lo que hemos dicho en los capítulos anteriores. Si el Pelavakas hace esta justificación es precisamente por el estigma que recae en el oficio de la música ambulante; amplifica su carrera artística haciendo mención de sus participaciones en escenarios legítimos y grupos populares.

Siguiendo con Franzke, la estilización discursiva de los sucesos conlleva a la creación de mitos. El mito para este estudioso sería un sistema con el cual se puede explicar la experiencia del mundo --por ejemplo, el mito de la pobreza feliz, enfrentada con optimismo, con el cual Pelavakas describe su infancia--, y no debe ser juzgado como cierto o falso, pues es tan válido como un sistema científico. Entonces: “la percepción estética no configura por lo tanto una imagen de la realidad verdadera, sino que de ello crea un mito de la realidad, la forma ilusoria de esta” (Franzke 60). Atendiendo a esto, podemos explicar por qué los recuerdos de Pelavakas son siempre positivos, llenos de alegría y experiencias importantes: la imagen que da de sí es a la vez la reafirmación de un pasado, quizás una ruptura con él: “Créeme que la pobreza no me interesaba, me interesaba que me latía la música”.

Como es sabido, conocer a todo un sujeto a través de su historia de vida es igual que pretender que la historia de vida pueda abarcar a todo un ser. Biografía y autobiografía comparten la misma imposibilidad: no pueden asir la totalidad de una existencia. Y lejos de que esto sea negativo o positivo, obedece a lo que considero una constante de la narrativa humana: ninguna historia puede contarlo todo.<sup>40</sup> De igual manera, los mismos relatos que Pelavakas nos contó pueden ser recontados por él mismo de distintas maneras, incluso con modificaciones y adiciones considerables si a su memoria llegan recuerdos nuevos o si ya no se le presentan los mismos que en esta entrevista. Y así como no es una la historia que de él cuenta Pelavakas y la que nos contaron el resto de músicos, no será nuestro montaje escrito y documental el último testimonio y versión de sus historias, siempre que alguien las retome después y las cuente de otra manera, se creará un nuevo guión (Enzensberger 16-17).

Para Bourdieu, la imposibilidad de no poder abarcar la historia total de un individuo se debe a que el sujeto se mueve y manifiesta en diversos espacios o campos y que actúa de manera distinta acorde al poder simbólico que posee en cada uno (82). Habría entonces que reconstruir todas las interacciones que la persona desarrolla en dichos campos y plantear una red de ello que diera cuenta de su existencia entera. Una vez hecho esto podríamos analizar:

El conjunto de las posiciones ocupadas simultáneamente en un momento concreto del tiempo por una individualidad biológica socialmente instituida actuando como soporte de un conjunto de atributos y de atribuciones adecuadas para permitirle intervenir como agente eficiente en diferentes campos (Bourdieu 82).

Interpretamos que Bourdieu descarta lo que tiene que decir el sujeto de sus propias manifestaciones; ya que para él, el individuo en una situación de entrevista no puede ser objetivo al momento de narrarse y no es capaz abstraerse de sí mismo para develar la red de sus manifestaciones, por tanto, seguirá las pautas del pacto narrativo y asumirá la ilusión de ser un individuo cuya historia ha transcurrido por un solo camino. Por otra parte, al desechar lo que puede decir la persona de sí misma a través de su manera de ver el mundo (a través del mito) y al conformarnos con un modelo sociológico, estaríamos imponiendo nuestra voz y negando la posibilidad y el derecho al individuo de dar sentido a su vida por medio de sus propias palabras.

---

<sup>40</sup> “ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, voz inquebrantable y un bronceo corazón en mi interior” (Homero II, vv. 489-490) cantaba Homero al no poder hablar de todas las tropas que asediarían Troya.

Con este paso a lo social que hemos dado con Bourdieu, volvamos ahora al método utilizado en nuestra investigación y a sus implicaciones en los procesos de la memoria en nuestros sujetos de estudio. Para este apartado seguiremos la teoría sobre la memoria que Maurice Halbwachs postula en su libro *Los marcos sociales de la memoria*.

Decíamos que la entrevista, en principio, está determinada por las dos partes principales que la median, entrevistador y entrevistado. Así pues, la personalidad y lo que cada cual es en las diversas posiciones sociales son elementos cruciales que influyen tanto en las preguntas realizadas como en las respuestas obtenidas. Por otra parte, el propio método, el trabajo de campo, es ya un filtro en sí mismo para la obtención de la información. Como ya es bien sabido, hacer trabajo de campo implica estar en el momento justo en que están sucediendo los hechos que queremos registrar, al menos ese es el ideal, y anteriormente se hace una planeación para que así suceda.<sup>41</sup> Una vez puestos a analizar los datos recopilados, y a partir de la lectura del libro de Halbwachs, nos dimos cuenta de otro factor importante para grabar a los músicos dentro de sus espacios de trabajo: la memoria tiene como soporte los contextos donde se ubica. Para aclarar y extender esta idea, haremos una síntesis de algunos preceptos de Halbwachs.

La memoria necesita por fuerza de los planos temporales y espaciales para ubicarse, pues a su vez, estos planos atraviesan los marcos sociales indispensables para la misma (Halbwachs 35). Por marco social entendemos:

No solamente el conjunto de las nociones que podemos percibir en cada momento, puesto que ellas se encuentran más o menos en el campo de nuestra conciencia, sino todas aquellas que se alcanza partiendo de estas por una operación del espíritu análoga al simple razonamiento. Dependiendo de que se trate del periodo más reciente que venimos de recorrer, o de un tiempo más lejano, el número de hechos que se pueden reencontrar de esta manera varía bastante.

---

<sup>41</sup> Cuando nos determinamos a buscar músicos ambulantes sabíamos entonces que queríamos grabarlos en su horario de trabajo, justo en el momento de su actuación. Esto condujo a que los primeros acercamientos con cada músico rompieran a medias con una regla establecida en nuestro método: pedir autorización a la persona antes de grabarle. Para nosotros era importante tener en cámara y en audio el acercamiento –lo cual corresponde a un interés más cinematográfico--. Pasaba, por ejemplo, que encendíamos los aparatos para grabar el paisaje sonoro de cada sitio, y mientras hacíamos ese registro que consiste en recorrer lentamente los lugares, dábamos, a veces increíblemente, con un músico o un grupo musical. Ante estos descubrimientos no podíamos parar la grabación, ni siquiera preguntar verbalmente a los músicos para no obstruirla. La petición se hacía con un gesto, al que afortunadamente hubo siempre una respuesta positiva.

Existen, en otras palabras, marcos cuyos eslabones se encuentran más o menos cerrados, sea porque nos aproximemos o nos alejemos de la época actual ... Los marcos de los que hablamos, y que nos permitirían reconstruir nuestros recuerdos después de que ellos han desaparecido, no son exclusivamente individuales: son comunes a los hombres de un mismo grupo. (156)

La existencia de esos marcos está ligada a los lugares, las épocas, las personas, y en fin, a todo el contexto social en el que hemos vivido. La memoria tendrá enclaves más fuertes en los lugares próximos, en los marcos de su presente. Es por esto que la memoria nos suele fallar en cierto grado cuando intentamos recordar tiempos y lugares remotos. Si, por ejemplo, estuviéramos en esos sitios, tanto física o temporalmente, el proceso de recordar sería más sencillo. Pensemos que si entrevistáramos a un músico fuera de su contexto de trabajo, habría recuerdos que no vendrían a su mente, los cuales solo podrían ser evocados en dicho contexto. Esta afirmación se puede criticar, sin embargo, a partir de la experiencia obtenida. Después de que grabamos a los músicos tocando, les pedimos un tiempo para la entrevista. El problema radica ahí. Al estar ellos en su jornada, no disponemos del tiempo necesario para ahondar en su memoria. Además, la mente en el espacio público se distrae más, no logra, en la mayoría de los casos, centrarse completamente en el acto comunicativo de la entrevista. Me gustaría, a pesar de esto, hablar de algunos casos que ejemplifican un proceso de la memoria del que habla Halbwachs: la localización y el reconocimiento.

En el Mercado Independencia,<sup>42</sup> durante el registro de paisaje sonoro y entre los pasillos laberínticos del mercado, encontramos a la familia Gallegos Ríos. El encuentro fue sorprendente porque jamás nos habríamos esperado esta imagen: una niña, Lluvia Lizbeth (9 años, aprox.), dos niños, Alejandro Yael y Cristian Martín (6 y 11 años aprox.) y su padre, Marco Antonio (40 años, aprox.), cada quien con una guitarra, cantando la canción *30 cartas*.<sup>43</sup> Ellos nos dieron la oportunidad de seguirlos durante toda su jornada, lo cual favoreció la apertura de su testimonio; Marco llegó incluso a cantarnos el corrido, su composición más íntima, que compuso a su abuelo, ya fallecido. Pero lo que nos interesa ahora de su entrevista es el relato de cómo consiguió su bajo sexto:

VÍCTOR: Sus instrumentos, ¿usted los, los compró o se los heredaron?

---

<sup>42</sup> Av Lázaro Cárdenas 526, Ventura Puente, 58020 Morelia, Mich.

<sup>43</sup> Canción compuesta por Oracio Rigoberto Ortiz Ortiz.

MARCO: No, este instrumento lo compré, este, en una segunda de, en una, ¿cómo se llama?, en una..., no, fue en una, este, bazar que se llama donde venden, mm, cosas usadas, este, ¿cómo le dicen, hijo? Son tiendas que vas y dejas un...

VÍCTOR: ¿El empeño?

MARCO: Casa de empeño, tienda de empeño. Yo me fui, este bajo sexto me gustó, y de hecho estuve pagándolo de a poquito, de a poquito. Entonces, una señora, ya cuando fui a comprarlo al último --porque Dios me ha socorrido mucho y me ha ayudado mucho, bastante, como no se imaginan--, llegué y, y yo traía pa mi pago, pero se me arrimó una señora y dice:

--¿Cuánto debes?

Todavía no sacaba mi dinero y le dije, le digo:

--Es que eran trescientos, cuatrocientos pesos, era el último pago--, y digo--ya no más voy a pagar este.

--No lo pagues tú, yo lo pago.

Y ya, se me arrimó y me dice:

--Yo lo pago, hijo, no te preocupes.

Y ella pagó mi, mi final de este. Yo no hice ese final, ella lo hizo. Entonces yo lo agarré y le dije:

--Muchas gracias.

Bien agradecido con la señora. Pus si me encuentra por el camino, no sé ni es ella ni... Me han tocado cosas así. Mucha gente me ha apoyado, de veras, me ha apoyado, entonces gracias a esa gente yo sigo mi destino y sigo mi vida, y por esa gente tengo mis tres hijos. Esa es la historia.

(Testimonio de Marco Antonio Gallegos Ríos)

Este relato nos interesa porque muestra que en el instrumento hay una memoria cargada, es un objeto presente que desata el relato, es el elemento fuerte en el que la memoria se concentra por su cercanía física, y también el que desata la pregunta en el entrevistador. Halbwachs propone que el sujeto, ubicado en un espacio y un tiempo social determinado, contiene en su memoria puntos de referencia principales, los cuales rigen los procesos del recuerdo (151). La casa de empeño, como pudo leerse, no es precisada geográficamente, puede ser cualquier casa de empeño en el relato; la señora ya no es localizada del todo, es una imagen reconocida que se ubica en un espacio y un tiempo, pero no hay más señas de ella; podría ser incluso que cuando Marco la encuentre por la ciudad no logre completar el proceso completo del recuerdo y no la localice, ya que falta un nombre y un rostro específicos; en las palabras de Halbwachs:

Reconocer es tener el sentimiento de haber tenido presente en otro momento a una persona o a una imagen que hemos visto, sin que podamos saber en qué circunstancias ... no existe recuerdo localizado que no sea reconocido, pero existen también muchos recuerdos que simplemente son reconocidos pero no localizados. (139)

El relato prosigue, gracias a este enclave, en la línea de los instrumentos, y Marco cuenta también la historia de las guitarras que llevan sus hijos. ¿Podría el relato de Marco sobre su guitarra y las de sus hijos haber sido evocado en una circunstancia en la que dichos instrumentos no estuvieran presentes en la entrevista? Es posible que sí, a partir de otro relato que provocara la conexión necesaria, pero tendríamos que sujetarnos a esa posibilidad como entrevistadores, pues en principio, no habría objeto que evocara la pregunta específica. Por otra parte, mientras Marco cuenta la historia de su instrumento, lo mira, lo palpa y ejecuta, nos lo exhibe, todo lo cual enriquece el relato. Así pues, en una entrevista hay dos o más memorias apoyándose del espacio social y todos sus elementos físicos, así como de los elementos que nos constituyen exterior e interiormente, y todo ello ayuda a tejer las historias. Otro aspecto interesante en la entrevista a la familia Gallegos Ríos es la constatación de uno de los puntos de Halbwachs sobre los marcos sociales; se trata de la familia, como uno de los aspectos más importantes en la memoria de las personas:

Es verdad que todo tipo de ideas puede evocar en nosotros recuerdos de familia. Desde el momento, en efecto, en que la familia es el grupo en cuyo seno transcurre la mayor parte de nuestra vida, a los pensamientos familiares se mezclan la mayor parte de nuestros pensamientos. Son nuestros padres quienes nos comunicaron nuestras primeras nociones acerca de las gentes y las cosas ... ¿Pensamos en una profesión? Ella nos recuerda a tal pariente que la ejerce ... No hay, pues, objeto propuesto a nuestra reflexión a partir del cual, por una serie de asociaciones de ideas, no sea posible reencontrar algún pensamiento que nos sumerja, en el pasado lejano o reciente, en medio de los nuestros. (184)

La mayoría de la entrevistas que hicimos se remiten necesariamente a la memoria familiar, sobre todo cuando se trata de los inicios musicales, en la infancia o juventud, de cada músico. Siguiendo el caso de Gallegos Ríos, podemos leer el ejemplo de cómo la genealogía de músicos en su familia se ha perpetuado hasta sus hijos:

Entonces, este es el más pequeñito, y estos ya son... esta es la menor de él, este es el mayor. Entonces ya tengo, ¿qué serán?, como unos veinte años en la música, trabajando lo que es la música ... Entonces orita con mis pequeños, pus es mi vida, es mi tesoro más grande que puedo tener, pues, y yo lo que cuido en ellos... pues, ora sí que lo que traigo, gracias a Dios, me dio

la licencia de acabalgarr con ellos a mi lado, porque mucha gente no los puede traír, y yo sí les digo:

--Hijos, vámonos, es el día y...

Ah, hoy estuvo muy nublado, muy triste, pero dijimos "ay así".

Pus ya le digo a él [al mayor]:

--Si puedes ir tú, vas.

Él sí, él sí tiene que ir conmigo, pus él es, ora sí, mi mano derecha, se puede decir, porque ya puede trabajar conmigo más o menos. Ella no, porque pus ella es mujer y le digo pues que... a veces le da pena, pero la trato de impulsar pa arriba, si ella un día pus agarra otro oficio, quiere otro oficio, ese es... ella es mujer, y pus yo... a él sí ...

Este también, por eso le digo:

--Ya agarre su guitarrita mijo porque a lo mejor puede ser el, el mero mero de repente, y si usted le quiere echar ganas, yo lo voy a apoyar.

Es la vida de nosotros. Yo nací músico, mi padre murió hace como cuatro, cinco meses. Él quiso ser cantante, pero no, no tuvo disciplina, no tuvo ese poder de entendimiento, de poder ser. Yo empecé a los dieci... a los veintidós años, veintiún... veintiún años empecé a trabajar esto, y me dio resultado porque también eran mis ganas.

A partir de este relato podemos reconstruir la genealogía musical hasta el abuelo de los Gallegos Ríos, así como las circunstancias de la misma. Es interesante también que el oficio no pueda pasar a Lluvia Lizbeth debido a su género, y que el hecho de que en este momento lo ejerza es algo pasajero, una necesidad más que una herencia. Para Gallegos, entonces, el oficio musical es masculino; esta concepción del oficio puede estar en el imaginario social, lo cual, además de otros factores socioculturales, podría explicar por qué hay más músicos hombres que mujeres tocando en las calles.

En el relato, es necesario que lo reiteremos, se hacen presentes otros recuerdos menores que son ligados y traídos por los mayores, los principales. En el discurso oral, la reflexión necesaria para recordar, reconocida por Halbwachs, se hace patente en las dubitaciones, en los errores de datos que son corregidos inmediatamente por el propio entrevistado; en el video y gracias a él podemos observar este proceso en la gesticulación, los silencios, los tonos de la voz, elementos que no pueden asirse completamente en el texto y por eso es importante mencionarlos.

Un ejemplo de localización es el que el músico, cantante, Tony Silva nos proporcionó un domingo en el Audi.<sup>44</sup> La pregunta fue si tenía algunas composiciones propias:

TONY: Eh, compuse una en un concurso que fui, a, a, este, como se dice, Santo Domingo Petapa, allá por el Istmo de Tehuantepec. Hubo un concurso, y la gente me trató muy bien, hice una canción, por ahí, se llama “Santo Domingo”, así se llama, “Santo Domingo Petapa”...

LAURA: ¿Y ahorita la recuerda, no podría cantarla ahorita?

TONY: Sí, medio la recuerdo, ya tiene rato, pero a ver.

Señores traigo un corrido

y lo canto con cariño,

no se vayan a enfadar

con esto que yo les digo:

es un corrido que traigo

para mi Santo Domingo.

El día trece de junio,

señores, yo fui invitado

a una fiesta muy grande

en Santo Domingo mentado,

ahí se hallan buenas hembras

para aquel enamorado.

No vengo a hablar de mujeres,

solo vengo agradecido,

señores, dándoles gracias

porque fui bien recibido,

ahora quiero que me escuchen

lo que digo en mi corrido.

Con esta ya me despido,

con mi guitarra y mi capa,

vine a cantar un corrido

que de mi pecho se escapa

de un pueblito muy bonito:

Santo Domingo Petapa.

Sí, es un, una canción pequeñita porque cuando fui, haz de cuenta que me, que, este, me llevé, cre..., el segundo lugar, no, sí, me llevé el primer lugar, perdón, me llevé el primer lugar y,

---

<sup>44</sup>Tianguis que se instala en la colonia Ventura Puente, al sur del Centro Histórico de la ciudad.

este, y pues me decían que yo no saliera pa la calle, que porque podía pasarme algo, pero no, al contrario, me trataron muy bien, y un señor me dijo:

--Oiga, dice, pus todo mundo tiene canciones, ¿por qué a nosotros no nos hacen una?

Le digo:

--Ah, pus no se preocupe, pa la próxima que venga le compongo alguna.

Y así fue, cuando regresé, le canté su corrido ahí. (Testimonio de Tony Silva)

En este relato, el proceso de localización se realizó completamente: tenemos un sitio geográfico y político, Santo Domingo Petapa, y una canción que lo reafirma, la cual, expresión poética, es en sí una forma de la memoria. Luego de la canción, la mente enlaza el recuerdo de su origen; hay un señor no localizado, como la señora en el relato de Marco Antonio, y un diálogo bien ubicado pero traído al relato quizá no igual que como fue enunciado. Importante es observar la conexión de contextos, el del presente (mercado/calle) y el del recuerdo (que ahora forma parte de un marco social inscrito también en la calle), conexión, decíamos, que se hace en “y pues me decían que yo no saliera pa la calle, que porque podía pasarme algo”. Este enlace vino a cuenta no solo como parte del recuerdo en sí mismo, sino de encontrarse físicamente en un lugar similar al que es evocado en su relato. ¿Podría haberse dado dicha conexión si el contexto de la entrevista fuera otro? Aquí cabría recordar que, según Halbwachs, las personas están ubicadas en un espacio y tiempo específicos --como ya vimos anteriormente, pero en otra perspectiva, con Franzke--, en un contexto social determinado, y que es a partir de este punto en que la persona es lo que es, que los recuerdos son evocados sin ser traídos en su forma pura --si es que esta existe--, sino mediados precisamente por el filtro del presente (Halbwachs 170).

Ya tomamos dos ejemplos de memoria en relación con elementos de la performance musical, uno a un instrumento, el otro a una canción. Marco Antonio, como se mencionó anteriormente, compartió con nosotros una pieza musical íntima, la cual también es un soporte de un recuerdo trágico familiar. Podemos decir entonces que la obra que los músicos ambulantes llevan a la calle tiene diferentes grados de significación personal. En algunos casos, el repertorio suele estar determinado por el gusto de las personas que recurren a un espacio específico, pero usualmente es un repertorio que forma parte de los gustos de cada músico. Podríamos decir que dicho gusto es un factor que decide los espacios para tocar en la ciudad. Los repertorios se adecuan al gusto general del público potencial de cada espacio. Sin embargo, las piezas que conforman estos corpus musicales no representan toda la obra que puede interpretar el ambulante. En muchos casos pudimos averiguar o evocar canciones

muy personales. Este compartir, desde luego, indica ya cierto grado de confianza entre entrevistador y entrevistado. Acompañadas de relatos, las canciones se enmarcan en un episodio de la vida de cada músico. La música representa uno de los soportes más fuertes para la memoria, pensemos, por ejemplo, en los resultados positivos que tiene sobre las personas que padecen Alzheimer (Giménez). Quizá no hay que ir a casos tan extremos, basta con que revisemos nuestra cotidianidad para comprobar que la música que escuchamos está cargada de memorias, las cuales se activan casi sin necesidad de realizar un trabajo arduo de reflexión. No es entonces extraño que para un compositor, Marco Antonio en este caso, una pieza sea tan privada y personal, y que ejecutarla sea recordar y que recordar sea sentir:

MARCO ANTONIO: Entonces ese corrido me costó mucho trabajo porque hasta lloraba cuando lo recordaba, o sea, es una cosa muy... no puedo espresalo porque, eh, ahora ya no lloro, pero en cuanto lo empecé, es un sufrir muy triste. Entonces, se percata uno: ¿qué es cuando naces? Igual, igual cuando naces empiezas a, a ver las cosas, así, entonces ya cuando las tienes pus, ora sí que ya, ya las tienes, y pus con, con sonrisas y con todo, con, con aplausos, con todo ya puedes, pero cuando las principias es muy difícil. Y mucha gente dice: “No, yo compongo, yo hago”, pero componelo con sentimiento y con sentir, que diga lo que estás hablando, eso es una cosa muy, muy difícil, pero aun así la supero. Como les digo, lo trabajo y lo trabajo hasta... A veces, hasta mi niño trae sentimiento, a veces dice:

--Apá, no cantes esa canción porque me da sentimiento. (Testimonio de Marco Antonio Gallegos Ríos)

Durante la elaboración del proyecto que enmarca a este escrito, hemos convivido más con ciertos músicos que con otros, ya sea por la empatía o la frecuencia con que nos los encontramos cuando estuvimos haciendo trabajo de campo. Uno de los músicos más allegados ha sido el señor Ramón Cárdenas Torres. Nos encontramos con él un 17 de febrero de 2018, en el tianguis del Monumento.<sup>45</sup> En su entrevista, al igual que Marco, salió a colación una canción personal que le compuso a su padre, quien recién había fallecido, y a su madre, quien radica en Estados Unidos junto a sus demás hijos. En esta canción, Ramón guarda la sentencia de su padre, una enseñanza de vida que se canta:

¿Qué voy a hacer  
si no tengo ya a mis padres?  
Era el regalo que Dios me regaló.

---

<sup>45</sup> Mercado que se establece cada domingo sobre un tramo de la calzada La Huerta y sobre toda la calle Arnulfo Ávila.

Yo recuerdo que siempre me decía:  
“Hijo, no seas malo con los demás”,  
pero un día la de malas se nos vino,  
y de mi lado él se lo llevó. (Testimonio de Ramón Cárdenas Torres)

Con él hicimos dos entrevistas, la segunda con la intención de profundizar más en su historia de vida y proponerlo como uno de los personajes principales del documental. Ramón tiene una vida difícil, lo cual le lleva a estar recordando constantemente a su familia y los trabajos duros por los que ha tenido que pasar para subsistir. Muchas de las historias que me ha contado no están ya dentro del contexto de la investigación, puesto que han sido relatadas cuando nos encontramos por el mercado o cuando, algunos domingos, grabamos muchas de las canciones que se sabe, así como de las que compone --de estas sesiones preparé un par de discos caseros cuyo propósito era que Ramón difundiera su música--. Estas grabaciones largas son el momento ideal para conversar más en un papel de amigos que en el de entrevistador y entrevistado, aunque la barrera no se difumine del todo. Pero hay algo fundamental en esas charlas, sin lo cual no serían lo mismo: las canciones mismas. Siempre hay una historia detrás de ellas. Tal vez sea bueno, con el objetivo de hacer un estudio sobre música y memoria, documentar todo eso que recuerda Ramón cuando canta, pero habría que encontrar la manera adecuada para tratar esos relatos, ya que muchos pueden ser sumamente personales. Es ahí, pienso, en ese recodo íntimo, privado, donde se encuentran algunos de los significados más profundos de la relación música-interprete, música-persona.

Quisiéramos dedicar, por último, unas líneas a César Hernández Elizondo, quien fue al final el personaje cuya historia hiló el documental entero y a quien tuvimos oportunidad de entrevistar en dos ocasiones, una en su contexto laboral y otra en la azotea de su casa; esta segunda entrevista fue de mayor duración que la primera y dio, en consecuencia, más datos y matices que se podían montar en el video.

Con 29 años y proveniente de la CDMX, vive en Morelia cursando sus estudios universitarios. Al igual que otros músicos, salir a las calles representa para él la principal fuente de ingresos. Tiene que pagar renta y cubrir los gastos básicos de comida, luz, agua, internet y transporte. El saxofón se ha convertido en la herramienta laboral con la que sale por las tardes a ganarse unas monedas. Así, posicionado en los portales del Centro Histórico, César toca, acompañado de un amplificador y pistas, estándares de jazz y música popular. Para conocerlo mejor, el documental comienza con algo de su infancia, él como narrador, luego por algo de sus estudios, viajes y primeras ocasiones cuando salía a tocar, y por último

la anécdota sobre cómo llegó a tocar el saxofón --historia que al igual que la de la guitarra de Gallegos Ríos, estaba clara en la memoria de César a pesar del tiempo transcurrido entre el momento de la entrevista y el momento en que consiguió su instrumento-- y una reflexión sobre el tocar en las calles y el aprendizaje autodidacta que le ha permitido llegar a ese momento de su vida.

Yo soy de la idea de que el mayor aprendizaje que puedes, que puedes tener en la vida es el que tú mismo te proporcionas, ¿no?, o sea, la cuestión a la que tú le pones todo tu empeño, todo tu interés, y sin que nadie te lo enseñe, ¿no? Tú te lo enseñas y tú lo desarrollas y tú ves la manera de llevarlo y de solventarlo, y que, y que lo lleves a un buen nivel. Independientemente si te lo reconocen o no, pero pues yo pienso que esa es la, como el aprendizaje más, más sólido y más significativo que te puedes dar (Testimonio de César Hernández Elizondo).

Con esta estructura tratamos de seguir un patrón narrativo que obedeciera a la ilusión biográfica de la que hablamos, pero esto con ciertos matices, pues el discurso realiza saltos temporales y los momentos no son precisados con fechas, sino por temas. Después de haberlo grabado para el documental, me reencontré con César para tocar juntos. Compartimos el gusto de escuchar al Silvio Rodríguez, y entonces decidimos sacar algunas de sus canciones a guitarra y saxofón. Durante los ensayos, sus dos perras juegan y se acercan a nosotros para que juguemos con ellas o las acariciemos. César recién las adoptó y son ahora sus compañeras. Entonces no se puede decir que viva solo, aunque sí que es más bien una persona algo taciturna y solitaria que va de aquí a allá buscándose el sustento con su música. Cuando se charla con él, queda claro que es una persona que se preocupa por los temas sociales; un tono de inconformidad atraviesa sus discursos, pero se trata de una inconformidad que hace lo posible por asir su realidad y transformarla, sin esperar a que alguien más le muestre las formas. César es aún joven y es por eso que al final nos inclinamos por él y por su historia de vida, todavía en los momentos decisivos de su construcción. Así pues, en el caso de la historia de César y la del resto de músicos que registramos, tanto sus vidas como su oficio, la música ambulante, es algo que está sucediendo allá, en las calles que juntos caminamos. Si nuestro documental muestra y deja claro eso a los espectadores, nos sentiremos satisfechos.

## 6. Conclusiones

A pesar de las dudas, sospechas y conflictos teóricos que pueda desatar la historia de vida, esta sigue siendo un recurso importante para la investigación en distintas disciplinas. En nuestro caso, como se dijo al principio, representa la fuente principal del trabajo de campo y por tanto no debe dejarse de lado la discusión sobre ella. Aunque en las investigaciones no sea el principal material a analizar o montar, la historia de vida ayuda a comprender mejor a las personas con las que convivimos y a las que entrevistamos, esto nos permite tratar con mayor sensibilidad los datos obtenidos y puede también a hacer que el discurso del trabajo sea más humano. A final de cuentas, hacemos amigos y amigas en el trabajo de campo, no solo relaciones de entrevistador y entrevistado.

En cuanto a la discusión sobre la historia de vida, podemos rescatar de la reflexión que hace Bourdieu el hecho de que no basta con solo una autobiografía para concebir todo lo que implica un sujeto. Él, al igual que Franzke y Lejeune nos hacen conscientes de que la historia de vida no es un material puro cuyos datos deban consignarse y tomarse por testimonios definitivos, sino construcciones que deben analizarse conjuntamente con todos los factores que las hacen posibles. El matiz que pone Franzke con el concepto del mito, que puede ser compartido por una sociedad o cultura, nos hace comprender que las historias orales son legítimas concepciones y construcciones de un pasado personal; la posibilidad de poder narrar la propia vida representa uno de los derechos que debiera garantizar una investigación que utilice el trabajo de campo para la obtención de datos diversos. Por otra parte, Halbwachs nos lleva más concretamente al terreno de los factores físicos y marcos sociales que determinan la memoria de los individuos y, por ende, la narración de sus historias; con su perspectiva teórica podemos estudiar los elementos que conforman la performance como documentos o soportes de la memoria. Así pues, la narrativa humana es inacabable en tanto que todo el tiempo se reformula, se detiene, se ve llena de lagunas, olvidos, mentiras, descubrimientos, versiones, tantas como personas que narran. No pensemos la memoria como algo que está intacto dentro de nuestro cerebro, sino como algo que comienza, se renueva o reformula en nosotros y se extiende por los lugares y las cosas que habitamos. El documental se torna uno más de los soportes de dicha memoria, y nos permite volver a esos sitios donde la práctica cultural de los músicos ambulantes sucede; se trata de un corte temporal que no representa a la totalidad del fenómeno pero que es una

muestra considerable que sirve para el análisis y reflexión sobre el tema. El hacernos preguntas sobre la historia de vida de los otros es una vía para tratar de comprender las razones por las que ese otro hace lo que hace, en este caso, el oficio de la música ambulante. Pensamos que puede lograrse mayor empatía y tolerancia con estos músicos cuando miramos más allá de nuestras opiniones y juicios de valor y nos acercamos a dialogar con ellos. Desafortunadamente no pudimos conocer a fondo a todos los músicos, lo cual se debió a nuestro método que buscó entrevistarlos en su contexto de trabajo y mientras realizaban sus performances, lo cual no permitió entrevistas largas, como ya mencionamos en el anterior capítulo. Tal vez sea mejor realizar citas de duración considerable para poder obtener historias de vida más completas, pero esto ya será en futuras investigaciones.

Nuestro trabajo, hasta donde sabemos, es uno de los primeros estudios y documentales sobre músicos ambulantes en Morelia, lo cual puede ser de utilidad para otros estudiantes que se interesen en el tema y para hacer visibles algunos aspectos de este oficio al público en general. Aportamos también una bibliografía y videografías que se encontraban dispersas y, como mencionamos, se desconocían entre sí, ya sea por falta de investigación o porque el tema fue tratado en los mismos años por los diversos autores que citamos; con el tiempo las obras irán incrementando y los investigadores tendrán mayor conocimiento de ellas. De igual manera, dejamos a disposición las entrevistas realizadas en el Repositorio Nacional de Materiales Orales, con el fin de que puedan ser visualizadas de manera libre por las personas que tengan interés en ello. Así es como, además de nuestros montajes interpretativos, ponemos a disposición los materiales que utilizamos para que otros puedan desarrollar los propios.

En cuanto al análisis, no dudamos que los testimonios obtenidos hayan sido los suficientes para delimitar un panorama general de la cuestión, sin embargo, el tiempo que exigió el proceso de edición del video documental hizo que no pudiéramos hacer un análisis más exhaustivo, aunque esperamos que el presente texto cumpla con su función de estudio introductorio. La realización de un audiovisual representó un reto enorme, de lo cual ya hablamos al principio del trabajo, pero es para quienes lo realizan la oportunidad de probar cómo pueden hacerse investigaciones en otros soportes, además de los textuales. Debemos mencionar que sí es necesaria una preparación previa (nosotros la tuvimos en gran medida por nuestra experiencia en el LANMO) y que esto debe ser contemplado en el plan de estudios de la carrera en sus tres áreas de especialización. Sin embargo, que no se tengan

materias concernientes a la edición de un audiovisual, no es un impedimento, sino una oportunidad para ir aprendiendo en el transcurso del trabajo. Nuestro audiovisual es una invitación a las generaciones de Literatura Intercultural que están en formación para acercarse a esta modalidad.

Volviendo a nuestro documental, debemos decir que abarca una parte de toda la muestra recopilada en campo, pero que cumple con el propósito de mostrar la diversidad de músicos y géneros musicales que se encuentran en el espacio público. Asimismo, el montaje nos permitió estructurar la película en tres partes que transcurren de la mañana a la noche y dejan ver las dinámicas de cada espacio y los músicos que lo recorren según el momento del día. Como ya mencionamos, los mercados tienen mayor actividad por la mañana, los camiones por la mañana y por la tarde y el Centro Histórico por la tarde y la noche. El testimonio de César Hernández Elizondo hila estas secciones y es también una pausa rítmica que aligera la consecución de las performances del resto de músicos. Más importante que esto, como quedó claro en el último capítulo, la historia de César es la principal porque nos interesó su caso y su manera de narrar, ya que aún siendo joven deja ver una larga experiencia como músico ambulante. En cuanto a los discursos que se tratan durante la película, se abarca desde las anécdotas hasta las opiniones sobre la práctica; tratamos de mantener un equilibrio entre estos testimonios y las performances. Igualmente, el paisaje visual nos contextualiza y nos permite conectar a los distintos personajes, además de funcionar como descanso visual y pauta rítmica. También buscamos un equilibrio con dicho paisaje. La duración del documental es de cuarenta y dos minutos aproximadamente, y consideramos que es un tiempo adecuado para el fin de la investigación. Creemos que un audiovisual es un soporte que nos permite llegar a más personas y difundir mejor nuestro trabajo, y de igual manera es un producto que puede ser visto por un público general y no solo por el público especializado, el cual podrá acercarse después a este estudio si así lo requiere.

Finalmente, a través de todo este estudio introductorio creemos que ha quedado patente nuestra defensa de que los músicos ambulantes sean vistos a partir de una mirada empática y crítica y sean así tratados desde el nivel social hasta el nivel legal. Denostamos todo abuso político en cualquier latitud hacia estos y otros actores sociales y abogamos porque se les deje realizar su oficio en libertad, confiando en que su práctica musical enriquece la vida cultural de las sociedades en las que existe. Esperamos que con nuestro documental se atienda al hecho de que las personas que vemos cotidianamente haciendo

música en las calles tienen historia y razones para dedicarse a dicho oficio, y que dedicarse a ello no es una decisión baladí. Nos gustaría por último, terminar con una cita concerniente a lo anterior y que resume de mejor manera esta postura:

El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio (Calvino 171).

## Índice de informantes<sup>46</sup>

Alejandra Pérez, 26 años, Morelia, Michoacán, música, 9 de marzo de 2018.

Areli Ruíz Mendoza, 30 años, CDMX, música, 2 de febrero de 2018.

Arturo García, 43 años, CDMX, músico, 30 de marzo de 2018.

Braulio Alexis Cornejo, 19 años, Morelia, Michoacán, estudiante, 16 de junio de 2018.

Carlos Rojas Martínez, 35 años, Morelia, Michoacán, escritor, 14 de junio de 2018.

Cecilia Rodríguez Torres, Monterrey, músico, 10 de febrero de 2018.

César Hernández Elizondo, 28 años, CDMX, músico, 16 de junio de 2018.

Cristian Soto, 29 años, CDMX, músico, 2 de febrero de 2018.

Dante Ernesto Pacheco Torres, 25 años, CDMX, músico, 17 de febrero de 2018.

Francisco Loza, 21 años, Morelia, Michoacán, estudiante, 18 de junio de 2018.

Gerardo Hernández Castillo, 45 años, San Luis Potosí, músico, 17 de junio de 2018.

Guillermo Chávez “Pelavakas”, 48 años, Morelia Michoacán, músico, 1 de febrero de 2018.

Jesús Alberto Cruz Ramírez, 32 años, CDMX, músico, 30 de marzo de 2018.

Joaquín Martínez Alejandre, Zamora, Michoacán, músico, 17 de marzo de 2018.

Jorge Luis Morales Murguía, 53 años, músico, 1 de febrero de 2018.

Luis Miguel Macías Barrón, 26 años, Zamora, Michoacán, músico, 17 de marzo de 2018.

Marco Antonio Bautista Rangel, 33 años, Paracho, Michoacán, músico, 10 de marzo de 2018.

Marco Antonio Gallegos Ríos, Las Mesas, Michoacán, músico, 10 de febrero de 2018.

---

<sup>46</sup> Se enlistan en este índice solo los informantes cuyas palabras citamos en nuestro estudio. Los datos que aparecen son: nombre, edad, procedencia, oficio y fecha de la entrevista. Si falta alguno de estos datos en las fichas es porque no fue documentado. Todas las entrevistas fueron hechas en Morelia, por lo que se prescinde de repetir dicho dato en cada entrada.

Mario Alberto Cobos, 20 años, Morelia, Michoacán, 10 de febrero de 2018.

Olivia Huerta Luna, 26 años, música, 10 de marzo de 2018.

Ramón Cárdenas Torres, 51 años, Taretan, Michoacán, músico, 18 de febrero de 2018.

Tony Silva, Veracruz, músico, 11 de febrero de 2018.

Víctor Josué Hernández Olaje, 24 años, Morelia, Michoacán, músico, 10 de marzo de 2018.

## **Bibliografía**

Aguiar Mariño, Nina. “Cómicos, Músicos y Creadores Ambulantes en el Centro y Sur de Quito. Lucha desde los intersticios”. Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.

Aguinaca Jácome, Fátima del Carmen. “El arte como una manifestación mágica del alma: elaboración de crónicas de la cotidianidad de los artistas callejeros que se presentan los fines de semana en las plazas del Centro Histórico de Quito”. Tesis de licenciatura. Universidad Politécnica Salesiana, 2011.

Alfaro, Fátima. “En breve, reglamento para trabajadores no asalariados en Morelia”. *Quadratin* 28 sep. 2017. Web <<https://www.quadratin.com.mx/morelia/en-breve-reglamento-trabajadores-asalariados-en-morelia/>>.

Argüello González, Pablo Iván. “Habitamos la ciudad por instantes. Músicos callejeros en un contexto de gentrificación: apropiaciones y conflictos en los espacios públicos del Centro Histórico de la Ciudad de México”. Tesis de maestría. CIESAS, 2017.

“Artistas callejeros nacen por necesidad en México”. *Vanguardia*. 21 nov. 2015. Web <<https://vanguardia.com.mx/articulo/artistas-callejeros-nacen-por-necesidad-en-mexico>>.

“Artistas callejeros volvieron a marchar en contra de la reforma al Código Contravencional”. *Parlamento*. 10 jul. 2018. Web <<http://www.parlamentario.com/noticia-111231.html>>.

- Bauman, Richard. *Verbal art as performance*. USA: Waveland Press, 1984.
- Bourdieu, Pierre. “La ilusión biográfica”. *Historia y Fuente oral* 2 (1989): 74-83. Web  
<<https://www.jstor.org/stable/i27753244>>.
- Caballé, Anna. “Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros”. *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*. Eds. J C Davis, Isabel Burdiel. Valencia: Universitat de València, 2005.
- Calvino, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Ed. César Palma. Madrid: Siruela, 2005.
- Cantando bajo la tierra*. Dir. Rolando Pardo. Pentagrama Films, 2005. Película.
- “Carmena elimina el examen de Botella a los músicos callejeros”. *La Vanguardia*. 2 feb. 2018. Web.  
<<https://www.lavanguardia.com/local/madrid/20180202/44465272553/carmena-elimina-examen-botella-musicos-callejeros.html>>.
- Chávez Fraga, Gilberto. “Los cilindros”. *Morelia... relicario de piedra*. Morelia: Don Quijote, 1971.
- Cruz, Nando. “El avispero de la música callejera”. *El Periódico* 18 feb. 2018. Web  
<<https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20180218/ayuntamiento-y-musicos-buscan-poner-paz-en-calles-y-metro-6632697>>.
- Dasilva, Natalia. “Proyección de la película española *Cantando bajo la tierra* en el Festival Europeo de Cine Intercultural”. Web. 23 dic. 2018  
<<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML+IMPRESS+20080919IPR37647+ES+DOC+PDF+V0//ES&language=ES>>.
- Domínguez Prieto, Olivia. *Trovadores posmodernos. Músicos en el Sistema de Transporte Colectivo metro*. México: UNAM, 2011.
- Decir calle es decir*. Dir. Pg Capoluongo y Jaris Sovoglou. Independiente, 2012. Película.
- “El Ayuntamiento de Madrid da un mes a los músicos callejeros para presentarse al examen”. *20 Minutos*. 9 oct. 2013. Web. 16 dic. 2018

<<https://www.20minutos.es/noticia/1942073/0/examen-musicos-callejeros/madrid/un-mes/>>.

*El Rockero Vagonero*. Dir. Gerardo Hernández Saucedo. Índigo, 2017. Película.

*El Septimazo: Documental sobre los artistas callejeros de la Avenida Séptima, Bogotá*. Dir. Sammy Riley. Punto de ataque, 2015. Película.

*El sonido de las calles*. BuenaWille, 2013. Película.

Enzensberger Magnus, Hans. *El corto verano de la anarquía*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Espinoza Rodríguez, Ashlei. “Artistas callejeros hacen que México tenga algo especial”. *El Horizonte* 24 jun. 2017. Web <<http://www.elhorizonte.mx/nacional/artistas-callejeros-hacen-que-mexico-tenga-algo-especial/1886796>>.

Ettinger, Catherine R., ed. *Modernidades arquitectónicas Morelia, 1925-1960*. México: Gobierno del Estado de Michoacán, 2010.

Foley, John Miles. *How to Read an Oral Poem*. USA: University of Illinois Press, 2002.

Franzke, Juergen. “El mito de la historia de vida”. *Historia y Fuente oral* 2 (1989): 57-64. Web <<https://www.jstor.org/stable/i27753244>>.

Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica I (siglos XV a XVII)*. México: FCE, 2003.

Galarza Tejada, José Antonio. “La construcción social de las culturas musicales; los músicos callejeros a través de sus relatos y performance”. Tesis. El Colegio de San Luis, 2017.

Gehl, Jan. *La vida social entre los edificios*. Barcelona: Reverté, 2006.

García Gallo, Bruno. “La música callejera deberá detenerse a la hora de la siesta”. *El País* 7 oct. 2013. Web. <[https://elpais.com/ccaa/2013/10/07/madrid/1381172386\\_570984.html](https://elpais.com/ccaa/2013/10/07/madrid/1381172386_570984.html)>.

Giménez Delia, Sofía. “Música y memoria”. *Intersecciones Psi* 8.27 (2018). Web <[http://intersecciones.psi.uba.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=264:musica-y-memoria&catid=11:alumnos&Itemid=1](http://intersecciones.psi.uba.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=264:musica-y-memoria&catid=11:alumnos&Itemid=1)>.

- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrortu, 1997.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Havelock, Eric A. *La musa aprende a escribir: Reflexiones sobre oralidad la escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Hernández, Gabriel. “Lanzan operativo contra artistas callejeros; apresan a una decena de ellos en Puebla”. *Proceso* 25 abr. 2018. Web <<https://www.proceso.com.mx/531504/lanzan-operativo-contra-artistas-callejeros-apresan-a-una-decena-de-ellos-en-puebla>>.
- Herschmann, Micael y Cíntia Sanmartin Fernandes. *Música nas ruas do rio de janeiro*. Brasil: INTERCOM, 2014.
- Homero. *Ilíada*. Emilio Crespo Güemes (ed. y trad.). Madrid: Gredos, 1991. Impreso.
- Jáuregui, Jesús. *El mariachi: símbolo musical de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia y BANPAÍS, 1990.
- “La aplicación que marca el camino a los músicos callejeros”. *El Correo de Burgos* 22 abr. 2018. Web. <[http://www.elcorreodeburgos.com/noticias/cultura/aplicacion-marca-camino-musicos-callejeros\\_171008.html](http://www.elcorreodeburgos.com/noticias/cultura/aplicacion-marca-camino-musicos-callejeros_171008.html)>.
- Las vidas bárbaras*. Dir. César Rendueles. Círculo de Bellas Artes, 2007. Película.
- Lefebvre, Henri. *Espacio y política*. Barcelona: Península 1976.
- Lejeune, Philippe. “Memoria, diálogo y escritura”. *Historia y Fuente oral* 1 (1989): 33-67. Web <<https://www.jstor.org/stable/i27753224>>.
- “Los músicos callejeros, a examen”. *El Mundo* 7 oct. 2013. Web <<https://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/07/madrid/1381147856.html>>.
- López Cano, Rubén. “Los cuerpos de la música”. *Trans. Revista Transcultural de Música* 9 (2005). Web <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200911>>.

- López Guido, Francisco. *Apuntes de mi ciudad*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán, 1979.
- Jiménez Izarraraz, María Antonieta y Yaminel Bernal Astorga, eds. *Morelia: 25 años de ser Patrimonio Mundial*. México: COLMICH, 2016.
- Martín, Raquel. “Londres introduce el pago contactless a los músicos callejeros”. *El Ibérico* 30 may. 2018. Web <<https://www.eliberico.com/pago-contactless-musicos-callejeros/>>.
- Martínez Gil, Alicia. “Análisis de gestión de los músicos callejeros”. Tesis de maestría. Universidad Politécnica de Valencia, 2014.
- Mendigando música*. Dir. Antonio Pineda. Independiente, 2015. Película.
- Mendoza, Vicente T. *La canción mexicana: Ensayo de clasificación y antología*. México: UNAM, 1961.
- Mercado López, Eugenio. “La protección del Patrimonio Cultural en México: Normatividad local para la conservación del patrimonio urbano arquitectónico en Morelia. Afinidades y conflictos con la Convención del Patrimonio Mundial”. *e-rph: Revista del Patrimonio Histórico* 13 (2013). Web <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3489>>.
- Molina, Arturo. “Este viernes intentarán nuevamente desalojar a ambulantes (video)” *La Voz de Michoacán* 16 oct. 2018. Web <<https://lavozdemichoacan.com.mx/morelia/ambulantes-agarran-a-aguacatazos-a-autoridades-para-evitar-desalojo-video/>>.
- Montt Lozano, Sebastian. “1948: del Big Bang a la música callejera”. Tesis de licenciatura. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.
- Música en las banquetas*. Dir. Carmen Ortega Franco et al. UAM-X, 2013. Película.
- Musicalle*. Dir. Rodrigo O. Sánchez Casco. Claustro de Sor Juana, 2011. Película.
- Músicos callejeros. Notas en la acera*. Dir. Solange Galván et al. UAM Unidad Cuajimalpa, 2015. Película.

- Navarrete, Carlos. *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*. México: UNAM, 1987.
- Neve, Eduardo. “Geografía experiencial a la escucha. Escenarios musicales callejeros del Puerto de Sydney”. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- Noriega Sánchez, José Luis. *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2006.
- Paenza, Adrián. “El experimento”. *Página 12* 6 mar. 2010. Web <<https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-141492-2010-03-06.html>>.
- “Payasos y malabaristas toman la macroplaza en CDMX”. *Debate* 25 nov. 2018. Web <<https://www.debate.com.mx/mexico/payasos-macroplaza-ozomatli-cdmx-20181125-0017.html>>.
- Pérez, Lucas. “‘Playing For Change’: llegan a España los músicos callejeros por la paz mundial”. *El Mundo* 26 nov. 2009. Web <<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/11/25/cultura/1259178628.html>>.
- Picún Fuentes, Olga Blanca. “Una tipología de las prácticas de los músicos callejeros del Centro Histórico de la ciudad de México”. Tesis de maestría. UAM Unidad Iztapalapa, 2007.
- - - “Entre la legitimidad y el conflicto: los músicos callejeros en la ciudad postindustrial. Estudio del Centro Histórico de la ciudad de México y de Ciutat Vella (Barcelona)”. Tesis doctoral. UAM Unidad Iztapalapa, 2011.
- “¿Qué son los materiales orales?”. *LANMO*. Web 22 oct. 2018 <<https://www.lanmo.unam.mx/>>.
- “Reformas al Reglamento de Orden y Justicia Cívica para el Municipio de Morelia”. *Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo* CLXVII-16 (2017): 18. Web <[http://morelos.morelia.gob.mx/ArchivosTransp2017/Articulo35/Normatividad/fraccion/65reglamento\\_orden\\_justicia\\_civica\\_municipio\\_morelia.pdf](http://morelos.morelia.gob.mx/ArchivosTransp2017/Articulo35/Normatividad/fraccion/65reglamento_orden_justicia_civica_municipio_morelia.pdf)>.

“Reglamento para la central de abastos, mercados públicos municipales, plazas comerciales municipales y comercios en la vía pública del municipio de Morelia”. *Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo* CLIV-91 (2017): 16. Web. <[http://morelos.morelia.gob.mx/ArchTransp/Art35/Norm/FraccI/5a\\_secc\\_h\\_ayuntamiento\\_constitucional\\_morelia\\_mich\\_reformas\\_bando\\_establecimientos\\_06\\_04\\_2017.pdf](http://morelos.morelia.gob.mx/ArchTransp/Art35/Norm/FraccI/5a_secc_h_ayuntamiento_constitucional_morelia_mich_reformas_bando_establecimientos_06_04_2017.pdf)>.

“Reglamento de Espacios Públicos en el Municipio de Morelia”. *Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo* CLXVII-62 (2017): 6. Web. <<http://morelos.morelia.gob.mx/ArchivosTranspMorelia/Art3518/Norm/FraccI/277.pdf>>.

Rieznik, Pablo. “Trabajo, una definición antropológica”. *Razón y Revolución* 7 (2001): 21. Web <<https://razonyrevolucion.org/textos/revyrr/prodetrab/ryr7Rieznik.pdf>>.

“Rodríguez Larreta cree que la música es un ruido molesto”. *Diario Z* 2 jul. 2018. Web <<http://www.diarioz.com.ar/#!/nota/rodriguez-larreta-cree-que-la-musica-es-un-ruido-molesto-60048/>>.

Sánchez Gonzáles, Olaia. “Proyecto de producción de cortometraje documental ‘Backstage’”. Tesis de licenciatura. Universidad Pública de Navarra, 2011.

*Santiago tiene una pena*. Dirs. Felipe Orellana Peña y Diego Riquelme Davidson. Cineestructura, 2008. Película.

Sans, Juan Francisco y Rubén López Cano. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Venezuela: Celarg, 2011.

*Séptima Tarima. Músicos Callejeros. Colombia*. Dir. Fredy Gómez T. Independiente, 2006. Película.

*Sin permiso*. Dir. Ingrid de la Torre. Zasca, 2016. Película.

“Sergio Belmar. Músico y cantante callejero”. *Desde la calle*. Dir. Ricardo Herrera Jara. Cabrochico, 2015. Película.

Solano, Fabiana. “Macri y el arte callejero: una historia de persecución”. *La Izquierda Diario* 5 jul. 2018. Web <<https://www.laizquierdadiario.com/Macri-y-el-arte-callejero-una-historia-de-persecucion>>.

Sousa, Flavio. “Música callejera en Madrid: una mirada hacia la calle”. *Academia*. Web. 13 jun. 2018 <[https://www.academia.edu/19633636/M%C3%BAsica\\_callejera\\_en\\_Madrid\\_una\\_mirada\\_hacia\\_la\\_calle](https://www.academia.edu/19633636/M%C3%BAsica_callejera_en_Madrid_una_mirada_hacia_la_calle)>.

*Subterráneo*. Dir. Miranda Laner. Universidad Nacional de Lanús, 2018. Película.

Todorov, Tzvetan. *Teoría de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

Valderrama, Gamaliel. “Los músicos que prefieren las calles”. *El Universal* 7 jul. 2017. Web <<https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/historiasdeexito/periodismo-de-investigacion/2017/06/10/los-musicos>>.

Vela Gallego, Carmen, comp. *Las Noches Bárbaras: tercera fiesta de músicos de la calle*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

Vilar-Bou, José Miguel. “Ser músico callejero en las calles de Bruselas es complicado”. *VanguardiaMX* 11 feb. 2016. Web <<https://vanguardia.com.mx/articulo/ser-musico-callejero-en-las-calles-de-bruselas-es-complicado>>.

Vives, Judith. “Los artistas callejeros de Londres podrán recibir propinas a través del móvil”. *La Vanguardia* 25 may. 2018. Web <<https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20180529/443927133560/artistas-callejeros-londres-recibir-propina-movil.html>>.