



**Casa abierta al tiempo**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

**UNA TIPOLOGÍA DE LAS PRÁCTICAS DE LOS MÚSICOS CALLEJEROS  
DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

**Olga Blanca Picún Fuentes**

**Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas**

**Director: Dr. Eduardo Vicente Nivón Bolán**

**Asesores: Dr. Néstor Raúl García Canclini**

**Dr. César Abilio Vergara Figueroa**

**México, D.F., 24 de Julio, 2007**

Agradezco a Eduardo Nivón Bolán y a Néstor García Canclini los comentarios y las sugerencias realizados al presente trabajo.

Asimismo, la colaboración de los organilleros Manuel Lizana, Ramón Ruiz y Carlos Hernández, y de los músicos del Centro Histórico de la ciudad de México.

## Índice.

Introducción.....	4
Capítulo 1. Marco conceptual.....	7
1. Una primera aproximación al término “músico callejero”.....	8
2. Los músicos callejeros en la historia occidental.....	10
3. Los músicos callejeros hoy.....	13
3.1. Los músicos callejeros en Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile: una aproximación a los modos de vida y a la valoración social de sus prácticas.....	16
3.2. El conflicto: los músicos callejeros <i>versus</i> la administración pública en algunas ciudades de España.....	40
3.3. El espacio público.....	58
4. Hipótesis general y estrategias metodológicas.....	61
Capítulo 2. Los músicos callejeros en el Centro Histórico de la Ciudad de México.....	66
2.1. Tipología.....	67
2.1.1. Contenidos.....	71
Comentarios finales.....	109
Bibliografía y hemerografía.....	112
Textos de consulta y ensayos.....	112
Notas periodísticas.....	119
Páginas electrónicas.....	124

## Introducción.

El músico callejero de las sociedades occidentales es un personaje que a lo largo de la historia se ha mantenido en la marginalidad. No obstante, en algunos casos,<sup>1</sup> este personaje de las calles transitó por procesos de legitimación y apropiación, de manera que hoy forma parte de la construcción histórica de la llamada música culta occidental o de las Bellas Artes. Por lo tanto, su producción musical y poética se ubica en los espacios de producción, circulación y consumo de esta última y es reconocida como un componente del patrimonio histórico.

En la actualidad la figura del músico callejero, aunque presenta perfiles muy diversos en los distintos contextos, incluso dentro del mismo, tiende a conservar esa misma característica de marginalidad.<sup>2</sup> Los factores que inciden en esta última son diversos y varían según el espacio de que se trate. Sin embargo, me interesa mencionar aquí tres de ellos. El primero se vincula con el hecho de que la vía pública es un espacio donde el músico convive con mendigos e indigentes sin hogar, con el comercio ambulante y, entre otros, con ciertas formas de delincuencia. El segundo factor, de igual importancia que el anterior, surge de la valoración personal que el músico con frecuencia realiza de su oficio en las calles. Esta autovaloración detonada, quizás, por las circunstancias que suelen llevar a este músico a ejercer su labor en la vía pública, asociadas a los significados que llega a adquirir este espacio, en relación con el primer factor, expresa una tendencia a la autoestigmatización. Esto incide en un tercer factor, que es la imagen que el músico, en ocasiones, proyecta al transeúnte. Dicha imagen no siempre expresa la dignidad de la tarea que, a mi entender, desempeñan en las calles. De ahí que los músicos pueden confundirse con mendigos y viceversa. Por tal motivo, la

---

<sup>1</sup> El caso más representativo es el goliardo de la Edad Media: un músico educado e intelectual, cuya ironía y crítica al poder y a la opulencia de la Iglesia lo margina. (Véase el apartado correspondiente a los músicos callejeros en la historia de occidente.)

<sup>2</sup> Un caso en el cual esta característica pareciera haberse perdido en los últimos años es el de los organilleros chilenos, que abordaré oportunamente.

estigmatización por metonimia trasciende la mencionada valoración personal.

Como contraparte, la música de las calles constituye un componente esencial del paisaje sonoro y visual de determinados espacios públicos, ya que otorga nuevos significados a estos últimos, cuestión que los habitantes de una ciudad pueden llegar a percibir y a valorar. En el caso concreto del Centro Histórico de la ciudad de México, ciertos componentes de la memoria colectiva de los mexicanos se expresan, por ejemplo, en las prácticas musicales de los organilleros, lo cual se hace explícito cuando el peatón ofrece una retribución económica por la música. Asimismo, existen manifestaciones musicales que se centran en repertorios de la actualidad, que gustan a la gente y que incitan a ésta a detenerse a escucharlos, incluso, a bailar o a cantar. De esta forma, las distintas expresiones musicales comparten la dimensión sonora de este espacio en particular.

Me pregunto, entonces, 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.

Esta pregunta plantea un problema cuya solución no está en argumentar o pretender demostrar la pertinencia de una u otra posibilidad: patrimonio ó conflicto. En el entendido de que la música es un medio de expresión simbólico que el ser humano ha desarrollado durante siglos, que incluye desde formas muy sofisticadas a otras de gran sencillez, y que la música de las calles no constituye una manifestación menor, sino una práctica subalterna –como veremos más adelante–, no es posible pensar en sustituirla por empleos. La cuestión aquí es entender bajo qué condiciones operan el patrimonio y el conflicto. En otras palabras, cómo se articulan estos dos ámbitos de discusión y análisis cuando de músicos callejeros se trata.

El trabajo que aquí presento para obtener el grado de Maestría se integra a la

investigación que sustentará la futura tesis doctoral, intitulada “Los músicos callejeros del Centro Histórico de la ciudad de México: ¿patrimonio cultural o conflicto social? Por lo tanto, la información y las reflexiones que planteo, como producto de la primera etapa de la investigación en proceso, están dirigidas al desarrollo de dicha tesis. Los dos capítulos que integran este trabajo corresponden, respectivamente, a un marco conceptual, que deriva en el planteamiento de la hipótesis general de la investigación, y a una tipología de los músicos callejeros del Centro Histórico de la ciudad de México. Esta propuesta de tipología, que tiene su génesis en la observación de las prácticas, constituye una estrategia de descripción del objeto físico de estudio.

## Capítulo 1.

### Marco conceptual.

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

Este capítulo presenta cuatro secciones. La primera de ellas procura mostrar las particularidades que se desprenden del nombre asignado a esta categoría de músico, ya sea en forma denotativa o connotativa. La segunda sección propone recuperar al músico callejero del pasado, lejano, occidental, a partir de algunos estudios –musicológicos, literarios y sociales- y establecer elementos de conexión con el presente. La tercera sección, dividida a su vez en tres partes, busca evidenciar tres aspectos que aparecen reiteradamente, ya sea en forma implícita o explícita, en las referencias consultadas. Los dos primeros son el patrimonio y el conflicto, ya referidos. El tercero, que es el espacio público, establece el contexto para las reflexiones en torno a la articulación de las dos dimensiones de análisis.

Finalmente, este marco conceptual deriva en el planteamiento de una hipótesis general de trabajo, que se expone en la cuarta sección de este capítulo, junto con una descripción sucinta de las estrategias metodológicas empleadas en el desarrollo del trabajo de campo.

## **1. Una primera aproximación al término “músico callejero”.**

En un primer momento la definición de músico callejero se presentó ante mí como obvia, indiscutible y universal. No obstante, al primer intento de construcción del objeto de estudio me enfrenté a una posible fragilidad de esta definición, debido a las múltiples facetas con que dicho objeto se presenta y a la complejidad que otorgan las formas en que el músico callejero, en su diversidad, es visto por las sociedades y las administraciones públicas. Sin embargo, termina siendo un punto de partida esencial, fundamentalmente en términos denotativos, así como un punto de arribo.

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

Primera precisión. He conocido casos en que estos músicos se vuelcan a las calles por principios ideológicos<sup>3</sup> y no para desempeñar un trabajo, de manera que no buscan ni aceptan ser retribuidos económicamente. No obstante, para la generalidad de estos músicos la vía pública representa un medio de inserción laboral. Por lo tanto, esta característica se mantiene, aun cuando pudieran existir excepciones.

Segunda precisión. La retribución económica no sitúa al músico en un plano de mendicidad, debido a que todo artista, aunque realice presentaciones en público solidarias, aspira a vivir de su arte. Mi postura *a priori* es que si el individuo es músico no es mendigo y si es mendigo, entonces, no es músico. Sin embargo, he documentado casos en el Centro Histórico de la ciudad de México que podrían cuestionar esta idea. Quizás, debiera pensarse que, en determinadas situaciones, las categorías de músico y mendigo se presentan como un continuo, donde la distinción entre ambas constituye una

cuestión de matices y no de atributos claramente identificables.

Tercera precisión. La denominación “músico callejero”, en términos analíticos, corresponde a una categoría diferente a las de músico culto o popular. Esto se debe a que los ámbitos de producción, circulación y consumo o recepción de las dos últimas, no sólo difieren entre sí, sino con los del músico callejero. Por lo tanto, tampoco se podrá pensar la categoría de músico callejero como el resultado de una combinación entre las dos restantes.<sup>4</sup>

Por otra parte, la denotación de espacio presente en la designación de estos músicos me lleva a pensar en las posibles connotaciones del término. Connota, en mi opinión, una condición de subalternidad puesta de manifiesto, particularmente, en el escaso<sup>5</sup> o nulo acceso al espacio legítimo, que es el escenario: sala de concierto, auditorio, teatro, incluso escenarios al aire libre creados para la ocasión. Connota, asimismo, el escaso a nulo acceso a los medios de contratación, promoción y difusión habituales de la música que integra la industria cultural –la institución de mercado- o la que es favorecida por las políticas culturales de gobierno. De esta forma, el músico callejero quedaría, en la mayoría de los casos, al margen del Estado y del mercado, realizando, no sólo un trabajo independiente, sino informal.<sup>6</sup>

A partir de este conjunto de ideas me permito mostrar, en el siguiente apartado, algunos ejemplos de músicos callejeros, con el fin de plantear la historicidad de este personaje, al menos, en el mundo occidental. Asimismo, en un apartado posterior, exploro, tomando como referentes documentales una serie de notas periodísticas, las condiciones en que los músicos callejeros realizan su labor y las imágenes que construyen ellos y la

---

<sup>3</sup> En el caso de las artes visuales esta situación se presenta con claridad en el *graffiti Hip Hop*.

<sup>4</sup> Esto no excluye la posibilidad de que un individuo o grupo se integre a más de una categoría.

<sup>5</sup> Hago hincapié en la idea de escaso y no tanto de nulo, ya que, como veremos existen ejemplos de músicos que se insertan en distintos ámbitos musicales o realizan múltiples actividades, además de ejecutar música en la vía pública.

<sup>6</sup> Una nota publicada en *La Jornada* remite a esta situación: “Artistas del pueblo, los olvidados de los presupuestos, becas y programas oficiales”. (Quinteros, 2006.)

sociedad en el contexto en que se desempeñan, con dos propósitos: 1) problematizar y caracterizar al objeto de estudio a partir de casos concretos y 2) establecer, consecuentemente, algunas subcategorías de análisis, que me permitan reflexionar sobre el conflicto social y el patrimonio cultural y, en última instancia, sobre el espacio público.

## **2. Los músicos callejeros en la historia occidental.**

Los músicos callejeros, ambulantes, errantes o itinerantes<sup>7</sup> existen desde épocas remotas. En el caso de Occidente, la Edad Media –entre los siglos XI y XIII- registra la aparición de los llamados “goliardos” y “clérigos vagantes” en Inglaterra, Francia, España y Alemania. Eran estudiantes que se trasladaban de una escuela a otra –en el momento en que empiezan a constituirse las primeras universidades europeas-, “clérigos sin beneficio” o “monjes exclaustros” que llevaban una vida errante.<sup>8</sup> Esto permite inferir, no sólo su pertenencia a un sector social con ciertos privilegios, sino un nivel de educación que les posibilita dirigir su poesía a grupos intelectuales. Los temas de sus canciones, sobre todo en latín, eran variados: brindis, piezas para celebrar la llegada de la primavera, reinenciones de poemas clásicos, cantos de amor y obras morales e inmorales. La constante sátira de los goliardos en contra de la Iglesia, así como la crítica a la sociedad y al poder, tuvo como consecuencia la negación de sus privilegios y su decadencia.

De la poesía de los goliardos se han conservado varias antologías. Incluso, algunas de ellas, presentan la notación de la melodía en neumas<sup>9</sup> sin pentagrama.<sup>10</sup> La más conocida es el *Carmina Burana* –del siglo XIII-, que reúne poesía escrita principalmente en

---

<sup>7</sup> Términos que utilizaré como sinónimos.

<sup>8</sup> Riquer y Valverde, 1984: 44.

<sup>9</sup> Signos que se colocaban por encima de las palabras para indicar una línea melódica ascendente, descendente o la combinación de ambas.

<sup>10</sup> Reese, 1988-1989: 245.

Alemania, conservada actualmente en Munich.<sup>11</sup> En la época hitleriana la obra homónima (1937) del compositor alemán Carl Orff, basada en dicha antología, se convirtió en uno de los emblemas del nazismo. Hoy, la popularidad que esta obra ha adquirido en las fracciones de las clases medias y burguesas con predominio de capital económico,<sup>12</sup> parece olvidar, además del papel que ésta jugó en la exaltación del espíritu ario, la irreverencia, el ingenio y la profunda crítica social que caracterizó a la poesía goliardesca.

Otros músicos ambulantes –mujeres y hombres- de la Edad Media fueron los juglares, que desarrollaron su actividad entre los siglos X y XIV, en diversas partes de Europa. En las primeras épocas predominó el juglar épico, un vagabundo que, a diferencia de los goliardos, no tenía educación. Su labor consistía en animar los festejos de los sectores no alfabetizados, aunque de economía diversa, mediante la interpretación de canciones en lengua vulgar, la realización de acrobacias y juegos con animales amaestrados, así como, contando historias o leyendas, que el músico transformaba según el público receptor. El repertorio de estos juglares lo constituye, en principio, la canción de gesta. Asimismo, incluye un repertorio perteneciente a la tradición popular de diversos países de Europa, que incorpora y varía mientras ofrece sus servicios en las distintas comarcas.

Desde mediados del siglo XIII predominó el juglar de lírica, quien destacó, no sólo en la habilidad para la ejecución de instrumentos musicales como arpa, órgano portátil, laúd, guitarra o salterio, entre otros, sino en la composición de poesía con su respectiva música. Esto le dio la posibilidad de recibir encargos, de quedar al servicio de algún noble o de acompañar musicalmente la poesía de unos poetas-músicos, en principio, de rango social más elevado.<sup>13</sup> Estos últimos, denominados trovadores, troveros o

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Las diferentes clases o fracciones de clase se definen, según Pierre Bourdieu, en base al *volumen global de capital*, conformado por un conjunto de variables, entre ellas, el capital cultural y el capital económico. Por lo tanto, existen clases y fracciones que están “mejor provistas simultáneamente de capital económico y cultural hasta las que están desprovistas en estos dos aspectos”, incluso, puede haber un predominio de uno u otro. (Bourdieu, 2003: 113 y ss.)

<sup>13</sup> Reese, 1988-1989: 247.

*minnesinger*, según su lugar de procedencia, fueron conocidos por el refinamiento que llegó a tener su poesía. Su origen noble los aleja, al menos en sus comienzos, de ser considerados como poetas-músicos ambulantes.<sup>14</sup>

Si nos remitimos a las categorías establecidas por Raymond Williams para explicar las relaciones entre cultura y sociedad, vemos que el juglar se inserta en varias de ellas. El juglar épico, al igual que el goliardo, se constituye como un artista institucionalizado, oficialmente reconocido como parte de la organización social central,<sup>15</sup> aunque mantenido al margen de la sociedad.<sup>16</sup> La independencia que le concede, en este caso, el ofrecimiento de sus servicios “a domicilio”,<sup>17</sup> la pierde el juglar lírico, dado que se inserta en ciertas formas de patronazgo, como músico de una corte o de algún noble o realizando trabajos musicales por encargo. Es el juglar lírico, entonces, quien se integra a la sociedad como criado<sup>18</sup> o como asalariado de ciertos trovadores, de manera que, para este segundo caso, no aplican la condición de ambulante ni la característica de marginalidad.

En la actualidad, fundamentalmente en el vocabulario empleado por los medios de comunicación, los términos trovador y juglar siguen teniendo alguna vigencia. En el primer caso, el vocablo parece designar a un músico popular –compositor y ejecutante-, mientras que en el segundo, a un músico –principalmente intérprete- que realiza su labor en el espacio público.<sup>19</sup> De manera que en ambos casos se mantiene al menos una parte del significado atribuido a dichos términos en el pasado. Por lo tanto, propongo, en principio, pensar al músico callejero de hoy también como un músico independiente, aunque inserto en una realidad socioeconómica muy distinta a la de aquellos goliardos y

---

<sup>14</sup> *Ibid.*: 249.

<sup>15</sup> Williams, 1981: 34.

<sup>16</sup> Tanto en el caso de los goliardos como en el de estos juglares, la Iglesia desempeñó un importante papel en la marginación de que fueron objeto.

<sup>17</sup> Attali, 1977: 30.

<sup>18</sup> *Ibid.*: 33.

<sup>19</sup> También es posible encontrar ejemplos donde los dos términos son utilizados como sinónimos, lo cual tampoco se aleja del sentido que éstos tuvieron en el pasado, ya que el juglar de lírica estuvo muy próximo al trovador en sus actividades de poeta y compositor.

juglares ambulantes, lo cual le concede un conjunto de particularidades, a la vez que le otorga complejidad a su imagen y a las relaciones sociales que construye. Es, precisamente, este nuevo contexto en que se inserta el músico ambulante, lo que sugiere entender esta independencia como relativa, ya que está sujeta a diversos tipos de relaciones, a saber: las que se dan al interior de las asociaciones de músicos, las que surgen del acceso de estos últimos a diferentes ámbitos de producción y distribución de la música y las detonadas por las distintas formas en que las administraciones públicas regulan los usos y la apropiación del espacio público,<sup>20</sup> entre otras.

Un aspecto que me interesa destacar es que, mientras las historias de la música occidental incluyen de manera obligada, aunque casi siempre superficial, dentro de la denominada música profana de la Edad Media, el estudio de estos grupos,<sup>21</sup> no sucede igual con los músicos callejeros de los siglos inmediatos, que parecen haber desaparecido hasta su resurgimiento después de varias centurias. ¿Será que la primera modernidad no consideró, por diversos motivos, que las prácticas realizadas por los músicos ambulantes pudieran ser dignas de atender y recuperar? ¿Que la ausencia de registros, tanto gráficos como sonoros, impidió la trascendencia histórica de los sucesores de aquellos goliardos y juglares en las calles europeas? ¿Que el desarrollo de la polifonía vocal, concomitantemente al del sistema de escritura musical occidental, desplazó a la tradición oral y convirtió a la partitura firmada por un autor en el objeto de estudio principal y legítimo de la historia de la música, ya en la segunda modernidad? Seguramente, las respuestas a estas preguntas combinan todas estas posibilidades y otras.

### **3. Los músicos callejeros hoy.**

No cabe duda de que, al menos hoy, los músicos callejeros constituyen un fenómeno muy extendido, que amerita el desarrollo de investigaciones desde diversos ángulos. Sin

---

<sup>20</sup> Como veremos más adelante, esta regulación puede ser más o menos restrictiva.

<sup>21</sup> Debido a la legitimación y apropiación referidas en la introducción de este trabajo.

embargo, el primer obstáculo que enfrenté al querer indagar sobre éstos es la escasez de estudios especializados. Por lo tanto, recurrí a notas periodísticas publicadas fundamentalmente a partir de los años ochenta, para abordar este tema. Considero que estas notas tienen un importante valor documental por constituir comentarios, interpretaciones y análisis inmediatos, a modo de “instantáneas”, de los hechos que ocurren día a día. Estamos tan familiarizados con lo que vemos y, sobre todo oímos, en nuestras calles, plazas y peatonales que pocas veces nos detenemos a pensar y a tratar de entender el ambiguo mundo de esos artistas, que desempeñan su labor en las zonas de mayor circulación de peatones y que, en ocasiones, la sociedad los estigmatiza,<sup>22</sup> asignándoles un estatus de mendigo.

Estos breves artículos, aunque pueden presentar muchas imprecisiones o ser particularmente tendenciosos, nos ponen en contacto con la cotidiana realidad de quienes buscan transmitir su música en los espacios públicos de nuestras ciudades, ya sea para ganarse la vida, por elección, por no tener acceso a los espacios que las instituciones y las sociedades hegemónicas establecieron como legítimos o porque es éste el lugar más adecuado para llevar a cabo un cierto tipo de práctica musical. Asimismo, revelan a figuras o personajes que destacan frente a otros en un determinado contexto, a quienes se ubican en posiciones dominantes en el marco de una asociación, gremio o tipo de práctica y a quienes tienen acceso a los medios masivos de comunicación y a la red de comunicación global. Finalmente, también proporcionan una idea de las imágenes que se han construido en torno a ellos.

A partir de la observación no sistemática de estos músicos en algunos contextos y de la lectura de un número considerable de artículos periodísticos escritos fundamentalmente en Iberoamérica y España, así como de algunos trabajos hechos bajo los enfoques de las ciencias sociales y de la musicología, he podido inferir que las características de las prácticas realizadas por los músicos callejeros varían en los distintos contextos

---

<sup>22</sup> La noción de estigma refiere a un “atributo profundamente desacreditador”. (Goffman, 2006: 13.)

socioculturales, a la vez que conservan ciertos rasgos comunes. También observé la diversidad de prácticas dentro de un mismo espacio y la multiplicidad de actividades que, en ocasiones, desempeñan los músicos callejeros. Pude enterarme, además, de la existencia de asociaciones o sindicatos que agrupan a los músicos o artistas callejeros dentro de un país, interactuando de diversas maneras con la administración gubernamental, que es, en definitiva, quien ejerce el control de los espacios y, por ende, de los músicos. Todo esto relativiza, sin lugar a dudas –insisto–, la independencia antes mencionada y, eventualmente, limita la libertad de expresión del músico.

Por su parte, los festivales o encuentros nacionales e internacionales de músicos o artistas callejeros o de un cierto tipo de expresión callejera, que se realizan en diversas partes del mundo, han proyectado a este fenómeno musical al espacio global, donde el vínculo con las ONGs, con el comercio o, como ya mencioné, con las instituciones del Estado son una parte de las relaciones sociales que se construyen en torno a éste, mismas que trascienden el espacio público de un contexto específico.

Este apartado, entonces, propone un acercamiento a las distintas realidades de los músicos callejeros en algunos países de Latinoamérica y Europa, con el objeto de ofrecer una idea general de las representaciones que su imagen y su música adquieren en contextos socioculturales distintos, y de las condiciones en que éstos se desempeñan en la vía pública. Constituye, asimismo, un intento de caracterización del músico callejero tendiente a definir y acotar el término, y un medio para poner en evidencia un conjunto de subcategorías de análisis, que podrán ser tomadas en cuenta al momento de abordar el objeto de estudio: los músicos callejeros del Centro Histórico de la ciudad de México.

Los contextos y los casos que aquí expongo no tienen la pretensión de ser una muestra representativa de los tipos de músicos callejeros, ni del total de las problemáticas con ellos vinculadas, ya que la elección se basa en cuestiones más arbitrarias. Primero, en el hecho de que son espacios que, en mayor o menor medida, he tenido la oportunidad de

observar directamente.<sup>23</sup> Segundo, en la información disponible. Tercero, en la posibilidad de vincular dichos casos con, al menos, una de las dimensiones de discusión y análisis que propongo abordar en la tesis doctoral.

### **3.1. Los músicos callejeros en Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile: una aproximación a los modos de vida y a la valoración social de sus prácticas.**

#### ***3.1.1. Montevideo.***

Resulta para mí inevitable mencionar en primer término a Montevideo, aunque esto no sólo se debe a que es el lugar donde nací y viví por más de treinta años. Existe también una razón de tipo metodológico que me lleva a comenzar por esta ciudad: es el espacio que considero presenta una menor complejidad respecto del tema de estudio. Montevideo es una ciudad pequeña, con aproximadamente un millón y medio de habitantes. Esta baja densidad demográfica hace que el estrés que en las grandes ciudades provoca el tránsito, el ruido y la inseguridad pública, no constituya un problema. Asimismo, la presencia de algunos personajes o de cierta música en las calles, en un contexto tan pequeño, además de no pasar inadvertida, adquiere relevancia en la construcción de la memoria colectiva de quienes lo habitan.

Recuerdo la presencia de un bandoneonista ciego, Pablo Ancheta, que tocó tangos durante años en la esquina de la avenida principal de Montevideo –18 de Julio- y Carlos Roxlo, con el propósito de ganarse la vida. De esta forma, se convirtió en una parte importante del entorno visual y sonoro del centro capitalino, incluso, en un punto de atención para la prensa. En 1994 aparece publicado en el semanario *Brecha* un artículo sobre Ancheta, del cual transcribo algunos fragmentos de la entrevista que lo sustenta, donde relata las condiciones en que lleva a cabo su labor. Asimismo, dicho artículo consigna un dato importante, que me permite señalar uno de los motivos que inducen a los músicos a desempeñar su trabajo en las calles. Me refiero al hecho de que la labor

---

<sup>23</sup> Aclaro que no he realizado un trabajo etnográfico en las ciudades aquí referidas.

musical realizada por Ancheta en su juventud consistía en animar fiestas. Con la crisis económica de Uruguay, que se consolida en los años sesenta, desaparece paulatinamente esta fuente de trabajo y Ancheta decide procurarse el sustento económico en la vía pública.<sup>24</sup>

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

Pero no me puedo quejar de lo que hago. A pesar de estar como promedio cerca de diez horas en la calle, gracias a esto podemos comer mi familia y yo. Viviendo a lo pobre, claro está, pero viviendo al fin. Además tengo cierta independencia, no tengo horarios y todo depende de cómo esté yo y el día. Por otra parte, tengo que destacar que es un trabajo honesto que me ha traído muchas satisfacciones, sobre todo en gente que me conoce y me ha pedido un casete grabado para llevarse al extranjero. Debo reconocer que son casos excepcionales, pero quedan grabados en el corazón.<sup>25</sup>

Ancheta menciona tres aspectos que me parecen relevantes para entender la forma en que se desarrolla la vida de músico de las calles. Primero, lo desprotegido que en éstas se encuentra, aunque no sólo a merced del clima, sino de la delincuencia.<sup>26</sup> Segundo, la necesidad de cumplir, como cualquier otro trabajador, con una jornada laboral completa, y aún más, para llegar a su casa con una suma de dinero que, en los peores días, puede ser miserable, al menos en Uruguay. Tercero, la independencia que otorga el hecho de no tener un patrón y, específicamente en Montevideo, de estar sujeto únicamente a un permiso de la Intendencia Municipal, lo cual incide en la libertad de horarios, pero también, en la obtención de un jornal fluctuante.

---

<sup>24</sup> Estrades, 1994: 18.

<sup>25</sup> *Ibid.*

Amigo de Ancheta fue el conocido personaje apodado Fosforito, Juan Antonio Rezzano, que, además de tocar instrumentos no tradicionales en las calles, mercados ambulantes y bares del centro de Montevideo –y de Punta del Este-, como las cucharas y los huesos de animales, pude verlo ejecutar –un domingo de mañana en un bar de la calle Tristán Narvaja, donde se instala el tradicional mercado- un monocorde de cuerda frotada, construido con un palo de escoba y un recipiente de cocina de metal, que fungía como caja de resonancia. Con otros músicos callejeros apodados Pancho El Guanaco y El Gordo, ejecutando dicho monocorde y un serrucho, respectivamente, Fosforito, con sus cucharas y huesos, formó un trío que tocó en el citado mercado de los domingos y en el legendario Mercado del Puerto.<sup>27</sup>

A más de una década de su muerte, Fosforito es recordado por los habitantes de Montevideo, también como el “hombre sandwich”<sup>28</sup> o como “Chaplin” –debido a que encarnaba a este personaje del cine norteamericano-, por el sentido identitario que su presencia daba al centro montevideano. Un par de años antes de su fallecimiento –murió con más de ochenta años de edad- el gobierno uruguayo decidió concederle una vivienda. Finalmente, Fosforito podía vivir en un lugar decente. Lamentablemente fue demasiado tarde para disfrutarla.

En mi opinión, estos personajes que otorgan nuevos significados al espacio por el que transitan con su arte, convirtiéndose en componentes del espectro urbano, constituyen un valor cultural que amerita un reconocimiento público por parte del Estado y de la sociedad. Sin embargo, no ha existido un marco institucional que permita emprender acciones en tal sentido y, por lo tanto, éstas últimas han estado sujetas a la voluntad del gobierno de turno, resultando tan controvertidas, como tímidas.

---

<sup>26</sup> En la ciudad de México varios organilleros fueron víctimas del robo de sus instrumentos.

<sup>27</sup> Guruyense, 1995: 8.

### 3.1.2. Buenos Aires y Santiago de Chile.

El Gran Buenos Aires, que integra la Ciudad y la Provincia de Buenos Aires, con una población aproximada, según el censo de 2001, de 11.5 millones de habitantes,<sup>29</sup> se encuentra en tercer lugar en América Latina por su concentración demográfica. Por lo tanto, presenta, al igual que Santiago de Chile –con aproximadamente 6 millones de habitantes-<sup>30</sup> un movimiento urbano bastante más importante que el de Montevideo. Sin embargo, en estas dos ciudades los artistas de la vía pública –músicos, mimos, actores, etc.- construyen un espacio y un ambiente particular. En Buenos Aires la peatonal de la calle Florida, la plaza Francia en la Recoleta o la plaza Dorrego y en Santiago el Paseo Ahumada constituyen lugares obligados para paseantes o turistas, que desean conocer una parte del movimiento cultural de estas ciudades.

En un artículo publicado en el diario bonaerense *Página 12* aparece un conjunto de breves historias de vida de los músicos que se desempeñan en estos espacios públicos, que permite percatarnos de la diversidad musical existente en Buenos Aires: “Arpas paraguayas, bandoneones, anónimos flautistas, mujeres orquesta, guitarreros andinos y cantores de protesta, insólitos banjos y organilleros con loro y todo”.<sup>31</sup> Los casos reseñados por el cronista revelan, por un lado, el compromiso con la música o con el espectáculo de estos músicos. Por otro, que, si bien la situación económica en la que éstos se encuentran no es la misma, ninguno de ellos parece entrar en la categoría de indigente.

Veamos algunas de estas historias. Rubén Rodríguez, un guitarrista que perdió las piernas de joven en un accidente, sentado sobre un cartón corrugado en la esquina de Florida y Paraguay. Al momento de escrita esta nota, Rodríguez llevaba 18 años ejecutando música en las calles, con el propósito de recibir de los paseantes el dinero suficiente para mantener a su familia. Entre otros trabajos para la industria cultural, que

---

<sup>28</sup> Uno de sus trabajos era hacer propaganda callejera.

<sup>29</sup> INDEC.

<sup>30</sup> INE.

<sup>31</sup> Rovner, 2001.

consigna dicha nota, Rodríguez participó en el video de la canción *Llueve sobre mojado* de Fito Páez y Joaquín Sabina. Por otra parte, Rodríguez relata al periodista la historia de un guatemalteco, que decide abandonar los estudios universitarios en su país y trasladarse a Buenos Aires para trabajar como músico ambulante. Este guatemalteco es el conocido cantante del género melódico Ricardo Arjona, adscrito hoy a la industria cultural.<sup>32</sup>

Cercano de Rubén es El Turco Claudio Quinteros, “el Silvio Rodríguez de la Plaza Francia” –le dicen-, tiene un público de unas trescientas personas, que hasta le piden autógrafos, según relata el artículo. Claudio Quinteros, que desde niño tuvo afición por las calles, donde desempeñó distintos trabajos, se inició como músico callejero cuando descubrió –tras la compra de su guitarra, siendo un adolescente- que ganaba más dinero tocando en las calles canciones de Silvio Rodríguez y *Sui Generis*,<sup>33</sup> entre otros, a la hora del almuerzo, que en toda una jornada como cadete de un banco de la zona céntrica. En la época de la dictadura –año 1982-, grupos de jóvenes coreaban las letras de las canciones de protesta interpretadas por Quinteros y los músicos que lo acompañaban, lo cual les valió 18 días de interrogatorio a base de golpes. En el transcurso de los años Quinteros ha ganado suficiente dinero para, a sus 36 años de edad, tener un departamento propio.<sup>34</sup>

Una mujer llamada Marta, jubilada de obrera metalúrgica, que estudió piano en su juventud, realiza un espectáculo en la plaza Dorrego, donde combina la música con su espontáneo humor. La música es el resultado de una batería construida por ella con vasos de plástico, panderetas y tapas de cacerola, un embudo que hace sonar como una trompeta con sordina, su voz y sus zapatos de tap.<sup>35</sup> Al igual que Fosforito en

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Sui Generis* fue un destacado grupo argentino de *rock*, que desarrolló su actividad entre 1969 y 1975. En sus orígenes estuvo conformado por Charly García (teclados y voz), Nito Mestre (guitarra, flauta travesera y voz), Rolando Fortich (bajo), Juan Belia (guitarra), Alberto Piégari (batería) y Carlos Piégari (voz). (*Sui Generis.*)

<sup>34</sup> Rovner, 2001.

<sup>35</sup> *Ibid.*

Montevideo, el espectáculo de Marta constituye una muestra del ingenio musical, que es posible encontrar en las calles.

La presencia de músicos extranjeros que por alguna razón migraron a Buenos Aires, también aparece reseñada en esta nota. Este es el caso de un holandés que interpreta canciones de John Denver, Elvis Presley y Bob Dylan en su guitarra acústica de doce cuerdas de metal, quien luego de haber vivido en París y recorrido Europa, decidió seguir a su esposa a su país de origen. Otro caso es el de Víctor Castañeda, que toca de manera simultánea la guitarra, el sikus y el bombo. Castañeda constituye el último integrante de un conjunto llamado *Kusillacta*,<sup>36</sup> que dio a conocer su música en las calles. A lo largo de ocho años Víctor ha trabajado ocho horas diarias, repartidas entre el subte y la calle Florida, para mantener a su familia, con quien vive en una pensión. Este tiempo en las calles le ha permitido tomar consciencia de los códigos y de la ética que imperan a la hora de ocupar los espacios públicos. Explica Castañeda cómo los mismos músicos son capaces de regular la ocupación de la vía pública:

La calle hay que respetarla. No te podés poner a tocar con equipos a diez metros de donde hay alguien cantando solo con su guitarra. Hay mucha gente joven que no entiende o no le importa, y hay muchos que creen que los espacios tienen dueño. Nosotros ya nos conocemos todos y sabemos bien dónde se puede y dónde no, a qué hora sí y a qué hora no.<sup>37</sup>

Asimismo, señala que hay dos formas de tocar en la calle, una más lucrativa que la otra. En la primera, que es la que empleaba con su grupo *Kusillacta*, la idea consiste en interesar al público mediante la realización de propuestas nuevas y atractivas, de manera que éste último se coloca rodeando a los músicos para ver su espectáculo. La segunda, es tocar para quien transita y que, eventualmente, se detiene y lanza algunas monedas al estuche del instrumento. Incluso, el peatón puede llegar a solicitar algunos “temas” y

---

<sup>36</sup> “Pueblo alegre” en quechua.

<sup>37</sup> *Ibid.*

continuar su rumbo, agrega Castañeda.<sup>38</sup>

Ambas observaciones de este músico son lógicas y, por ende, comprobables en otros espacios, lo cual permite identificar elementos comunes en estas prácticas. En el Centro Histórico de la ciudad de México, los días que en la calle Francisco I. Madero hay varios organilleros y otros músicos, estos se colocan, quizás por simple intuición, a una distancia prudencial, lo cual impide la invasión sonora. Sin embargo, la situación en las plazas es un poco diferente, como se verá en el capítulo que sigue. Por otra parte, también he podido observar que quienes realizan espectáculos o representaciones rituales en espacios donde el público puede rodearlos, reciben una mayor cantidad de dinero. Esto sucede con los concheros, también de la ciudad de México.

Para concluir con estas historias de vida de los músicos callejeros de Buenos Aires, me interesa recuperar una entrevista hecha a un músico llamado Baldomero, que publicó el diario *La Nación*. Baldomero proviene de una familia de músicos y no sólo se presenta en las calles, sino en confiterías, hoteles y galerías de arte. También ha actuado en La Casona del Conde (1996) del barrio Palermo, en el Festival Amnesty (1997) en Obras Sanitarias y en la 24ª Feria del Libro (1998), entre otros. Asimismo, realizó giras por el interior de Argentina, que tuvieron repercusión en la prensa local. Además, edita sus propios fonogramas y ha publicado dos libros, uno de poesía y otro de aforismos. ¿Qué es lo que ha llevado a un músico como Baldomero, con una propuesta original y de calidad, según la nota consultada, a tocar en las calles? La respuesta aparece en dicha entrevista: “Cuando me cansé de hacer propuestas en las discográficas”.<sup>39</sup>

Es un hecho que la institución de mercado es quien controla la producción y distribución discográfica. Las opciones para los productos no considerados por el mercado son tres: la edición en sellos independientes ó financiados por el Estado, en general, más preocupados por el valor cultural de un producto que por su potencial de venta, y la

---

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> s/a, “La voz que hace camino”, 2003.

producción y distribución de los fonogramas en forma doméstica y a muy pequeña escala, insertándose esta última en un tipo de economía informal,<sup>40</sup> como sucede con Baldomero. Más allá de los casos ya mencionados, en los cuales los músicos callejeros se colocan momentánea o definitivamente en la industria cultural, es claro que existe una limitación en el acceso a los medios de producción, promoción y difusión cultural legítimos, cuya máxima expresión se encuentra en el músico que debe optar por la vía pública para continuar realizando su propuesta musical. Es posible, además, que para Baldomero y muchos otros la calle constituya un acto de resistencia –no necesariamente consciente- a ese mercado restringido a los productos más redituables, incluso, a las políticas culturales del Estado, que privilegian a ciertos músicos y músicas.

Parece ser que Santiago de Chile es la única ciudad, de las aquí referidas, que cuenta con una normatividad clara y restrictiva, respecto de los músicos y demás artistas callejeros. En una nota titulada “Clásicos del Paseo Ahumada”<sup>41</sup> el cronista reseña varios de los espectáculos realizados por estos artistas de las calles. Incluye un mimo, un bailarín que imita a Michael Jackson, un dúo humorístico, un mago y una banda de *jazz* instrumental. Esta última tiene un permiso municipal para actuar en la esquina de Huérfanos y Estado, de lunes a viernes de 19:00 a 21:00 horas, y los sábados y domingos, de 11:00 a 15:00 horas. Uno de sus integrantes cuenta:

Hace dos años nos llevaron presos. Teníamos un permiso de actuación ampliado, pero sólo transitorio. El carabinero no lo entendió así. Tuvimos que pagar el parte tras cinco horas detenidos junto a delincuentes de todo tipo.<sup>42</sup>

Según la nota consultada, la presencia de este grupo en la calle, cuyos integrantes habían pertenecido a distintas orquestas, es una consecuencia del régimen dictatorial, que propició el cierre de locales nocturnos, tras la restricción de salir a las calles en horas de la noche. Finalmente, los músicos señalan que tocar en las calles tiene sus ventajas y sus

---

<sup>40</sup> El tema de la economía y del intercambio en las calles será abordado más adelante.

<sup>41</sup> Ramírez, 2004.

desventajas:

Lo bueno es la gran variedad de gente que transita a la que si le das un espectáculo que le guste, te retribuye bien. Lo malo es que cuando te ofrecen tocar en locales, lo hacen con ofertas mezquinas, a precio de ‘artista de la calle’.<sup>43</sup>

Este comentario expresa una posible valoración de quienes realizan su espectáculo en la vía pública, que resulta en un estigma. Inclusive, como veremos más adelante, los diversos conflictos entre los músicos callejeros y la administración pública pueden tener su origen o fundamentarse en el valor cultural atribuido a sus prácticas, mismo que parece estar íntimamente asociado al espacio en que éstas tienen lugar.

### ***3.1.3. La música de las calles: ¿patrimonio cultural intangible?***

Desde los años noventa las reflexiones sobre el patrimonio cultural muestran una nueva perspectiva a nivel internacional, que se consolida en la 30ª Conferencia de la UNESCO –noviembre de 1999-, la cual propone una nueva categoría denominada “Proclamación de obras maestras del patrimonio oral e intangible de la humanidad”.<sup>44</sup> En el documento emitido en esa oportunidad se hacía una distinción entre dos tipos de manifestaciones del patrimonio cultural intangible, a saber: 1) el espacio cultural tradicional, como lugar o conjunto de lugares donde se produce de manera regular una manifestación cultural tradicional y popular (festivales, rituales, etc.) y 2) la forma de expresión cultural tradicional o popular que se manifiesta en el lenguaje, la literatura oral, la música, la danza, los juegos, la mitología, los rituales, las costumbres, el saber de los artesanos y la arquitectura, entre otros.<sup>45</sup>

Posteriormente, la 32ª Conferencia de la UNESCO (2003) decide crear la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. La reglamentación

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> CDI.

<sup>45</sup> *Ibid.*

correspondiente al funcionamiento y atribuciones de esta Convención incluye una definición más concreta de patrimonio cultural inmaterial, que la establecida en 1999 y que consta en el ya citado documento:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.<sup>46</sup>

Las medidas propuestas para salvaguardar a dicho patrimonio comprenden la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización.<sup>47</sup> Los planteamientos concretos en torno a este punto son dos: 1) hacer tangible el objeto y 2) mantenerlo vivo en su entorno social original. Aunque ambos planteamientos son complementarios, esta instancia de la UNESCO ha decidido poner especial énfasis en el segundo.<sup>48</sup>

Este énfasis traslada el epicentro en torno al origen de las recomendaciones o propuestas de preservación de un cierto tipo de patrimonio, ya que ahora no estaría surgiendo de las élites intelectuales y políticas del país, o no sólo de ellas, sino de quienes realizan las prácticas culturales dentro de comunidades, grupos o sectores sociales. Por lo tanto, es precisamente aquí, donde una nueva noción de patrimonio tiene cabida.

Ana Rosas señala que el pasaje de la noción de patrimonio como acervo cultural a la de

---

<sup>46</sup> UNESCO, 2003: Artículo 2. Definiciones, numeral 1.

<sup>47</sup> Dirección General de Patrimonio.

<sup>48</sup> UNESCO, 2001.

*construcción social* se lleva a cabo en el momento que los estudios empiezan a contemplar los procesos de circulación social y los significados atribuidos al patrimonio por quienes los usan y/o practican, abandonando, aunque sea en parte, los caracteres y el sentido intrínsecos de los bienes culturales.<sup>49</sup> Esta visión implica, según la misma autora: “Una operación dinámica enraizada en el presente, a partir del cual se reconstruye, selecciona e interpreta el pasado.”<sup>50</sup>

Aunque en términos generales comparto las ideas de Rosas, no coincido con la oposición acervo cultural / construcción social, ya que el acervo implica también una construcción de este tipo, sólo que, históricamente, ha estado en manos de las élites. En el entendido de que las prácticas de los músicos callejeros se insertan en un ámbito de subalternidad, me referiré a esta nueva noción de patrimonio en términos de construcción subalterna o desde abajo, para diferenciarla de la construcción patrimonial de élite, que se expresa, precisamente, en la conformación de los acervos nacionales.

Cuando se habla de patrimonio cultural existe, aún hoy, una asociación inmediata con los objetos antiguos –palpables-, que nos remiten a una historia colectiva, que legitimamos como constructora de una identidad más o menos estática. Por lo tanto, las técnicas de conservación de un sitio arqueológico o de una catedral son imprescindibles para mantener el estatus de estos objetos, que históricamente han contribuido al reforzamiento de la condición de nación.

La música, aunque constituye una parte integral de la vida del ser humano, como lo demuestran su riqueza y diversidad, se encuentra en un plano muy menor frente a las demás artes y artes populares, en lo que concierne a su investigación, preservación y difusión. En cierta medida esto es lógico si tenemos en cuenta su carácter temporal y el registro de ella, durante mucho tiempo, únicamente en la memoria colectiva de los pueblos. Esta situación ha dificultado, por un lado, la reconstrucción medianamente

---

<sup>49</sup> Rosas Mantecón, 2005: 64.

<sup>50</sup> *Ibid.*: 65.

fidedigna de los siglos de música que intervienen en esa construcción identitaria. Por otro, el acercamiento a ella como un objeto de culto, o de veneración, por parte de amplios sectores de la sociedad: aun siendo posible el registro material de la música y su reproducción en soportes accesibles a un porcentaje considerable de la sociedad, esto no la convierte en un objeto patrimonial “digno”, que legitime a una institución del Estado, dedicada a la conservación del patrimonio, sino en un producto menor y potencialmente comercializable. Una gran diferencia con ese objeto único que es una estatuilla antigua, a la que podemos acceder en un museo o en una galería, en condiciones de extrema seguridad, sin soportes o intermediarios contemporáneos y humanos, como la grabación y el intérprete. O un templo que rememora una época de esplendor de un pueblo determinado.<sup>51</sup>

Y si hablamos de objetos “indignos” la música de las calles pareciera constituir su máxima expresión. En primer término, porque, como ya mencioné, carece de ese “templo” que es la sala de concierto o el auditorio, capaz de legitimar hasta la práctica musical más mediocre y otorgar distinción<sup>52</sup> a su público y a sus promotores. En segundo término, porque las imágenes que los músicos callejeros proyectan al público, en ocasiones, pueden tornarse ambiguas y hasta decadentes. En tercer término, porque la calidad musical –entendida en la forma más básica como una ejecución más o menos decorosa de una obra, canción o pieza musical, ya que soy consciente de la subjetividad de los juicios de valor estéticos- abarca una amplia gama de posibilidades, que están en relación directa con la variedad de “perfiles de músico”, que admite la vía pública.

Los estudios musicológicos también han influido en esta situación. Es curioso que, mientras en las ciencias sociales, así como, en términos generales, en los portadores de

---

<sup>51</sup> Si revisamos los informes de labores 2003 y 2004 del INAH, institución que cuenta con una fonoteca y con acervos musicales importantes como el de Alonso Moedano, la música es la gran ausente, en los proyectos institucionales prioritarios. En el informe 2003 la única acción que figura respecto de la música es la edición del *Catálogo de los Acervos Musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla*. Mientras que en el de 2004 la actividad musical del año parece haber sido la exposición “El Canto a la Patria: 150 aniversario del Himno Nacional Mexicano 1854-2004”, realizada en el Castillo de Chapultepec. (INAH)

las prácticas consideradas potencialmente patrimoniales ha habido una tendencia a reconocer la construcción subalterna del patrimonio, aunque sea de manera intuitiva,<sup>53</sup> esto no se aprecia en los casi nulos trabajos que hablan del patrimonio musical. Un ejemplo que me permito comentar aquí es el artículo de Aurelio Tello, incluido en la recopilación de Enrique Florescano sobre el patrimonio de México, donde se sigue privilegiando la noción de acervo cultural, como ya dije, vinculada con una construcción desde arriba. Por lo tanto, prevalece una idea etnocéntrica y elitista, que incluye el desconocimiento de músicas cuya integración al patrimonio debería ser más que evidente. En la obsesiva enumeración de géneros y piezas musicales, nombres de músicos e investigadores, acervos, etc., realizada por Tello, no aparece el danzón, a pesar de su ineludible presencia en los espacios públicos de la ciudad de México, incluso con reconocimiento institucional.<sup>54</sup>

El etnocentrismo, por su parte, se manifiesta, entre otros, en lo que el autor considera qué es ser un “buen” músico. Al respecto, señala Tello que los músicos de las bandas de los pueblos sólo tienen un “gran potencial por desarrollar”,<sup>55</sup> con lo cual se torna obvia la pregunta: ¿no será que esta música requiere de habilidades técnicas diferentes a la de la llamada música culta, porque los propósitos estético-musicales son también diferentes? Esto revela una problemática recurrente en los estudios sobre la música no perteneciente a la tradición de las Bellas Artes, que es la aplicación de criterios valorativos procedentes de esta última, cuyas propiedades, en cuanto a los aspectos que van de la producción al consumo, difieren de la primera.

No obstante, y a pesar de algunos musicólogos, existen casos de prácticas musicales

---

<sup>52</sup> En la conceptualización de Pierre Bourdieu. (Bourdieu, 2003.)

<sup>53</sup> “Fortunato Ramírez enarbola el violín para impedir la desaparición del son huasteco”. Con este encabezado habría la sección de cultura de *La Jornada* del 1 de febrero de 2006 para anunciar que este señor, oriundo de Ahuatlán, Querétaro, había recibido el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2005, en la categoría de artes y tradiciones populares, con aproximadamente 15 casetes grabados y un disco compacto patrocinado por Desarrollo Cultural de la Huasteca. (Palapa, 2006.)

<sup>54</sup> Un ejemplo es el programa delegacional “En la Cuahutémoc así se baila ...”, como veremos más adelante.

<sup>55</sup> Tello, 1997: 86.

callejeras y de personajes con ellas vinculados, que han sido declaradas patrimonio nacional o que dicha declaración se encuentra en proceso. Uno es el caso del *candombe* en Uruguay, que alcanzó un nivel de reconocimiento y de legitimidad después de muchos años de manifestarse.

Las prácticas que integran el *candombe* son diversas<sup>56</sup> e incluyen una variante que el musicólogo uruguayo, Lauro Ayestarán, definió como “llamada mendicante”,<sup>57</sup> dado que, en esta situación particular, los músicos piden dinero a los transeúntes. Pero, es la sonoridad del *candombe* en todas sus manifestaciones, la que ha construido, no sólo el paisaje montevideano, sino la identidad del pueblo uruguayo.

Antes de continuar con el tema del patrimonio es necesario hacer una distinción entre las prácticas musicales callejeras y las prácticas realizadas por los músicos callejeros, cuya frontera no siempre se percibe con claridad. Veamos el caso más sencillo. Existe un programa institucional, que implementa desde hace alrededor de diez años la Delegación Cuahutémoc de la ciudad de México: “En la Cuahutémoc así se baila ....”. Dicho programa tiene el propósito de llevar a un conjunto de plazas la música –en vivo o grabaciones-, considerada parte de la identidad urbana, con el fin de que la gente acuda a bailar. De esta forma, se han establecido cuatro espacios, que llevan el nombre de la música que allí se practica, a saber: Plaza de la Música Tropical, Plaza del Danzón, Plaza de la Cumbia y Plaza del *Rock and Roll*.<sup>58</sup> Aquí, aunque estamos frente a una práctica musical callejera, no intervienen músicos callejeros, sino conjuntos que, por

---

<sup>56</sup> Una de las prácticas de mayor tradición es la llamada de tambores de los días festivos. Aquí, los grupos de tambores de los distintos barrios –principalmente Sur, Palermo y Cordón Norte- y sus seguidores se vuelcan a las calles, realizando un recorrido que llega a durar varias horas, ya que incluye paradas en ciertos lugares para afinar los instrumentos con calor directo. Asimismo, los espectáculos realizados por las sociedades de negros y *lubolos* durante el carnaval, por lo general, en escenarios al aire libre, constituyen otra práctica tradicional del *candombe* afrouruguayo. En la actualidad, han aparecido pequeñas cuerdas de tambores en zonas no habituales, lo cual es una pauta de la forma en que esta práctica musical se ha extendido, al menos en Montevideo. También existen conjuntos de *candombe* que actúan en auditorios y teatros y, desde finales de los años sesenta, grupos o autores de la Música Popular Uruguaya, que han incorporado el *candombe*, en todas sus dimensiones.

<sup>57</sup> Denominación que no comparto en absoluto, debido a que los músicos, como ya dije, no son mendigos.

<sup>58</sup> Delegación Cuahutémoc.

contratación explícita, se ubican, circunstancialmente, en el espacio público, sin que éste represente una opción laboral, en términos de los músicos callejeros. Por lo tanto, estas prácticas quedan excluidas del objeto de estudio.

En otros casos esta distinción es un poco más compleja de realizar, ya que se da en otro sentido. En el ámbito de una misma manifestación musical callejera existen prácticas que buscan recrear un cierto ritual y prácticas tendientes a representar o dramatizar un ritual en un contexto y con un sentido diferente o, al menos, con otros propósitos que no necesariamente excluyen al primero. En el caso del *candombe* de Montevideo, la continuidad de un ritual se expresa, no sólo en la presencia de un calendario anual más o menos fijo –que son los días festivos–, sino en un recorrido por las calles, también más o menos establecido, y en la idea de preservar una tradición, que permanece en quienes salen a tocar el tambor y en quienes los acompañan. El carnaval en Montevideo, Río de Janeiro, etc., aunque comprende una compleja red de relaciones entre los grupos musicales participantes, el comercio y el Estado, entre otros, también constituye un ejemplo de este tipo de ritualidad en las calles.

En el ámbito de la música afroaragonesa es la denominada “llamada mendicante” y no las otras dos prácticas aquí mencionadas –las salidas de los tambores a las calles los días festivos<sup>59</sup> y las actividades de las sociedades de negros y lubolos<sup>60</sup>– la que se insertaría en el contexto de los músicos callejeros, cuyo objetivo no es, explícitamente, recrear un ritual, sino recibir un donativo por su música. No obstante, la presencia de estas pequeñas cuerdas de tambores en el Mercado del Puerto o en la Feria de Tristán Narvaja, ambos con gran afluencia de público local y turístico, constituye, sin lugar a dudas, un componente del paisaje sonoro urbano, como ya señalé. Este ejemplo permite hacer una acotación más a la noción de músico callejero, que pretendo emplear en este estudio.

---

<sup>59</sup> Imagen 1.

<sup>60</sup> Imagen 2.



1. Cuerda de tambores del barrio Palermo, en primer plano aparece el reconocido ejecutante de tambor piano, Gustavo Oviedo, Montevideo, 1/1/2006.



2. Sociedad de Negros y Lubolos, desfile inaugural del Carnaval 2007, Montevideo, 25/1/2007.

Respecto del patrimonio cultural intangible, en un informe realizado por el consultor Nelson Caula (2005) el candombe, la payada y el mate quedarían comprendidos en la definición de esta categoría, que aparece en el documento emitido por la ya citada Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO (París, 17/10/2003).<sup>61</sup> Por tal motivo, se han iniciado las gestiones necesarias para declarar patrimonio a estas prácticas. Asimismo, desde 1995 se celebra en Uruguay el Día del Patrimonio, donde el candombe ocupa un lugar importante, más allá de las discrepancias que surgen del modo en que es llevado a cabo. Al ser reconocido el candombe patrimonio cultural de la nación, las pequeñas cuerdas de tambores en las calles pidiendo dinero que, como indiqué, representan las prácticas de los músicos callejeros, también estarían incluidas, aunque no ha habido una referencia explícita a éstas en términos patrimoniales. Es más, se podría decir que es el ámbito de la comparsa de carnaval, que representa el componente institucionalizado del candombe, lo que se ha privilegiado en relación con el patrimonio.

---

<sup>61</sup> Caula, 2005: 6.

Otro ejemplo que me permito citar aquí es el organillo en Chile.<sup>62</sup> Traídos de Alemania desde finales del siglo XIX, al igual que en Argentina y en México, los organillos posibilitaron la audición de música en las calles.<sup>63</sup> Asociado al oficio de organillero se encuentra en Chile el de chinchinero:<sup>64</sup> un personaje que, según los trabajos consultados, surge a finales de los años treinta. En épocas anteriores era común ver al organillero dotado de instrumentos de percusión –un bombo que cargaba en su espalda, un platillo con pedal y un triángulo-, con los que acompañaba rítmicamente la melodía grabada en el cilindro. Posteriormente, el organillero se desdobra y surge el chinchinero –ambos con un atuendo particular en la actualidad- que, además de bailar al ritmo del organillo y de los instrumentos de percusión que porta, cumple la función de pasar el sombrero y recoger las propinas que el público ofrece. A este complejo se le suma la presencia del loro de la suerte.<sup>65</sup>



3. Organillo chileno restaurado, Casa de la primera imprenta de América, México, 20/IV/2007.

Antes de continuar describiendo el proceso de legitimación del organillo y del oficio de

---

<sup>62</sup> Imagen 3.

<sup>63</sup> Sólo en Valparaíso llegaron a haber ochenta organillos. En la actualidad quedan siete en esta misma ciudad. (Ruiz Zamora, 2002).

<sup>64</sup> Imagen 4.

organillero en Chile, resulta imprescindible intentar responder a la siguiente pregunta: ¿es el organillero un músico? Precisamente, el musicólogo chileno, Agustín Ruiz, escribe lo siguiente al respecto:

A pesar de constituir el paradigma del músico errante, el organillero no es un músico propiamente tal, sino más bien un operario,<sup>66</sup> un trabajador cuya tarea consiste en accionar los mecanismos del organillo en el lugar y situación que le signifique una retribución económica. Sin embargo, la propia noción sobre el propio oficio con el tiempo se ha vuelto más compleja.<sup>67</sup>



4. Organillero y chinchineros chilenos, Casa de la primera imprenta de América, México, 20/IV/2007.

---

<sup>65</sup> Olea Marincovich, 2003.

<sup>66</sup> Nota del autor: “En la actualidad la mayoría de los organilleros mantiene esta noción, salvo aquellos buenos chinchineros que han llegado a ser percusionistas en sonoras, combos o conjuntos de música tropical”. (Ruiz Zamora, 2002)

<sup>67</sup> *Ibid.*

En otro pasaje de su ensayo Ruiz se refiere a este oficio como “trashumante y juglaresco”.<sup>68</sup> Asimismo, señala este autor: “el oficio [de organillero] tuvo desde sus inicio una baja valoración social”.<sup>69</sup> Esto lo atribuye a la explotación de que era objeto el organillero, en la primera mitad del siglo XX, por parte de los dueños de los instrumentos, donde la administración del “negocio de los organillos” conformaba una de las actividades lucrativas de estos últimos. Los organilleros eran hombres sin oficio o desempleados que, mediante un trato ambiguo e injusto con el dueño del organillo, se volcaban a las calles a desempeñar su trabajo, ya fuera de manera esporádica o con regularidad.<sup>70</sup> Cito un fragmento de una entrevista a Manuel Lizana, hijo de Héctor Lizana, considerado el pionero en la fabricación de cilindros y reparación de organillos, que incluye Ruiz en su trabajo:

Doña Raquel Hernández tenía una casa y le arrendaba piezas a los organilleros... Todos los organilleros que vivían ahí tenían que comprarle el material a ella (juguetes, suertes), porque si no se enojaba. A los dueños no les gustaba que los trabajadores llegaran a tener un organillo, porque perdían dinero. Entre los patrones se cuidaban, porque cuando un trabajador se iba por un desacuerdo, entre todos los dueños de organillos se ponían de acuerdo para no darle trabajo. Ahí nadie podía surgir porque nadie tenía contrato, derechos... nada. Esos fueron tiempos muy crudos, y por eso mismo yo creo que los organilleros tomaban tanto,<sup>71</sup> porque la gente no tenía esperanza... no había futuro ... (Manuel Lizana, Santiago, 2001).<sup>72</sup>

Según esta misma fuente, en el momento en que los organillos pasan a ser propiedad y responsabilidad de quienes los llevan a las calles, y ya no de los antiguos arrendatarios, el oficio de organillero se convierte en un trabajo digno, luego de una época de

---

<sup>68</sup> Como vimos, el juglar es un músico ambulante. Esta referencia al organillero como juglar aparece también en la prensa de México.

<sup>69</sup> Ruiz Zamora, 2002.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Nota del autor: “Una de las lacras más dramáticas que antaño afectó a este gremio fue el alcoholismo. Sólo en las últimas décadas se ha ido superando esta situación, en gran medida, gracias al cambio de condición de la propiedad de los aparatos y al nuevo sentido que ha comenzado a adquirir el oficio.” (*Ibid.*)

<sup>72</sup> *Ibid.*

decadencia, que se da a mediados del siglo XX. Asimismo, anota Ruiz, mientras que en los años veinte y treinta los organillos gozaban de popularidad, debido a que la música que contenían coincidía con la que estaba de moda, en los años sesenta este repertorio queda obsoleto. Sin embargo, el organillo llega a convertirse en un “objeto icónico que moviliza la memoria colectiva”,<sup>73</sup> mediante un proceso de resignificación de su repertorio. Y agrega:

Este largo proceso de resignificación, ha sido la base de un nuevo sistema de valores y prácticas, donde el gremio ha construido mediante procesos de autoobservación y autorreferencialidad, un sentido patrimonial que no sólo le concierne a ellos sino al conjunto de la sociedad chilena.<sup>74</sup>

En el 1998 el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes (Fondart) decide apoyar un proyecto dirigido a la preservación de los organillos y, en consecuencia, del oficio de organillero, donde es quien desempeña el oficio el encargado de la restauración y construcción. Asimismo, en el año 2001 se crea la Corporación Cultural de Organilleros de Chile que, en el año 2003 y con el apoyo de la División de Organizaciones Sociales del Ministerio de Secretaría General de Gobierno y la División de Cultura del Ministerio de Educación, realiza una muestra de 18 organillos restaurados en la Plaza de la Constitución, titulada “Organillos: patrimonio urbano”.<sup>75</sup> En este contexto de revalorización de esta práctica musical callejera se han emprendido acciones en tres sentidos, a saber: la recuperación del patrimonio musical, la recuperación del patrimonio organológico y la promoción social del oficio en cuanto patrimonio intangible.<sup>76</sup>

No he consultado la prensa de la primera mitad del siglo XX porque escapa a los objetivos de este trabajo, sin embargo, en la de los últimos años he observado una

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Ruiz Zamora, 2002.

<sup>75</sup> Riquelme, 2003.

<sup>76</sup> Ruiz Zamora, 2002.

tendencia a referirse a la práctica del organillo en términos que, de alguna manera, lo acercan al plano de la práctica musical. Esto podría ser una consecuencia de esta nueva perspectiva con que se observa al organillo y al oficio de organillero, al menos, en Chile. El propio Ruiz lo expresa así:

Esta cruzada reivindicatoria busca, mediante un proceso de dignificación, una nueva forma de presentación del oficio ante un público mayoritariamente sensible frente a esta expresión de **arte**<sup>77</sup> **popular callejero**.<sup>78</sup>

Veamos otros ejemplos.<sup>79</sup> El sitio del patrimonio cultural de Chile:

Hoy los organilleros forman un gremio organizado, cuyo trabajo responde a **criterios artísticos y técnicos** y es concebido por ellos como un oficio digno, que forma parte del patrimonio cultural vivo y del folclor popular chileno.<sup>80</sup>

*El Mercurio:*

Los organilleros, por su parte, se reunieron en una Corporación Cultural y **presentarán su música** el sábado en la Plaza de la Constitución. La actividad cerrará con un **concierto** en el Patio de los Naranjos de La Moneda a las 11:00 hrs.<sup>81</sup>

*La Estrella de Valparaíso:* [...] los organilleros porteños son la **máxima expresión social y artística** del Cono Sur en esta materia, junto con México.<sup>82</sup>

Palabras del organillero Cristian Aribel: “El organillo es un instrumento muy delicado

---

<sup>77</sup> Las palabras destacadas tienen el propósito mostrar las referencias que aproximan al organillero al plano de la práctica musical.

<sup>78</sup> Ruiz Zamora, 2002.

<sup>79</sup> Véase, además, el encabezado de la nota de Jonathan Rovner –“La ley de la gorra”- que transcribo en el apartado correspondiente a Buenos Aires, donde el organillero es considerado parte de la diversidad de músicos que aparecen en el espacio público de dicha ciudad.

<sup>80</sup> s/a, “Organilleros: Música de nuestras calles”, 2002.

<sup>81</sup> Olea Marincovich, 2003.

<sup>82</sup> s/a, “Organilleros, la cultura intangible”, 2007.

**hay que tocarlo** parejo para que no desafine”.<sup>83</sup>

Finalmente, transcribo un fragmento de una entrevista que realicé al señor Manuel Lizana, en abril de este año, con el propósito de aportar más elementos a esta argumentación. A la pregunta de si se considera un músico o un operario del organillo – según la distinción realizada por Ruiz-, Manuel responde lo siguiente:

Operario para mí no suena. [...] [El organillo] me inspira porque siento amor por lo que hago. Y soy profesional en lo que hago. Y creo que yo siento ser músico. Porque para tocar un organillo hay que tener sentido musical, para llevar el compás de la melodía. A lo mejor no soy músico de partitura, académico, pero tengo el corazón de músico, los sentimientos de músico. A lo mejor todos [los organilleros] no tenemos el mismo sentido. Pero, en el fondo, si uno ama el instrumento es porque tiene el sentido de la música. Y creo que uno, tomando la manivela, es el intérprete del tema que está tocando. [...] No somos músicos académicos, pero somos músicos errantes. Y yo creo que estaríamos dentro de los músicos, porque estamos transmitiendo música. Estamos transmitiendo cultura. Estamos transmitiendo alegría. [...] A lo mejor un músico de conservatorio no transmite lo que transmitimos nosotros. Entonces aquí hay una diferencia porque uno toca por el amor al arte. Por el arte que uno lleva. No es que sea gratis, pero es un arte. [...] Aquí, nosotros los chilenos, y podría decir que los mexicanos, tenemos el mismo sentido en común, de que somos organilleros iguales. Ahora, es como la gente lo vea. (Manuel Lizana, México, 2007.)

Considero que, aun cuando podamos cuestionar, desde el punto de vista técnico-musical la posibilidad de considerar al organillero un músico, existe una construcción social del sentido que adquiere este oficio, en principio en Chile, el cual se expresa en los discursos de la prensa, de los propios organilleros e, incluso, en trabajos de corte musicológico. En caso extremo, lo único que se podría decir es que el organillero se ubica técnicamente en un espacio fronterizo entre ser y no ser músico. Por este motivo,

---

<sup>83</sup> Citado por Olea Marincovich, 2003.

no encuentro obstáculos para incluir a este personaje urbano –asumiendo su posición fronteriza- dentro de la categoría de músico callejero.

Volviendo al tema del patrimonio, entendido aquí como una construcción subalterna, es indudable que para que un objeto o práctica sea considerado parte de él se requiere de un consenso en la sociedad. Este consenso surge de un trabajo conjunto entre quienes realizan una práctica determinada, que reconocen como un valor cultural identitario o constructor de la memoria colectiva, y los organismos del Estado que fungen como mediadores a dos niveles: entre los portadores de las prácticas potencialmente patrimoniales y la sociedad, y entre estos y la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* de la UNESCO.

Por otra parte, ese proceso de reconstrucción del pasado a partir del presente, que señala Ana Rosas, no sólo permite la construcción de una identidad histórica, sino incide en el desarrollo de un proceso de “dignificación” social de ciertas prácticas subalternas –y hago hincapié en este último vocablo-, tal como lo demuestran los ejemplos aquí citados. El candombe tiene su génesis en la esclavitud y no sólo fue por muchos años mantenido al margen de la sociedad, como cosa de negros, incluso durante toda la primera mitad del siglo XX, sino prohibido en varias oportunidades en el siglo XIX.<sup>84</sup> El organillo, por su parte, llega a Chile en las postrimerías del siglo XIX y se populariza durante las primeras décadas del siglo XX, sufre un periodo de decadencia a mediados del siglo XX<sup>85</sup> y empieza a ser revalorizado hacia finales de esta misma centuria. Si es cierto que este proceso de dignificación social constituye una etapa por la que puede o debe transitar un objeto o práctica cultural subalterna para ser considerado patrimonio, entonces, ¿sería posible inferir que las prácticas, que en la actualidad se insertan en contextos no legítimos, que se desenvuelven, en principio, informalmente o al margen de

---

<sup>84</sup> Un ejemplo: “Prohíbese absolutamente los bailes de negros en la Capital y en lo sucesivo se harán en la parte exterior de la Ciudad, frente a la Ciudadela hasta las inmediaciones del Cordon; y de ningún modo en el interior de las Casas”. (“Edicto de Policía”, *El investigador*, 29/V/1833. Citado por Goldman, 2003: 74).

<sup>85</sup> “Los organilleros han sido un gremio marginal y perseguido, porque daba vergüenza mostrarlos en los espacios públicos de un país moderno [...]”. (Agustín Ruiz Zamora, citado por Olea Marincovich, 2003.)

las instituciones del Estado y, por qué no, del mercado, no son consideradas como potencialmente patrimoniales, incluso, por quienes las llevan acabo?

Pienso que la situación es compleja. Retomemos los mismos ejemplos: el candombe en Uruguay y el organillo en Chile. En el primer caso se observa el reconocimiento de patrimonio por transición: las salidas de las pequeñas cuerdas de tambores en busca de una retribución económica se legitiman a través de las llamadas de los días festivos y, sobre todo, de las sociedades de negros y lubolos que actúan en el carnaval. En el segundo caso, el reconocimiento de la práctica parte de un objeto –con más de un siglo de existencia en ese contexto- y de un repertorio tradicional, que legitima, en última instancia, a un oficio que se transmite de generación en generación –genealógicamente-. Cuestión, esta última, que parece convertirse en una propiedad necesaria y excluyente en la determinación del patrimonio intangible.

Esto me permite matizar la pregunta del comienzo de este apartado, a la vez que proponer nuevas preguntas, que definen la problemática en torno a esta dimensión analítica, cuyas respuestas, seguramente parciales, surgirán del estudio del Centro Histórico de la ciudad de México:

- ¿Constituye el conjunto de las prácticas de los músicos y artistas callejeros, en toda su diversidad, un objeto potencialmente patrimonial?
- ¿Sólo 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?
- ¿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?

Quizás la pregunta más importante aquí sea la siguiente:

- ¿Por qué el conjunto de las prácticas de los músicos y artistas callejeros no integran los debates en torno al patrimonio cultural intangible?

### **3.2. El conflicto: los músicos callejeros *versus* la administración pública en algunas ciudades de España.**

Mientras que en los casos abordados en Latinoamérica los músicos de las calles parecen, en general, llevar una convivencia pacífica con la administración pública, así como con los demás habitantes, en España, especialmente en Barcelona, los conflictos se han hecho presentes y han tenido repercusión en la prensa. Como contraparte, en varias comunidades españolas, incluso en el País Vasco, se llevan a cabo, desde hace varios años, festivales de músicos y artistas callejeros. Asimismo, los ayuntamientos han buscado implementar programas institucionales dedicados a potenciar las actividades en las calles y en el metro,<sup>86</sup> los cuales, obviamente, constituyen formas de regular la apropiación del espacio público.

Durante el año 2006 la prensa española consigna información sobre algunos festivales de músicos callejeros:

- **Las noches bárbaras.** Festival organizado y retransmitido por Radio 3 en Madrid, que se lleva a cabo por segundo año consecutivo durante la Noche de San Juan. En esta oportunidad fueron seleccionados para participar en él músicos de Rumania, Brasil, Bolivia, México, Bulgaria, Hungría y España, que actúan

---

<sup>86</sup> Vocento VMT, 2006 a.

N.C., 2005: “Metrovalencia quiere imitar a Madrid y Barcelona con este plan. Harán un ‘casting’ de artistas de calle. También actuarán mimos y humoristas”.

habitualmente en distintos espacios públicos de Madrid: Parque del Retiro, Rastro, Palacio Oriente o en algunas estaciones de metro. Asimismo, en los espacios de este festival se desarrolla una muestra fotográfica que testimonia lo ocurrido en la primera realización. Otro testimonio del año 2005 lo constituye la edición de un disco compacto.<sup>87</sup> Entre los grupos participantes que actúan en 2006 se encuentran: el acordeonista Rumen Crumov y su grupo de clarinete, guitarra y percusión (Rumania);<sup>88</sup> Los amigos del jazz, cuarteto liderado por el contrabajista Dorer (Rumania); Gladston Galliza, guitarrista y cantante (Brasil); Batata y Gustavo, dúo brasileño que ejecuta percusiones –congas y pailas-; el grupo *Jallpaynanta*: Bolivia Canta y el Mariachi Monterrey, entre otros.<sup>89</sup>

- **Callejeando.** Festival multicultural realizado en esta oportunidad en Málaga, en el mes de julio. Entre los participantes destaca un grupo con integrantes argentinos que surgió en las calles de Barcelona, llamado Che Sudaka, al que se le suman Mártires del compás, Lucas Marciano, El combo linga, Canteca de Macao, La niña del cabo y Utopía Factory, entre otros, que realizan sus actuaciones en cinco escenarios durante tres días. Paralelamente a la música se llevan a cabo concursos de estatuas humanas y de *graffiti*.<sup>90</sup>
  
- **Segundo Busker's Festival.**<sup>91</sup> Este festival cuenta con una trayectoria de veinte años en Europa, específicamente en Ferrara (Italia) y Neuchâtel (Suiza). Organizado en Barcelona por la Asociación Cultural La casa amarilla –ONG dedicada a fortalecer el acercamiento intercultural entre Latinoamérica y Cataluña- en colaboración con las instancias organizativas del mencionado festival en Suiza y con el patrocinio de Ibercaja, realiza sus actividades

---

<sup>87</sup> Vocento VMT, 2006 b.

<sup>88</sup> Aun cuando, tanto el lector como yo, desconocemos a estos músicos, la intención al incluir sus nombres o los de los grupos que integran es mostrar que ellos no se encuentran inmersos en el anonimato, sino son conocidos y reconocidos, al menos, en estos espacios.

<sup>89</sup> Vicente, 2006.

<sup>90</sup> Callejeando.

<sup>91</sup> *Busker*: vocablo con el que se designa al músico o artista callejero.

simultáneamente en distintos escenarios ubicados en la Barcelonesa.<sup>92</sup> Para el año 2006 se esperaba tener una afluencia de público de 5.000 personas diarias.<sup>93</sup> Entre los 16 grupos participantes se encuentran: Violentrío (Argentina), cuya propuesta es un espectáculo de tango con arreglos y composiciones propias, que en esta ocasión, además de presentar su formación estable de dos guitarras y un bandoneón, agrega un cajón flamenco, y Luz Verde (Venezuela), un grupo de *rock and roll*, *funk* y *blues*, ambos con una importante trayectoria, giras por Europa y discos grabados;<sup>94</sup> Bacan Avissatti's (Barcelona) con una propuesta de fusión de ritmos folklóricos, cumbia, rumba y *reggae*; Batukeros de la calle (Barcelona), también con una propuesta de fusión –salsa, son cubano, *reggae* y *ska*-.<sup>95</sup>

- **Encuentro Internacional de Músicos Callejeros-Musikale.** Realizado en su sexta edición en septiembre, en las localidades de Basauri, Erandio, Leioa, Sestao y Amorebieta del País Vasco, con un explícito apoyo de los ayuntamientos.<sup>96</sup> Los doce grupos que se presentan en esta oportunidad provienen de distintas partes de Europa (Francia, Rumania, Italia, Portugal, España y País Vasco),<sup>97</sup> India y México.

Un aspecto que me interesa destacar es que los pocos festivales de músicos y artistas callejeros que pude rastrear en las ciudades de Latinoamérica aquí mencionadas poseen perfiles muy distintos a los que se llevan a cabo en España. Los festivales de mariachi realizados en Jalisco y Michoacán –incluso en comunidades hispanas de Estados Unidos- hoy son patrocinados por la Cámara de Comercio e involucran a reconocidos artistas del género, adscritos a la industria cultural, aunque originalmente eran las

---

<sup>92</sup> Asociación Cultural La Casa Amarilla. Ver otras referencias en el listado al final de este trabajo.

<sup>93</sup> s/a, “Busker’s Festival Barcelona”, s/f.

<sup>94</sup> Andreo, 2006: 10-11.

<sup>95</sup> Asociación Cultural La Casa Amarilla.

<sup>96</sup> s/a, “Nos oímos en la calle”, 2006.

<sup>97</sup> Un disculpa por la ambigüedad respecto del País Vasco, pero se me hace difícil, en ciertas circunstancias separarlo de España y en otras incluirlo como parte de sus comunidades.

instituciones culturales quienes los organizaban.<sup>98</sup> En Montevideo, por su parte, Artistas Callejeros Asociados ha organizado varios festivales solidarios –1999, 2003, 2005-. El último de ellos a beneficio del Hospital de Niños Pereyra Rossell.<sup>99</sup> Asimismo, me he referido en páginas anteriores al Festival Amnesty realizado en Buenos Aires, en 1997. Sin embargo, no es una característica de este festival la actuación de artistas callejeros, aunque en oportunidades pueda incluirlos.

Abordemos, entonces, los conflictos en España. Según la prensa consultada, éstos surgen como consecuencia de los intentos de regulación y control de las actividades musicales en la vía pública, que han generado prohibiciones, restricciones y requisamiento de instrumentos por parte de la policía local. En el siguiente fragmento se detalla lo que aparenta ser el origen del conflicto en el centro de Málaga y que presenta un perfil similar con los de Barcelona y Madrid:

Aunque, a priori, pueda parecer una actuación innecesaria, cualquier vecino del Centro puede explicar que los timbales debajo de su ventana durante todo un día puede “hacer que cualquiera se vuelva loco”, según explica la vocal de la Asociación de Vecinos de la Plaza de la Merced, Concha Moreno. Los agentes actúan a petición de los vecinos o también de oficio. Y para ello se guían por el artículo 44 del reglamento, que indica que en la vía pública y en zonas de concurrencia pública “no se podrán realizar actividades como cantar, proferir gritos, hacer funcionar aparatos de radio, televisores, instrumentos o equipos musicales, mensajes publicitarios, altavoces independientes o dentro de los vehículos que superen los valores (de ruido) establecidos (...) o en su caso, que por su intensidad o persistencia generen molestias a los vecinos que, a juicio de la Policía Local, resulten inadmisibles. Ésta podrá determinar la paralización inmediata de dicha actividad o la inmovilización del vehículo o precintado del aparato”.<sup>100</sup>

El Ayuntamiento de la ciudad de Barcelona –conocida y promocionada turísticamente

---

<sup>98</sup> Encuentro Internacional del Mariachi y la Charrería (Jalisco); Festival Anual de Mariachi (Denver); Festival del Mariachi y Tradiciones Michoacanas (Michoacán).

<sup>99</sup> s/a, “El arte a beneficio de la gente”, 2005.

<sup>100</sup> Quirós, 2005.

como un espacio donde la diversidad cultural tiene la máxima expresión en sus calles, ramblas, plazas y parques-, ha desarrollado una campaña en contra de los músicos callejeros, misma que estos últimos han procurado revertir. En este sentido, el conocido músico popular Manu Chao, que surge como tal en los espacios públicos parisienses, se ha convertido en una figura emblemática para los músicos callejeros y mediática en la defensa de las prácticas musicales que se realizan en las calles de Barcelona. En el año 2002, Chao y un grupo de músicos que laboran en las calles organizaron una conferencia de prensa con el propósito de denunciar el trato vejatorio y violento que ha tenido la policía hacia ellos,<sup>101</sup> así como su interpretación de las contradicciones que han caracterizado la actuación del gobierno de la ciudad.

**Manu Chao contra el Ayuntamiento de Barcelona.** El cantante francés de origen español Manu Chao y una representación de músicos callejeros, denunciaron el pasado viernes 6 de septiembre la presión policial a la que está sometida su actividad diaria en las calles de la ciudad, mientras que el consistorio presume tanto de ciudad abierta, acogedora, mestiza como de sus numerosas actividades callejeras. [...]

Manu Chao hizo especial hincapié en recordar sus inicios en el metro y calles de París, advirtiendo a las autoridades que actuar contra los músicos de hoy es cargarse el futuro de la bulliciosa escena barcelonesa. El músico también tuvo palabras para los recientes desalojos de las habituales “batucadas” dominicales del Parque de la Ciutadella: “Un espacio público y abierto en el que no hay posibilidad de molestar a los vecinos” comentó. Por otro lado el colectivo de los músicos callejeros no descartó el llegar a un acuerdo con el consistorio que les permita en cierta medida regular su actividad para poder desarrollarla con total tranquilidad y sin el acoso al que actualmente están sometidos por las fuerzas policiales. Finalmente se tildó de hipócrita y contradictoria la política del consistorio socialista, empeñado en hacer del *Forum 2004* un éxito fuera de nuestras fronteras, vendiendo una ciudad alejada de la auténtica, la que se vive en la calle. Una ciudad diseñada a la perfección en una maqueta pero que se muestra fría, aséptica y sin

---

<sup>101</sup> Varias notas periodísticas coinciden en que la policía ha requisado instrumentos musicales, cuya recuperación exige cumplir con una multa que parece rondar los 100 euros, y ha deportado a músicos indocumentados

espíritu, como si de un enorme Parque temático se tratara.<sup>102</sup>

Cito además, otro fragmento de la misma conferencia de prensa publicada en un medio distinto, donde ésta aparece de manera más completa:

[Manu Chao] Hay varios problemas que también nosotros los músicos entendemos. Está el problema de los vecinos que yo puedo entender, [...] Ningún músico quiere molestar a nadie, ningún músico quiere imponer su música.

Pero en vez de sólo reprimir que el Ayuntamiento ofrezca alternativas; lugares donde se pueda tocar y que no sea en el quinto pino donde nadie puede ir a escuchar los músicos, lugares donde no se molesta a los vecinos y donde los músicos puedan un poco ganarse la vida. [...] Todas las revistas y guías que venden Barcelona, venden la historia del Parque [de la Ciutadella] y ahora lo que pasa es que cada domingo llega la policía y sacan a los tíos. El que no tiene papeles, directamente a su país y el que sí tiene, pues se le confisca el instrumento.<sup>103</sup>

Según relata otro de los músicos que participaron en dicha conferencia –Rodrigo del grupo Che Sudaka, ya mencionado–, un policía le explicó el argumento que sustenta las restricciones impuestas a los músicos callejeros: “Se junta mucha gente y escuchan música, se junta mucha gente y beben alcohol. Se junta mucha gente y se vende drogas”.<sup>104</sup> Sin palabras.

El Ayuntamiento, por su parte, propuso en el año 2005 un plan estratégico y complementario a la normativa ya establecida, tendiente a solucionar el problema del “ruido” en los espacios públicos, que se incluye en la siguiente nota periodística:

---

<sup>102</sup> Don Disturbios, 2002.

<sup>103</sup> Mono Lo, 2002.

**Ciutat Vella restringe la actuación de músicos callejeros a 23 puntos.**

**El Distrito estrena una normativa que limita los horarios y calles de actuación.**

**Prohíbe zonas cuya resonancia molesta a los vecinos, como la de la plaza del Pi.**

Ciutat Vella ha puesto coto a la banda sonora que conforman las decenas de músicos callejeros que actúan en el distrito. Todos los artistas que deseen cantar o tocar algún instrumento en la zona tendrán que inscribirse previamente y acatar unos turnos para actuar en alguno de los 23 puntos autorizados e identificados con una placa. El resto de escenarios improvisados, entre los que cabe destacar la plaza del Pi, están prohibidos desde ayer.

El ayuntamiento admite que el buen clima y el carácter cosmopolita de la ciudad están en sintonía con la música en la calle, pero quiere evitar tanto los excesos de decibelios como la sobreocupación musical de la vía pública. Hasta ahora, las únicas medidas de control eran las que imponían las ordenanzas, como prohibir las actuaciones nocturnas y evitar las percusiones. Algunas plazas del distrito tenían también un horario específico, “pero había colisiones en la convivencia”, explicó ayer a este diario el gerente de Ciutat Vella, Jordi Parayre.

La nueva norma que estrenó ayer Ciutat Vella –con 93 músicos inscritos, de los que 40 ya actúan esta semana- sigue el modelo de ordenación de los músicos del metro, en cuanto a limitación de ubicaciones y división de horarios. “Intentaremos facilitar la expresión artística sin repercutir en los que viven o trabajan en Ciutat Vella”, detalla Parayre. En el caso del distrito, los músicos se han de inscribir en el Convent de Sant Agustí para acceder a las franjas de dos horas de duración. Los artistas podrán trabajar un máximo de cuatro horas al día, un máximo de 14 franjas (28 horas) a la semana, y como mucho dos veces a la semana en un mismo punto.

### **Diferencias**

Pero no todas las zonas tendrán el mismo tratamiento. El Gòtic, donde la cercanía de vecinos y oficinas hacen extremar el control, sólo podrá ser escenario de temas

---

<sup>104</sup> *Ibid.*

“melódicos y suaves”, que no pasarán de 65 decibelios. En puntos como la plaza de Sant Iu, la calle de la Pietat y la de Santa Llúcia no podrá haber más que solistas y dúos, mientras que en el resto del barrio se limitarán a tres, excepto en el Portal de l'Àngel, donde podrán actuar grupos. En ningún caso se podrá utilizar sonido pregrabado. En siete de los ocho puntos autorizados en el barrio el horario será de doce del mediodía a dos de la tarde, y de cuatro a siete de la tarde, con limitaciones diferentes en cada zona los fines de semana.

Fuera del Gòtic, los 15 puntos restantes (plaza de Catalunya, Drassanes, Moll de la Fusta, plaza del Mar, Moll de la Barceloneta, Moll d'Espanya, etcétera) tendrán un horario más permisivo, de once de la mañana a nueve de la noche, los siete días de la semana. En todos ellos se podrá llegar a los 70 decibelios, sin limitación de estilo musical, aunque como en el resto del distrito se prohíben los instrumentos que “puedan ocasionar molestias, especialmente trompetas sin sordina y percusión de parche”.

### **Sanciones**

El ayuntamiento ha marcado con placas los 23 puntos consentidos, tras estudiar que “sean interesantes para el músico y tengan buena resonancia, pero sin vecinos muy cercanos”, señaló el gerente, Jordi Parayre. Cualquier músico que elija otros emplazamientos o no cumpla con las normas podrá ser sancionado.<sup>105</sup>

Quizás resulte difícil para quienes vivimos en una ciudad con más de 20 millones de habitantes, donde cada uno se apropia del espacio público –físico y sonoro- a su antojo, pensar que en otros lugares del mundo el control del “ruido” –del que no hay duda que constituye un detonante del estrés en las personas-, se convierta en un medio para lograr una mejor convivencia. Pero, ¿se logra una mejor convivencia controlando exacerbadamente el arte de las calles –músicos, repertorios, instrumentos, espacios, horarios, decibeles, “calidad”- o se coarta la libertad de creación y expresión, la espontaneidad de la ciudad y el desarrollo cultural? Veamos en la siguiente nota, lo que parece ser una nueva dirección del plan estratégico del Ayuntamiento de Barcelona, y

---

<sup>105</sup> Castán, 2005.

las argumentaciones de quienes reivindican el arte en las calles:

**Editorial. Con la música a otra parte.** Parece difícil considerar que unos músicos peatonales sean pordioseros, pero así parece ser que se interpreta la última orden del Ayuntamiento de Barcelona destinada a prohibir la mendicidad y la prostitución por las calles de la ciudad. Los músicos callejeros que se encuentran actuando por las calles son una agradable sensación que penetra por nuestros oídos mientras caminamos tranquilamente. Tienen la virtud de aislarnos de los desagradables ruidos urbanos producidos por coches, obras o móviles. Sin embargo, la última normativa barcelonesa provoca que los municipales confiscuen los instrumentos de los músicos, quienes deben pagar una multa de 120 euros para poder liberarlos. El “crimen” de los músicos peatonales –los archiconocidos “buskers”- es que dejan abierta la caja del instrumento por si algún transeúnte, agradecido por el cambio sonoro de la calle en que interpretan sus melodías, se digna a depositar unas monedas. No piden limosna, interpretan música, pero si alguien se apiada de ellos o valora su nivel musical y deja unas monedas son bien recibidas. Y eso ha pasado a ser un delito. Seguro que muchos de nuestros lectores se habrán encontrado con excelentes músicos venidos de países menos favorecidos económicamente que el nuestro, aunque con un elevado nivel cultural, interpretando valeses de Strauss o temas de Mozart o de Beethoven... Y seguro que habrán lamentado que estos músicos tengan que interpretar sus melodías en la calle para poder subsistir. Y, seguro también, que habrán depositado unas monedas y habrán recibido una amable sonrisa por ello. El hecho de que la actual normativa de la capital catalana diga que eso es mendicidad, parece difícil de entender. Y esta normativa se suma a otras anteriores promulgadas por todos los gobiernos que este país ha tenido, en las que se delimita tanto el uso del espacio público que casi todo es ilegal. Nuestros lectores recordarán anteriores editoriales donde comentábamos que las “mascleaes” valencianas<sup>106</sup> eran todas ilegales, al igual que los castillos de fuegos artificiales, o que las verbeneas públicas, o que el repique de las campanas... Esas cosas se denominan ahora contaminación acústica. Quizás tengamos que cambiar nuestros criterios lingüísticos y llamar música a los martillos neumáticos, a los camiones de gran tonelaje, al ruido del tráfico, a la tele del vecino en verano... Por favor, señores políticos, no prohíban

---

<sup>106</sup> Nota de la autora de este trabajo. Las mascleaes son una tradición valenciana, que consiste en hacer explotar petardos, cada vez más potentes y ruidosos, por espacio de unos diez minutos.

que nuestras calles sean algo más que un simple recorrido, de ida y vuelta, de casa al trabajo. Vivan los “buskers”.<sup>107</sup>

Una preocupación de la administración pública, que han dejado ver las notas periodísticas consultadas, es la correspondiente a la “calidad musical”. Varios de los programas que los ayuntamientos proponen llevar a cabo hacen hincapié en realizar una selección de músicos que “toquen bien”. Sin embargo, en todos los casos hay una selección previa y arbitraria, que se expresa en la prohibición de las percusiones,<sup>108</sup> trompetas sin sordina y otros instrumentos que puedan “molestar” por el tipo de sonoridad que emiten. Además, la música debe ser “suave y melodiosa”, sobre todo en ciertos espacios.<sup>109</sup> Una cuestión que ningún medio aclara es quiénes tendrán a su cargo esta selección, si los propios funcionarios de los ayuntamientos o si se pedirá asesoría a los músicos. 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,<sup>110</sup> lo cual pone de manifiesto una forma de concebir la regulación del espacio público.

Si bien es cierto que en esta campaña contra el ruido se han clausurado bares y diversos locales nocturnos de entretenimiento con música, me pregunto si ésta también podría constituir un eufemismo, que solapa a una campaña más agresiva en contra de los inmigrantes. En Barcelona y Madrid, ciudades cosmopolitas, donde una gran parte de los

---

<sup>107</sup> s/a, Editorial. “Con la música a otra parte”, 2006.

<sup>108</sup> Instrumentos característicos de las culturas africanas, latinas y asiáticas.

<sup>109</sup> N.C., 2005; Vocento VMT, 2006 a; Castán, 2005; Riazuelo, 2005.

<sup>110</sup> No cabe duda de que la calidad aquí referida conlleva un sentido etnocéntrico y elitista de la música.

músicos que pueblan las calles son inmigrantes, muchos de ellos indocumentados, procedentes de África Subsahariana, Latinoamérica y Europa del Este, cuyo volumen se incrementa constantemente, ha causado una sobrepoblación de artistas en las calles. Precisamente, Aurora García Ballesteros en un estudio de geografía humana sobre la ciudad de Madrid señala que la música ejecutada en la calle constituye uno de los medios de inserción laboral para los inmigrantes.<sup>111</sup>

También los músicos andinos indocumentados de Ecuador, Perú y Bolivia, que migraron a Suiza a partir de los años ochenta, de manera temporal o permanente, no sólo se procuraron el sustento económico en las calles, a través de la música de tradición en su región, sino crearon, en dicho país, esta modalidad de trabajo informal.<sup>112</sup> Señala Ángela Stienen:

A partir de la experiencia latinoamericana, los migrantes que vivieron de la música callejera en las ciudades europeas asociaban la calle y el espacio público con la informalidad y, por consiguiente, con pobreza, inferioridad social y dependencia. El espacio público en sus ojos era un espacio irregular e inseguro, y someterse a su inseguridad significaba rebajarse y exponerse a las humillaciones de aquellos que sólo lo usan como territorio de tránsito. De manera que, en el imaginario de los músicos, apropiarse de este territorio, permanecer en él y convertirlo en lugar de trabajo, significaba obstaculizar el tránsito, y estorbar el ritmo del mundo formal del que estaban cada vez más excluidos.<sup>113</sup>

No obstante, continúa Stienen, este imaginario contrastaba con el sentido que el espacio público estaba comenzando a adquirir en muchas ciudades europeas, debido al auge de los movimientos sociales en todo el mundo que, entre otras cosas, transformaban el espacio urbano con una nueva “estética de la resistencia” a partir del *graffiti* y el *performance* callejero, entre otros. Esta transformación del espacio público dio como

---

<sup>111</sup> García Ballesteros, 2005: 106.

<sup>112</sup> Stienen, 2003: 36.

<sup>113</sup> *Ibid.*: 38.

resultado una nueva imagen del músico callejero, que se evidenció en el dinero que estos trabajadores inmigrantes reunían durante seis o siete meses y que enviaban a sus familias. Las sumas logradas por estos músicos durante la segunda mitad de la década de los ochenta, en ocasiones, sobrepasaban los 4,000.00 dólares,<sup>114</sup> lo cual significaba el ahorro de cerca de 700 dólares mensuales. Esto derivó en una superpoblación de músicos callejeros inmigrantes y en una diversificación de su trabajo, dado que también realizaban producciones fonográficas en estudios de grabación clandestinos, que vendían al público. Esta nueva situación, que además despertó la inconformidad de la gente que transitaba por las calles, incidió en una nueva política estatal de control del espacio público. Por lo tanto, se produjo la restricción de los lugares y horarios de actuación de los músicos callejeros, hacia finales de los noventa.<sup>115</sup>

Por otra parte, una de las notas consultadas para este trabajo consigna algunos datos interesantes sobre la ciudad de Londres.<sup>116</sup> Tras una prohibición histórica –según relata el periodista- a que estaban sometidos los músicos callejeros en el metro de Londres, en el año 2003 se implementó un plan piloto en doce estaciones de metro para que actuaran. Todo empezó con una encuesta realizada a los usuarios del metro en el año 2001. Según los datos de la misma el 80% de los usuarios disfrutaba de escuchar música en vivo. A partir de aquí se realizaron audiciones y se otorgaron licencias a los músicos seleccionados. De acuerdo con esta fuente:

El proyecto [patrocinado por la empresa cervecera Carling] ha seguido creciendo y ahora es normal ver baladistas, guitarristas, percusionistas, rockeros y hasta cantantes de ópera, en su mayoría de gran calidad, de todas partes del mundo.<sup>117</sup>

El monto aproximado por hora que estos músicos reciben de los usuarios del metro es de unos 18 dólares, aunque puede llegar a ser muy variable, afirma un músico venezolano

---

<sup>114</sup> *Ibid.*: 40-41.

<sup>115</sup> *Ibid.*: 43-45.

<sup>116</sup> Riazuelo, 2005.

<sup>117</sup> *Ibid.*

entrevistado por el periodista.<sup>118</sup>

En contraste con el orden que se busca establecer en estas ciudades europeas, hoy “víctimas” de las migraciones procedentes de algunas de sus antiguas colonias, en Montevideo la práctica musical en el transporte colectivo, que surge alrededor de los años noventa, también a partir de los inmigrantes andinos temporales o permanentes, no constituye un problema, ni para el Estado ni para la población. Incluso se ha convertido en un medio de inserción laboral para los músicos nativos, que es bien recibido por los usuarios del transporte colectivo, quienes, además de ofrecer dinero, en ocasiones, aplauden a los músicos. Creo que esta situación no es exclusiva de Montevideo sino de varias ciudades latinoamericanas, como Buenos Aires y México: la Plaza de Coyoacán, durante los fines de semana se convierte en un muestrario de músicos callejeros de diversas culturas. Es claro que el tema de la migración se constituye como un aspecto relevante, no sólo para tratar de explicar los factores que inciden en la presencia de los músicos en las calles, sino para entender parte de los conflictos que se generan con la administración pública.

A varios años de iniciado este conflicto en España los artistas callejeros continúan tratando de procurarse un espacio en la vía pública, evidenciando así un elemento que, en mi opinión, caracteriza a esta situación en particular. Se aprecia una resistencia explícita de los músicos callejeros al condicionamiento de su forma de expresión y a la pérdida o restricción de su medio laboral. Esta resistencia presenta una proyección mediática, que manifiesta el acceso a los medios locales y a la red de comunicación global, en este contexto específico,<sup>119</sup> de manera que permite la socialización del conflicto, más allá del espacio local.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Por ejemplo el acceso al uso de Internet en Latinoamérica y el Caribe es sustancialmente menor (18.5%) que en Estados Unidos (69.2%) y Europa (39.4%). (Cifras actualizadas en junio de 2007.) (Fuente: Éxito Exportador.)

### ***3.2.1. Algunas ideas sobre el intercambio y la economía en las calles.***

Los argumentos, entonces, continúan: enriquecer el patrimonio cultural,<sup>120</sup> revalorizar los espacios públicos, revivir el arte en las calles y establecer una normativa adecuada. Éstos son los objetivos y los reclamos de las estatuas vivientes y de los actores de teatro de Madrid que, por otra parte, nada tienen que ver con el “ruido” que se les atribuye a los músicos. Sin embargo, la nota que transcribo a continuación me lleva a otro ámbito:

#### **Los artistas callejeros reivindican su espacio en la ciudad.**

#### **Exigen un “hueco” en las calles para enriquecer el patrimonio cultural de las ciudades.**

La Asociación Española y Comunitaria de Estatuas Vivientes y Teatro ha organizado este domingo en Madrid una jornada simbólica para reivindicar su “hueco” en las calles, “revalorizar” los espacios públicos y “enriquecer” el patrimonio cultural de las ciudades.

Así lo ha asegurado Paula Noviel, presidenta de la asociación, para quien el objetivo de esta iniciativa es lograr el respeto del teatro en la calle, por ser una manifestación artística como puede ser el teatro en la sala o el arte de vanguardia. “Revivir el arte en las calles” es otro de los objetivos de este colectivo de artistas que a lo largo de la jornada de hoy arrancaron innumerables sonrisas de miles de viandantes, muchos de ellos niños, que pasaron este domingo por la calle Postas de Madrid.

#### **Actores, no mendigos.**

[... ] “Nuestro objetivo es nutrir las calles de sueños. Somos ángeles de la paz en tiempo de guerra”, aseguraba este mexicano, quien reconocía que lo que mueve a un artista que trabaja en la calle no es el dinero sino conseguir el respaldo y el cariño de la gente. “Esa es nuestra recompensa”. En este sentido, la presidenta de la asociación recordó que las estatuas vivientes “no somos mendigos, ni vendedores ambulantes, sino actores, artistas que acreditamos una trayectoria profesional y estudiamos arte

---

<sup>120</sup> Observe el lector que de las notas citadas esta es la única que refiere, en forma explícita, al arte callejero como una parte del patrimonio cultural.

dramático”.

A través de esta asociación, afirmaba Noviel, “queremos defender nuestro derecho de expresión, donación y servicio a los demás, además de propugnar un ámbito normativo adecuado para el desarrollo del teatro en la calle”.<sup>121</sup>

El interés de incluir esta nota, como mencioné, no es específicamente el conflicto sino las relaciones que el artista callejero establece con el público, ligadas, a su vez, con el tipo de economía que se genera en torno a sus prácticas. Tomemos como punto de partida para reflexionar sobre este tema un disco llamado *La colifata*,<sup>122</sup> conformado por una recopilación de la música que suena en las calles de Barcelona y que alterna con las voces de los internos del Hospital Borda de Buenos Aires. Este disco, que contó con el apoyo de Manu Chao, es distribuido por los propios músicos, donde el 80% del precio establecido –por quien lo vende- es para sí y el 20% para cubrir los gastos de la edición y para llevar a cabo otros proyectos colectivos –según la información consignada en varias notas que se incluyen al pie de página y en el listado final-. Parece ser que el disco –que contiene la leyenda “Prohibido su venta en tiendas”-, en el año 2003 llevaba unas 2.500 placas vendidas.<sup>123</sup>

Si las cosas sólo se presentaran así, no habría ningún problema en definir a la economía de las calles –siempre respecto de la música o del arte callejero en general- como informal. Sin embargo, en lo cotidiano, el músico o artista callejero no pone precio a su música.<sup>124</sup> Es más, puede ser gratis si el escucha no tiene dinero o no le gustó lo que oyó, a diferencia de otros espectáculos que, como sabemos, es de rigor pagar las entradas por adelantado. Este músico, cuando toca en la calle, no está ofreciendo un servicio porque

---

<sup>121</sup> EFE, 2006.

<sup>122</sup> El título surge de una radio argentina -LT 22 Radio La Colifata- que desde hace varios años funciona en el Hospital Neuropsiquiátrico Borda –ubicado en Buenos Aires-. Allí, un grupo de internos, bajo la guía de sus coordinadores realizan una propuesta radial definida como “alternativa-alterativa”. (s/a, “La Colifata “Siempre fui loco”, 2003).

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

<sup>123</sup> s/a, “La Colifata “Siempre fui loco”, 2003.

eso significaría la existencia de un arreglo, aunque sea de palabra, con quien lo requiere. Tampoco vende un producto, ya que no hay un precio establecido por presenciar el espectáculo musical. Tampoco es un mendigo porque está entregando algo. ¿Cómo entender, entonces, la relación que el músico establece con el público en las calles, al momento de tocar? Pienso que una posibilidad al respecto es pensar esta relación como un intercambio del tipo del don. Este dar, recibir y devolver se desarrolla en un tiempo muy breve pero variable, que puede ser: la duración de la actuación, el tiempo que el receptor se detiene a observar o el tiempo que transcurre entre que la música empieza a ser oída por el receptor y el instante en que éste pasa por delante del músico y continúa su rumbo, deteniéndose, eventualmente, para otorgar lo que considera que vale el espectáculo. Sin embargo, aquí el devolver no necesariamente significa dinero, sino puede implicar un gesto o el hecho de pedir una canción en particular, por ejemplo. Asimismo, como señala Bourdieu, este tiempo que transcurre permite tomar decisiones, entre las que también se encuentran las posibilidades de no recibir o no devolver, o de recibir y no devolver.<sup>125</sup>

Aunque, como ya vimos, en algunos casos la música de las calles pueda trascender a estas últimas y el músico ubicarse momentáneamente o alternativamente en la industria cultural o en espacios de producción y distribución independientes, o un mismo músico pueda actuar –desde su profesión o labor de músico de la calle– en distintos contextos, o se puedan dar diferentes tipos de economía informal en el ámbito de la vía pública, existen otras formas de intercambio en las cuales no sólo el dinero está presente. Esto me ha llevado a pensar en la posibilidad de denominar a este tipo de economía, en su conjunto, como alternativa, con múltiples posibilidades o facetas, que sitúa a quienes la practican en un espacio difuso, al margen de las políticas culturales estatales y de la industria cultural, y, por consiguiente, de la economía capitalista, con lo cual nos volvemos a situar en el conflicto.

---

<sup>124</sup> Una excepción podría ser el mariachi que establece un costo para cada canción, de acuerdo con el perfil de quien la solicite.

<sup>125</sup> Bourdieu, 1991: 171.

Con el fin de proponer aproximaciones teóricas para el estudio del conflicto, resumamos algunas de las características de éste en España. Dichas características demuestran que en el conflicto se entrelazan componentes de distinto orden, que evidencian, a su vez, problemáticas propias del espacio en que se desarrolla. Veamos, entonces, estas características:

- No tiene sustento en políticas culturales, ya que se fundamenta en la regulación y control del espacio público.
- Coarta la libertad de expresión y creación y el acceso libre a la cultura.
- Limita el desarrollo cultural y la espontaneidad de la ciudad.
- Trasciende en varios sentidos la difundida “campaña contra el ruido”:
  - Se suma a la conocida campaña contra los inmigrantes.
  - Muestra prejuicios en torno a la presencia de los músicos callejeros en el espacio público, ya que vincula sus prácticas con diversos problemas sociales: alcohol, drogas, mendicidad.
  - Restringe un medio de inserción laboral informal, en un espacio con graves problemas de desempleo.
- Resistencia explícita de los músicos.
- Proyección mediática: redes locales y globales.

En un primer momento y, dadas las características que observé en la música de las calles del Centro Histórico de la ciudad de México, entendí el conflicto en dos formas que, a su vez, planteaban dos tipos de relaciones: música-espacio público y música-condición social de los músicos. Estas relaciones surgían de una concepción esencial del conflicto. Es decir, de la necesidad del individuo de procurarse el sustento económico, mediante la realización de este tipo de trabajo informal en la vía pública, lo cual, en ocasiones, conduce a su estigmatización, desde tres frentes: el Estado, la sociedad y el propio o el de los que comparten su condición.

La primera de estas relaciones, que actuaba en la resignificación de los espacios

públicos, proponía pensarla como reestructuración o desestructuración de los mismos. Esto, en el entendido de que existen prácticas tendientes a legitimar los espacios y a otorgarle un nuevo sentido, como sucede con la plaza Garibaldi, que considero un referente de la cultura y de la identidad mexicanas, no tanto por sus características arquitectónicas, sino por la música presente en dicho espacio,<sup>126</sup> misma que representa un aspecto digno de este país: la musicalidad de su pueblo. Esta relación música-espacio público remitía, además, a otra: música-Estado, en términos de políticas culturales. En este ámbito, un tipo de conflicto, según mi propia interpretación, se hacía visible, no sólo en las relaciones con la administración gubernamental, sino en las relaciones intra e intergrupales, dado que aparecen involucradas asociaciones u organizaciones de músicos.

Por su parte, cuando se trataba de un músico en la puerta de una iglesia, cuya apariencia contrasta con la magnificencia de la construcción, entendí que se producía la desestructuración de un espacio pensado para la ostentación del “poder celestial”, donde la miseria terrenal no tiene cabida. Una situación incómoda para las instituciones de la Iglesia y del Estado porque revela la desigualdad social, y también para los feligreses o visitantes,<sup>127</sup> ya que no sólo “afea” el entorno, sino cuestiona aquella equidad social promovida por ambas instituciones. Este tipo diferente de conflicto se planteaba, entonces, como una desestructuración del espacio, que ponía de manifiesto una relación música-condición social del músico y remitía a las circunstancias económicas y laborales de un amplio sector de la población mexicana. Por lo tanto, esta relación era la que expresaba, en forma más directa, esa concepción primera, esencial, del conflicto. Considerando ambas situaciones podíamos afirmar la existencia de una dialógica música-espacio-condición social del músico, que interactuaba con el estatus de un eventual público.

Sin embargo, al enterarme de los conflictos entre los ayuntamientos y los músicos

---

<sup>126</sup> En el caso del Zócalo del Centro Histórico, así como en el de otros espacios, la situación es un poco más compleja en este sentido, porque los usos diversos. (Ver, por ejemplo, Arango Hisijara, 2002.)

<sup>127</sup> Aun cuando les sirven en bandeja la posibilidad de llevar a cabo la “buena acción” del día, otorgando una “limosna”.

callejeros en España me di cuenta de que la dimensión del conflicto, respecto de la relación música-espacio público, no podía pensarse –incluso en el contexto mexicano– únicamente en términos de la dualidad estructuración-desestructuración del espacio público, ya que no necesariamente se produce una de estas dos situaciones: además de existir múltiples posibilidades intermedias entre estos dos extremos, a modo de un continuo, también se pueden dar situaciones de carácter cíclico, o incluso, cada componente de esta dualidad puede ser entendido de diversas maneras, según el ángulo desde el cual se observe.

Por otra parte, la dialógica música-Estado, en términos de políticas culturales, resultaba insuficiente para tratar de explicar las relaciones que se construyen en torno a este fenómeno, como vimos en el caso de España, específicamente de la ciudad Barcelona, dado que intervienen otros tipos de políticas: administración y control de los espacios públicos, migratorias, etc., más que culturales. Asimismo, otros dos factores que no había tenido en cuenta respecto de la dialógica música-Estado, para analizar el conflicto, son los roles que, eventualmente, desempeñan las asociaciones civiles –las de vecinos, por ejemplo–, que no necesariamente constituyen parte del público, y los medios. De esta forma y sin dejar de lado el planteamiento inicial respecto del conflicto, propongo atender a otras variables o subdimensiones analíticas, que pudieran tener algún efecto en el desarrollo de ciertos tipos de conflicto. Un ejemplo, como vimos, es la migración, que será integrada a esta investigación como una subcategoría de análisis.

### **3.3. El espacio público.**

Como se ha visto, un aspecto recurrente en la construcción del objeto de estudio es el espacio público. Desde la adjetivación que incluye la categoría de músico aquí abordada, hasta las ideas relativas al patrimonio y al conflicto, ejemplificadas en los casos descritos, remiten constantemente a este espacio, a través de los modos en que se da su apropiación, los significados que éste adquiere, las relaciones que en él se construyen,

los usos que de él se hacen y, entre otros, las formas de control o regulación por parte de las administraciones públicas. Por lo tanto, la reflexión sobre el espacio público se constituye, en última instancia, como un objetivo inevitable de esta investigación.

La bibliografía consultada para este trabajo da cuenta de las construcciones teóricas respecto de los usos legítimos de este espacio en la modernidad y en la posmodernidad<sup>128</sup> y de algunas de las dimensiones que integra, en particular, la llamada “esfera de lo público”, en términos políticos, sociales, económicos y culturales. Un trabajo que, en mi opinión, se constituye como un referente importante para esta investigación es “Espacio público, comercio y urbanidad en Francia, México y Estados Unidos” de Jérôme Monnet, dado que su objeto de análisis –el comercio ambulante– presenta ciertas similitudes con el que aquí pretendo definir y abordar. No obstante, un aspecto que Monnet no plantea es el componente sonoro del espacio público, que podríamos denominar el espacio público sonoro, el cual amerita una reflexión sobre la “dualidad” público/privado.

Como señala Monnet, las categorías analíticas de lo público y lo privado deben entenderse no en términos de una oposición dual, sino como un continuo. Por lo tanto, no constituyen categorías autónomas, que admitan definiciones independientes, sino presentan una “relación de interdefinición”.<sup>129</sup> Siguiendo esta línea argumentativa el autor propone entender lo público y lo privado en términos de la materialización de lo compartido / reservado o lo social / íntimo y no como lo político / económico.<sup>130</sup> Lo privado en el espacio sonoro remitiría, bajo estos términos, al uso de aparatos, como el *walkman*, que aíslan al individuo de la sonoridad del espacio, mientras que lo público, a las posibilidades que otorga el conservar los oídos descubiertos. Pero, Monnet agrega:

Según este punto de vista se podría considerar la ciudad como una concretización de lo público: no como mera casualidad de un espacio abierto a cualquier paseante, como suele

---

<sup>128</sup> Salcedo Hansen, 2002.

<sup>129</sup> Monnet, 1996: 11.

ocurrir en el campo o en el monte, sino como manifestación del orden social, de una voluntad / manera de vivir juntos. Se trata de entender el espacio público como un instrumento / producto del intercambio fundador del vínculo social. Por consiguiente, se necesita considerar la definición del derecho de acceso a espacios públicos o privados como resultado de diversos modos de regulación de todos los intereses en juego.<sup>131</sup>

Por lo tanto, la vía pública –calles, plazas, etc.- se constituye como el escenario del vínculo social. Sin embargo, la apropiación del espacio público, en términos musicales, no sólo implica la momentánea privatización de la vía pública, sino la del espacio sonoro, de manera que la dimensión física del primero presenta estos dos componentes. Y es sobre ambos que, eventualmente, actúan las autoridades públicas, regulando, controlando o prohibiendo, como vimos en el caso de España. Pero, según los términos en que esta regulación se ejerza, puede implicar desde la legitimación del músico en el sentido de su integración al espacio público, como también vimos respecto del metro de la ciudad de Londres, hasta su desaparición de la vía pública.

Es claro que la relación entre la apropiación y el control del espacio es siempre de tensión. Esto se debe a dos motivos o situaciones. El primero remite al libre uso del espacio público a que todo ciudadano tiene derecho. El segundo, por su parte, a la delimitación en el uso de éste, mediante un ejercicio de control por parte de la administración pública, que tiene, a la vez, dos ejes a partir de los cuales actúa. Me refiero a que esta instancia institucional debe lograr la convivencia entre los distintos ciudadanos que hacen uso, de maneras diversas, del espacio público y a la vigilancia del espacio en términos de lo que Foucault definió como el panóptico.<sup>132</sup> En este último sentido me permito incluir un fragmento de *Las cinco bases de la teoría general de la urbanización* (1859) de Ildefonso Cerdá (1815-1876), arquitecto de la reforma de Barcelona:

---

<sup>130</sup> *Ibid.*: 12.

<sup>131</sup> *Ibid.*: 12.

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

Hay un imperativo en las ciudades modernas, uno que nunca se puede dejar de considerar, el cual es la defensa interior y el orden público, primera garantía de las naciones civilizadas. Esto hizo necesario para el emperador Napoleón abrir avenidas anchas, destruyendo el confuso laberinto del antiguo París.<sup>133</sup>

Una pregunta importante para establecer un camino reflexivo en torno al espacio público sería la siguiente: si nos referimos a los músicos y demás artistas callejeros ¿es posible pensar en una regulación del espacio público que atienda a políticas culturales, las cuales, eventualmente, reconozcan el aporte de la música al desarrollo cultural de la ciudad, más que al establecimiento de un orden en términos de su apropiación y uso? Quizás aquella “calidad”, a la que se refería el Ayuntamiento de Barcelona, pudiera expresar un punto de partida respecto de este tipo de política. Sin embargo, considero que la calidad es una consecuencia y no un punto de partida.

#### ***4. Hipótesis general y estrategias metodológicas.***

La información y las reflexiones planteadas en este marco conceptual me llevan a proponer mi hipótesis de trabajo en los siguientes términos: si consideramos las prácticas de los músicos callejeros como subalternas –oscilando entre el conflicto social y algunos atisbos de reconocimiento estatal-, la legitimación e inclusión de las mismas en la categoría de patrimonio será posible en la medida de que sean revaloradas por el Estado y el conjunto de la sociedad. Dicha revalorización está sujeta, en primera instancia, a una autoevaluación positiva, tanto de la figura del músico como de las prácticas que éste lleva a cabo. Esta autoevaluación –y las acciones que de ella se deriven- difícilmente será posible emprenderla, en el contexto mexicano actual, individualmente o desde el conjunto de los músicos callejeros, sino desde los pequeños o medianos grupos, conformados en torno a cada tipo de práctica musical, con

---

<sup>133</sup> Citado por Salcedo Hansen, 2002.

reconocimiento jurídico o no.<sup>134</sup>

El conflicto social, por su parte, expresado, como ya señalé, en la necesidad de los individuos de desarrollar este tipo de trabajo informal en las calles, puede constituir el detonante de otras formas de conflicto vinculadas con el control y la restricción del espacio público y, paralelamente, con la ausencia de políticas culturales dirigidas a atender y a revalorizar, por distintos medios, la música que suena en las calles. Estas formas de conflicto, a su vez, pueden operar positivamente como la génesis de una identidad de grupo, que permita la autoevaluación o autovaloración positiva. Por otra parte, también es posible que el desarrollo de dichas formas de conflicto determinen una aceleración de los procesos en uno u otro sentido, ya sea de legitimación o no de las prácticas, lo cual obliga, en los distintos ámbitos,<sup>135</sup> a definir posiciones políticas en relación con el patrimonio cultural.

Respecto de las estrategias etnográficas, propongo un acercamiento gradual al objeto físico de estudio en tres etapas. En la primera de ellas el trabajo etnográfico consiste en un relevamiento de las prácticas musicales realizadas en la vía pública, por los músicos callejeros del Centro Histórico de la capital, con un registro en audio e imagen.

En esta etapa se busca establecer los lugares específicos donde las prácticas musicales se

---

<sup>134</sup> Una aclaración que debo hacer, para una mayor comprensión de los significados de esta hipótesis, es que existen ejemplos, algunos de ellos referidos por Bourdieu en *La distinción* (p. 11), de legitimación de prácticas culturales realizadas desde las élites. Este es el caso del cine y de la moda, así como de ciertos géneros musicales, como la canción. Las diferencias con el caso que aquí compete son varias: 1) aquí se habla de un personaje y sus prácticas y no de un género musical o de un tipo de producción simbólica; 2) la construcción del patrimonio es en este caso subalterna; 3) al ser la vía pública un espacio, en principio, con acceso libre, no opera, siguiendo a Bourdieu, el sentido de la distinción de clase, motivo por el cual no legitima a quien realiza la práctica o se detiene a escuchar. Aun cuando lo que pueda allí sonar se considere de “calidad”, no pasa de ser “música de la calle”, ya que la vía pública se constituye en el espacio legítimo de la música únicamente cuando intervienen políticas culturales de promoción y difusión o políticas de mercado. Finalmente, un ejemplo que refuerza mi argumentación es el del organillero en México. Si bien se ha dado una apropiación de su figura en el cine mexicano, ya desde los años cincuenta, constituyéndose, así, como un emblema del Centro Histórico, transcurridos cincuenta años, el oficio de organillero y los instrumentos no se han legitimado en el ámbito de las políticas culturales. El único beneficio que este personaje urbano recibe de la administración pública es un permiso para realizar su labor en la calle.

<sup>135</sup> Académico, gubernamental y de las asociaciones u organizaciones de músicos callejeros.

desarrollan, ya sea de manera fija o no. El objetivo fundamental aquí es confeccionar una tipología de las mismas, como estrategia metodológica para una descripción general del objeto. Las prácticas musicales son definidas en base a un conjunto de componentes, que incluyen el tipo de propuesta musical o músico-coreográfica, el repertorio seleccionado, la forma en que el músico o el grupo lo presenta, los modos en que éste interactúa con el público, el espacio físico y el momento que elige para llevar a cabo dicha propuesta, así como, los aspectos más técnicos relativos a los instrumentos musicales empleados en la ejecución, entre otros, los cuales se expresan en los cinco aspectos observables a simple vista, que conforman la tipología, como se verá más adelante. Aun cuando en esta etapa del trabajo se pretende caracterizar, agrupar y generalizar es necesario destacar que cada caso, no sólo es único, sino presenta una complejidad intrínseca, particular, que se expresa, tanto en la comparación como en la contrastación con otros espacios, a la vez que con otros tipos de prácticas, también de los músicos callejeros.

En la segunda etapa procuraré profundizar en la singularidad de las prácticas musicales, la de sus productores y la del público, a través de entrevistas y cuestionarios, articulando tres aspectos: 1) la intención del productor y su autodefinición, así como la eventual trayectoria del músico, dentro de la práctica musical específica,<sup>136</sup> 2) las características de la práctica realizada, que surgen de las categorías que conforman la tipología, a las que se sumará su estructura formal, y 3) el público receptor. Por lo tanto, esta segunda etapa requiere de una selección de prácticas y/o de músicos a partir de los datos obtenidos en la primera. Para llevar a cabo esta selección se atenderá, en principio, a alguno de estos aspectos: 1) la frecuencia temporal y espacial con que se desarrolla un tipo de práctica musical o con que actúa un músico en la calle, 2) el número aproximado de individuos que involucra una práctica determinada, aun cuando ésta sea individual,<sup>137</sup> y/o 3) la receptividad del público.

---

<sup>136</sup> Cuando vemos un ejecutante de violín, acordeón o marimba en la calle es difícil pensar que éste no realizó algún tipo de aprendizaje del instrumento o no tuvo algún desempeño en el campo de la música.

<sup>137</sup> Me refiero a la existencia de asociaciones u organizaciones que agrupan a los músicos de una misma práctica musical.

La tercera etapa consiste en un estudio contrastado de dos casos, cuya elección surgirá de los datos obtenidos en las etapas anteriores. Aunque no es definitivo, estos dos casos podrán ser los organilleros y los músicos inmigrantes del estado de Oaxaca. Se hará un seguimiento de las actividades realizadas por estos grupos donde se analizarán tres aspectos: 1) musicales, 2) organizacionales –formas de nucleamiento- y 3) relacionales – con la administración pública, entre otros-.

En una primera instancia, la metodología empleada hasta aquí permitirá responder a un conjunto de preguntas. Entre ellas menciono las siguientes: ¿Quiénes son 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? ¿Existe un público para estas prácticas? ¿Qué respuestas obtienen del eventual público por su música? ¿Existen políticas culturales tendientes a apoyar y preservar su presencia en las calles o deben disputar su espacio con las distintas administraciones públicas? ¿Forman parte del patrimonio urbano o representan el lado indigno de la ciudad? ¿Existe en la actualidad algún tipo de conflicto entre las asociaciones u organizaciones de músicos y la administración central, respecto del uso del espacio público o de otro tipo?

Las respuestas a estas preguntas conducirán a una reflexión más profunda sobre la problemática inmersa en la pregunta planteada en el título del proyecto: ¿cómo se expresan y se articulan las nociones de patrimonio cultural y conflicto en el ámbito de los músicos callejeros?

La tesis doctoral, finalmente, estará dividida en cuatro secciones. La primera de ellas corresponderá a los aspectos teóricos. La segunda, contará con una descripción ampliada de las prácticas de los músicos callejeros del Centro Histórico de la capital, que incluirá algunas historias de vida. La tercera, dará cuenta de los estudios de caso propuestos. La cuarta, constituirá una sección reflexiva en la cual se confrontarán los aspectos teóricos

con los datos etnográficos. Asimismo, como ya mencioné, se anexará un DVD ilustrativo de la tesis, aunque de carácter autónomo.

## Capítulo 2.

### Los músicos callejeros en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

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

Esta ciudad, en la que se estima una población de más de veinte millones de habitantes,<sup>138</sup> presenta un panorama de músicos y artistas callejeros variado, que crean diferentes tipos de espacios: algunos reconocidos socialmente para un tipo específico de manifestación musical –plaza Garibaldi- y otros donde cohabitan músicas diversas – plaza de Coyoacán-. En esta última es posible encontrar gaitas, tambores de distinta procedencia, organilleros, jaraneros, acordeonistas, etc., constituyéndose, de esta forma, una muestra de la interculturalidad y el cosmopolitismo que definen a esta ciudad y, específicamente, a este espacio, caracterizado por una importante afluencia turística. La compresión espacial de la música que tiene lugar en Coyoacán contrasta, entonces, con la expansión que se da en el Centro Histórico.

Asimismo, en el Centro Histórico tiene lugar otra situación particular. La presencia de mariachis, conjuntos norteños, concheros, organilleros, acordeonistas, violinistas y

---

<sup>138</sup> Según el INEGI la población del Distrito Federal es de 8.720.818 habitantes (Censo de población y vivienda 2005.). Aunque esta instancia no aporta cifras sobre la ciudad de México, se presume que la población de ésta sobrepasa los 20 millones de habitantes.

marimbistas, entre otros, expresan una tendencia a concentrar en las calles, plazas y entradas de restaurantes, iglesias o comercios de este gran espacio un pequeño muestrario del repertorio popular de México y de la ritualidad y creencias indígenas.

Por otra parte, el público que transita por el Centro Histórico, ante las distintas propuestas musicales y formas de interacción de los músicos, se comporta de manera similar a otros lugares. Algunas veces ofrece unas monedas y continúa su rumbo. Otras, se muestra indiferente. En ocasiones, cuando se siente acosado por la insistencia con que los músicos o sus acompañantes se acercan a ofrecer sus servicios o a solicitar alguna contribución, responde con ira o con desprecio. Pero, con frecuencia, es atraído por la música y se detiene a escucharla o, incluso, acude de manera espontánea al espacio de manifestación de un cierto tipo de música y en los casos pertinentes participa de la práctica, por ejemplo, a través del baile. Por lo tanto, el intercambio que se da en este contexto, también presenta las características del don y se integra a ese mismo tipo de economía alternativa descrita en el capítulo anterior.

Este capítulo tiene como objetivo proporcionar un panorama de los músicos callejeros que se desempeñan en el Centro Histórico de la ciudad de México, de manera de lograr un acercamiento a la dinámica musical de este espacio. Este panorama se expresa en una tipología, que constituye un resultado de la primera etapa del trabajo de campo –en proceso-, y en una descripción sucinta de algunos casos en particular.

## ***2.1. Tipología.***

Ubiquémonos en el Centro Histórico de la ciudad. Si realizamos un recorrido por sus calles y plazas buscando a sus músicos es posible percatarse de que éstos, en términos generales, se concentran en los espacios donde hay mayor tránsito de peatones y en los alrededores de edificios históricos y museos, integrados a los circuitos de paseos turísticos. Asimismo, que es en los fines de semana, días festivos y periodos vacacionales, en las horas próximas al mediodía y en las tardes, cuando encontramos

mayor cantidad de músicos en los espacios referidos. No obstante, hay lugares con una independencia mayor, incluso absoluta, de los edificios. Estos espacios forman parte del mencionado circuito de paseos, solo que aquí es la música el atractivo principal. El prototipo de estos últimos espacios es la plaza Garibaldi, con una actividad musical nocturna.

Una dificultad que encontré al iniciar el trabajo de campo fue la movilidad de los músicos callejeros en el Centro Histórico. Observé, por un lado, que en un mismo espacio es posible ver a músicos diferentes, lo cual me lleva a pensar en la posibilidad de que ciertos lugares sean disputados ó quizás compartidos. Por otro, que algunos espacios –en especial plazas- se hallan sobrecargados de músicos, cuya presencia es, a la vez, irregular. Entendí, entonces, que esta movilidad se da en dos sentidos, espacial y/o temporal. Estas categorías, integradas a la tipología, son definidas en el apartado correspondiente.

Otra dificultad que encontré al iniciar el trabajo de campo es la variabilidad respecto de la calidad musical y de la amplitud y características de los repertorios que muestran las prácticas individuales o colectivas. Esto no constituye una propiedad específica del Centro Histórico, sino de los lugares en que conviven muchos músicos. Por ejemplo, la ciudad de Barcelona.<sup>139</sup> En mi opinión, estas dos variables –calidad y amplitud del repertorio- se relacionan estrechamente con las condiciones socioeconómicas y culturales, con especial énfasis en el papel que la música ha tenido en la historia de vida de quienes buscan desempeñarse como músico en las calles y en los motivos que los inducen a hacer este tipo de trabajo informal. De esta manera, la heterogeneidad presente en estos aspectos se expresa particularmente en la imagen que los músicos proyectan ante el eventual público o los transeúntes. Por lo tanto, estas variables también aportan elementos al estudio de la valoración social de tales prácticas musicales.

He observado en la vía pública a individuos portando un instrumento musical –en general de percusión-. Si bien esto no los convierte en músico sugiere, para ciertos casos, una frontera difusa entre la imagen de éste y la de un mendigo. Esta difuminación es sugerida también cuando lo que oímos es un repertorio conformado por una sola melodía, reiterada hasta el cansancio. No obstante, en este último caso debemos entender que el ejecutante conoce, aunque sea mínimamente, el instrumento y la forma en que puede hacer sonar esa única melodía.

Erving Goffman, refiriéndose a la información social que el individuo proporciona de sí mismo habla de *desidentificadores* de la imagen virtual de éste.<sup>140</sup> Veamos el sentido que Goffman otorga a este término:

Un signo que tiende –real o ilusoriamente- a quebrar una imagen, de otro modo coherente, pero en este caso en una dirección positiva deseada por el actor, y que no busca tanto formular un nuevo reclamo como suscitar profundas dudas sobre la validez de la imagen virtual.<sup>141</sup>

Mi posición al respecto es la siguiente. Considero necesario entender que este objeto de estudio admite una amplia gama de situaciones, incluso, como ya mencioné, fronteras. Por lo tanto, un requerimiento metodológico de esta investigación es la flexibilidad al momento de establecer los casos que ameritan su integración al objeto de estudio, admitiendo componentes arbitrarios, subjetivos o ambiguos, ya que toda práctica social no elude estos elementos. No obstante, también es necesario evidenciar situaciones – como la de los ciegos portadores de maracas, que hacen sonar cuando se percatan de que

---

<sup>139</sup> Como vimos, existe en esta ciudad una preocupación, por parte del Ayuntamiento, relativa a la calidad musical.

<sup>140</sup> Goffman distingue entre la identidad social virtual y la identidad social real. La primera de ellas refiere a una caracterización “esencial” de una persona, que surge de una mirada retrospectiva hacia los de su clase, grupo, estigma, etc. La segunda, por su parte, refiere a los atributos reales que se observan en un individuo y que le pertenecen. (Goffman, 2006:12.)

<sup>141</sup> *Ibid.*: 59.



alguien se aproxima<sup>142</sup> en que se produce –en términos de Goffman- la desidentificación de una imagen virtual, en este caso particular, de mendigo.

5. Mendigo ciego con una maraca, Francisco I. Madero, Centro Histórico, 17/XII/2006.

La tipología que presento a continuación busca describir las prácticas de los músicos callejeros del Centro Histórico de la capital, a través de una sistematización de los caracteres que, en mi opinión, son relevantes para entender el entorno musical de este lugar. Esta sistematización no pretende reducir el fenómeno musical a un conjunto de propiedades, sino, en el entendido de que la realidad excede a todo intento de tipificación o clasificación, constituir un punto de partida para un análisis y reflexión más profundos sobre la dialógica patrimonio cultural – conflicto social, como ya señalé.

Esta tipología, que dará cuenta de las formas que presenta el objeto de estudio, surge de una observación simple, con registros en cámara fotográfica e imagen con audio, llevada a cabo en una serie de recorridos no exhaustivos, que realicé por el Centro Histórico, a distintas horas del día, desde el mes de diciembre de 2006 a la actualidad.<sup>143</sup> No

---

<sup>142</sup> En el entendido de que es éste un caso que claramente expresa la desidentificación de la imagen de mendigo, queda excluido del objeto de estudio. (Imagen 5.)

<sup>143</sup> En un principio los recorridos buscaron cubrir la superficie total del Centro Histórico. Luego me di cuenta que esto carecía de sentido, ya que los músicos se ubican únicamente en los espacios que, aunque presentan una afluencia importante de peatones, no representan un obstáculo para la realización de su práctica. De esta manera me centré en un perímetro mucho más reducido que va desde el Zócalo hasta Paseo de la Reforma, entre las calles de Tacuba y 16 de Septiembre, y en la plaza Garibaldi. (Véase mapa del Centro Histórico, p. 110.)

obstante, aunque la idea era únicamente observar atentamente y registrar, las circunstancias me llevaron a platicar con algunos músicos, de manera que la información obtenida aparece plasmada en una parte de las ideas que aquí expongo.

Los registros fueron realizados en una cámara de fotos y filmación Sony modelo DSCH5, cuya calidad se podría decir que es buena, aunque no llega a ser profesional. Una selección de estos registros será incluida en un DVD, que se anexará, como un producto independiente, a la futura tesis doctoral.

### **2.1.1. Contenidos.**

La tipología de la música callejera del Centro Histórico de la ciudad que propongo atiende a cinco aspectos, numerados conformes al sistema Dewey,<sup>144</sup> que establecen el tipo de atributo, propiedad o variable, observados en el objeto de estudio, a saber: 1. Componentes humanos, 2. Propiedades musicales, 3. Propiedades plásticas, 4. Tipos de espacio y disposición del público y 5. Usos del espacio. A su vez, estos cinco aspectos derivan en un conjunto de categorías que permiten una aproximación descriptiva a dicho objeto.

Veamos, en primer término, el siguiente esquema clasificatorio, para luego explicar los contenidos. Una aclaración que debo hacer es que esta tipología debe entenderse en términos de un trabajo en proceso, aun cuando habrá que ponerle un límite. Esto se debe a dos motivos. El primero de ellos es que, efectivamente, al momento de escribir este trabajo no considero que el registro de las manifestaciones de los músicos callejeros del Centro haya concluido. El segundo, se debe a la condición de movilidad o circulación espacio-temporal de los músicos, que impide una aproximación definitiva y completa a este objeto, ya que, en lo que respecta al número y ciertas características de los casos que integra, varían constantemente. Esta situación se expresa claramente en el hecho de

---

<sup>144</sup> Sistema de clasificación decimal, originalmente destinado a bibliotecas, que desarrolló Melvil Dewey, en 1876.

que cada recorrido que realizo por el Centro Histórico implica la actualización de esta tipología.

- 1. Componentes humanos.**
  - 1.1. Prácticas individuales.
  - 1.2. Prácticas colectivas.
- 2. Propiedades musicales.**
  - 2.1. Tipo de práctica.
    - 2.1.1. Presentación de un repertorio más o menos amplio.
    - 2.1.2. Representación de un ritual indígena.
  - 2.2. Género.
    - 2.2.1 Primer nivel de clasificación: característica o propiedad esencial.
      - 2.2.1.1. Instrumental.
      - 2.2.1.2. Vocal.
      - 2.2.1.3. Coreográfico.
    - 2.2.2. Segundo nivel de clasificación: tipo de repertorio.
      - 2.2.2.1. Música ritual.
      - 2.2.2.2. Música mexicana de tradición local o regional.
      - 2.2.2.3. Música del acervo popular tradicional de México.
      - 2.2.2.4. Música popular urbana de autor.
      - 2.2.2.5. Música de masas adscrita a la institución de mercado.
      - 2.2.2.6 Música culta o de las Bellas Artes.
  - 2.3. Instrumentos musicales.
    - 2.3.1. De acuerdo con el tipo de repertorio.
      - 2.3.1.1. De origen prehispánico o uso ritual indígena.
      - 2.3.1.2. De la música mexicana de tradición local o regional.
      - 2.3.1.3. De la música popular urbana y de masas.
      - 2.3.1.4. Asociados a la música culta o a la tradición de las Bellas Artes.
    - 2.3.2. De acuerdo con el elemento que vibra en la producción del sonido.
      - 2.3.2.1. Idiófonos.
      - 2.3.2.2. Membranófonos.
      - 2.3.2.3. Cordófonos.
      - 2.3.2.4. Aerófonos.
      - 2.3.2.5. Electrófonos.

<p><b>3. Propiedades plásticas.</b></p> <p>3.1. Presencia de elementos coreográficos (danza).</p> <p>3.2. Uso de vestimenta especial, utilería o accesorios.</p> <p><b>4. Tipos de espacio en la vía pública y disposición del público.</b></p> <p>4.1. Calles (banquetas) / Público circulante – observador.</p> <p>4.2. Explanadas de edificios históricos / Público circulante – observador.</p> <p>4.3. Entradas de restaurantes o cantinas / Público observador – circulante.</p> <p>4.4. Peatonales / Público observador – participativo – circulante.</p> <p>4.5. Plazas / Público observador – participativo – circulante.</p> <p><b>5. Usos del espacio.</b></p> <p>5.1. De manera fija.</p> <p>5.2. De manera semifija o itinerante: movilidad.</p> <p style="padding-left: 40px;">5.2.1. Movilidad.</p> <p style="padding-left: 80px;">5.2.1.1. Espacial.</p> <p style="padding-left: 120px;">5.2.1.1.1. Aleatoria.</p> <p style="padding-left: 120px;">5.2.1.1.2. Circuital</p> <p style="padding-left: 80px;">5.2.1.2. Temporal.</p> <p style="padding-left: 120px;">5.2.1.2.1. Aleatoria.</p> <p style="padding-left: 120px;">5.2.1.2.2. Temporal o estacional.</p>
---

### ***1. Componentes humanos.***

Aquí, se hace una primera distinción entre prácticas individuales y colectivas. Dentro de las prácticas individuales se encuentran:

- Músicos –trompetistas, violinistas, tecladistas, acordeonistas, guitarristas, etc.- con distintos tipo de repertorio.<sup>145</sup> Este repertorio incluye música mexicana de tradición local o regional, del acervo popular mexicano, popular urbana y de masas, así como, culta o de las Bellas Artes.
- Organilleros, cuyo repertorio pertenece fundamentalmente al acervo popular mexicano, aunque también integra música popular de otras regiones.<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Imágenes 6 y 7.

<sup>146</sup> Un ejemplo es la melodía del tango *Adiós muchachos* (1927) de César Vedani y Julio César Sander, letra y música, respectivamente.

- Músicos que representan aspectos de la ritualidad indígena.



6. Ejecutante de acordeón, 5 de Mayo y Palma, Centro Histórico, 17/XII2007.



7. Violinista, Juárez y Eje Central, Centro Histórico, 17/XII/2006.

Las prácticas colectivas del Centro Histórico estarían representadas por los siguientes casos:<sup>147</sup>

- Conjuntos de mariachi, de música norteña, de música veracruzana y de guitarras de la plaza Garibaldi, con diferente instrumentación, vestimenta y repertorio, tanto de la tradición mexicana local o regional, como del acervo popular de México.
- Concheros del Zócalo, que realizan una representación ritual indígena.
- Conjunto de música mexicana con marimba, que observé en entradas de cantinas y de restaurantes.

<sup>147</sup> En esta etapa del trabajo sólo observé estas posibilidades, lo cual no significa que sean las únicas.

➤ Dúo de trompeta y redoblante, que se desplaza por distintas calles.<sup>148</sup>

➤ Pequeña banda de músicos oxaqueños, que migran temporalmente al Distrito Federal, con instrumentos de viento –trompeta y clarinete- y percusión de parche, que también se desplazan por las calles.

➤ Grupos de música popular urbana y de masas, ubicados en peatonales y plazas.



8. Dúo de trompeta y tambor redoblante, 5 de Mayo, Centro Histórico, 29/XII/2007.

A diferencia de otros de los contextos abordados para este estudio, en México aparece un actor que es el acompañante de los músicos, cuya única función es la de acercarse a los transeúntes para pedir una contribución, convirtiéndose, así, en un mediador entre éstos y el público, que explicita la búsqueda de un donativo.<sup>149</sup> Sin embargo, este actor, en un sentido estricto, no forma parte de la práctica musical.<sup>150</sup> Por lo tanto, aunque se haga mención de él en los casos pertinentes, la división entre prácticas individuales y colectivas refiere únicamente a quienes intervienen en la propuesta musical o músico-coreográfica.<sup>151</sup>

<sup>148</sup> Imagen 8.

<sup>149</sup> Imágenes 9 y 10.

<sup>150</sup> En el caso de los organilleros de Chile la figura del chinchinero se correspondería con la del acompañante en México, sin embargo, éste se integra a la práctica musical.

<sup>151</sup> En otras ciudades lo habitual es que el músico coloque el estuche del instrumento abierto delante de él y que el público deposite allí el dinero. Esta posibilidad también se observa en México.



9 y 10. Organillero y cooperadora, explanada del Palacio de Bellas Artes, Centro Histórico, 21/XII/2006.

## ***2. Propiedades musicales.***

Los rubros que integran este aspecto son los siguientes: 2.1. Tipo de práctica, 2.2. Género y 2.3. Instrumentos musicales. Aclaro que los múltiples significados que, en ocasiones, adquiere un mismo término o sus diversas definiciones, así como, frecuentemente, la ausencia de un vocabulario adecuado y compartido dentro de la academia, son algunas de las dificultades y limitaciones que presenta este aspecto, al momento de emprender una sistematización.

### **2.1. Tipos de práctica.**

Bajo este rótulo propongo dos categorías: 2.2.1. Presentación de un repertorio más o menos amplio y 2.2.2. Representación de un ritual indígena, de origen prehispánico o no.

La presentación de un repertorio se entiende en dos sentidos, a saber: el desarrollo de un espectáculo conformado por una serie de canciones o piezas musicales para un público que se detiene a escuchar –observar- y/o participar, y la ejecución de un repertorio, por lo general más reducido, sin un criterio unificador, dirigido al transeúnte que pudiera detenerse momentáneamente a escuchar y otorgar dinero al músico. Hay veces que la

reducción de este repertorio implica una única melodía, canción o pieza musical.

La representación de un ritual se entiende aquí como una expresión músico-coreográfica,<sup>152</sup> individual o colectiva, que incluye indumentaria. El problema aquí está en distinguir a simple vista la recreación de la representación de un ritual, cuando el espacio es compartido por ambos, y además convive con otros tipos de prácticas extramusicales, que expresan una combinación entre religiosidad y comercio informal,<sup>153</sup> tal como sucede en el Zócalo capitalino.



11. El comercio informal de los concheros en el Zócalo, Centro Histórico, 25/V/2007.

La decisión que tomé al respecto se basa en la distinción entre las prácticas musicales callejeras y las prácticas realizadas por los músicos callejeros, propuesta en el capítulo anterior. En dicho capítulo me referí al programa delegacional “En la Cuahutémoc así se baila ...” y al candombe afrouruguayo. Recuérdese que en este último caso propuse distinguir las prácticas que buscan recrear y dar continuidad a un cierto ritual –religioso o laico- de las que representan o dramatizan un ritual en un contexto y con un sentido

---

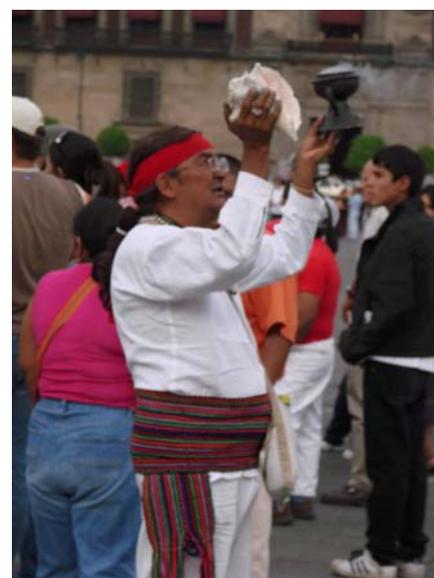
<sup>152</sup> No obstante, observé en varias oportunidades un caso de práctica individual, donde la parte coreográfica no necesariamente tenía lugar.

<sup>153</sup> Imagen 11.

diferente o, al menos, con otros propósitos que no necesariamente excluyen al primero. Fue, entonces, a partir de este modelo que decidí incluir en el objeto de estudio a los grupos de concheros que actúan regularmente en Zócalo y no a quienes se presentan en fechas concretas, respetando un calendario ritual. Asimismo, decidí excluir del objeto de estudio a quienes, en el Zócalo de la capital, integran la ejecución de uno o varios instrumentos a prácticas no musicales. Me refiero a limpias, curaciones, purificaciones o algún tipo de recreación ritual, donde la utilización de los instrumentos está sujeta a dicha práctica<sup>154</sup> y no a una representación músico-coreográfica, como es el caso de los grupos de concheros.



12. Con atuendo de conchero, ejecutando una ocarina zoomorfa, Zócalo, Centro Histórico, 17/XII/2006.



13. Ritualidad en el Zócalo, Centro Histórico, 20/IV/2007.

## **2.2. Género.**

El vocablo género ha sido utilizado en el ámbito musical con diversas acepciones. Puede referir, en el contexto de la música culta o de las Bellas Artes, indistintamente, a la instrumentación de una obra musical –género pianístico–, a un estilo –barroco ó clásico–, a una forma musical –sonata, *suite* ó concierto– o a una combinación de estas

---

<sup>154</sup> Imágenes 12 y 13.

posibilidades. Por ejemplo, al hablar de música sinfónica como género, el referente es, no sólo una forma musical –la sinfonía-, sino un conjunto instrumental –la orquesta sinfónica-. Asimismo, puede referir a una propiedad esencial y distintiva de la música. La ópera, por ejemplo, podría definirse como música escénica, mientras que la canción como música vocal.

También el género puede hacer referencia a un conjunto de propiedades musicales – ritmo, armonía, estructura formal, elementos melódicos e instrumentación- y no musicales –región geográfica, contexto social e histórico-, como sucede en el ámbito de la llamada música popular –*rock*, tango, salsa, *jazz* ó cumbia-.

Por otra parte, la noción de género también admite distintos niveles de clasificación. Cuando se habla de “género popular” se está haciendo referencia a la conocida dicotomía culto-popular que, además de abarcar una amplia diversidad, se aplica abiertamente, sin tener en cuenta que las manifestaciones que actualmente se encuentran en los espacios de producción y distribución de la música culta, en el pasado, con frecuencia, se insertaban en otras categorías. Es un ejemplo de esta situación la música de los juglares, abordados en el primer capítulo, que a la vez suelen clasificarse en otra amplia y problemática dicotomía, a saber, religioso-profano.

En esta tipología las categorías de género musical tendrán dos niveles de clasificación. El nivel más superficial y abarcativo aludirá a una característica o propiedad esencial de la música que es interpretada (2.2.1.). Así, los géneros musicales que establezco en este nivel son tres: 2.2.1.1. Instrumental, 2.2.1.2. Vocal y 2.2.1.3. Coreográfico.

En el primer caso, la propiedad esencial resulta ser la presencia del instrumento musical, ya sea solo o en un conjunto. Aquí, la idea es que la voz o el movimiento físico, en caso de que se acoplen a la sonoridad de los instrumentos, desempeñan un papel secundario –complementario-. En el segundo, la propiedad esencial es la voz. Por lo tanto, se podrá pensar, en términos generales y en nuestro contexto de estudio, en una canción cantada

por uno o más individuos, con acompañamiento instrumental, aunque también podría ser *a capella* –modalidad que no he registrado en el Centro Histórico, aunque la he visto en los transportes colectivos, no incluidos en este trabajo-. En el tercer caso, dicha propiedad es el movimiento coreográfico alrededor del cual giran, eventualmente, los instrumentos musicales y/o la voz.<sup>155</sup> Por ejemplo, en la propuesta de los concheros del Zócalo el peso o el centro de atención está en la danza, aun cuando ésta no podría realizarse sin el huéhuetl e incluye, eventualmente, otros instrumentos.

El segundo nivel de clasificación, más específico, dará cuenta de los repertorios interpretados por los músicos callejeros, definidos por sus componentes musicales, así como, por algunas de sus características extramusicales. Este segundo nivel de clasificación lo llamo Tipo de repertorio (2.2.2.).

Una problemática que no logré resolver al momento de plantear este segundo nivel de clasificación por géneros es que una misma música –obra, pieza o canción- puede entrar en más de una categoría. Por lo tanto, la referencia a más de un género podría estar dada, indistintamente, porque el repertorio del músico o del grupo está conformado por más de uno o porque las obras concretas se ubican en uno u otro género. Por ejemplo, los repertorios de los conjuntos de mariachi dan cuenta de ambas posibilidades.

Las categorías que aquí integro son las siguientes: 2.2.2.1. Música ritual; 2.2.2.2. Música mexicana de tradición local o regional, 2.2.2.3. Música del acervo popular tradicional de México, 2.2.2.4. Música popular urbana de autor, 2.2.2.5. Música de masas adscrita a la institución de mercado y 2.2.2.6. Música culta o de las Bellas Artes.

**Música ritual.** Se considera al conjunto de la música que integra la representación de un ritual, incluida o no en el género coreográfico. En el espacio geográfico aquí abordado he registrado dos casos. El primero de ellos pertenece a las prácticas individuales. Es una representación ritual con flauta, tambor y semillas colocadas en las pantorrillas, y se

---

<sup>155</sup> Esta modalidad con canto tampoco la he registrado en el Centro Histórico de la ciudad.

ubica a un lado del Palacio de Bellas Artes, donde inicia la Alameda.<sup>156</sup> El segundo, una muestra de práctica colectiva con danza, lo constituye los concheros del Zócalo.



14 y 15. Representación ritual –flauta, tambor y semillas, inicio de la Alameda junto al Palacio de Bellas Artes, Centro Histórico, 17/XII/2006.

**Música mexicana de tradición local o regional.** Esta categoría incluye música popular –géneros, canciones, melodías o piezas musicales- perteneciente a las tradiciones regionales o de pueblos o localidades de México. La representación más clara de esta



categoría corresponde a las prácticas individuales o colectivas que realizan los músicos que migran a la ciudad de manera permanente o estacional. Destaco fundamentalmente las migraciones temporales desde el estado de Oaxaca: acordeonistas, violinistas, dúos de trompeta con tambor redoblante ó pequeñas bandas de pueblo,<sup>157</sup> cuyo repertorio incluye ejemplos musicales de su región, aunque también del acervo popular –*La marcha de Zacatecas*–.

16. Dos de los cuatro integrantes de una banda de oaxaqueños, 5 de Mayo y Palma, Centro Histórico, 29/V/2007.

<sup>156</sup> Imágenes 14 y 15.

<sup>157</sup> Imagen 16.

**Música del acervo popular tradicional de México.** Esta categoría incluye música anónima o de autor que transitó por un proceso de legitimación social, de manera que es reconocida como un componente musical identitario de los mexicanos. Aquí, los distintos tipos de canción mexicana, así como corridos,<sup>158</sup> que forman parte del repertorio de organilleros, mariachis, entre otros, son una muestra. Sin embargo, destaco que una parte del repertorio que integra esta categoría podría clasificarse en el numeral anterior. Algunos ejemplos del repertorio escuchado en las calles son: *Las gaviotas*, *México lindo y querido*, *Cielito lindo*, *Paloma querida*, *La mañanitas*, *Farolito*, etc.

**Música popular urbana de autor, tanto de México como de otros países o regiones.** Esta categoría la integran géneros bailables que forman parte del repertorio de salón en México –danzón, salsa, mambo o cumbia y sus derivados-, así como otros géneros, bailables o no, también de origen popular –tango, *jazz*, *blues*, *rock*-, que, al igual que los anteriores, se encuentran en espacios de distribución local, regional o internacional.

**Música de masas adscrita a la institución de mercado.** Esta categoría está conformada por repertorios de moda –de reciente producción-, de géneros variados, incluso los que integran la categoría anterior. Llámese canción de consumo, música *gastronómica* o música ligera.<sup>159</sup>

Ejemplos de grupos musicales que reproducen la música incluida en estas dos categorías son los conjuntos de música vocal Merino y Ultra Visión,<sup>160</sup> con integrantes ciegos, que alternan en la peatonal de Motolinía, frente al metro Allende, cuyos repertorios son tan amplios como diversos, y un grupo de cumbia que tuvo oportunidad de ver actuar en la Alameda Central.

---

<sup>158</sup> Existen algunos textos clásicos sobre este acervo musical. Me refiero a los trabajos de Vicente T. Mendoza y de Rubén M. Campos incluidos en el listado bibliográfico.

<sup>159</sup> Véase Eco, 1993: 267 y ss.

<sup>160</sup> Este grupo vende, durante su actuación, un disco compacto con sus interpretaciones, producido en forma doméstica. (Imagen 17.)



17. Conjunto Ultra Visión, Motolinía y Tacuba, Centro Histórico, 29/XII/2006.

**Música culta o de las Bellas Artes.** Corresponde también a la llamada música académica en la tradición occidental. De este género musical he registrado únicamente prácticas individuales. Es el caso de un ejecutante de saxo tenor que incluye en su repertorio arreglos de algún movimiento de obras de Antonio Vivaldi, de arias de ópera –por ejemplo, la conocida habanera de la ópera *Carmen* de Georges Bizet-, entre boleros y baladas. Asimismo, un flautista<sup>161</sup> que recorre restaurantes con mesas al aire libre, interpreta música de autores de la música culta, con repertorios que se han vuelto populares, por ejemplo, el “Himno a la Alegría” de la *Sinfonía No. 9* de Ludwig van Beethoven.<sup>162</sup>



18. Flautista actuando para los clientes de un restaurante, Francisco Mata, Centro Histórico, 29/V/2007.

---

<sup>161</sup> Flauta dulce.

### **2.3. Instrumentos musicales.**

En este apartado propongo categorizar los instrumentos observados en el Centro Histórico desde dos puntos de vista, uno relacionado con el punto anterior, que da cuenta de los instrumentos asociados a un tipo de repertorio, y otro más técnico, que tiene su punto de partida en la forma en que el sonido es producido. La vinculación de ambos enfoques permite una aproximación a los usos sociales de los instrumentos.

#### **2.3.1. Instrumentos musicales según el tipo de repertorio.**

Este aspecto está conformado por cuatro categorías:

**2.3.1.1. De origen prehispánico o uso ritual indígena** –huéhuetl, flauta, tambor mediano de doble parche, etc.-

**2.3.1.2. De la música mexicana de tradición local o regional.** Aun cuando procedan de otras culturas y sean compartidos con otros tipos de música: violín, marimba, etc.

**2.3.1.3. De la música popular urbana y de masas.** Incluye instrumentos electrónicos, electromecánicos y de percusión –batería, tumbadoras, etc.-, así como acústicos.

**2.3.1.4. Asociados a la música académica o a la tradición de las Bellas Artes.**

Aunque, en general, esta clasificación de instrumentos coincide con el tipo de repertorio, existen casos en que no. Por ejemplo, registré a un ejecutante de armónica –instrumento que incluyo en el numeral 2.3.1.3.-, interpretando *Las gaviotas*.<sup>163</sup>

19. Ejecutante de armónica, Catedral Metropolitana, Centro Histórico, 25/V/2007.



---

<sup>162</sup> Imagen 18.

<sup>163</sup> Imagen 19.

### 2.3.2. Instrumentos musicales, según la forma en que el sonido es producido, sus características morfológicas y estructurales.

En 1914 los musicólogos alemanes Eric Hornbostel y Curt Sach propusieron una clasificación de los instrumentos musicales, cuyo criterio es la forma en que el sonido es producido. Es decir, de acuerdo con el elemento que vibra a partir de una determinada acción realizada por el ejecutante. Esta clasificación, aunque ha sido criticada en el transcurso de los años,<sup>164</sup> permanece vigente hasta el día de hoy, ya que es, a mi entender, la más completa y la que admite, dentro de ciertos límites, su actualización. Dicha clasificación estuvo conformada inicialmente por cuatro categorías,<sup>165</sup> propuestas en el siguiente orden: Idiófonos (2.3.2.1), Membranófonos (2.3.2.2.), Cordófonos (2.3.2.3.), Aerófonos (2.3.2.4.). Posteriormente, Curt Sach propone una quinta categoría llamada Electrofonos (2.3.2.5.), aunque según Aharonián, “sin establecer una definición genérica”.<sup>166</sup>

**Idiófonos.** El sonido se produce por la vibración del propio cuerpo del instrumento. En nuestro contexto de estudio los idiófonos encontrados son todos de golpe, ya sea directo o indirecto. Son de golpe directo los instrumentos en los cuales es el ejecutante quien realiza el movimiento que produce el sonido. Los hay de entrechoque, donde las dos partes del instrumento se golpean entre sí –platillos-, o de percusión. En este último caso, el instrumento es golpeado con uno o más percutores o con las manos. Los ejemplos son: cencerro, marimba y plato suspendido, entre otros. En los idiófonos de golpe indirecto el sonido es producido por un movimiento diferente a la acción de percudir. Los instrumentos hallados en el Centro son de sacudimiento o sonajas –maracas de calabaza, semillas- y de raspadura –güiro-. Asimismo, entran en esta subcategoría los platillos de entrechoque de la batería, debido a que la acción del golpe es indirecta. Esta posibilidad, por razones obvias, no fue contemplada por los autores de la clasificación.

<sup>164</sup> Una breve pero sustancial crítica a esta clasificación aparece en Aharonián. En primer término, porque el sistema Dewey utilizado no está abierto al infinito. En segundo término, porque la clasificación no siempre es consistente a un mismo nivel. (Aharonián, 2002: 155.)

<sup>165</sup> Numeradas por los autores según el sistema Dewey del 1. al 4.

<sup>166</sup> Aharonián, 2002: 165.

**Membranófonos.** El sonido se produce mediante la vibración de una membrana tensa, colocada en uno o ambos extremos de la caja de resonancia –tambores- o en un marco –pandereta-. Los instrumentos que integran esta categoría pueden ser de golpe directo o indirecto, así como de frotación. En el Centro Histórico sólo aparecen de golpe, donde el mecanismo de producción del sonido es el mismo que para los idiófonos. Según la forma de la caja de resonancia o la forma en que la membrana es sostenida en tensión, estos instrumentos pueden ser: semiesféricos –no hallados en este contexto de estudio-, tubulares –huéhuetl- o de marco –pandereta-.

**Cordófonos.** El sonido se produce por la vibración de una –o más cuerdas- tensa, sujeta por ambos extremos. Existen, de acuerdo con esta clasificación, cordófonos simples o cítaras y cordófonos compuestos. Los cordófonos simples están conformados por un portacuerdas ó un portacuerdas más un resonador, que es posible separar del primero sin que el instrumento pierda su integridad. Dentro de las múltiples posibilidades existentes ubiqué en el Centro Histórico una cítara sin resonador,<sup>167</sup> cuyo portacuerdas, paralelo al plano de las cuerdas, es una tabla trapezoidal.



20. Cítara ejecutada con plectro o púa, Catedral Metropolitana, Centro Histórico, 25/V/2007.

En los cordófonos compuestos, por su parte, el portacuerdas y el cuerpo o caja de resonancia son inseparables. Estos instrumentos se subclasifican en laúdes, arpas y

<sup>167</sup> La función del resonador o caja de resonancia es amplificar el sonido producido. Por lo tanto, la ausencia de éste da como resultado un sonido de muy bajos decibeles. Esto me impidió escuchar a este instrumento, ya que el sonido se perdía en el ruidoso entorno de los alrededores de la Catedral. (Imagen 20).

laúdes-arpas –no hallados en el Centro Histórico-, de acuerdo con la orientación del plano de las cuerdas respecto de la tapa de la caja de resonancia. En los laúdes el plano de las cuerdas es paralelo a la caja de resonancia, mientras que en las arpas éste es perpendicular a la misma. En el Centro Histórico sólo aparecen laúdes de mango –violín, contrabajo, guitarras- y arpas de marco –arpa veracruzana-.

**Aerófonos.** El sonido es producido a través de la vibración del aire. Las posibilidades aquí son también diversas, de manera que, como en los casos anteriores, sólo haré referencia a las que he ubicado en el Centro Histórico. Los instrumentos pertenecientes a esta categoría se dividen en dos grupos: aerófonos libres y de soplo propiamente dichos. Los aerófonos libres difieren de los de soplo en que el aire que vibra no está confinado en el instrumento. El acordeón y la armónica, que integran esta subclasificación, tienen además la característica de que el aire sufre interrupciones periódicas, gracias a la presencia de lengüetas batientes.

Los instrumentos de soplo, observados en este ámbito de estudio, son los siguientes: flauta de carrizo y flauta dulce, saxofón tenor, clarinete, caracol de mar y trompeta. Los dos primeros pertenecen a la subcategoría de filo o flauta, caracterizados por el choque de una corriente de aire en forma de cinta contra un filo. En ambos casos, los instrumentos poseen una hendidura o ducto –llamada canal de insuflación- que lleva la corriente de aire.

El saxo y el clarinete, dentro de los aerófonos de soplo, se subclasifican como de lengüeta o caramillos. En este caso, los instrumentos –saxo y clarinete- contienen en su extremo superior una lengüeta o laminilla, que vibra por la acción de una corriente de aire que entra al instrumento por descargas.

Por su parte, en el grupo de las trompetas, el sonido es producido por la vibración de los labios del ejecutante. De esta forma, se genera una corriente de aire que entra por descargas a una columna. Las hay naturales, como el caracol de mar, donde no existe un

mecanismo para modificar la altura del sonido, y cromáticas, como la trompeta propiamente, que contiene un juego de válvulas destinado a modificar la altura del sonido.

Finalmente, en el grupo de los aerófonos se ubica el organillo. Al girar la manivela del organillo se pone en marcha un complejo mecanismo, que inicia con el movimiento del cilindro y el bombeo del aire que se acumulará en el fuelle, y culmina con la emisión de los sonidos que conforman una pieza musical. El movimiento giratorio del cilindro o rollo de metal –aunque también los hubo de madera- hace que sus espinillas o púas, cuya distribución se realiza conforme a los sonidos de la pieza musical, punteen, verticalmente y hacia arriba, una serie de láminas. Estas láminas abren un conjunto de válvulas, que permiten el acceso del aire a las flautas que producen el sonido. Al mismo tiempo, dos pequeños fuelles, conectados por medio de dos brazos a la manivela, bombean el aire hacia un fuelle más grande, que lo almacena y lo envía por descargas a las flautas. Es precisamente este aspecto técnico –el hecho de que el organillo suena por una acción mecánica- lo que ha cuestionado la integración del organillero<sup>168</sup> a la categoría de músico.

En México la situación de los organilleros es un poco diferente a la descrita para el caso chileno. Esto se debe, no sólo al reconocimiento estatal y social que ellos han tenido en los últimos años en Chile, cuyo detonante fue la autovaloración positiva del oficio, sino, como ya mencioné, por las características de dicha práctica.

Mientras que en la prensa chilena las referencias al organillero, en general, y como músico, en particular, son abundantes, en México, he encontrado muy pocas. Una de ellas corresponde a una nota publicada en el periódico *La Jornada*: “El organillero, un **juglar** de la ciudad que se resiste a morir”.<sup>169</sup> Otra, se encuentra en un pie de foto que ilustra una nota titulada “Lleva cilindro peso histórico”. Transcribo dicho pie de foto:

---

<sup>168</sup> Aunque el término organillero denota la práctica masculina del oficio, hoy en la ciudad de México es posible ver a mujeres cargando y ejecutando este instrumento musical.

“Los organilleros representan a un gremio orgulloso de su pasado, que **interpreta** muchas de las melodías inmortales.”<sup>170</sup>

Por otra parte, en la mayoría de las notas consultadas,<sup>171</sup> así como en pláticas informales con algunos organilleros, se hace hincapié en los 40 o 50 kilos que pesa el organillo y que el cilindro debe cargar en su espalda.<sup>172</sup> Tal pareciera ser que la virtud de estos “músicos” está, precisamente, en cargar el instrumento y no en su ejecución. No cabe duda, de que esta visión, por otra parte histórica en México y afianzada en el imaginario social,<sup>173</sup> desacredita la labor del organillero. Precisamente, en una entrevista conjunta que realicé a dos organilleros pedí que se refirieran a este tema. En ambos casos, atribuyeron esta concepción del oficio a la falta de cultura de sus propios compañeros y del público:



21. Organillero cargando su instrumento, Eje Central y 5 de Mayo, Centro Histórico, 29/XII/2006.

<sup>169</sup> González Alvarado, 2006.

<sup>170</sup> Ortega, 2001: 10B.

<sup>171</sup> “Peso histórico” es una metáfora de los kilos que pesa el organillo y que el organillero carga a su espalda.

<sup>172</sup> Imagen 21.

<sup>173</sup> “El chiste no es tocar el cilindro, sino cargarlo”. (Cortés Tamayo, 1974: 97.)

Le mencionaba yo que es por falta de una cultura. En Alemania hubo de ruedas. Hasta la fecha hay. Y hay aquí también.<sup>174</sup> Fue por el señor Manuel [Lizana].<sup>175</sup> Él fue el que vino a orientarnos. (Ramón Ruiz García –29 años siendo organillero-, México, D.F., 28/IV/2007).

Carlos Hernández, por su parte, narra una pequeña anécdota:

Hay gente que llega uno y les pide y te dice “no”. Y se va uno y camina unos cuatro o cinco pasos y ellos se regresan y dicen “bueno, nada más porque lo traes en la espalda”. Y uno dice por qué ¿no? Bueno, entonces, en ese caso me voy a echar a la espalda un cilindro de gas, a ver si la gente me da. (Carlos Miguel Hernández Maya –11 años siendo organillero- México, D.F., 28/IV/2007).

Asimismo, a la pregunta acerca de las diferencias entre los organilleros del pasado y los de hoy, Ramón responde:

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

Y añade otra frase que fundamenta la idea de que el organillero debe conocer la música que interpreta, para poder llevar su ritmo:

---

<sup>174</sup> Efectivamente hay, al menos, un organillo con ruedas que pude fotografiar en el Centro Histórico. (Imagen 22.)

<sup>175</sup> Desde hace varios años (2002) los organilleros chilenos y mexicanos han establecido una estrecha relación a instancias del organillero chileno Manuel Lizana, quien viene regularmente a México, con el propósito de restaurar los instrumentos. Precisamente, Ramón y Carlos evalúan positivamente este vínculo cultural, que contribuye a una revalorización de su propia práctica. No obstante, esta revalorización no ha trascendido aún lo suficiente, para que sea compartida por los gobiernos y el conjunto de la sociedad mexicana.

De los rollos cilíndricos en que vienen las canciones, hay uno que viene con tango y aquí los compañeros nuevos que trabajan los organillos dicen que no le entienden a la canción.



22. Organillo en el cual se sustituyó el habitual soporte (palo o zanco) por el carrito con ruedas que se ve en la imagen, Juárez frente al número 44 (147), Centro Histórico, 17/XII/2006.

Respecto del público, dice Ramón: “La forma en que transmite uno al público es la forma en que el público responde.” Finalmente, a la pregunta de si el organillo y el oficio del organillero tienden a desaparecer en México, la respuesta de Ramón es la siguiente:

Eso depende principalmente del organillero. El que él mismo quiera rescatarse. Y yo pienso que si ellos quisieran el público lo vería y lo apoyaría más, dependiendo también que el gobierno entendiera lo que es la cultura del organillero.

Sin embargo, aquí en México, los únicos que hablan de preservar una tradición son, como vimos, quienes se desempeñan en el oficio y, en ocasiones, la prensa que se hace

eco de sus palabras. “Para conservar la tradición”, dicen los acompañantes de los organilleros, llamados cooperadores, cuando piden dinero a los transeúntes.

No cabe duda, de que la autodefinición juega un papel importante en el sentido que adquiere un oficio de este tipo. Por lo tanto, propongo entender la práctica del organillo en México como musical, aun cuando la imagen social del organillero se presenta ambigua y aunque el oficio pueda ubicarse técnicamente en una frontera.

**Electrófonos.** En nuestro contexto de estudio se hará referencia, en primer término, a los instrumentos electromecánicos, en los que las vibraciones producidas por medios mecánicos se transforman en impulsos o vibraciones eléctricas transducidas por un altoparlante –guitarra eléctrica, bajo y piano eléctrico-.<sup>176</sup> En segundo término, y dado el desarrollo de la electrónica, posterior a esta clasificación, se tomará en cuenta la posibilidad de manipulación del sonido, cuyo resultado se manifiesta en el uso de los sintetizadores de sonido o de espectros sonoros, observados en teclados o cajas con sonidos de percusiones sintetizados.

### Síntesis de la clasificación de instrumentos que aparecen en el Centro Histórico.

Instrumento	Clasificación	Subclasificación	Usos musicales
Cencerro	Idiófono	Golpe directo, de percusión.	Junto con tambor redoblante y, a veces, plato suspendido: conjuntos de música norteña, conjuntos de marimba. (Ver marimba.) (Ver además batería.)
Güiro	Idiófono	Golpe indirecto, raspadura	Conjuntos de marimba. (Ver marimba.)
Maraca	Idiófono	Golpe indirecto, de sacudimiento o sonaja.	Ritual (concheros). (Ver huéhuetl.)
Marimba	Idiófono	Golpe directo, de percusión. Juego de placas de madera con resonadores.	Conjuntos de marimba, güiro, redoblante y cencerro con plato suspendido.
Plato suspendido	Idiófono	Golpe directo, de percusión	(Ver cencerro y batería.)
Semillas	Idiófono	Golpe indirecto, de sacudimiento o sonaja	(Ver huéhuetl.)
Pandereta	Idiófono + membranófono	Golpe indirecto de sacudimiento o sonaja + golpe directo, de marco	Conjunto de música popular urbana de autor o de masas.
Huéhuetl	Membranófono	Golpe directo, tubular, de una sola membrana. Se ejecuta con dos percutores.	Ritual (concheros), junto con maracas, semillas y caracol de mar.
Tambor chico de doble parche	Membranófono	Golpe directo, de percusión, tubular, de dos membranas. Se ejecuta con un solo	Ritual, junto con una flauta de pequeñas dimensiones.

<sup>176</sup> Aharonián, 2002: 165.

UNA TIPOLOGÍA DE LAS PRÁCTICAS DE LOS MÚSICOS CALLEJEROS DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

		percutor.	
Tambor redoblante	Membranófono	Golpe directo, tubular, de dos membranas. Se ejecuta con dos percutores.	Conjuntos de marimba, de música norteña, pequeña banda oaxaqueña, dúo con trompeta e incluido en la batería. (Ver batería)
Tumbadoras / congas	Membranófono	Golpe directo, tubular, de una membrana. Se ejecuta con las manos.	Conjuntos de música popular urbana de autor y música de masas (tropical).
Batería (bombo de doble parche, dos tontones de doble parche, tambor de un solo parche, tambor redoblante, plato suspendido, platos de entrechoque y cencerro)	Membranófono + idiófonos	Golpe directo + de golpe directo e indirecto	Conjuntos de música popular urbana de autor y música de masas.
Arpa	Cordófono	Compuesto de marco, cuerda punteada.	Mariachi y conjuntos de música veracruzana.
Cítara	Cordófono	Simple, de tabla, porta cuerda paralelo al plano de las cuerdas.	¿?
Contrabajo	Cordófono	Compuesto, de mango, cuerda frotada o punteada.	Mariachi, conjuntos de música veracruzana y norteña.
Guitarra	Cordófono	Compuesto, de mango, cuerda punteada.	Mariachi.
Guitarrón	Cordófono	Compuesto, de mango, cuerda punteada.	Mariachi.
Violín	Cordófono	Compuesto, de mango, de cuerda frotada o punteada.	Mariachi y conjuntos de música veracruzana.
Quinto	Cordófono	Compuesto, de mango, de cuerda punteada.	Conjuntos de mariachi y música veracruzana.
Acordeón	Aerófono	Libre de interrupción con lengüetas batientes	Conjuntos de música norteña. Solo: música de tradición local o regional o del acervo tradicional de México.
Armónica	Aerófono	Libre de interrupción con lengüetas batientes	Sola: música del acervo tradicional de México.
Caracol de mar	Aerófono	De sople, trompeta, natural.	Ritual (concheros)
Clarinete	Aerófono	De sople, con una lengüeta batiente.	Pequeña banda oaxaqueña.
Flauta de pequeñas dimensiones (25 cm aprox)	Aerófono	De sople, de filo o flauta, con canal de insuflación	Ritual.
Organillo	Aerófono	De tracción mecánica.	Música de tradición local o regional y del acervo popular de México.
Saxo tenor	Aerófono	De sople	Solo: música popular de autor y culta.
Trompeta	Aerófono	De sople, trompeta cromática.	Mariachi, dúo con redoblante, pequeña banda oaxaqueña.
Guitarra eléctrica	Electrófono	Electromecánico	Conjuntos de música norteña. (Ver además batería)
Instrumentos con sonidos sintetizados (teclados, percusiones)	Electrófono	Sintetizador de sonidos o espectro sonoros.	(Ver batería)
Bajo eléctrico	Electrófono	Electromecánico.	Conjuntos de música norteña. (Ver además batería)

### 3. Propiedades plásticas y visuales.

Respecto de las propiedades plásticas se toma en cuenta la posibilidad de la danza y el uso de vestuario, utilería y accesorios.

**3.1. Presencia de elementos coreográficos (danza).** Si bien el movimiento del cuerpo, en el sentido más amplio, se integra espontáneamente a la práctica musical, no siempre se reconoce como danza o baile. Digamos que en el Centro Histórico las únicas manifestaciones de danza se vinculan con la representación de rituales indígenas.<sup>177</sup>



23. Concheros en el Zócalo, Centro Histórico, 17/XII/2006.

**3.2. Uso de vestuario, utilería y demás accesorios.** Por su parte, el uso de vestuario o vestimenta especial aparece en diversas prácticas, además de las de los grupos incluidos en el aparatado anterior. Me refiero a los mariachis, conjuntos de música nortea y veracruzana, cuya vestimenta constituye un significante de la procedencia y, por lo tanto, de la tendencia en el repertorio que desarrolla cada grupo.<sup>178</sup> Asimismo, el uniforme color *beige* de los organilleros, que representa a “los dorados de Villa”, propuesto a instancias del Regente del Distrito Federal Ernesto Uruchurtu (1952-1966), conocido como “el regente de hierro”,<sup>179</sup> es un elemento de identidad grupal de quienes realizan el oficio.

---

<sup>177</sup> Imagen 23.

<sup>178</sup> Imagen 24.

<sup>179</sup> Información proporcionada por Ramón Ruiz García en la citada entrevista del día 28/IV/2007.



24. Mariachi, plaza Garibaldi, Centro Histórico, 11/II/2007.

#### **4. Tipos de espacio en la vía pública y disposición del público.**

El tipo de espacio en que se ubica el músico permite inferir algunas de las propiedades de la práctica, por el motivo de que es ahí donde se produce el nexo entre el músico y el público. En otras palabras, la conformación de un repertorio, la forma en que es presentado y el tipo de interacción que el músico genera con el público se relaciona con el tipo de espacio –banqueta, explanada de edificios históricos, entrada de restaurantes o cantinas, peatonal o plaza- en que la música tiene lugar. Por lo tanto, es necesario vincular los tipos de espacio mencionados con la disposición del público.

La disposición del público tiene un doble sentido, refiere al espacio y a la actitud. En el primer capítulo cité a un músico argentino que hacía alusión, precisamente, a dos formas de actuar en las calles, una para quien transita y otra para un público que se detiene a escuchar el espectáculo. Estas dos posibilidades no sólo expresan la intención del

músico, sino la disposición del público: una actitud frente a la música de la vía pública. Por lo tanto, expresa, además, el tipo de intercambio que se establece entre el músico y el espectador. En el Centro Histórico de la capital esta disposición del público se puede sistematizar en las siguientes posibilidades:

**Público circulante.** El peatón puede atender al estímulo musical e incluso detenerse momentáneamente –durante una o dos piezas musicales o canciones-, otorgar dinero y también solicitar alguna otra música.

**Público observador/escucha.** Éste se ubica rodeando al músico durante, al menos, una parte importante del espectáculo y puede reaccionar ante la música aplaudiendo, otorgando dinero y solicitando canciones o piezas.

**Público participativo.** Éste se integra, de diversas formas, a la práctica musical y tiende a estimular a los músicos.

Las diferentes tendencias –y destaco este último vocablo-, que surgen de relacionar el tipo de espacio en la vía pública con la disposición del público, siempre hablando del Centro Histórico, son las siguientes:

4.1. Calles (banquetas) / Público circulante – observador. <sup>180</sup>
4.2. Explanadas de edificios históricos / Público circulante – observador.
4.3. Entradas de restaurantes o cantinas / Público observador – circulante.
4.4. Peatonales / Público observador – participativo – circulante.
4.5. Plazas / Público observador – participativo – circulante.

Resulta difícil pensar que en un espacio como una banqueta o la explanada de un edificio, donde existe un fluir constante de peatones, pueda darse algo más que una

mínima interacción con el músico, en el momento en que el transeúnte decide atender fugazmente a la música y otorgar una contribución. Aun así, se plantean situaciones – escasas- en las cuales la interacción entre el músico y el público trasciende ese fugaz momento: alguien se detiene a escuchar una música en particular y luego continúa su rumbo, solicita al músico la ejecución de una pieza musical o canción o se establece una breve plática entre ambos.

Estas posibilidades las observé en un guitarrista de nombre Abraham, que se ubica delante de la fachada del edificio del gobierno del Distrito Federal, hacia la calle de 5 de Febrero, quien interpreta un repertorio de música del acervo popular de tradición mexicana y música popular urbana de autor.<sup>180</sup> Asimismo, en un saxofonista que tuve oportunidad de ver en la esquina de 5 de Mayo y Francisco Mata, quien ejecuta un amplio repertorio. Según me informó el músico, este repertorio, que intenta variar conjuntamente con el lugar donde se detiene a tocar, con vistas a la renovación del público, incluye desde música culta, hasta boleros y baladas.<sup>182</sup> Un último caso que me permito citar aquí es el de un músico que, durante los pasados meses de diciembre y enero, realizaba la ya mencionada representación ritual con indumentaria, a un costado del Palacio de Bellas Artes. En varias ocasiones observé que los peatones se detenían a platicar brevemente con él.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> Aquí, el orden expresa la tendencia.

<sup>181</sup> Imagen 25.

<sup>182</sup> Imagen 26.

<sup>183</sup> Imágenes 27.



25. Abraham interpretando *Bésame mucho* a solicitud de quien lo observa, edificio del Gobierno del Distrito Federal, 16 de Septiembre y 5 de Febrero, Centro Histórico, 25/V/2007.



26. Ejecutante de saxo tenor, 5 de Mayo y Francisco Mata, Centro Histórico, 29/V/2007.



27. La gente se detiene a platicar con este músico, inicio de la Alameda junto al Palacio de Bellas Artes, Centro Histórico, 21/XII/2006.

Sin embargo, no cabe duda de que es en una plaza, concebida como un lugar de recreo, entretenimiento o esparcimiento popular, donde se produce la mayor interacción músico-público, aunque también depende del tipo de espectáculo.<sup>184</sup> Esto obliga a los músicos a presentar un repertorio de canciones amplio y respetando ciertos criterios de calidad musical, aunque como veremos, esto no es una regla. Como contraparte, obliga al espectador-participante a una contribución. Es más, en el caso del mariachi y los demás conjuntos musicales que se encuentran en Garibaldi, esta contribución no es a voluntad, sino responde a una especie de “tabulador” establecido por los músicos, que varía de acuerdo con las características del público, ya sea local o turístico.<sup>185</sup>

Veamos algunos ejemplos. Tuve oportunidad de presenciar, en el espacio que rodea a una de las fuentes de la Alameda, en horas de la noche, el espectáculo de un conjunto de cumbia conformado por un cantante, acompañado de otros músicos ejecutando teclados, bajo eléctrico, batería, congas y demás percusiones. La desafinada voz del cantante y la mala calidad de la amplificación no constituían un impedimento para que un público, en apariencia de clase trabajadora, se divirtiera bailando con su propia pareja o con la que allí consiguiera, de manera que este espacio se transformaba momentáneamente en un salón público de baile.

El ambiente festivo de la plaza Garibaldi durante las noches,<sup>186</sup> con su ecléctico paisaje sonoro, que contrasta con el silencio y la quietud mortecina del día –expresión de los excesos nocturnos-,<sup>187</sup> constituye una muestra de una dinámica de interrelación estrecha entre el público espontáneo y la gama de músicos con repertorios diversos que actúan en este espacio.<sup>188</sup> Aquí, el espectador que acude espontáneamente a Garibaldi interactúa de diversas maneras con los músicos. Frecuentemente, se integra a las prácticas musicales, mediante el canto y el baile, al mismo tiempo que mantiene vivo el comercio informal,

<sup>184</sup> Por ejemplo, en el Zócalo el público se limita a rodear a los concheros.

<sup>185</sup> El costo de una canción varía, aproximadamente, entre \$10 y \$100 pesos mexicanos.

<sup>186</sup> Imagen 28.

<sup>187</sup> Imagen 29.

<sup>188</sup> Actualmente el mariachi constituye sólo una de las manifestaciones musicales de este lugar. Quizás el mariachi se encuentre disputando este espacio –en un sentido metafórico– con la música de origen nortño.

generado por la venta de bebidas, alimentos y otros artículos destinados, tanto al público local como turístico.

28. Conjunto de música nortea, plaza Garibaldi, Centro Histórico, 11/II/2007.



29. La plaza Garibaldi en horas del día, Centro Histórico, 21/XII/2006.

Por su parte, la entrada de un restaurante o cantina, donde la actuación de los músicos está dirigida fundamentalmente, aunque no sólo, a los clientes del establecimiento, y la peatonal, cuyas dimensiones permiten que el público se detenga y, en ocasiones, rodee a

los músicos, admiten una amplia gama de posibilidades en cuanto al tipo de repertorio y las formas de interacción con el público. En el primer caso, donde el público, de alguna manera, se encuentra obligado a escuchar, la actitud puede ir desde la indiferencia absoluta hasta una escucha más atenta, difícil de documentar. No obstante, podría mencionar un par de ejemplos que muestran, respectivamente, estas situaciones extremas. La primera corresponde a un desafinado flautista, con un repertorio conformado por fragmentos o movimientos de obras “popularizadas” de la música culta, que integran el gusto medio y popular,<sup>189</sup> como ya mencioné, el conocido “Himno a la alegría” de Beethoven. La segunda, a un grupo de marimba y demás percusiones en la calle de Palma entre Francisco I. Madero y 5 de Mayo, frente a un pequeño restaurante. Seguramente, uno de los factores que determinan la mayor o menor atención del público es el volumen de la música: los decibeles a que llega una flauta dulce son mínimos frente a la sonoridad de un conjunto de percusiones.

En el segundo caso, cuyo escenario lo constituye una peatonal, las variantes respecto del público son del mismo tipo, éste presta mayor atención a un grupo que a un músico solo. Me interesa destacar particularmente la presencia diaria dos conjuntos de música popular urbana de autor y de música de masas que alternan, como ya dije, en la peatonal de Motolín y Tacuba, por las tardes. El repertorio manejado sobre todo por el grupo Merino,<sup>190</sup> que además anima eventos por contrato, no sólo es amplio y variado, sino el resultado musical es de calidad. Desde danzón, mambo, cumbia, salsa, *swing*, chachachá, *rock and roll*, hasta lo que el público pida. Llama la atención la fiesta que se crea en torno a estos conjuntos, donde el público baila, aplaude, aclama, canta y pide canciones durante horas.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Bourdieu define tres “universos” de gustos, mismos que se corresponden, tanto con el nivel de escolaridad del público como con las clases sociales a que pertenece. Estos tres universos son: 1) el gusto legítimo, 2) el gusto medio y 3) el gusto popular. (Bourdieu, 2003: 13 y ss.)

<sup>190</sup> Tocan martes y jueves a partir de las tres de la tarde.

<sup>191</sup> Imágenes 30 y 31.



30 y 31. Durante dos actuaciones del grupo Merino, Motolinía y Tacuba, Centro Histórico, 20/II/2007 y 29/V/2007.

### **5. Usos del espacio.**

Las formas en que el músico utiliza el espacio son dos: 5.1. Fija ó 5.2. Semifija o itinerante. Los músicos que realizan prácticas individuales se ubican habitualmente en las banquetas de calles importantes en la afluencia de peatones o en espacios un poco más amplios, como los alrededores del Palacio de Bellas Artes o el entorno de la Catedral Metropolitana, aunque éstos suelen ser compartidos con otras prácticas, musicales o no. Observé una recurrencia, tanto en el tipo de espacio, como en el lugar concreto que estos músicos ocupan, según la disponibilidad. Incluso, quienes aparecen en la vía pública durante periodos definidos, como los inmigrantes estacionales, se ubican, en general, en un mismo lugar o en una misma calle durante el tiempo que permanecen en el Distrito Federal. No obstante, también hay muchos casos de movilidad o circulación.

Respecto de las prácticas colectivas es posible distinguir entre quienes ocupan espacios reconocidos socialmente para un tipo de manifestación<sup>192</sup> y quienes actúan en espacios, si se quiere, más anónimos. En el primer grupo se encuentran los conjuntos de mariachi, música norteña, etc., con diferente instrumentación, indumentaria y repertorio de la

---

<sup>192</sup> Las esculturas que homenajean a personajes vinculados con el mariachi en la plaza Garibaldi generan una dialéctica visual-auditiva, que contribuye a la legitimidad del espacio y de las prácticas musicales. (Imagen 32.)

plaza Garibaldi, ya referidos, y los concheros del Zócalo.<sup>193</sup>



32. Esculturas de la plaza Garibaldi, Centro Histórico, 21/XII/2006

Las posibilidades observadas respecto de los músicos que se ubican en esos espacios más anónimos son dos: 1) contar con un espacio fijo para la realización de su práctica musical, siendo un ejemplo de esta última posibilidad los conjuntos de la peatonal Motolinía, y 2) realizar un circuito más o menos estable, como el citado grupo de marimba, visto en las entradas de restaurantes y cantinas. Esta última posibilidad incluye el desplazamiento por ciertas calles —por ejemplo, 5 de Mayo y aledañas—, tal como observé en una pequeña banda de inmigrantes temporales del estado de Oaxaca.

Como ya mencioné, la movilidad de los músicos callejeros en el Centro Histórico constituye una de las mayores dificultades para abordar este objeto de estudio. Veamos, entonces, las categorías que se derivan de las formas de movilidad espacial y temporal.

**5.2.1.1. Movilidad espacial.** En los casos en que los músicos no cuentan con un espacio

---

<sup>193</sup> El estudio de estos dos espacios, en particular, requiere de atender al turismo como una subcategoría de análisis.

fijo para tocar o realizar su espectáculo, la movilidad puede ser de tipo:

**5.2.1.1.1. Aleatoria.** Dependiendo de la circulación de peatones, de la disponibilidad de los espacios y de la posibilidad de renovación del público, los músicos definen su ubicación y los cambios a la misma.

**5.2.1.1.2. Circuital.** En los casos en que los músicos se trasladan de un lugar a otro realizando un circuito más o menos habitual, que habrá que identificar en cada caso, siempre asociado a la presencia de un eventual público y a la disponibilidad de los espacios.<sup>194</sup>



33. Conjunto de marimba y percusiones, que realiza un circuito por los alrededores de Palma, Francisco I. Madero y 5 de Mayo, ubicándose en entradas de cantinas y restaurantes, Centro Histórico, 20/II/2007.

Estos dos tipos de movilidad espacial aplican tanto para una jornada o turno laboral, como para jornadas sucesivas. Asimismo, para la ocupación de la vía pública, entradas de restaurantes o cantinas u otros espacios.

Cuando existe movilidad, ésta es fundamentalmente de tipo aleatorio, aunque he observado que los lugares tienden a ser cercanos y recurrentes. Por ejemplo, el trompetista que muestra la imagen<sup>195</sup> se encuentra habitualmente al frente de uno de estos lugares: el edificio de correo en el Eje Central, el no. 5 de la calle de Juárez, la iglesia de San Francisco en la calle Francisco I. Madero ó, cuando está ocupado el

---

<sup>194</sup> Imagen 33.

<sup>195</sup> Imagen 34.



espacio anterior o sus cercanías –por un organillero-, se recorre hacia el Eje Central.

34. Trompetista, Francisco I. Madero, frente a la iglesia y convento de San Francisco, Centro Histórico, 17/XII/2006.

Por su parte, los organilleros suelen ocupar ciertos espacios: la explanada del Palacio de Bellas Artes, la calle de Juárez frente al número 44 (417), la calle Francisco I. Madero del Eje central al Zócalo y la calle 5 de Mayo, ya sea hacia el Zócalo o en la esquina con el Eje Central, entre muchos otros. No obstante, los organilleros que ocupan estos espacios no siempre son los mismos. Además, he visto que durante una misma jornada ciertos organilleros van cambiando de lugar. Por lo tanto, en el caso de estos músicos es posible encontrar una gama de posibilidades que van, desde el uso de un espacio fijo, hasta la movilidad espacio-temporal.

**5.2.1.2. Movilidad temporal.** En los casos en que los músicos no desempeñan una labor regular –diaria- en las calles, la movilidad temporal puede ser de tipo:

**5.2.1.2.1. Aleatorio.** Los días y/o las horas en que los músicos salen a las calles no responden a un patrón identificable a simple vista, debido a que están supeditadas a la forma en que desarrollan su actividad de músicos o a las actividades que realizan fuera de la música –trabajo o estudio-. Por ejemplo, la presencia de los conjuntos musicales de la plaza Garibaldi está sujeta a la contratación para actuar en eventos. Los organilleros, por su parte, cuya dedicación al oficio es circunstancial, no realizan su labor diariamente, sino, por lo general, los fines de semana o en los horarios que se liberan de otras actividades. Precisamente Ramón Ruiz, en la entrevista ya citada, refiere al hecho

de que en la actualidad muchos jóvenes trabajan de organilleros para solventarse sus estudios.

**5.2.1.2.2. Estacional, temporal o zafral.** Existe una actividad zafral de ciertos músicos, en principio, vinculada con una migración nacional temporal al Distrito Federal, con propósitos laborales. Destaco dentro de esta posibilidad de migración nacional temporal, la de músicos procedentes del estado de Oaxaca. Me refiero a los acordeonistas sobre todo, aunque dicha migración presenta otras variantes.

Reseño brevemente dos de los casos. En el reciente periodo vacacional –diciembre de 2006- la calle 5 de Mayo, que va del Bellas Artes al Zócalo, contó con la presencia de adolescentes de sexo femenino con acordeones, acompañadas en varios casos de niños pequeños –seguramente sus hermanos-, quienes cumplían la función de acercarse a los peatones en busca de unas monedas.<sup>196</sup> Los acordeones no siempre sonaban, incluso algunas de ellas lo traían guardado en una funda de tela, lo cual no les impedía abordar a los transeúntes. Terminadas las vacaciones la mayoría de estas jóvenes ya no se vieron en 5 de Mayo.<sup>197</sup>

En una plática con una de estas adolescentes, de nombre Rosalba,<sup>198</sup> pude enterarme de que la joven es de Oaxaca, lugar donde va a la escuela –hecho que menciona con orgullo y sobre el cual hace hincapié, dado que es su principal actividad diaria-, y que en las vacaciones se desplaza al Distrito Federal a tocar el acordeón porque “se hace dinero”.<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup> Algunas de ellas se encuentran, eventualmente, en la misma calle.

<sup>197</sup> Imágenes 35, 36, 37 y 38.

<sup>198</sup> Imagen 36.

<sup>199</sup> Llamo la atención acerca del hecho de que no llegué a ver que una sola persona diera dinero estas jóvenes.



35, 36, 37 y 38. Acordeonistas en la calle 5 de Mayo, Centro Histórico, 29/XII/2006.



Son casos diferentes al anterior, el de otro acordeonista de nombre Francisco<sup>200</sup> y el de la pequeña banda de trompeta, clarinete y percusiones, ya citada, quienes también vienen temporalmente al Distrito Federal desde Oaxaca. En ambos casos la música constituye su principal actividad. Llamó especialmente mi atención el trompetista de la banda –con su consabido callo en el labio–, cuya destreza cuestiona la citada afirmación de Tello, relativa a que los músicos de bandas de pueblo tienen solamente “un gran potencial por desarrollar”.

Finalmente, destaco que es la movilidad temporal, en sus dos modalidades, el factor que más dificulta el acceso a este objeto físico de estudio, debido a que por momentos lo torna inasible.



39. Francisco, Juárez frente a la Alameda, Centro Histórico, 10/V/2007.

\* Fotografías: Olga Picún.

---

<sup>200</sup> Imagen 39.

## Comentarios finales.

En el transcurso de este trabajo procuré definir y caracterizar al músico callejero, a la vez que justificar la elección de ciertas categorías o dimensiones analíticas, destinadas a abordar su estudio. Es claro, al menos desde mi punto de vista, que la definición que más se acerca al músico callejero, entendido como una categoría diferente a las de músico popular y culto, es la que propuse en el primer capítulo y problematicé en relación con algunos casos particulares, estableciendo situaciones fronterizas. La más evidente de estas últimas resulta ser el caso de los organilleros, donde los aspectos más técnicos contradicen a un proceso de construcción social de su imagen, que se da a partir de una autodefinición y autovaloración de la práctica, en México incipientes. Otro caso, es el del músico cuyo repertorio lo integra una sola melodía reiterada innumerables veces. Sin embargo, aunque este caso pudiera vincularse con aquella desidentificación de la imagen virtual que propone Goffman, también implica, por parte del “músico”, un conocimiento técnico acerca del funcionamiento del instrumento y la práctica de, al menos, esa única melodía.

El concepto de músico aquí empleado, entonces, recorre una amplia gama de posibilidades, que va desde el conocimiento básico sobre la producción del sonido en un instrumento, que permite al individuo ejecutar melodías o piezas, hasta el virtuosismo y la creatividad, tanto interpretativa como compositiva, pasando por esas situaciones donde la autodefinición es determinante.

En el Centro Histórico, las posibilidades, en este sentido, incluyen a esa definición básica de músico, pero también a quienes demuestran una importante destreza técnica en la ejecución del instrumento y en la interpretación de uno o más géneros, así como a quienes realizan sus propios arreglos o transcripciones musicales.<sup>201</sup> En estos casos la

---

<sup>201</sup> Esta acción que, indudablemente, constituye una expresión de la creatividad del músico, no siempre es consciente, ni entendida como tal, aun cuando es totalmente cotidiana y da cuenta de las capacidades interpretativas del ejecutante. Por supuesto, también es necesario distinguir entre un intérprete-reproductor

práctica musical en las calles, por lo general, resulta ser una de las actividades realizadas por él o los músicos.

Asimismo, también era necesario, con el propósito de continuar delimitando dicho objeto, evidenciar aquellas prácticas musicales callejeras que exceden a la definición de músico callejero propuesta, debido a que se insertan en formas de ritualidad, tanto laicas como religiosas. Esto me permitió centrar mi observación en los concheros y no en los danzantes del Zócalo capitalino.

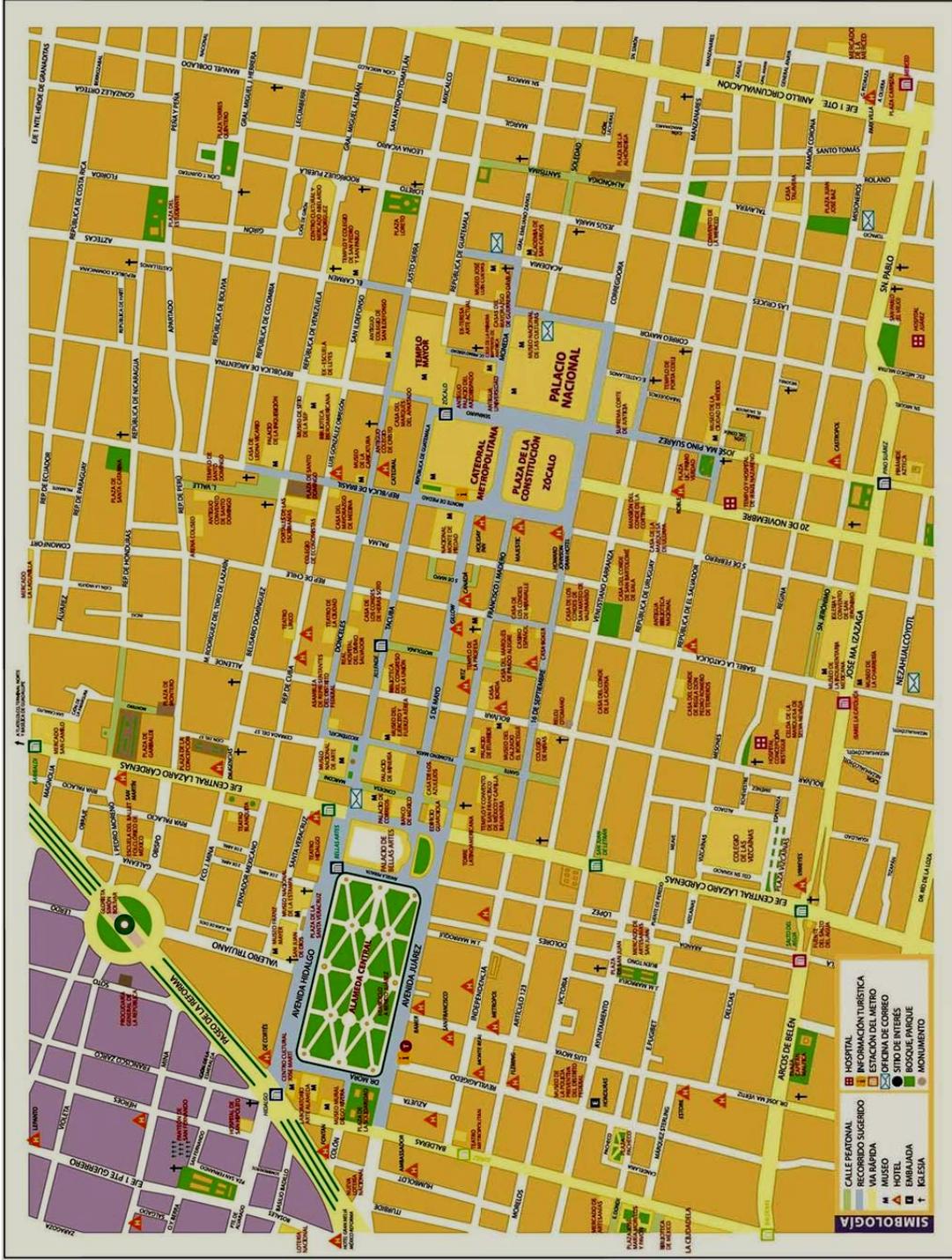
Por otra parte, vimos, a través de los ejemplos ofrecidos, que hablar de patrimonio cultural y de conflicto social implica pensar en migración, desempleo, autovaloración, revalorización, subalternidad, intercambio, economía, identidad, espacio público, políticas culturales, en fin, en aspectos que van más allá de la propia práctica musical, en lo que concierne a sus componentes técnicos y estéticos, pero que, sin embargo, inciden en estos últimos, incluso los determinan. Como contraparte, dichos componentes musicales permiten reflexionar sobre, al menos, una parte de esos aspectos, de manera que nos encontramos frente a una dialógica sociomusical, que no debe desestimarse.

Las dificultades para abordar este objeto de estudio no son pocas y se expresan, ya en esta primera etapa, principalmente en los problemas que se fueron planteando al momento de intentar elaborar una tipología de los músicos callejeros del Centro Histórico. No obstante, esta tipología, se podría decir que parcial aún, da cuenta de la dinámica musical de dicho espacio, de los diferentes perfiles de músico callejero y sus repertorios, así como, en lo general, del público receptor. De esta forma, el presente trabajo se constituye como un primer acercamiento al objeto de estudio, que posibilitará un conocimiento más profundo del mismo.

---

y un intérprete-creador. En otras palabras, hacer una distinción entre quien intenta reproducir una versión determinada y quien propone su propia versión de una obra concreta. Destaco que ejemplos de todas estas posibilidades existen en la música culta, popular ó de las calles.

UNA TIPOLOGÍA DE LAS PRÁCTICAS DE LOS MÚSICOS CALLEJEROS DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO.



Mapa del Centro Histórico de la Ciudad de México. Fuente: Delegación Cuahutémoc.

## Bibliografía y hemerografía.

### ***Textos de consulta y ensayos.***

AHARONIÁN, CORIÚN

2002 *Introducción a la música*, Ediciones Tacuabé, Montevideo, 2002.

ARAMBURU, MIKEL

s/f “Inmigración y usos del espacio público”, en *Los monográficos de B.MM*, núm. 6, Barcelona Metròpolis Mediterrània, Barcelona, pp. 34-42. Página electrónica: [http://bcn.es/publicacions/b\\_mm/ebmm\\_civisme/034-042.pdf](http://bcn.es/publicacions/b_mm/ebmm_civisme/034-042.pdf)

ARANGO HISIJARA, OBED

2002 “El Zócalo como texto cultural. Un caso de análisis etnográfico-semiótico: La entrada triunfal de la caravana zapatista”, en *Cuicuilco*, año/vol. 9, núm. 025, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, mayo-agosto. Versión electrónica: [www.redlyc.org](http://www.redlyc.org)

ATTALI, JACQUES

1997 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Ruedo Ibérico / Ibérica de Ediciones y Publicaciones, Valencia.

BONFIL BATALLA, GUILLERMO

1997 “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Enrique Florescano (coordinador), *El patrimonio nacional de México I*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México.

BOURDIEU, PIERRE

1991 *El sentido práctico*, Taurus Humanidades, Madrid.

2003 *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, México.

BUENO, CARMEN

1990 “Una lectura antropológica sobre el sector informal”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, vol. XI, núm. 37, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, abril, pp. 9-22.

CAMPOS, RUBÉN M.

1929 *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, Secretaría de Educación Pública, México.

CASTRO NIETO, GUILLERMINA

1990 “Intermediarismo político y sector informal: el comercio ambulante en Tepito”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, vol. XI, núm. 37, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, abril, pp. 59-

69.

CAULA, NELSON

- 2005 “Documento de Análisis sobre el estado del arte del patrimonio cultural inmaterial en Uruguay”, Montevideo, 25 de julio.<sup>202</sup>

CORTÉS TAMAYO, RICARDO

- 1974 *Tipos populares de la ciudad de México*, Colección Popular, Ciudad de México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, México.

CRUCES, FRANCISCO

- 2004 “Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas”, en *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, núm. 8, Sociedad de Etnomusicología, Universidad de La Rioja, España. Página electrónica:  
<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/cruces.htm>

ECO, UMBERTO

- 1993 *Apocalípticos e integrados*, Editorial Lumen, Barcelona.

ESCOBAR LATAPÍ, AGUSTÍN

- 1990 “Estado, orden político e informalidad: notas para discusión”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, vol. XI, núm. 37, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, abril, pp. 23-40.

FLORESCANO, ENRIQUE

- 1997 *El patrimonio nacional de México*, I y II, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México.

FLORES Y ESCALANTE, JESÚS

- 1993 *Salón México. Historia documental y gráfica del danzón en México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C., México.

FLORES Y ESCALANTE, JESÚS Y DUEÑAS HERRERA, PABLO

- 1994 *Cirilo Marmolero. Historia del mariachi en México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C. / Dirección General de Culturas Populares / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

FOUCAULT, MICHEL

- 1980 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, México.

GARCÍA BALLESTEROS, AURORA

- 2005 “La inserción laboral de los inmigrantes extranjeros como trabajadores autónomos en la Ciudad de Madrid”, en *Barómetro de Economía de la Ciudad de Madrid*, Área de gobierno de Economía y Participación Ciudadana, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 5

de julio, pp. 99-107. Versión electrónica:

[http://www.esmadrid.com/monograficos/varios/barometro5/Insercionlaborall\\_5.pdf](http://www.esmadrid.com/monograficos/varios/barometro5/Insercionlaborall_5.pdf)

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

- 1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.
- 1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México.
- 1996 “Introducción. Público-privado: la ciudad desdibujada”, en *Alteridades*, año 6, núm. 11, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, pp. 5-10.
- 1997 “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”, en Enrique Florescano (coordinador), *El patrimonio nacional de México I*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México, p. 57-86.
- 2003 “Creación, industrias culturales y comunicaciones”, en Manuel Antonio Carretón (coordinador), *El espacio cultural latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*, Convenio Andrés Bello / Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, pp. 158-218.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (COORDINADOR)

- 2005 *La antropología urbana en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, México.

GILBERT CEBALLOS, JORGE

- s/f “América Latina y el nuevo orden internacional”, en *Archivo Chile. Historia Político Social-Movimiento Popular*, Centro de Estudios “Miguel Enríquez” (CEME), Santiago de Chile. Página electrónica:  
[www.archivochile.com/America\\_latina/al\\_vg/doc\\_generales/america\\_latina\\_dg\\_00025.pdf](http://www.archivochile.com/America_latina/al_vg/doc_generales/america_latina_dg_00025.pdf)

GIMÉNEZ, GILBERTO

- 1995 “Modernización, cultura e identidad social”, en *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. I, núm. 2, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, enero-abril, pp. 35-56.
- 2000 “Identidades en globalización”, en *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. VII, núm. 19, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, septiembre-diciembre, pp. 27-48.

GODELIER, MAURICE

- 1998 *El enigma del don*, Paidós Básica, España, 1998.

---

<sup>202</sup> Documento proporcionado por un miembro de la Junta Departamental de la Intendencia Municipal de

GOFFMAN, ERVING

2006 *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrurtu Editores, Buenos Aires.

GOLDMAN, GUSTAVO

2003 *Candombe. ¡Salve Baltasar! La fiesta de Reyes en el Barrio Sur de Montevideo*, Perro Andaluz Ediciones, Montevideo.

INZÚA, VÍCTOR

1981 *La vida de los organilleros*, Dirección General de Culturas Populares, Secretaría de Educación Pública, México.

MARTÍNEZ ESPINOZA, NELSON

2002 “La ciudad tomada”, en *3er. Congreso Virtual de Antropología y Arqueología. Naya*, Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología, Argentina.

Página electrónica:

[http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/nelson\\_martinez.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/nelson_martinez.htm)

MAUSS, MARCEL

1981 *Sociología y antropología*, Editorial Tecnos S.A., Madrid.

MELÉ, PATRICE

1998 “Sacralizar el espacio urbano: el centro de las ciudades mexicanas como patrimonio mundial no renovable”, en *Alteridades*, Año 8, núm. 16, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, julio-diciembre, pp. 11-26.

MENDOZA, VICENTE T.

1961 *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, Estudios de Folklore 1, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

1964 *Lírica narrativa de México. El corrido*, Estudios de Folklore 2, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

MONNET, JERÔME

1996 “Espacio público, comercio y urbanidad en Francia, México y Estados Unidos”, en *Alteridades*, año 6, núm. 11, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, pp. 11-25.

MONTOYA CAMPUZANO, PABLO

1999 “Los músicos callejeros de París”, en *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México / Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), México, núm. 21, enero-febrero, pp. 46-

---

Montevideo.

49.

NIETO, RAÚL

- 2000 “Multiculturalidad en la periferia urbana: la tensión entre lo público y lo privado”, en *Nueva Antropología. Revista de ciencias sociales*, año/vol., XVII, núm. 057, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, agosto, pp. 57-67.

NIVÓN, EDUARDO

- s/f “El surgimiento de las identidades barriales. El caso de Tepito”, en *Alteridades, Anuario de Antropología*, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, pp. 31-44.

NOELLE, LUISE (EDITORA)

- 2004 *La ciudad: problema integral de preservación patrimonial. 9º Coloquio del Seminario de estudio del patrimonio artístico. Conservación, restauración y defensa*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (UNESCO)

- 2001 *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001. Diversidad cultural, conflicto y pluralismo*, Ediciones Mundi-Prensa/ Ediciones Unesco, Madrid. Página electrónica: <http://www.crim.unam.mx/cultura/informe/informe%20mund2/INDICEinforme2.html>
- 2003 *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, París, 17 de octubre.
- s/f “Patrimonio inmaterial”. Página electrónica: [http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/html\\_sp.shtml](http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_sp.shtml)

PICÚN, OLGA

- 1996 “Aproximación al estudio del candombe”, en *Armonía*, núms. 10-11, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, enero-junio, pp. 19-26.

POLICASTRO, BETSABE Y RIVERO, EMILSE

- 2005-2006 “Las relaciones de intercambio en el mundo de la venta ambulante”, en *Ponencias presentadas al 7º. Congreso Nacional de Estudios del Trabajo*, Asociación Argentina de Especialistas en Estudios del Trabajo (ASET), Argentina. Página electrónica: <http://www.aset.org.ar/7congreso.htm>

RAPPAPORT, ROY

- 2005 *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge University Press, Madrid.

REESE, GUSTAVE

- 1988-1989 *La música en la Edad Media. Con una introducción sobre la música de la Edad Antigua*, Editorial Alianza, Madrid.

REYES DOMÍNGUEZ, GUADALUPE Y ROSAS MANTECÓN, ANA MARÍA

- 1985 “Cultura y organización popular: el caso Tepito”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 6, núms. 12-13, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, enero-diciembre, pp. 181-107.
- 1993 *Los usos sociales de la identidad barrial. Una mirada antropológica ala lucha por la vivienda. Tepito 1970-1984*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México.

REUTER, JAS

- 1984 “La música popular en la ciudad de México, *Latin American Music Review/Revista Latinoamericana de Música*, vol. 5, núm. 1, primavera-verano, University of Texas Press, Texas, pp. 97-101.

RIQUER, MARTÍN Y VALVERDE, JOSÉ MARÍA

- 1984 *Historia de la literatura universal, Tomo 2, Literaturas medievales de transmisión oral*, Planeta, España.

RODRÍGUEZ-PLAZA, PATRICIO

- 2005 “Estética, política y vida cotidiana. El caso de la pintura callejera chilena”, en *Bifurcaciones*, Revista de Estudios Culturales Urbanos, núm. 3, Santiago de Chile. Página electrónica: <http://www.bifurcaciones.cl>

RODRÍGUEZ RESÉNDIZ, PERLA (COMPILADORA)

- 2005 *Memorias del segundo seminario nacional de archivos sonoros y audiovisuales*, Radio Educación, México.

ROSAS MANTECÓN, ANA MARÍA

- 1998 “Presentación”, en *Alteridades*, año 8, núm. 16, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, julio-diciembre, pp. 3-9.
- 2005 “Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México”, en Néstor García Canclini (coordinador), *La antropología urbana en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana, México, p. 60-95.
- s/f “Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el Centro Histórico de la Ciudad de México”, en *Ciudad virtual de antropología y arqueología*. Página electrónica: <http://www.naya.org.ar/articulos/patrim01.htm>

RUIZ ZAMORA, AGUSTÍN

- 2001 “Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio”, en *Resonancias*, núm. 9, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, noviembre, pp. 55-86.
- 2002 “Organilleros chilenos: memorias de un patrimonio urbano”, en *Comisión Bicentenario*,

*Revisitando Chile: Identidades, mitos e historias*, Valparaíso, 19-20 de diciembre.

Página electrónica:

<http://www.bicentenario.gov.cl/inicio/revisitando/Ensayo%20Agust%EDn%20Ruiz.doc>

SALCEDO HANSEN, RODRIGO

2002 “El espacio público en el debate actual: Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno”, en *EURE (Santiago)*, vol. 28, núm. 84, Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Santiago de Chile, septiembre, pp.5-19. Página electrónica:

[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0250-71612002008400001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612002008400001&lng=es&nrm=iso)

SARAVÍ, GONZALO A.

2004 “Segregación urbana y espacio público: lo jóvenes en encalves de pobreza estructural”, en *Revista de la CEPAL*, núm. 83, Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), Santiago de Chile, agosto, pp. 33-48.

SEVILLA, AMPARO

1996 “Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México”, en *Alteridades*, año 6, núm. 11, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, pp. 33-41.

2000 “El baile y la cultura global”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, año/vol., XVII, núm. 057, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, agosto, pp. 89-107.

2003 *Los templos del buen bailar*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Culturas Populares e Indígenas, México.

SIMMEL, GEORG

2004 “La metrópolis y la vida mental”, en *Bifurcaciones*, Revista de Estudios Culturales Urbanos, núm. 4, Santiago de Chile, primavera. Página electrónica:  
<http://www.bifurcaciones.cl>

STIENEN, ÁNGELA

2003 “Nuevas dinámicas urbanas y estrategias de integración de migrantes andinos indocumentados en Suiza”, en *Economía, Sociedad y Territorio*, vol. IV, núm. 13, El Colegio Mexiquense, Toluca, enero-junio, pp. 27-62.

TELLO, AURELIO

1997 “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa”, en Enrique Florescano (coordinador), en *El patrimonio nacional de México, II*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México, pp. 76-110.

ULLOA SANMIGUEL, ALEJANDRO

- 2005 “La música popular urbana de América Latina. Sus orígenes sociales”, en *Boletín Música. Revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, Nueva Época, núm. 14, Casa de las Américas, La Habana, pp. 22-28.

VARGAS CETRINA, GABRIELA

- 2000 “Melodías híbridas: música y músicos de San Cristóbal de las Casas, Chiapas”, en *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, año/vol., XVII, núm. 057, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, agosto, pp. 69-87.

VEGA, CARLOS

- 1979 “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 3, núm. 3, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Buenos Aires, pp. 4-16.

VERGARA FIGUEROA, CÉSAR A.

- 1996 “Construcción de lo público y lo privado en la música popular masiva”, en *Alteridades*, año 6, núm. 11, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, 1996, pp. 43-52.

WILLIAMS, RAYMOND

- 1981 *Cultural. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona / Buenos Aires.

## **Notas periodísticas.**

AMORÓS, MIGUEL

- 2002 “Manu Chao: callejeros y piratas”, en *Mondosonoro*, núm. 90, España, noviembre.  
Página electrónica: [http://www.nodo50.org/lahaine/musica/manu\\_piratas.htm](http://www.nodo50.org/lahaine/musica/manu_piratas.htm)

ANDREO, SERGIO

- 2006 “II Busker’s Festival BCN”, en *Catalina. La Catalunya Latina*, año III, núm. 25, España, septiembre, pp. 10-11.

BERTRÁN, ANTONIO

- 1996 “Un siglo de melodiosa tradición”, en *Reforma*, México, 17 de febrero, Sección Cultura, p. 1.

CAMACHO OLIVARES, ALFREDO

- 2002 “Desamparo y explotación contra los organilleros”, en *Excélsior*, México, 31 de marzo, pp. 1A y 11 A.

CASTÁN, PATRICIA

- 2005 “Ciutat Vella restringe la actuación de músicos callejeros a 23 puntos”, en *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, 18 de enero. Página electrónica:  
[http://www.ruidos.org/prensa/2005ene/050118\\_PeriodicoCat.html](http://www.ruidos.org/prensa/2005ene/050118_PeriodicoCat.html)

CHÁVEZ, LILIANA

- 2006 “Llega un organillero a la Plaza”, en *El Imparcial, Diario Independiente de Sonora*, Sonora, 20 de diciembre. Versión electrónica: [www.elimparcial.com](http://www.elimparcial.com)

CORREA-URQUIZA, MARTÍN

- 2006 “Venas abiertas al mestizaje”, en *Página 12*, Buenos Aires, 22 de enero. Versión electrónica: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2058-2006-01-22.html>

DON DISTURBIOS

- 2002 “Hablan los músicos callejeros. Manu Chao contra el Ayuntamiento de Barcelona”, en *Múltiplo*, España, 12 de noviembre. Página electrónica:  
[http://www.multiplo.net/x3mondo/detall\\_noticia.asp?id=203702](http://www.multiplo.net/x3mondo/detall_noticia.asp?id=203702)

EFE

- 2006 “Los artistas callejeros reivindican su espacio en la ciudad”, en *El País*, Madrid, 19 de noviembre. Página electrónica:  
[http://www.elpais.com/articulo/cultura/artistas/callejeros/reivindican/espacio/ciudad/elporcul/20061119elpepucul\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/artistas/callejeros/reivindican/espacio/ciudad/elporcul/20061119elpepucul_3/Tes)

ESTÉVEZ GÁLVEZ, JUAN FRANCISCO

- 2003 “Maneras de vivir “Buskers” (músicos callejeros en Dublín)”, en *Wakan. Revista independiente de cultura y otras hierbas*, núm. 8, España, otoño. Página electrónica:  
<http://www.ulises-valiente.com/wakan/numero8/Maneras8.htm>

ESTRADES, JUAN

- 1994 “Un hombre y un bandoneón”, en *Brecha*, Montevideo, 25 de febrero, p. 18.

EL ESTRAMBOTE CARLOS FANLO

- 2005 “Músicos callejeros”, en *20minutos.es*, España, 18 de marzo. Página electrónica:  
<http://www.20minutos.es/columna/11921/0/MUSICOS/CALLEJEROS>

GONZÁLEZ, VÍCTOR

- 2004 “Radiografía de la música callejera”, en *Gaceta Universitaria*, Nueva Época II, año 2, núm. 329, Universidad de Guadalajara, México, 19 de enero, p. 26. Versión electrónica:  
<http://www.cosmsoc.udg.mx/gaceta/paginas/329/329-26.pdf>

GONZÁLEZ ALVARADO, ROCÍO

- 2006 “El organillero, un juglar de la ciudad que se resiste a morir”, en *La Jornada*, México,

31 de julio. Versión electrónica: <http://www.jornada.unam.mx/2006/07/31/041n1cap.php>

GURUYENSE

1995 “Aquel “Chaplin criollo” con aula de calle y tango”, en *El País*, Montevideo, 26 de noviembre, Tercera Sección, p. 8.

INFO SUD-BELGIQUE

2002 *Informe anual sobre los derechos de los trabajadores -2002-*, junio. Página electrónica: <http://utal.org/movimien17.htm>

MAGAÑAS CONTRERAS, MANUEL

2002 “Sin estímulos e incentivos los organilleros podrían desaparecer, dice Odilón Jardines”, en *Excélsior*, México, 6 de octubre, p. 18A.

MIRALLES, CARLOS

2002 “Manu Chao: “El Ayuntamiento se queja de que soy caro, y luego en las Ramblas me envía a la Guardia Urbana”, en *El Mundo*-EFE, 19 de octubre. Página electrónica: <http://lafogata.org/02europa/10europa/manu.htm>

MONO LO

2002 “Manu Chao: Los Indios de Barcelona contra el Sherif del Ayuntamiento”, Barcelona, septiembre. Página electrónica Radiochango: <http://www.radiochango.com/castellano/artistas/entrevista>

N.C., CARLOS

2005 “El Metro dejará tocar a los músicos en las estaciones”, en *20minutos.es*, Valencia, 14 de marzo. Página electrónica: <http://www.20minutos.es/noticia/10812/0/dejara/musicos/estaciones>

NOTICIAS LA JUNGLA SONORA

2005 “Las calles de Bizkaia se llenan de música”, 16 de septiembre. Página electrónica: <http://eitb.com/lajunglasonora/noticias.asp?id=2827>

OLEA MARINCOVICH, NICOLÁS

2003 “Patrimonio urbano: Los organilleros salen de la marginalidad”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 27 de marzo, p. A 10.

ORTEGA, FERNANDO

1996 “Un siglo de melodiosa tradición”, en *Reforma*, México, 17 de marzo, p. 1 C.  
2001 “Lleva cilindrero peso histórico”, en *Reforma*, México, 25 de julio, p. 10 B.

PALAPA QUIJAS, FABIOLA

2006 “Fortunato Ramírez enarbola el violín para impedir la desaparición del son huasteco”, en *La Jornada*, México, 1 de febrero. Versión electrónica: <http://www.jornada.unam.mx/2006/02/01/cultura.php>

QUINTEROS, JOSEFINA

- 2006 “El arte a cielo abierto en Coyoacán. Artistas del pueblo, los olvidados de los presupuestos, becas y programas oficiales”, en *La Jornada*, México, 22 de diciembre. Versión electrónica:  
[www.jornada.unam.mx/2006/12/22/index.php?section=capital&article=035n1cap](http://www.jornada.unam.mx/2006/12/22/index.php?section=capital&article=035n1cap)

QUIRÓS, PILAR R.

- 2005 “La policía interviene 15 timbales a músicos callejeros en el Centro en su lucha contra el ruido”, en *Sur Digital*, Málaga, 1 de marzo. Página electrónica:  
[http://www.ruidos.org/prensa/2005mar/050301\\_Sur.html](http://www.ruidos.org/prensa/2005mar/050301_Sur.html)

RAMÍREZ, FRANCISCO

- 2004 “Clásicos del Paseo Ahumada”, en *El Periodista*, año 3, núm. 59, Santiago de Chile, 8 de abril. Página electrónica: <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1620/article-59902.html>

REYES, ADRIÁN

- 2006 “Música-México: Organilleros entre siglos”, en *IPS Inter Press Service News Agency*, 20 de diciembre. Página electrónica: <http://ipsnoticias.net/nota.asp?dnews=34693>

RIAZUELO, HÉCTOR

- 2005 “Los sonidos del Underground”, en *BBC Mundo.com*, Londres, 14 de octubre. Página electrónica:  
[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/londres\\_londres/newsid\\_4336000/4336812.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/londres_londres/newsid_4336000/4336812.stm)

RIQUELME, MARIANELA

- 2003 “Los organilleros toman la Plaza de la Constitución”, en *Nuestro*, Santiago de Chile, 11 de marzo. Página electrónica: <http://www.nuestro.cl/notas/noticias/organillos.htm>

ROVNER, JONATHAN

- 2001 “La ley de la gorra”, en *Página 12*, Buenos Aires, 1 de agosto. Página electrónica:  
<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-08/01-08-12/nota1.htm>

SÁNCHEZ BILBAO, NEREA

- 2006 “Ermua y Sornotas se unen a otras cuatro localidades en el Musikale”, en *Deia.com*, España, 7 de septiembre. Página electrónica:  
<http://www.deia.es/es/impresa/2006/09/07/bizkaia/herrialdeak/286802>

SAUCEDO, MARÍA Y GOLOUBENKO, SERGE

- 2005-2006 “Mariachis, nada más”, en *Cuartoscuro. Agencia de fotografía y editora. Revista de fotógrafos*, núm. 75, México, diciembre-enero. Página electrónica:  
<http://www.cuartoscuro.com/act/art2.html>

TRUJILLO, MIGUEL ÁNGEL

- 1995 “Con la música a cuestras como pesada cruz”, en *El Universal Gráfico*, México, 24 de

septiembre, p. 14.

VICENTE, SANDRA

2006 “Las Noches Bárbaras ‘rescatan’ a los músicos callejeros”, en *El Mundo*, España, 20 de febrero. Página electrónica:

<http://www.elmundo.es/metropoli/2006/06/20/musica/1150799482.html>

VITULLO, MATILDE

2006 “Vivo de lo que gano tocando en la calle”, en *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, 28 de agosto, p. 56.

VOCENTO VMT

2006 a “El Ayuntamiento potenciará a los músicos callejeros “que toquen bien””, en *Ya.com*, Valencia, 27 de marzo. Página electrónica:

<http://noticias.ya.com/local/valencia/27/03/2006/ayuntamiento-musicos-callejeros.html>

2006 b “Músicos callejeros tomarán el Círculo de Bellas Artes en la segunda celebración de “Las noches bárbaras”, en *Ya.com*, España, 22 de junio. Página electrónica:

<http://noticias.ya.com/cultura/22/06/2006/circulodebellasartes-musicoscallejeros-lasnochesbarbaras.html>

ZÚÑIGA, ITZEL

2006 “Organilleros mantienen viva tradición en México”, en *Revista Hablemos*, México, 19 de febrero. Página electrónica:

<http://www.elsalvador.com.hablemos/2006/190206/190206-3.htm>

S/A

2001 “El organillero, una tradición que se niega a desaparecer”, en *Últimas Noticias*, México, 16 de agosto, p. 4.

S/A

2002 “Organilleros: Música de nuestras calles”, septiembre. Página electrónica El sitio del patrimonio cultural de Chile: <http://www.nuestrocl/notas/rescate/orgnaileros.htm>

S/A

2003 “La voz que hace camino”, en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de enero. Versión electrónica: [http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota\\_id=463564](http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=463564)

S/A

2003 “La Colifata “Siempre fui loco””, en *Rebelión*, 25 de abril. Página electrónica: <http://rebelion.org/cultura/colifata250405.htm>

S/A

2005 “El arte a beneficio de la gente”, Montevideo, 13 de diciembre. Página electrónica Uruguay solidario: [www.uruguayosolidario.org.uy/spip/article.php3?id\\_article=2201](http://www.uruguayosolidario.org.uy/spip/article.php3?id_article=2201)

S/A

2006 “Nos oímos en la calle”, en *Artez. Revista de Artes Escénicas*, núm. 113, España, Bilbao, septiembre. Página electrónica:  
<http://www.artezblai.com/aldizkaria/artez113/musika/nosoimosenlacalle.htm>

S/A

2006 “El Ayuntamiento potenciará a los músicos callejeros “que toquen bien””, en *Ya.com*, Valencia, 27 de marzo. Página electrónica:  
<http://noticias.ya.com/local/valencia/27/03/2006/ayuntamiento-musicos-callejeros.html>

S/A

2006 Editorial. “Con la música a otra parte”, en *Fiestacultura*, núm. 27, España, Barcelona, primavera. Versión electrónica: <http://www.fiestacultura.com/fc27.html>

S/A

2007 “Organilleros, la cultura intangible”, en *La Estrella de Valparaíso*, Valparaíso, 21 de febrero, año 87, núm. 25396. Página electrónica:  
[http://www.estrellavalpo.cl/prontus4\\_noticias/antialone.html?page=http://www.estrellavalpo.cl/prontus3\\_sup1/site/artic/20050604/pags/20050604021717.html](http://www.estrellavalpo.cl/prontus4_noticias/antialone.html?page=http://www.estrellavalpo.cl/prontus3_sup1/site/artic/20050604/pags/20050604021717.html)

S/A

s/f “Busker’s Festival Barcelona”, en *Barcelona Music*, España. Página electrónica:  
[http://barcelonamusic.net/noticies\\_des.php?notid=84&apar=notis](http://barcelonamusic.net/noticies_des.php?notid=84&apar=notis)

## ***Páginas electrónicas.***

ASOCIACIÓN CULTURAL LA CASA AMARILLA

[http://www.lacasamarilla.org/difusion\\_cultural.htm](http://www.lacasamarilla.org/difusion_cultural.htm)

BUSKER’S FESTIVAL 2006 (BARCELONA)

<http://www.buskersfestivalbarcelona.org>

COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS (CDI) (MÉXICO)

<http://cdi.gob.mx>

DELEGACION CUAUHEMOC (MEXICO)

<http://www.cauahemoc.df.gob.mx>

DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO (ARGENTINA)

<http://www.dgpatrimonio.buenosaires.gov.ar>

ENCUENTRO INTERNACIONAL DEL MARIACHI Y LA CHARRERÍA (JALISCO)

<http://www.mariachi-jalisco.com.mx>

ÉXITO EXPORTADOR

<http://www.exitoexportador.com/stasts.htm>

FESTIVAL ANUAL DE MARIACHI (DENVER)

<http://www.mariachivasquez.com>

FESTIVAL CALLEJEANDO (MÁLAGA)

<http://www.vargaoju.com/callejeando>

FESTIVAL DEL MARIACHI Y TRADICIONES MICHOACANAS (MICHOACÁN)

<http://www.mimorelia.com>

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (INAH) (MÉXICO)

<http://transparencia.inah.gob.mx/index.php?sid=754>

<http://transparencia.inah.gob.mx/index.php?sid=1300>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS (INE) (CHILE)

<http://www.gobiernoelectronico.org/>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS (INDEC) (ARGENTINA)

<http://www.indec.mecon.ar/>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA (INEGI) (MÉXICO)

<http://www.inegi.gob.mx/>

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (UNESCO)

<http://www.unesco.org>

*SUI GENERIS*

<http://www.geocities.com/SoHo/2457/>