

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

**¡AHÍ TRAIGO MI MACHETE!
La música como herramienta de
supervivencia en las calles de la CDMX**

Martín Alberto Arias Nájera
2223802222

Especialización en Antropología de la Cultura

Dr. Eduardo Vicente Nivón Bolán

29 de septiembre 2023

Indice

1. Introducción.....	3
2. El paisaje y la escena.....	5
3. Etnografía de la Escena	8
4. Música y músicos en las calles de la CDMX.....	12
5. Migración, representación y estigma en el espacio urbano	15
6. Valor y trabajo de la música en las calles.....	16
7. El Género como lectura.....	21
8. Conclusiones	23
9. Bibliografía	24

“[...] la invocación de la «costumbre» de un oficio o una ocupación indicaba un uso ejercido durante tanto tiempo que había adquirido visos de privilegio o derecho.”

Thompson E.P. 1995 p 17

1. Introducción

Cuando le dije a mis padres que quería estudiar filosofía o algo relacionado a las Ciencias Sociales se escandalizaron y me pidieron reconsiderar mis opciones. Lo siguiente en mi lista era ser músico, por lo que ellos mismos rectificaron pensando que la primera opción no era, después de todo, tan mala idea. Esta anécdota, aunque en parte falsa, encierra una problemática con la que me enfrenté al momento de comenzar a dedicarme a la música. Ésta nunca estuvo realmente entre mis posibilidades de desarrollo profesional, figuraba como no más que un pasatiempo estimulante. De haber seguido con el plan, tal vez ahora estuviera como cajero en algún banco o en la contaduría de alguna empresa. Aunque en mi familia existía cierta afinidad y sensibilidad hacia las artes, la mirada y escucha siempre fue desde lejos. En casa de mi abuela había gran cantidad de instrumentos que nadie sabía tocar. Comencé a tocar la guitarra en compañía de amigos de infancia, jugando y pasando el rato. Poco a poco fui adquiriendo más técnicas y conocimientos teóricos. Acompañaba a amigos en las fiestas, hasta que un día estaba en un escenario y luego en otro hasta que, de repente, y sin buscarlo realmente, ya era un “músico”.

Pese a esto, el panorama seguía siendo el mismo: buscar otras posibilidades porque “de la música me iba a morir de hambre”. Me costó mucho quitarme esa idea; más con las personas a mi alrededor recalando las dificultades e intrascendencia de la música, y las artes en general. Incluso ya tomando clases formalmente y dedicándome profesionalmente a ello, me topaba con cuestionamientos como: ¿A poco se estudia para eso? ¿y en qué vas a trabajar? ¿no vas a estudiar algo más, algo de verdad? ¿de qué vas a vivir? Estos comentarios, aunque tendenciosos, malintencionados e hirientes, reflejaban una preocupación real y cruda: la precariedad en la labor artística. Aún ahora me pregunto ¿de qué vive un músico? La respuesta podría ser tan sencilla como decir que de tocar o interpretar *música*. En mi experiencia propia y en las compartidas por amigos y colegas en estos años, he podido constatar que para ser músico no hace falta entrar a una escuela, sindicato o a algún gremio específico, tampoco se trata de aprender sesudamente armonía, solfeo a primera vista, técnicas extendidas o clavarse de lleno en teoría musical. Alguien que sólo sabe los acordes, aunque no tenga idea de cómo se llaman o estructuran, pero es capaz de acompañar a un cantante y le pagan por eso, sería incluso considerado como músico. Con esto no digo que el músico no se prepare y se profesionalice, e incluso deba hacerlo, sino que el amplio mercado y relaciones sociales en torno a la música, posibilitan al *músico* un amplio panorama, desde grandes producciones en estudio y en concierto, hasta eventos en foros, teatros, restaurantes, bares y fiestas, e incluso en el espacio público.

No obstante, la pregunta, en alguna dimensión, sigue sin ser resuelta. Si bien el músico tiene un amplio espacio para desenvolverse laboralmente, no hay un sueldo o tabulador fijo que emparejen el nivel de juego. Comenté que no es necesario estudiar para ser músico, empero, mientras más herramientas se adquieran, mayores serán las posibilidades de acceder a ciertas oportunidades. La gran mayoría de los músicos con los que he interactuado coinciden en el siguiente mantra: *cobro no sólo por lo que sé, sino por lo que me costó mi instrumento y darle mantenimiento, por lo que he invertido en clases y cursos, por las horas de estudio y experiencia*. Aquí, la experiencia y la reputación se vuelven fundamentales para el reclamo de dichas oportunidades, de modo que el currículo del *músico* se va especializando. A esto se suman factores como la movilidad social, capital cultural y la clase, haciendo aún más complejo el perfil de la música como posibilidad laboral.

Las calles se presentan aquí como una posibilidad; el foro público por excelencia. La música en las calles se despliega en dos aspectos de representación y producción de significados. Por un lado, la visión precarizada e inútil del quehacer musical y artístico dentro de los modos de producción económica urbana; el artista abnegado que vive del y para el arte. Por el otro, la representación de las calles en su dimensión de marginalidad, inscribiendo al músico en un aspecto de mendicidad y ambulante. Bajo estas consideraciones la pregunta sería ¿en qué contextos y condiciones una persona opta por salir a las calles y utilizar la música como herramienta para su sustento? Así, el objetivo de este texto es reflexionar sobre los usos y valor de la música como dispositivo cultural; sobre el contexto y los mecanismos que posibilitan a los músicos callejeros migrantes instalarse en el espacio público y sobrevivir de su quehacer musical.

2. El paisaje y la escena

El tránsito en la Ciudad de México (CDMX) es un viaje que nos sumerge en un paisaje barroco lleno de contradicciones; un collage multiforme, de texturas y colores. Según datos del INEGI, recogidos en noviembre del 2022, cerca de 163 millones de personas utilizaron el transporte público en la Zona Metropolitana¹. Así, la CDMX “no sólo supone un tipo de concentración espacial definida por su tamaño, su densidad poblacional, su centralidad económica, política, de gestión y servicios, y su heterogeneidad expresada en la multiplicidad de prácticas y ofertas; sino un tipo particular de experiencia.” (Domínguez, 2012:7) Los millones de personas que habitan, transitan y experimentan la ciudad le otorgan a la urbe un sinfín de posibilidades; la calle surge como un escenario compartido en donde a cada momento se desarrollan diversas escenas, con situaciones que emergen, se conjuntan y se desvanecen. Tal es el espacio de acción en el que la música y los músicos callejeros se desenvuelven.

¹ https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/transporteurbano/doc/ETUP2023_01.pdf

La experiencia del espacio público de la CDMX va más allá del entorno físico visual. El espacio sonoro genera un ambiente en el que la vida urbana se refleja. Steven Feld, etnomusicólogo, antropólogo y lingüista dedicado al estudio del sonido, propone que cada uno de los elementos sonoros que el entorno ofrece generan un tiempo y espacio específico con los cuales el sujeto se relaciona. Es decir, los espacios sonoros² permiten al sujeto entender su entorno para colocarse y/o actuar en una lógica y forma propia en donde se articulan elementos tanto geográficos, como sociales (Feld, 2012). De este modo, los sonidos que evoca la ciudad se presentan como base elemental para comprender las interacciones que ocurren en el espacio.

Entre los sonidos que despliega el espacio público resalta con especial singularidad la música. La antropóloga británica Ruth Finnegan argumenta que “estamos rodeados de música y, tanto si personalmente la valoramos como si no, juega un cierto papel en nuestras vidas. En la medida en que forma plenamente parte del mundo social.” (Finnegan, 1998: 1). La música se presenta de forma reiterada y en múltiples lugares: música de fondo en los andenes del metro, en los camiones; la radio sintonizada en medio del tráfico; el folclore turístico de los organilleros; bares y puestos comerciales buscando generar un ambiente; trovadores y raperos improvisando en el espacio público; vecinos molestos con sus discos a todo volumen o alarmas de coches musicales; hasta personas tarareando tímidamente en la fila de las tortillas. Esta posibilidad sonora del espacio público permite al músico volverse un actor reconocible en el paisaje urbano; es decir, un personaje que se puede percibir como natural y obvio dentro del contexto de la gran metrópolis. La historia y la literatura nos revelan al juglar o trovador como un artista callejero que se instala en el paisaje público e imaginario popular (Picún, 2007).

Este texto tiene por objetivo penetrar en lo que una escena tan mundana, como lo es un músico tocando en la calle, encierra. A saber, un músico (con toda su historia de vida y necesidades inmediatas) que llega a un espacio público (con toda la carga y vulnerabilidad que representan las calles), toca su instrumento incidiendo y compitiendo por la atención en el espacio sonoro saturado de la Ciudad de México, buscando interactuar con el público en

² Feld utiliza el término “paisaje sonoro”. Propongo, para propósito de este proyecto, cambiar dicho término por “espacio sonoro” debido a que la relación con el *paisaje* evoca un acto de contemplación, mientras que el *espacio* propone un ambiente de percepción sensitiva contextualizada y no necesariamente consciente.

búsqueda de remuneración económica inmediata. Este fenómeno ocurre en un tiempo definido y efímero, sin dejar ningún signo perdurable, y de difícil predictibilidad. Dicho desglose nos permite develar varias líneas sobre el cual se puede observar el fenómeno en distintas dimensiones en la relación entre espacio sonoro / música / músico / transeúnte. En principio, la relación en la cual el músico y la música se posicionan en el espacio, apelando a la atención del transeúnte con el objetivo de recibir dinero. Así, la relación músico/transeúnte no sólo está mediada por el efecto sonoro de la música dentro de un espacio social y sonoro, sino que resulta necesario analizar, de igual modo, cómo se valoriza la música y su performance, desde el punto de vista del músico y el transeúnte, de tal modo que el fenómeno conduce a una transacción económica. Asimismo, la importancia del espacio sonoro revela un ambiente en el cual el músico y su música no están en un primer plano, sino que se ubican en medio de una multitud de efectos y emisiones sonoras que sobre estimulan el aparato auditivo del transeúnte.

Por otro lado, el sujeto en el que está inspirada y volcada esta investigación es uno específico entre la diversidad de posibilidades que el término "músico callejero" remite: es una persona que migra a la Ciudad de México en búsqueda de una mejor condición laboral y/o de vida, que por su condición y necesidades específicas (enfermedad, tercera edad, falta de preparación, etc.) no logra instalarse en el campo laboral urbano y utiliza la música como estrategia laboral para su sustento. No es un músico en el sentido artístico o académico, con redes de apoyo ni posibilidad de movilidad social. Esta suma de condiciones hace que la toma del espacio público e inserción sonora sean más problemáticos y le coloquen en una condición de mayor vulnerabilidad, con relación a músicos que toman el espacio público con otras lógicas, técnicas y dispositivos, como bocinas, permisos o un conocimiento musical más "avanzado".

El *quehacer*³ musical, como se ha comentado, es de las labores más estigmatizadas dentro de las lógicas y prácticas sociales en el contexto de la CDMX. Sin embargo, caer en el otro extremo (que en realidad sería otra cara de la misma moneda), la romantización del arte y la virtud abnegada del artista, no permite la valorización que el oficio merece. Cabe

³ Con *quehacer* me refiero al acto directo y físico de hacer música ya sea tocando un instrumento o cantando. En esta dimensión del concepto no tomo en cuenta a compositores, arreglistas, gestores o productores.

recordar y resaltar que el músico del que aquí se habla es de uno que escogió la música como último recurso ante una lógica social y económica que no le permitió sostenerse de otro modo. De acuerdo con esta argumentación, es posible afirmar que el músico callejero migrante se puede sostener dentro de este último recurso debido a que percibimos a la música dentro de un contexto tal que, social y culturalmente, nos resulta significativa y le otorgamos algún tipo de valor.

3. Etnografía de la Escena

El acercamiento a este tema surge de una anécdota que don Felipe Torres, un *violinista* (como él se llama a sí mismo) de una comunidad nahua de la región huasteca de Hidalgo, me compartió en el marco de una investigación sobre la música de una fiesta en su pueblo. Don Felipe es un campesino que comenzó a tocar los sones típicos de su comunidad a una edad adulta por pura pasión, ya que nunca participó como músico en tales festividades y fue hasta que llegó a la adultez que pudo comprarse un violín. Entrando el año 2000, a petición de sus hijos que residían en Naucalpan, don Felipe y su esposa se mudaron con ellos. Sin embargo, siempre fue muy inquieto y no le gustaba estar sin hacer nada, además que el dinero que llevaban sus hijos a casa no era suficiente para la manutención de todos los ocupantes. Buscó trabajo en el área de Polanco a Satélite, pero no tuvo éxito pues, según sus palabras, sólo le sabía al campo y ya era viejo. Un vecino suyo le dijo que saliera con su violín a tocar en las calles, “ese es tu machete” decía. Movido por la desesperación y superando la pena, encontró en su saber tradicional y pasión musical una estrategia laboral que le ayudó a sostenerse económicamente. Don Felipe no “sabía” música, sólo tocaba los sones de su región y alguno que otro huapango. No obstante, este *saber* fue suficiente para lograr recaudar dinero suficiente cada día. Con el tiempo, aprendió nueva música, más popular y reconocidas, que se iban sumando a su repertorio por la recomendación o petición de sus oyentes.

La historia de don Felipe resonó en mi tránsito por la ciudad, reconociendo paisajes donde se insertaban músicos con “sombrero y violín”, como don Felipe se refirió a sí mismo;

músicos que toman el espacio público, incidiendo en el paisaje urbano y sonoro cotidiano de la ciudad de México, compitiendo con la saturación sonora urbana, con el fin de explotar laboralmente su saber, apelando a la sensibilidad del usuario/transeúnte, para recibir algún tipo de remuneración económica. La inserción de estos personajes en el espacio público, sin embargo, resulta ser más complicada que la escena descrita. No obstante, a pesar de su visibilidad y de ser un fenómeno recurrente en las calles, el acercamiento al campo de estudio resulta complicado en varios aspectos metodológicos.

En principio habría que reconocer el carácter transitorio del fenómeno. Los músicos se van moviendo por las calles buscando lugares con mayor afluencia y tránsito, dónde se sientan cómodos, o para evitar alguna confrontación con policías o el crimen. Al volverse la principal actividad económica de don Felipe, se vio obligado a adentrarse de lleno en su propio quehacer, aprendiendo a moverse en las calles, identificando lugares, días y horarios con mayor afluencia de gente, y estableciendo algún tipo de lazo con trabajadores de locales, ambulantes y policías recurrentes en sus recorridos. Así, aunque *vaga* por el espacio público, el músico calcula su andar y su estar, interactuando y reaccionando a los estímulos del entorno, validando su actuar por la experiencia y las expectativas.

Al señor Fernando lo conocí en el transbordo del metro Chabacano mientras interpretaba la melodía de *La Guadalupana* en compañía de su hijo quien sostenía una canasta con la que pedía dinero. Me comentó que con frecuencia se encontraba en las instalaciones del metro Chabacano por las mañanas, pues se sentía más seguro estando ahí adentro. Los días posteriores lo busqué nuevamente, tanto en el mismo día, hora y lugar, como en distintos horarios y por todos los pasillos del metro sin éxito. Días más tarde, en un trayecto por la tarde, en el metro Tacubaya, sin buscarlo me lo volví a encontrar, ahora con una armónica interpretando la melodía de *Chiquitita* de *ABBA*. En esta ocasión, su hijo lo acompañaba con un pandero, mientras su esposa con la canasta pedía dinero en medio del pasillo. Es un fenómeno emergente en tanto que no es un espacio definido para tal propósito (escenario), sino que depende de las necesidades y decisiones del músico, de acuerdo con el contexto y su experiencia, que se instala en el espacio. Es decir, es este músico el que decide tomar y transformar el espacio para realizar su labor. No obstante, no hay que perder de vista que, aunque éste tenga una cierta planeación y objetivo, las condiciones particulares del

espacio reducen la acción del músico a una decisión hamletiana: tocar o no tocar en ese momento. El espacio urbano está en constante movimiento y transformación, y el músico debe estar atento a su entorno; otros fenómenos sonoros que invadan el ambiente, el tránsito de algún policía, aglomeración o tránsito de las personas, entre otros.

Por otro lado, reconociendo este carácter activo y sensitivo con el que los músicos se instalan en el espacio, surge otro problema: están trabajando. Las estrategias de aproximación hacia los sujetos han sido variadas. En los alrededores de la UAM Iztapalapa transita recurrentemente un violinista que se acerca a los establecimientos de comida para interpretar sus sonos y pedir dinero a los comensales cautivos. Este violinista es de la región huasteca, sólo toca huapangos y carga con una cuera típica de la región tamaulipeca, que presume ser uniforme de trío huasteco. En el trayecto de un local a otro me acerqué a él mientras sacaba de su bolsa el montón de monedas que llevaba acumulado; por su gesto, percibí que aquel era uno de esos días malos. Estos músicos no sólo están vagando por el espacio público y tomando momentáneamente aquellos lugares, sino que el *estar* en ese espacio se posiciona de tal modo que para ellos es una situación de trabajo que merece toda atención, concentración y dedicación. Este violinista rechazó mi intención de entablar una plática en ese momento, pues debía continuar con su camino en la misión de recaudar dinero. Así, el andar del músico no sólo se calcula con relación al contexto del espacio público, sino también a las expectativas económicas.

Un jaranero que toca y canta por el mercado Zaragoza, cerca del metro CD Deportiva, lanzó el reclamo “tanta gente comiendo bien a gusto y tan marra”, mientras contaba unas monedas después de dos horas de trabajo. Durante ese tiempo yo mismo me puse a pasear por ese mercado. Este jaranero no era el único que pasaba por los puestos de comida solicitando *una ayuda* o *una moneda* a los comensales. En ese mismo lapso pasaron tres niños vendiendo dulces, una señora con un niño a cuestas, un trío de boleros, un trovador con su guitarra y un señor contando una historia sobre su hija en el hospital. La lucha fue por esa moneda suelta en el bolsillo de los comensales, quienes a su vez planean su destino.

En el mismo camino hacia UAM Iztapalapa, me encontré con un trompetista que caminaba por la calle mientras interpretaba la melodía de *La Surianita*, canción típica oaxaqueña. Con una mano sostenía la trompeta, digitando con los dedos las notas en los

pistones, mientras que la otra la extendía hacia los transeúntes en señal de pedirles dinero. En un recorrido de unas seis cuabras que recorrió en un lapso de aproximadamente 20 minutos (pues su atención estaba dividida entre los transeúntes a los que le dirigía su gorra y su pequeño hijo que jugaba con un muñeco mientras lo acompañaba) nunca cambió de canción. En cambio, dominó a placer la melodía, haciendo gala de variaciones de tema, de técnicas, de articulación, agregando silencios y ornamentaciones muy precisas. Me acerqué a darle unas monedas a la vez que le pregunté por la melodía que interpretaba y sus variaciones, recurriendo a mis conocimientos musicales. Esto motivó una breve interacción donde me presenté y charlamos un poco, para después continuar con su labor. Venía de Oaxaca donde tocaba con la banda de viento de su pueblo, vino a la ciudad cuando su hijo nació, él es albañil, pero en las temporadas que no hay trabajo, recurre a la trompeta para sacar dinero.

Por último, en el metro de la línea 9, iba en camino a un evento musical con un amigo que cargaba su violín. Un señor entró al vagón para ofrecer unas paletas de dulce por \$1. Cuando llegó con nosotros observó el violín y emocionado nos presumió que él también tocaba el violín, pero hace tiempo no lo hacía. Mi amigo le preguntó sobre la música que tocaba. El señor se limitó a decir que allá en las de su pueblo, pero que tocaba varias, incluso de música clásica. Nos contó que era de la sierra norte de Puebla y llegó a la ciudad hace 10 años, pero que la cosa estaba difícil y tenía que salir a las calles a vender sus paletas. Le pregunté por qué no traía su violín. Sí lo había traído, pero se le rompió y no tenía dinero para comprar otro y su hijo no quería comprarle otro porque decía que era una pérdida de tiempo. Le di una moneda que encontré en mi bolsillo y me ofreció a cambio una paleta, yo no quería la paleta en realidad, pero el señor insistió. Siguió con su camino y una chica más adelante se paró para darle unas monedas y regresó a su asiento, el señor la persiguió para darle su paleta; la chica se negó y estuvieron un tiempo en una danza de ofrecimiento y negación.

De este modo, el campo de estudio aquí planteado está mediado, desde un primer plano, por mi propia experiencia como transeúnte de la ciudad que percibe el entorno sonoro y socioespacial, pero también como músico profesional que reconoce ciertos aspectos desplegados en la *labor musical*. El acercamiento etnográfico, entonces, se plantea como una

extensión del mismo tránsito por la ciudad, ampliando la percepción en búsqueda de estos fenómenos emergentes y transitorios, que no son pocos ni aislados. La observación y escucha a profundidad del fenómeno también resulta relevante en tanto la interpretación de sus gestos y acciones, la interacción con los transeúntes y el acto de dar/recibir la moneda, la relación con el espacio delimitado geográficamente y su contexto, así como el fenómeno dentro de un espacio sonoro específico. Por otro lado, de las breves interacciones y pláticas que puedan surgir con los músicos se busca información como lugar de procedencia, estado y dificultades del campo laboral urbano, acercamiento y estudio musical, percepción y experiencias de la calle y el espacio público. Además, a esto se suma la experiencia de músicos que alguna vez tocaron en las calles bajo las mismas condiciones, como el caso de don Felipe Torres.

4. Música y músicos en las calles de la CDMX

Para Olga Picún hay dos elementos fundamentales que caracterizan la música en las calles: la intervención del espacio público y sonoro, y la relación de intercambio (don) entre transeúnte y músico (Picún, 2011:9). Asimismo, señala que los músicos callejeros comparten no sólo el espacio público con el ambulante y la mendicidad, sino también una imagen relacionada con la marginalidad, ilegalidad y delincuencia; aunque este prejuicio no exprese la dignidad que el oficio, el saber y la persona, desempeñan (Picún, 2007). La experiencia urbana de la CDMX está mediada por una profunda desigualdad social. “Mientras en los países de la OCDE⁴ la relación entre el ingreso promedio del decil más rico y el del más pobre es de 9 a 1, en México es 27 veces superior.” (Saravi, 2016:410) La segregación y apropiación del espacio lleva a la ciudad a desarrollar una compleja relación entre los diversos actores que se desenvuelven en el espacio. Así, la concentración de las clases obreras y trabajadoras estigmatizadas afloja la tensión entre la formalidad e informalidad. El espacio público es un espacio en disputa y las calles se vuelven un escenario de relaciones sociales mediadas por

⁴ Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico

“una administración del conflicto, latente o manifiesto, que se inclina por la separación, la segregación, la atribución o autoatribución de cotos exclusivos.” (Giglia, 2008:14)

El estigma del músico callejero rivaliza al del artista legitimado por el espacio. La inserción en el espacio público supone para el músico una posición de vulnerabilidad. En este sentido, las calles no sólo se experimentan como un punto de encuentro y tránsito, sino que también conllevan una serie de complicaciones que sortear: El cuerpo como medio principal de trabajo, caminando largas distancias a la intemperie y a merced de los cambios climáticos; exigiendo la motricidad fina y la habilidad técnica que requieren cada instrumento, así como su cuidado y mantenimiento; además de la hostilidad de los espacios privados y la disputa de la economía informal del espacio público (espacial y sonoro); el *deber* policial y la presencia del crimen. Bajo estos parámetros podríamos preguntarnos ¿por qué alguien tomaría conscientemente la decisión de salir a las calles con un instrumento en búsqueda de una remuneración económica? Y ¿esta remuneración resulta ser suficiente para su subsistencia?

Dentro del mismo parámetro es posible encontrar diferentes categorías y elementos, la categoría de músico callejero presenta varios problemas pues abarca una gran variedad de formas y lógicas que se despliegan en el espacio público⁵. 1) *Triciclo Circus Band* y *Burocracia Cósmica* eran un par de bandas que tocaban en las calles del centro de la CDMX. Si bien esta práctica les retribuía económicamente, su intención era promocionar su proyecto. Sus presentaciones reunían a transeúntes con el fin de volverlos fans, vender discos, conseguir seguidores en redes sociales y que todo ello les sirviera de catapulta para consolidarse como proyecto musical. 2) Uriel y Paco son estudiantes de música. Uriel reunió a un grupo de amigos, estudiantes de música también, para formar un grupo y tocar en las calles del centro. Paco, estudiante de jazz, también reunió a amigos para andar por locales de la Roma. Aunque tocar en las calles, al igual que a las otras bandas, les ha redituado económicamente, en su caso para continuar con sus estudios, su objetivo principal es *foguearse*, experimentar y divertirse con sus amigos, esperando en un futuro cercano desplegar esa experiencia en escenarios. 3) César y Marcos son músicos profesionales que

⁵ Los grupos y músicos que aquí se mencionan son proyectos y personas con los que he compartido escenario, o he tocado con ellos, o les he conocido en el gremio. Estas experiencias no son exclusivas de músicos que conozco que han tocado en la calle, pero son las más representativas y recurrentes.

tocan en las calles como una fuente importante de ingresos, extra a sus otras labores musicales. Ellos catalogan su práctica como trabajo, con horario específico. César es armonicista y guitarrista, vive en la colonia Santo Domingo y suele tocar en los camiones de rutas de CU; además de eso, toca como músico invitado con bandas de blues y rock. Marcos es cantante, y toca la guitarra y la quena, vive en Chimalhuacán y toca por el oriente de la ciudad, desde Pantitlán hasta Jamaica; además de eso, lo contratan para cantar en eventos y fiestas.

Las experiencias de vida, los objetivos y las prácticas son muy diferentes en cada caso. Sin embargo, la diferencia fundamental, y que da peso a esta investigación, es que para los músicos migrantes, aquí referidos, la música como estrategia laboral y la práctica en el espacio público no es parte de un proyecto (artístico o de vida), sino más bien un recurso (gozoso para ellos también) que les permitió dar la vuelta a una situación adversa. Así, este músico callejero no está en un espacio artístico con límite diferenciado entre público y escenario, de intérprete y espectador. Se coloca en medio del espacio público, mezclándose y compitiendo con el espacio sonoro intentando ser escuchado, y convirtiéndose, incluso, en parte del paisaje citadino. La posibilidad sonora del músico y su instrumento también es relevante pues es el músico quien tiene que procurar y posibilitar ser escuchado. La percepción sonora del transeúnte/usuario es constantemente excitada por estímulos cotidianos que se encuentran en las calles. Incluso en espacios cerrados como restaurantes, el músico interfiere en el espacio sonoro de los cubiertos y la loza chocando, entre pláticas y pedidos a meseros. De este modo, aunque el músico procure hacer *música*, esto no es necesariamente percibido por el escucha. La división entre un sonido considerado como placentero o como ruido es meramente subjetiva (Domínguez, 2012), pero juega un papel fundamental en la percepción el fenómeno. ¿El transeúnte-escucha percibe al sonido como música, como ruido o como parte del entorno sonoro? ¿Todo aquel que da dinero percibió el estímulo necesariamente como música, o hay alguna otra causa por la que otorgue la moneda?

5. Migración, representación y estigma en el espacio urbano

En el marco nacional, la CDMX se enmarca como una promesa, un estandarte del estado de bienestar nacional. Sin embargo, como ya se ha señalado, “un elemento que diferencia una metrópoli como México [...] es la ostensible presencia de la desigualdad social en el espacio urbano.” (Giglia, 2007:13) En la década de los 70’s, Larissa Lomnitz había problematizado las condiciones bajo las cuales se gestaba la migración rural hacia el entonces Distrito Federal, utilizando un modelo ecológico para explicar el fenómeno como un proceso de adaptación en un *continuum* en la transición de un nicho (rural) a otro (urbano) (Lomnitz, 1975:48).

Larissa Lomnitz caracteriza la migración como un proceso en el cual la ciudad “atrae al campesino”, ofreciéndole mejores oportunidades laborales, educativas, mayor participación en la vida nacional y siendo parte del gran movimiento sociocultural que supone la urbe, versus un campo ingrato y jerárquico que empuja a los jóvenes a migrar (Lomnitz, 1975:51). La historia del campo mexicano es compleja, según la economista Argelia Salinas la crisis económica surgida en los años 60’s se prolongó y las políticas implementadas resultaron insuficientes e ineficaces provocando que “el campo, lo mismo que el resto de la economía, entrara en una etapa de transformaciones en perjuicio de la clase trabajadora.” (Salinas, 2018:36) Los esfuerzos políticos y económicos se volcaron al bienestar urbano, dejando relegadas las necesidades del campo agrícola y la vida rural. Bajo esta coyuntura, los minifundios y ejidos no tenían forma de competir contra la propiedad privada. “Los campesinos, que producen básicamente para el autoconsumo, herencia de formas de producción precapitalistas y al mismo tiempo reproducidas funcionalmente por las relaciones capitalistas de producción, tenían que integrarse más intensamente a la producción de mercancías o quedar en la absoluta “libertad” de vender su fuerza de trabajo.” (*Ibidem*:37)

De este modo, el habitante rural migra a la ciudad en búsqueda de una mejor oferta laboral, o de menos algún trabajo, que le permita acceder a una mayor calidad de vida, según las oportunidades ofrecidas por la ciudad. Pero no por ello, necesariamente, este sujeto se introduce de lleno en sus lógicas. El mismo sistema es el que rechaza al sujeto de acuerdo

con su contexto. Indicadores como la edad, grado de estudio, experiencia, salud e incluso género discriminan el acceso a ofertas laborales. Entre los músicos entrevistados, son diversos los motivos por lo que no logran insertarse en el campo laboral urbano, aunque sobresalen la edad y conocimientos o estudios como indicador principal. Empero, estos sujetos no esperan pasivos este resultado, sino que toman un recurso a su alcance para darle la vuelta a ese sistema que les niega su incorporación y se ven obligados a sobrevivir fuera del mismo. Este aspecto va más allá de la informalidad. Volviendo al planteamiento de Lomnitz, “Los marginados: realizan ciertas funciones útiles dentro de la ecología urbana, se alimentan de sus sobras y viven en los intersticios de la ciudad, física y económicamente hablando.” (Lomnitz, 1975:11) El músico callejero toma el espacio público por su propia necesidad, nadie lo pidió y no cumple un papel “útil” dentro de la *ecología urbana* y, sin embargo, el transeúnte le otorga una moneda que le permite subsistir.

6. Valor y trabajo de la música en las calles

Resulta claro que la música tiene una gran importancia en la vida social de la humanidad. Numerosos registros históricos y etnográficos, sumados a la experiencia cotidiana, dan cuenta de esta afirmación. La música permite generar lazos personales y sociales, nos conecta armónicamente con el entorno y otorga identidad; no es una actividad de lujo o decorativa: es una parte esencial y necesaria en la existencia humana (Sadie, 2009). No obstante, el lugar y valor que cada cultura le atribuye dista en sus prácticas y usos.

Dentro de la tradición cultural occidental, el *quehacer* musical se veía como un oficio no mayor al de un artesano; en el renacimiento, junto a Giovanni Pierluigi da Palestrina, se le otorgó a la música un lugar importante dentro de las artes. Fue hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX que la música logró posicionarse, dentro de la jerarquía de las artes, gracias a los filósofos y literatos románticos, como el gran arte inmaterial (Sadie, 2009). Sin embargo, esta historia nos presenta los nombres y la figura de los grandes *genios*, individuos virtuosos y fuera de serie que marcaron los momentos importantes de la gran historia de la

música. Los músicos, como individuos desempeñando una labor específica, seguían siendo marginados y representados como un ente difuso en esta gran historia. Para el siglo XX, directores de orquesta y algunos instrumentistas comienzan a tener una visibilidad e importancia mayor. Asimismo, las nuevas tecnologías permiten un mayor alcance y masificación de las músicas populares, por lo que el músico popular comienza a tener mayor relevancia.

Pero, entonces, ¿qué valor tiene la música? Si la música en sí misma es lo que tiene valor, hacer música en cualquier ámbito, sea cual fuere, generaría riqueza. Claramente, esto no es así. El estereotipo del genio artístico se ha mantenido en el imaginario cultural contemporáneo, rivalizando con el estigma negativo de la música como una actividad decorativa y ociosa. El estatus de *Músico* reconocido y legitimado socialmente, esta mediado por los estándares de éxito que valoriza la industria musical. La espectacularización y la mercantilización es la vara con la que se contrasta todo el panorama, de modo que la música que vale económicamente es aquella que se puede vender. “La música, disfrute inmaterial convertido en mercancía, viene a anunciar una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero.” (Attalie, 1995:11)

Es aquí donde los límites entre una labor formal e informal se desdibujan. Los músicos que no logran acceder a esos valores de la industria son enmarcados en una ambigüedad con respecto a su propia labor y el valor que de ello se extrae. El carácter de entretenimiento en el cual se ha instalado la música hace ver a su oficio como un mero pasatiempo y difícilmente un campo laboral útil y deseable. Bajo estas relaciones, entonces el músico se perfilaría en una búsqueda de reconocimiento y legitimación de su *quehacer*, de modo que lo coloque en posibilidad de acceder al mercado. Así, la inclusión de la industria en los procesos de profesionalización da mayor legitimación, por ejemplo, a un músico que firmó con alguna disquera, que aquellos que se embarcan en una producción independiente. No obstante, si bien se puede enmarcar que la industria ha captado en su masificación gran parte de la producción y consumo musical, el valor social y cultural de esta sigue recayendo en una relación meramente subjetiva.

Los músicos con los que he entablado un diálogo en el marco de esta investigación y con las características descritas a lo largo de este escrito, provienen de tres regiones: Oaxaca,

la huasteca y Michoacán. Estas tres regiones se caracterizan por su riqueza musical, entablando un fuerte vínculo identitario entre los habitantes de estas regiones y sus músicas y tradiciones. Las prácticas sociales y culturales entorno a la música le otorgan un importante estatus y valor inmaterial. En muchos casos, revisando la historia de la etnomusicología, los músicos son considerados como elementales en la estructura social. Así, la posibilidad de la música como giro laboral en el espacio urbano está determinado no sólo desde el mismo foro que supone la calle, sino también desde la valorización que estas personas otorgan a la música, desde sus contextos culturales y relaciones simbólicas.

Retomando a Picún, el músico callejero se integra entre dos figuras, el mendigo y el vendedor ambulante, en la intersección entre la categoría de ambulante de acera y “otros productos y servicios” (Picún, 2011) En el caso del señor de las paletas, él no quería recibir las monedas sin dar a cambio la paleta correspondiente. De alguna manera, aquello que él hacía era un trabajo y buscaba respetar la regla de aquella transacción; intentando, probablemente, distanciarse de la imagen del mendigo. “A pesar de los crecientes niveles de desempleo (en México y en el planeta), los seres humanos siguen constituyendo su ser social a través de relaciones sociales en y con el mundo laboral, aunque estas relaciones se fundamenten o expresen en la marginación, exclusión o incluso en la huida o en la negación del trabajo.” (Nieto, 2017:39) Así, el músico en las calles ofrece su *música* a cambio de una retribución económica.

El trabajo del músico, en cualquier nivel de profesionalización o práctica es, generalmente, estigmatizado y precarizado. ¿De qué vive un músico callejero? La legitimación resalta como un elemento igualmente importante en este escenario. Para Picún, la moneda dada por el transeúnte, no sólo se lee en su valor económico, sino también en la legitimación del músico y su *hacer* en el espacio público. Insistiendo, la profesionalización del trabajo del músico no está delimitado a la complejidad técnica y conocimientos avanzados; es más, me atrevo a asegurar que para acceder a la posibilidad del beneficio simbólico del *ser* músico, no son necesarios esos atributos (es decir, saber de teoría musical o poseer una gran habilidad del instrumento). En este sentido, la labor del músico se puede reducir a memoria corporal y resolución técnica de necesidades inmediatas, sin necesidad de complejidad o estudio profundo. El violinista huasteco que transita por la UAM, siempre que

lo veo, en algún momento toca el *querreque*; un día, incluso, fue lo único que tocó en el trayecto de cinco establecimientos. Cada músico tiene su repertorio base, “las viejas confiables”, que sacan del apuro o sirven de relleno, o a veces por pura comodidad y memoria muscular.

Hasta ahora, he utilizado indistintamente los conceptos de *labor* y *trabajo* como sinónimos para referirme al *quehacer* del músico. Sin embargo, cabría puntualizar aquí la distinción que hace Raúl Nieto para hablar de *trabajo emocional* y *labor afectiva* (2017). La música se percibe como un fenómeno sensible que impacta directamente en una subjetividad *socioafectiva*. Nieto distingue, en un primer plano, al trabajo con una representación negativa ligada a la tortura, mientras que la labor se presenta como actividad propositiva. El trabajo está relacionado a los sistemas de producción industriales, mientras que la labor se “vinculan a los espacios íntimos, privados o domésticos, así como a los talleres artesanales.” (Nieto, 2017:36) En el segundo plano, distingue al trabajo emocional como un *performance laboral* donde el trabajador debe “adquirir un elaborado conjunto de disposiciones faciales y corporales, expresivas y reflexivas” (*Ibidem*: 40) para interactuar con las personas atendidas. La labor afectiva, por su parte, son aquellas mismas disposiciones, pero que se adquieren fuera del contexto laboral, en una relación íntima e individual.

El trabajo del músico recae en estos órdenes. Tocar un instrumento recae en la dimensión de labor afectiva, adquiriendo en un primer momento el gusto y la sensibilidad necesaria para entender los lenguajes musicales. Aprender las técnicas del instrumento, así como aprender canciones e interpretarlas, es un proceso largo y de paciencia, de práctica y error, y de constancia. Implica dirigir toda tu atención y disposición corporal a ello. Al final, la relación entre un músico y su instrumento se vuelve muy íntima; no sólo es un instrumento de trabajo, en muchos casos se vuelve un acompañante de vida. No obstante, el concepto de trabajo emocional en esta relación es más compleja. Un escenario supone una disposición distinta a la del estudio o el ensayo. El músico debe interactuar con el público, ya sea sólo tocando o entablando algún otro tipo de relación como hablarle, invitarle, etc. Así, dentro de la noción de trabajo emocional como disposición hacia una audiencia, el *habitus laboral* que despliega el músico es el de *artista*.

Aquí se presenta una situación particular para el músico callejero migrante, pues su labor en el espacio público no está del todo definida bajo estos parámetros. La música circula en las calles a través de los músicos pues se reconoce socialmente como una labor que emana algún tipo de valor. El músico “se desplaza para proponer sus servicios a domicilio. Él es la música y el espectáculo del cuerpo. Él la crea, la porta y organiza, él solo, toda su circulación en la sociedad.” (Attalie, 1995:26-27). No obstante, este músico no juega en la misma arena de legitimación y no es necesariamente representado en la misma relación simbólica del artista. Esta posición elástica entre mendigo y comerciante ambulante complejiza el intercambio económico pues es posible que el transeúnte no reaccione a la música sino a una imagen de marginalidad y pobreza, ubicando al músico en el espectro de mendicidad. Incluso, aun escuchando la música y reconociéndola, puede que exista esta estigmatización del transeúnte hacia el músico. “Las imágenes más recurrentes con las que se la asocia [la *pobreza*] son «no tener qué comer, dónde dormir o un trabajo», entre otras carencias elementales” (Saravi, 2016:423)

Entonces, si este músico no accede al prestigio de legitimación del artista. ¿qué es lo que legitima su labor y le hace merecedor de una moneda? Se ha mencionado que el músico callejero orbita en una relación entre la mendicidad y el ambulante. Picún propone dos nociones para pensar el intercambio entre músico y transeúnte: solidaridad por identidad [donde se reconocen los estímulos musicales o el compartir el espacio social] y solidaridad por reconocimiento [donde juegan los valores positivos desde la configuración del capital cultural] (Picún, 2011). Sostiene que en este intercambio operan componentes no materiales –gestuales o verbales-, que dan cuenta de los universos simbólicos en juego en esta relación diádica: memoria, identidades, gustos, sensibilidad o predisposición hacia cierto estilo o género de música. A estos universos habría que integrarles las representaciones mencionadas e introducir el concepto de *Economía moral de la desigualdad*, “la cual [Patrick Sachweh] define como el conjunto de creencias morales y representaciones colectivas sobre la estratificación social que son compartidas por todos los miembros de una sociedad.” (Saravi, 2016:411)

En este sentido, ¿qué es lo que está en juego en la interacción entre el músico y el transeúnte que da la moneda? En las condiciones económicas de los habitantes de la CDMX, otorgar una moneda es un acto calculado. El *cambio* juega un papel importante en el tránsito

y hábitat de la ciudad. Este *cambio* puede ser tanto un medio de subsistencia inmediata, como un sobrante. El transeúnte calcula sus trayectos, necesidades y emergencias, por lo que otorgar una moneda en el espacio público requiere de diversas consideraciones. En este sentido, la relación de intercambio entre músico y transeúnte se despliega en el espacio como un reconocimiento al otro. La moneda dada por el transeúnte puede tener una multiplicidad de posibilidades y significaciones: don, limosna, apoyo por prestigio, entre otros. “Los límites simbólicos no sólo clasifican, sino que luego orientan el comportamiento esperable hacia esos “otros” así construidos. Para los *buenos pobres*, para los indígenas, hay caridad, ganas de ayudar y acercarse.” (Saravi, 2016:425)

7. El Género como lectura

El planteamiento de este proyecto, la definición del sujeto de investigación tiene un importante sesgo que fue relegado conscientemente. El género de estos músicos es primordialmente masculino. Las interacciones empíricas que este sesgo crea son evidentes desde un primer acercamiento: los músicos aquí caracterizados son hombres. En el caso del Fernando Martínez, el músico del metro Chabacano iba acompañado de su esposa quien fungía un rol importante al ser los ojos y protectora de Fernando y su hijo. La unidad familiar que se forma en este caso resulta importante en el análisis particular del fenómeno. Sin embargo, hubo un caso que movió y expandió varias de las concepciones y preconcepciones con las que abordé esta investigación.

Teresa es una mujer joven originaria de Oaxaca que vaga en compañía de su hijo (de aproximadamente seis o siete años) y toca el saxofón por las noches en las calles de Insurgentes, Polanco o Coyoacán. Llegó a la ciudad, donde habitaban sus padres, cuando estaba embarazada. Al nacer su hijo, trabajó en una cocina económica que le sirvió de sustento durante los primeros años de maternidad. Sin embargo, al crecer e ingresar a la primaria su hijo, Teresa tomó la decisión de salir a las calles a tocar pues esto le permitía tener una constante fuente de ingresos y, además, tener tiempo por las mañanas para atender

a su hijo y llevarlo a la escuela. A penas lleva un año aprendiendo a tocar su instrumento, lo mismo que lleva tocando en las calles. Sus hermanos, quienes son músicos en Oaxaca, son quienes le están enseñando; sin embargo, las clases no son constantes, pues ellos se encuentran en su pueblo. No interpreta canciones, sino que improvisa melodías con base en ejercicios técnicos, armónicos y fragmentos de canciones reconocidas.

La razón por la cual analizar el caso de Teresa separado del planteamiento general, es que las consideraciones presentadas resultan insuficientes para comprender las implicaciones en la relación entre la música, su labor en las calles y el género. Para Teresa lo importante en su entorno es dedicar tiempo a las labores domésticas y crianza de su hijo, a la vez que tiene también que fungir como proveedora. Para Federici, “el trabajo doméstico [...] no solo se le ha impuesto a las mujeres, sino que ha sido transformado en un atributo natural de nuestra psique y personalidad femenina, una necesidad interna, una aspiración, proveniente supuestamente de las profundidades de nuestro carácter de mujeres.” (2013:37). Desde luego habría que profundizar en las implicaciones de estas relaciones entre trabajo doméstico y el giro laboral de la música en las calles. Como menciona Cristina Carrasco, “las condiciones en que se realiza la actividad laboral en el mercado son importantes para la calidad de vida de los y las trabajadores/as, pero también son importantes las condiciones en que se desarrolla la vida cotidiana más allá del empleo, lo que incluye la organización de los tiempos, horarios, espacios y la carga total de trabajo doméstico y de cuidados para la o las personas que lo realizan.” (Carrasco, 2011:212)

En este caso, el giro laboral de la música en las calles, más que como un mecanismo de supervivencia, se percibe como una posibilidad. Para Teresa, la música en las calles no representa la única forma en la que ella puede subsistir, sino que eligió esta posibilidad sobre de otras por un propósito específico y la conveniencia que representa. De este modo, la división entre espacio doméstico, espacio público y de trabajo se desdibuja, generando un *continuum* donde se presenta como un universo simplificado, con núcleo en su actividad principal, la crianza. Durante nuestra interacción, Teresa se veía completamente a gusto y conforme transitando por las calles. Se ponía nerviosa al hablar conmigo, pero en cuanto comenzaba a sonar su saxofón, su semblante cambiaba totalmente. Su hijo también se veía

habitudo, disfrutando de aquellos momentos y extendiendo sin pena un caso de plástico para recibir el dinero.

La consideración del género resulta relevante pues, mientras que para los músicos hombres su labor en las calles representa un posicionamiento simbólico de marginalidad y pobreza, para Teresa las representaciones de su labor en el espacio urbano se simbolizan de forma diferente. El contexto de violencia y acoso hacia las mujeres en el espacio urbano supondría una limitante para desempeñar su labor, más aún siendo en las noches. Sin embargo, ella es consciente de los estigmas y representaciones bajo los cuales se desenvuelve. Tiene horarios y rutas específicas, en calles y lugares transitados de Coyoacán, Polanco e Insurgentes. Su misma representación de madre trabajadora en las calles, según ella, le permiten alcanzar sus metas diarias sin tener que arriesgarse de más.

8. Conclusiones

El machete, en el contexto del campo rural, simboliza la herramienta de trabajo por excelencia. Hoy se relaciona y se mezcla en la cotidianidad más inmediata, entendiendo a esta herramienta no solo como una posibilidad de jornada, sino de labores domésticas y cotidianas. Para Felipe torres, esta herramienta, básica en su vida, útil para desenvolverse en su contexto, le resulta inoperante en su tránsito urbano. Los dispositivos culturales empleados son diversos. Descubrir al violín como herramienta de trabajo abre y revela todo un espacio de posibilidad. No es que el instrumento musical sea una herramienta de trabajo obvia en el contexto urbano. En este sentido, ¿cómo es que aparece el instrumento musical como herramienta de trabajo en el proceso de inserción del migrante?

La música como fenómeno social es ampliamente compartida por diversas culturas. El músico callejero migrante no es ajeno a la cultura porque se permea en el contexto urbano. La historia de la Ciudad de México está cimentada en procesos complejos de migración. Hoy no es casualidad que un músico oaxaqueño esté tocando una canción de *ABBA* con una

armónica. En esta imagen cotidiana de la ciudad se despliega ya un universo simbólico que está atravesado por un sinfín de sentidos realidades. La pregunta transversal sugerida en este texto fue ¿bajo qué contexto alguien optaría por la música en las calles como práctica laboral, teniendo en cuenta la visión precarizada e inútil del *quehacer* musical y la representación de las calles en su dimensión de marginalidad y pobreza?

La música se toma como una posible herramienta laboral, no desde las mismas realidades del contexto urbano, sino desde la misma configuración cultural de la cual proviene el músico migrante. Así, la música se coloca al centro de una compleja relación entre producción y consumo. Una puesta en escena *brechtiana* donde se rompe la cuarta pared, en una obra no acabada donde se conjuntan: por un lado, la posesión del saber y *quehacer* musical (donde se vuelve en una herramienta cultural de subsistencia) y, por el otro, su recepción y consumo (mediado por las representaciones y símbolos sociales que circulan en el espacio público).

9. Bibliografía

- ADLER DE LOMNITZ, Larissa (1975) *Cómo sobreviven los marginados*. México: Siglo XXI
- ATTALIE, Jaques (1995) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, España, Siglo XXI
- CARRASCO, Cristina (2011) “La economía del cuidado: planteamiento actual y desafíos pendientes”, *Revista de Economía Crítica*, núm. 11, pp. 205-225.
- DOMÍNGUEZ, Ana Lidia (2012) *La naturaleza sonora de la vida urbana. Ruido, convivencia y conflicto por el espacio sonoro en la Ciudad de México*. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, UAM - Iztapalapa.
- FEDERICI, Silvia [2012] (2013) *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Traficantes de sueños, Madrid

- FELD, Steven, 2012. *Sound and Sentiment, Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. E.E.U U: Duke University Press.
- FINNEGAN, Ruth. (1998). “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”. *Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*. Núms. 15-16, marzo-octubre 1998, 9-32
- GIGLIA, Angela y Emilio DUHAU (2008) *Las reglas del desorden. Habitar la metrópoli*. México: UAM-Azcapotzalco / Siglo XXI.
- NIETO, Raúl. (2017) “Trabajos emocionales y labores afectivas” *Alteridades*. Número 53. Páginas 35-46
- PICÚN, Olga (2007) *Una tipología de las prácticas de los músicos callejeros del Centro Histórico de la Ciudad de México*, Tesis de Maestría en Ciencias Antropológicas, UAM – Iztapalapa.
- _____ (2011) *Entre la legitimidad y el conflicto: los músicos callejeros en la ciudad Postindustrial. Estudio del centro histórico de la Ciudad de México y de Ciutat Vella (Barcelona)*, tesis de doctorado en Ciencias Antropológicas, UAM Iztapalapa.
- SADIE, Stanley (2009) *Guía Akal de la Música una introducción*, Ediciones Akal S. A., Madrid.
- SALINAS, Argelia (2018) “El rescate del campo mexicano frente al dilema: crecimiento o desarrollo y el Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024” en *Boletín Momento Económico*. año 10, núm. 56-57, noviembre 2018 - junio 2019 <http://ru.iiec.unam.mx/4945/1/BME56-57.pdf>
- SARAVI, Gonzalo (2016) “Miradas recíprocas: representaciones de la desigualdad en México” Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. *Revista Mexicana de Sociología* 78, núm. 3 (julio-septiembre): 409-436
- THOMPSON, E.P. (1995) *Costumbres en común*, Grijalbo, Mondador Barcelona.



Casa abierta al tiempo
 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA
 DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
 POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
 UNIDAD IZTAPALAPA
 Casa abierta al tiempo

23 NOV 2023

COORDINACIÓN DE
 SISTEMAS ESCOLARES

CONSTANCIA DE EVALUACIÓN DEL ENSAYO
 PARA LA OBTENCIÓN DEL DIPLOMA EN LA
 ESPECIALIZACIÓN EN ANTROPOLOGÍA DE LA CULTURA

DÍA	MES	AÑO
29	09	2023

ALUMNO: ARIAS NÁJERA MARTÍN ALBERTO

MATRICULA: 2223802222

TRIMESTRE 23-P

DIRECTOR: DR. EDUARDO VICENTE NIVÓN BOLÁN

EL ALUMNO PRESENTÓ EL ENSAYO TITULADO:

**¡AHÍ TRAIGO MI MACHETE!
 La música como herramienta de supervivencia en las calles de la CDMX**

OBTENIENDO LA CALIFICACIÓN DE:

APROBAR ()

NO APROBAR ()

DIRECTOR DEL ENSAYO

DR. EDUARDO VICENTE NIVÓN BOLÁN

COORDINADOR DEL POSGRADO

DR. PABLO CASTRO DOMINGO