

# Procesos de participación e identificación en la música callejera

## **PARTICIPATION AND IDENTIFICATION PROCESSES IN STREET MUSIC**

### **ABSTRACT**

---

Starting from a perspective that observes certain hardships in the configuration of strong, lasting social bonds in modern urban contexts, this article studies how people interact in street music situations. Thinking of street music from the perspective of performance and through the ethnographic fieldwork method, it observes different kinds of social interactions in contexts of street music (bodily language, verbal communication and the interchange of gifts) and it presents how, through emotions, they are expressing modes of identification with certain social groups. The article sets out the possibility of regarding some aspects of street music as context art: mainly, it observes street music in relation to its urban context.

**Keywords:** street music, performance, identity, participation, context art

### **RESUMEN**

---

Partiendo de una perspectiva que observa cierta dificultad en el establecimiento de lazos sociales fuertes y duraderos en los contextos urbanos modernos, este artículo estudia cómo las personas se relacionan en situaciones de música callejera. Tomando la música callejera desde la perspectiva de la performance y mediante el método etnográfico del trabajo de campo, se observan distintos tipos de interacciones sociales en contextos de música callejera (lenguaje corporal, comunicación verbal y el intercambio de regalos) y se expone cómo, a través de las emociones, se están expresando modos de identificación con determinados grupos sociales. Se plantea la posibilidad de que algunos aspectos de la música callejera puedan corresponderse con el arte de contexto: principalmente, se observa la música callejera en relación con su entorno urbano, así como el interés de los participantes en construir una experiencia colectiva que refuerza, aunque sea brevemente, determinados lazos sociales entre los habitantes de la ciudad.

**Palabras clave:** música callejera, performance, identidad, participación, arte de contexto

## 1 INTRODUCCIÓN

Según la idea de la “sociedad líquida” propuesta por Bauman (2005), la vida en las sociedades modernas está caracterizada por una inestabilidad generalizada, un cambio constante en las condiciones laborales, económicas, tecnológicas, etc., que provoca en los habitantes de las ciudades una sensación crónica de incertidumbre. Estas condiciones cambiantes afectan al tipo de vínculos que las personas desarrollan entre ellas: ante la incertidumbre de que todo puede cambiar en cualquier momento, prefieren no atarse a una relación que podría no ser útil en el futuro. De manera similar, Hochschild (2012) propone que uno de los signos que muestran el avance de las lógicas neoliberales en casi todos los aspectos del día a día es la concepción de las relaciones en términos de coste-beneficio. Ambos autores concluyen que, en consecuencia, se configuran unas relaciones sociales más frágiles, construidas en torno a intereses comunes temporales, como las “comunidades de ocasión” (Bauman 2005, p. 54). Otra característica de las relaciones en entornos urbanos, continúa Bauman, es que están condicionadas por una inseguridad provocada por vivir entre desconocidos (2005, p. 140). Simón (2022) argumenta cómo, sobre todo en las últimas décadas, las democracias neoliberales han estado marcadas por un intenso miedo al otro. La autora aboga por la necesidad de que existan espacios donde los ciudadanos puedan llegar a conocerse y de que al menos algunos de estos espacios no sean lugares de consumo, facilitando así una accesibilidad a una mayor variedad de personas.

Los tres autores citados hasta ahora defienden que, pese a todo, existen esferas de la vida que no quedan sujetas a las lógicas de mercado, ya que las personas activamente buscan otras maneras de relacionarse. De manera similar, Bourriaud argumenta que el arte podría proporcionar estos espacios alternativos de comunicación (2008). Más concretamente, respecto a la música, Hesmondhalgh (2013) argumenta que el mayor valor de esta reside en su capacidad de producir, entre otras cosas, sentimientos de comunidad, tanto en situaciones de intimidad entre conocidos como entre extraños en lugares públicos, como se estudiará en el presente artículo mediante la música callejera.

Entonces, ¿qué tipo de relaciones se establecen en la práctica musical que tiene lugar en estas calles líquidas? Para abordar esta cuestión, entenderemos la práctica musical como performance. Esta visión se contradice con la idea hegemónica de la música como objeto acabado, como obra de arte, parte de la alta cultura e inaccesible para la gran mayoría de individuos que no han tenido la suerte de ser “artistas” (Claramonte, 2010, p.12). La música como performance enfoca su atención en las relaciones sociales que construyen quienes participan en ella. Aquí la participación, siguiendo a Small (1998), incluye a todos aquellos que están presentes. No solo a los músicos, sino a todos aquellos que de una u otra manera forman parte de esa práctica musical, incluyendo a los que se paran a escuchar, pero también a los que pasan de largo. La performance musical busca provocar un efecto transformador en los demás (Goffman, 1959). Esta transformación se refiere a cómo los presentes se relacionan entre sí: como argumenta Simon Frith, la configuración de grupos sociales sucede en la performance musical (1996). Esta concepción de la música se aproxima a la idea de “arte relacional” de Bourriaud, el cual “toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (2008, p. 13).

Para entender las distintas maneras de participar en una performance musical, Turino (2008) propone un continuo. En un extremo, las performances presentativas, en las que una persona o grupo de personas proveen música para otro grupo de personas, marcándose claramente la

distinción entre ambos grupos. En su sentido más estricto, la audiencia solo mira y escucha. Podríamos decir que es la materialización de la idea de la música como objeto de alta cultura. Y, en el otro extremo, las performances participativas, en las que se aspira a que todos los presentes participen, ya sea tocando un instrumento, dando palmas, bailando, etc. En su sentido más estricto, no hay distinción entre músicos y audiencia. El argumento de fondo de Turino es que estos dos tipos de participación conllevan distintos tipos de relaciones, y que es en el segundo tipo en el que se consiguen vínculos entre los participantes más intensos y duraderos. El tipo de performance más común en las sociedades modernas, en cambio, es el presentativo.

¿Dónde se encontraría la música callejera dentro de este continuo? En la tesis doctoral [Autor, s.f.] se estudia cómo, en principio, la música callejera tiene una mayoría de elementos característicos de la performance de tipo presentativo. Sin embargo, se observa un elevado interés por introducir elementos de las performances participativas, lo que nos hace preguntarnos si la música callejera podría ser considerado un “arte contextual” en el sentido en el que lo define Ardenne (2006), cuya característica principal es la búsqueda de una acción común, una propuesta alternativa al “principio de pasividad” que reduce la participación a la observación (p. 121), como es más común en la performance presentativa, más típica de las sociedades modernas.

## 2 METODOLOGÍA

A lo largo de este artículo se expondrán diversos casos tomados de la investigación realizada para la tesis doctoral arriba mencionada que versa sobre procesos de construcción de la subjetividad en la performance musical en tres contextos musicales diferentes: el concierto, la actuación callejera y las sesiones abiertas (como las *jam sessions* o sesiones de folk). En lo que se refiere al contexto que nos ocupa, la pregunta fundamental es cómo la performance musical callejera puede o no contribuir a procesos de identificación entre los participantes y, por tanto, en procesos de configuración de grupos sociales. En esta investigación se ha utilizado la metodología característica de la antropología social, la etnografía (Velasco y Díaz de Rada, 2006, p. 18), siguiendo la propuesta metodológica de Díaz de Rada (2012). En primer lugar, se realizó una guía de campo preliminar que se fue ampliando y actualizando durante el resto del proceso. En segundo lugar, se realizó observación participante en diez situaciones de música callejera de distintos géneros musicales (seis como audiencia y cuatro como intérprete) en dos principales núcleos urbanos de Asturias (Gijón y Oviedo) con el objetivo principal de estudiar procesos de identificación a través de las distintas maneras posibles de participar en una performance callejera, focalizando la atención sobre todo en interacciones entre audiencia y músicos, entre músicos, y entre miembros de la audiencia. En tercer lugar, se realizó la elaboración de documentos de campo principalmente mediante la fotografía y el vídeo para su posterior revisión. En cuarto lugar, se realizaron siete entrevistas no estructuradas (Hammersley y Atkinson, 1994, p.128) a músicos callejeros participantes de esas situaciones, además de las conversaciones llevadas a cabo en las propias situaciones de observación. Todo esto se fue registrando en un diario de campo y finalmente se procedió a su análisis mediante la técnica del glosado de categorías analíticas. Dicha tesis se encuentra ahora en fase de escritura.

### 3 DESARROLLO DEL TEMA

#### 3.1 Procesos de inclusión y exclusión en la música callejera

La música callejera, en cuanto a que ocupa lugares públicos en la ciudad no pensados para ese fin específico, se encuentra inmersa en procesos bastante explícitos, quizás más que en otros tipos de prácticas musicales, de negociación del sonido y del espacio. Una percepción de la música como agradable o desagradable se corresponde con nuestra relación con el otro que está produciendo esa música (Trotta, 2020). Por ello, observando cómo se perciben determinadas prácticas musicales callejeras observamos también cómo se perciben determinados sujetos sociales. En las ciudades asturianas donde se desarrolló la etnografía, Gijón y Oviedo, la actividad musical callejera requiere un permiso solicitado a los respectivos ayuntamientos y dichas actuaciones son ocasionalmente supervisadas por la Policía Local. Sin embargo, existen otros factores que complejizan, en la práctica, el tipo de perfil de músico que realmente puede tocar en la calle. Normalmente son los propios vecinos los que protegen la presencia de un músico que les agrada sin importar que tenga permiso o no, y rechazan la actuación de otro si no se identifican con su actuación pese a que sí tenga permiso, sin que la policía intervenga a favor del músico. Como ejemplo, un percusionista senegalés que tenía permiso para tocar en la plaza de la catedral de Oviedo tuvo su permiso revocado previa petición del cura, que alegaba que el ruido no le permitía trabajar (Alba<sup>1</sup>, 1 de agosto de 2022, comunicación personal). Sin embargo, regularmente otros músicos callejeros, blancos, intérpretes del violín o la trompeta, desarrollaban sus actuaciones en esa misma plaza de la catedral, en ocasiones utilizando instrumentos de amplificación no permitidos. En cambio, en otra ocasión en la que un músico (blanco, con vestimenta elegante) comenzó a cantar en un lugar que estaba siendo utilizado por una persona que estaba pidiendo, los viandantes intervinieron para echar al mendigo para que se pudiera quedar el músico, sin en ningún momento comprobar que el músico contaba con el permiso requerido. Con frases como “total, él no está haciendo nada” (Carlos, 1 de agosto de 2022, comunicación personal) se expresa una creencia en el valor del trabajo y en el valor del intercambio económico de bienes y servicios que es característica de las sociedades neoliberales (Hochschild, 2012). Mediante la expresión de lógicas excluyentes se expresa un rechazo al otro que es el inmigrante y el pobre, y nuestro propio miedo a la pobreza, miedo que no ha parado de crecer desde la crisis de 2008 (Simón, 2022, p. 82).

#### 3.2 La inclusión del entorno urbano en la performance callejera

Los músicos callejeros tienen muy en cuenta los gustos musicales de la audiencia que prevén tener a la hora de elegir qué temas interpretar. Un joven trompetista de 19 años relató de la siguiente manera el proceso de elegir su repertorio para la calle:

Yo al principio lo que dije es, a ver, qué le puede gustar a la gente que me va a dar dinero. Claro, la gente que me va a dar dinero es gente de mediana edad, o sea, no me va a dar dinero un chaval de 18 años. Entonces dije, vale, ¿qué música le gusta a la gente de 50, 60, 70 años? Y busqué clásicos. Clásicos de trompeta, y sobre todo cosas como My way, Frank Sinatra, Elvis, todo eso. Y bien, vi que funcionaba bien. (Fran, 29 de diciembre de 2023, entrevista telefónica)

Con el objetivo de ofrecer el tipo de música que más probablemente conocería y apreciaría la mayoría de la gente pudiente, un efecto secundario fue crear pequeñas y fugaces “comunidades de ocasión” (Bauman, 2005, p. 54) en su entorno, formadas por gente desconocida que, ante la presencia de música relevante en sus trayectorias vitales, intercambiaban miradas, sonrisas, o simplemente una atención compartida hacia el emisor de esa música, para al cabo de unos segundos probablemente no volver a encontrarse más. Según la teoría de Bourdieu sobre el gusto (1988), las personas que comparten un mismo grupo social desarrollarán gustos parecidos, por lo que la expresión del gusto es la expresión de una pertenencia a un grupo social. Con este caso se trata de ejemplificar cómo, por un lado, la presencia de determinado tipo de música puede generar breves comunidades líquidas y, por otro, cómo esta práctica musical se integra en la ciudad, aprovechando un lugar donde estas personas que comparten un grupo social tenían probabilidades de encontrarse. La apuesta del trompetista era tocar lo que consideraba clásicos del siglo XX en uno de los principales ejes comerciales y culturales de Oviedo porque allí se encontrarían personas mayores de 50 años, blancas, acomodadas económicamente, posiblemente de compras o paseando, con una especial sensibilidad por canciones que fueron populares cuando ellas eran jóvenes y que se han ido estableciendo como clásicos.

Un par de calles más allá se encuentra el puesto de trabajo de Jose, un cantante de origen argentino que lleva aproximadamente una década ganándose la vida cantando a capela bajo el techo de un antiguo quiosco. Jose, al contrario de la mayoría de los músicos callejeros entrevistados, no utilizaba amplificación y expresaba así su relación con el ruido de la ciudad:

Todos los días me pongo y lo que hago es escuchar, escucho qué está sonando. Intento justamente ir a favor de lo que está... Del sonido ambiente.” [Le pido un ejemplo]. “Como yo no tengo una referencia de nota [...], entonces de repente tomo un armónico de algo que está pasando, de algo que está sonando. Intento no ir en contra de eso, no hacer como que no está. Y si hay ruido yo tiendo a cantar más bajo, o sea, voy más por los graves. No, nunca compito contra el sonido ambiente. Si se me ponen a hablar dos señoras como cotorras al lado, o dos señores como cotorros, yo bajo el volumen. Intento además que se los escuche a ellos. Que ellos mismos se escuchen. (Jose, 5 de marzo de 2024, entrevista personal)

Esta podría considerarse otra manera de integrar la práctica musical en la dinámica de la ciudad, de participar en los flujos de la gente, del tráfico, siendo uno más dentro del resto de participantes de la escena (Bourriaud, 2008, p. 12).

A continuación, se identificarán qué tipo de interacciones (es decir, qué prácticas de participación) adoptan los involucrados en la música callejera y cómo estas se relacionan con procesos de identificación.

### **3.3 Modos de participación e identificación de la audiencia en la performance**

---

#### **3.3.1 El lenguaje corporal**

---

El tipo de interacción más común en las situaciones de música callejera se expresa mediante el lenguaje corporal. Mediante el cuerpo podemos comunicar cosas que con palabras no podríamos, emociones que tienen que ver con cómo nos relacionamos con los demás, si nos

identificamos con ellos o no (Small, 1998). Por ejemplo, cuando dos personas desconocidas se encuentran paradas frente a un músico callejero, escuchando, se perciben la una a la otra como semejantes (al menos en una sola cosa). Tal vez no lleguen a intercambiar una mirada ni a volver a verse jamás, pero mediante la percepción de su presencia, al menos durante ese momento, estarán conectadas por su atención a un interés común.

Muchas veces los viandantes no se paran a escuchar al músico, sino que simplemente miran con interés, o sonríen. En ocasiones, hacen un pequeño saludo o reverencia en gesto de reconocimiento con la cabeza, sin dejar de caminar. En ocasiones ponen en pausa sus planes del día para pararse a escuchar unos segundos o incluso varias canciones. Muchos optan por grabar con el móvil algún fragmento. Los padres y madres que van con niños suelen alentar el interés de estos, animándolos a bailar, o dándoles una moneda para que vayan a echársela al músico. Si las personas conocen el tema interpretado (y generalmente los músicos intentan que así sea), en ocasiones lo tararean o cantan a su paso, la mayoría de las veces en un volumen apenas perceptible. En raras ocasiones, una persona puede pararse a bailar delante del músico. Pero también ocurre que la persona pase de largo sin mostrar ningún tipo de atención aparente, o lanzando alguna mirada de desaprobación o algún comentario sobre “ruido”. Algunas caminan sobre la cesta de las propinas, llaman a la policía o se acercan al músico para activamente intentar echarlo. Todos estos gestos son distintas maneras de participación en la performance musical y con ellas se están comunicando distintos gustos y valores y, con ello, son declaraciones de afinidad con aquellos con quienes comparten estos gestos, y de distinción con aquellos que participan de manera diferente.

Como en la performance participativa, en el que el ideal es que todos los presentes participen en la producción de la música, el músico callejero valora el tipo de participación cómplice con su propuesta, y cuanto más explícita sea esta afinidad, mayor éxito considera que ha tenido y más satisfacción personal le queda. La cuestión que se pretende recalcar aquí es que no es común tener este tipo de interacciones en la calle. Las calles suelen ser lugares de tránsito en los que aparentemente no ocurren muchas cosas de este tipo. Como comentaba Bauman, se suele sentir desconfianza ante los desconocidos con quienes compartimos la ciudad (2005, p. 140). Como dice Bourriaud, “el contexto social actual crea espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano. [...] El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola.” (2008, p.16). La presencia de un artista callejero puede añadir un foco de atención y posibilita que, en torno a él, las personas se relacionen mediante su participación con la música. Los músicos buscan, así, un sentimiento de “estar juntos” (Ardenne, 2006, p. 122).

Para los músicos es una satisfacción importante ver que están causando un efecto de participación activa en las personas de su alrededor. Ardenne propone que el artista participativo solicita abiertamente la implicación del espectador y que “funda su obra sobre la intuición de un déficit de comunicación (...) que su acción, eso espera, puede enmendar” (Ardenne, 2006, p.124). Como ilustración de esto se muestra a continuación el caso de Emilio. Llegado de Colombia ocho meses atrás y ganándose la vida tocando en la calle desde entonces, expresaba lo siguiente:

La gente anda en una burbuja de aburrimiento. Hay gente que sí quisiera quedarse ahí. Aquí a la gente le importan como los prejuicios de los demás. ¿Por qué lo he descubierto? Hay veces que, digamos, tú vas y tú expresas y te quedas en frente de mí, y vas con alguien más, o con tus amigos, ¿no? Y empiezas a bailar. Y hay otras personas que se

adhieren ahí. Se unen a ese baile, o se unen al coro porque alguien se unió de primeras, se animó, cruzó la barrera del miedo o algo, de ser el primero. Y hay gente que quiere hacerlo, pero como no hay alguien más o no ve que hay alguien de primeras, no lo hace. Y sigue. ¿Por qué digo que aburrida? Porque hay gente que, la verdad... Mira, mucha gente va y me da... Yo casi a todo el mundo que se acerca y da propina en la calle, literal, hago mi pausa y digo gracias en medio de la frase que estoy haciendo con la música, o con la armónica. Digo gracias y la gente se voltea y me sonrío y antes de pronto no iba sonriente. La gente sí necesita de pronto... Como es hecho que el éxito en este caso de la música que lo saque de ese zombicismo en que todos nos movemos, porque yo también estoy parte de...Yo digo zombicismo... Somos zombies, estamos zombificados, digo yo. Por lo mismo, andamos en un letargo, en una rutina. A veces siento que lo que hago ahí aporta un poco como a bajar ese nivel de zombicismo en la sociedad y en la gente. Los niños no están tan zombis y por eso ellos lo escuchan y se alegran y comienzan a bailar. Los grandes ya están más zombificados, más idiotizados, digo yo, cómo tú quieras decirlo. Como que estamos ahí, ya nada nos emociona. Una señora de como 60 años un día se puso a bailar y cantar enfrente mío. Me sigue ahora. Y ese día ella cantaba, bailaba, y ella comenzó a llamar a la gente y nadie paró, y cuando yo acabé me dijo, ay, todos son unos aburridos. (Emilio, 9 de marzo de 2024, entrevista personal)

Para Emilio, la falta de participación del tipo de la performance participativa es una consecuencia de un sentimiento generalizado de aburrimiento y de vergüenza a expresar determinadas emociones en público. Según el modelo de Turino (2008), la predominancia de la performance presentativa en las sociedades modernas es consecuencia de una serie de creencias que se corresponden con la idea de que la música es cosa de artistas, algo para lo que hace falta una educación especializada, y que aquellos que no la tienen solo pueden participar mediante la escucha. Esta manera de pensar la educación musical es propia del modelo hegemónico en las sociedades modernas y podría explicar la reticencia a cantar y bailar incluso por personas que desean hacerlo. Emilio percibe este tipo de participación de escucha como carente de expresión emocional y cree que mediante su presencia él puede, hasta cierto punto, facilitar la expresión de ciertas emociones, proporcionando un espacio donde la gente puede bailar y cantar. Aunque la gran mayoría de la gente no lo haga, observa y aprecia en gestos como la sonrisa y el contacto visual una pequeña transformación en el estado de ánimo de aquellos que le prestan atención. En cuanto a la expresión de “zombificación”, si es algo que se reduce mediante la interacción social, podría referirse a un estado de falta de contacto con los demás, aquello que Ardenne había llamado, citado más arriba, “déficit de comunicación”.

Todos estos modos de participación también toman parte el proceso de construcción de los gustos musicales. Contrario a algunas implicaciones del concepto de habitus de Bourdieu (1988), Hennion (2001) propone pensar el gusto musical como algo que se redefine continuamente mediante la acción de escuchar o tocar, y no como algo que “ya estaba ahí”, determinado por el contexto social del sujeto. Propone que toda participación musical, incluyendo la escucha, supone una performance ya que la música es algo que se “co-produce” en la práctica, entre las personas que la practican, mediante lo cual se alcanzan determinados estados emocionales y mentales. Cuando una persona va por una calle de su ciudad y se encuentra con un músico callejero que está tocando un tema que conoce y le gusta, si se pone a cantar o bailar, o si solamente sonrío al músico, está expresando su gusto, y este gusto se está actualizando en este momento.



La música callejera permite el contacto directo de la audiencia con el músico en modos más próximos a los de la performance participativa que los de la representacional. La ausencia de un escenario, de un espacio específico, de medidas de seguridad, de una entrada pagada, etc. (todos elementos característicos de la performance presentativa, que pone una distancia clara entre músico y audiencia y en algunos casos, impide el contacto entre ambos), comunica una mayor libertad a la hora de relacionarse con el músico. Esto permite que aquellas personas que quieran se acerquen al músico a expresar su opinión ante los temas elegidos. Por ejemplo, en una ocasión, cantando en el paseo de la playa San Lorenzo en Gijón, interpreté a capela el tema tradicional asturiano *Ayer vite na fonte*:

A la siguiente estrofa se acercó una mujer mayor que se puso a hablar conmigo, así que poco a poco dejé de cantar. Dijo que había escuchado de fondo una canción asturiana preciosa [...]. Dijo algo así como que estaba muy bien que se cantaran las canciones asturianas. Otro chico que se había acercado preguntó que de quién era, y yo dije, mirando a la mujer (buscando su aprobación): “es tradicional, ¿no?”, a lo que ella contestó muy segura que sí. Siguió hablando, ahora tanto para mí como para el otro chico, diciendo que las canciones tradicionales asturianas eran preciosas, enfatizando, “las asturianas”, que en otras partes de España no las había tan bonitas, no eran lo mismo, no transmitían tanto. Se fue alejando mientras terminaba de hablar, y yo le di las gracias por enésima vez, poniéndome las manos en el corazón y haciendo una pequeñísima reverencia. (Diario de campo, 19 de agosto de 2023)

Aquella mujer no solo expresó que le gustaba esa canción y que le había alegrado oírla, sino también una serie de creencias sobre las canciones tradicionales asturianas, así como el valor de la emocionalidad en la música. Se creó, incluso, un pequeño diálogo entre varios viandantes, a partir del interés mostrado por otro chico por conocer el origen de la canción, y la disposición de la mujer por explicárselo. Hablar sobre el gusto es una parte esencial de su construcción, ya que en ese momento se expresa al mundo lo que se siente y lo que se opina sobre determinado tipo de música y uno se posiciona ante ello (Frith, 1996). Frith argumenta que siempre se considera necesario distinguir entre aquello que nos gusta y lo que no: nuestro sentido de la identidad se construye en el proceso de identificarnos con unos y distinguirnos de otros, siendo por tanto el juicio estético un elemento configurador de grupos sociales (p. 18).

### 3.3.2 Asociación entre músicos

---

Otra cosa que puede ocurrir en este proceso de expresión de gustos estéticos es el encuentro entre personas que quieran hacer música juntas, es decir, que se identifiquen entre sí, que intuyan que el tipo de música que quieren hacer puede ser compatible y la participación entre ellos enriquecedora. En el caso expuesto a continuación, el encuentro se generó por una cuestión de organizar el espacio acústico entre distintos músicos callejeros. Borja era un músico e ingeniero argentino que llevaba unas pocas semanas viviendo en Asturias y estaba en proceso de ubicarse laboralmente. Cuando le conocí, vendía empanadas caseras en la playa y mostraba interés por empezar a tocar en la calle. Cuando comenzó, conoció a uno de los músicos con los que acabó formando uno de sus proyectos:

Ahora estoy armando algo con otro chico, tenemos gustos musicales muy parecidos y estamos... Nos conocimos hace pocos días, el día que estaba tocando, porque me vino a dar un consejo sobre tocar en la calle, porque para él estaba muy cerca de otro chico que yo no había visto. Estábamos como a 50 metros. Me explicó cómo era la movida. Me dijo, no tendrás problema igual porque estás tocando muy bajito, no tenés ampli, no pasa nada. Y empezamos a hablar y nos dimos cuenta de que podíamos armar algo. Entonces al otro día, después de vender empanadas nos juntamos allá de nuevo y empezamos a ver qué temas tocábamos cada uno y él dijo, che, escuchame, esto está fluyendo, ¿por qué no vamos a tocar? Nos pusimos a tocar, nos pusimos a divertirnos y a pasarnos un rato y la gente nos dejó plata y empezó a funcionar re bien... Y bueno, ahora nos vamos a juntar a tocar. Yo me compré el otro día un ampli, con lo que tengo ganado me compré un ampli para tocar, a baterías, y llegó hoy, así que ahora cuando lo llegue le voy a probar. Estoy re emocionado [risas]. (Borja, 23 de agosto de 2023, entrevista personal)

El encuentro con este otro músico, el llegar a conocerse y descubrir lo que tenían en común, hizo que no quisieran esperar para empezar a tocar y empezar un nuevo proyecto. Borja acababa de llegar a Asturias, aún no conocía a mucha gente y deseaba encontrar músicos para formar una banda y poder volver a tocar como hacía antes de emigrar. En la calle, mediante la expresión pública de su música y su juicio estético, conectó con alguien que le permitió volver a tocar acompañado. Durante los siguientes meses se fue asociando con otros músicos para montar un estudio de grabación y trabajar como técnico de sonido.

### 3.3.3 La performance callejera como catalizadora de emociones

Dentro de este mismo proceso de encontrarse e identificarse, o como extensión de él, en ocasiones las personas a las que les llama la atención escuchar un tema conocido, o con una relevancia autobiográfica especial, pueden entablar una conversación con el músico sobre lo que el tema significa para ellas. En una ocasión, un hombre identificó una canción que yo había tocado (*Kathy's Song* de Paul Simon), en un pequeño relato en su vida como músico, como la canción que le motivó a empezar a componer (Manuel, 19 de agosto de 2023, comunicación personal). En otra ocasión, una mujer se detuvo a escuchar mientras cantaba *I Dreamed a Dream* (compuesta por Claude-Michel Schönberg para el musical *Los Miserables*), y cuando acabé se acercó a decirme que su amiga había fallecido esa misma mañana y que esa canción le recordaba a ella (Lidia, 17 de julio de 2024, comunicación personal). Hablando con otros músicos callejeros, se percibe que esto es relativamente común. Alba, música argentina para quien la música callejera fue el principal medio de subsistencia durante sus años de residencia en España, explicaba:

Porque están re solos, porque hay mucha gente que está muy sola en este mundo y porque necesita que alguien les escuche. Me han hablado de las cosas más diversas, o sea, no sé, mi marido está en el hospital, y esa persona, esa mujer u hombre que su compañera está en el hospital, necesita contar a alguien. Están ahí... No sé, los hijos se fueron de casa... Los abuelitos te vienen a hablar. Gente, problemas, no pueden ver a los hijos (...). La mayoría no es porque entendían lo que cantaba, la mayoría es porque tenían una gran necesidad de hablar. Me tocó una vez una flaca que estaba re loca, fue algo tremendo para mí, me estuvo hablando dos horas y media, dos horas y media. Yo estaba tocando y me dice, no, yo tengo que hablar ahora. Y yo la vi y dije, uf, cómo está.

Pensé, si yo no la escucho, se itra abajo del tren. Me estuvo hablando de todo, de los extraterrestres que son nazis, del método de iluminación kundalini, no sé qué. Tenía todas las teorías espirituales, todas mezcladas, dos horas y media. Hasta que finalmente le dije, mira, yo me tengo que ir. (Alba, 7 de marzo 2024, entrevista telefónica)

Jose comentaba de manera más explícita el valor social del músico callejero en este respecto, tras hablar sobre su experiencia en este tipo de encuentros:

Se presta mucho para ser el psicólogo del pueblo. No es que te van a preguntar, te van a contar su vida [risas]. [...] Es una actividad que yo le recomiendo a cualquier persona que tenga como una... ¿Cómo decirte? Una cosa así como misántropa, ¿no? Porque la verdad es que mayormente te enamoras mucho de la gente. O sea, hay tres o cuatro casos de personas medio malrrolleras, o qué sé yo, pero mayormente la gente es muy maravillosa, es muy... Sí, la verdad. (Jose, 5 de marzo de 2024, entrevista personal)

Como se trata de mostrar, la calle puede ser un espacio donde intercambiar gestos de identificación y complicidad, donde expresar los gustos estéticos, donde conocer y asociarse con otras personas, e incluso expresar emociones intensas. La música proporciona un foco de atención que tiene la posibilidad de hacer que las personas conecten, aunque sea solo por unos instantes, mediante aquello que tienen en común con el resto de los participantes.

### 3.3.4 El intercambio de regalos como alternativa a la recompensa económica

Como comentábamos al principio, autores como Bauman (2005) y Simón (2022) consideran que una de las características de la vida urbana en la modernidad es la dificultad de establecer lazos sociales y de encontrar espacios donde conocerse. Una de las razones de esta dificultad es la conceptualización de las relaciones sociales en términos de economía de mercado. En este punto vale considerar que la música callejera también es una actividad que se realiza a cambio de dinero. De hecho, la gran mayoría de los músicos que han formado parte de este texto tenían la necesidad de ganar dinero con su música callejera. Quizás precisamente por ello resulta interesante el hecho de que, al preguntarles sobre el conjunto de su experiencia, se acordaban especialmente de aquellas interacciones que no implicaban una recompensa económica, sino un intercambio de otro tipo. La música callejera es una actividad económicamente ambigua, ya que el dinero es solo uno de los muchos intercambios posibles. Ya se han expuesto algunas maneras de participación (sonrisas, miradas, confesiones, bailes) que los músicos aprecian como respuesta a su música. A continuación, se muestran otros tipos de intercambios que también son comunes como alternativa a la recompensa económica y que están cargados de afecto.

De manera similar a los casos anteriores, Ana es una mujer joven de origen venezolano que, en el momento de la entrevista, se ganaba la vida combinando distintos trabajos, cantar en la calle siendo uno de ellos. Cantante de ópera profesional, miembro del Coro de la Ópera de Oviedo, solo contaba con ese trabajo en jornada parcial y solo durante algunos meses al año. Compaginándolo con su otro trabajo de profesora de canto, sobre todo durante aquellos meses en los que se encontraba sin conciertos, cantaba ópera en la calle. En su relato, el proceso de decidir cantar en la calle fue muy duro para ella y fue un intercambio no monetario lo que hizo que cambiara su perspectiva:

O sea, uno deja muchas cosas por esto, y es como... Uno espera otras cosas. Y al no tenerlas, es muy duro. Y claro, salir a la calle... Fue muy duro tomar esa decisión. Entonces claro, un día me cambió la perspectiva. Estaba cantando y unas chicas estaban sentadas, yo pensaba que estaban estudiando [risas]. Y ellas me... Yo las miraba y ellas me sonreían, ¿no? Muy bonito. Bueno, pues la gente también a veces no da nada, pero se quedan mirando, y está bien. Y esas chicas, al rato, estuvieron como una hora ahí sentadas. Yo pensaba que estaban estudiando. Entonces, cuando terminaron, ellas se levantaron y me dejaron unos papeles ahí. Me dejaron un dibujo. O sea, eso me emocionó mucho porque era un dibujo de mí cantando. Y otro con un poema. Y ahí decía... O sea, el hecho de que esas mujeres me hayan escrito ahí... Me ha quitado el rato de ansiedad de todo lo que me estaba pasando durante el día. Para mí eso fue... Aquí uno también cumple una misión. Si la gente se siente así, mira, también eso es... pago. (Ana, 1 de noviembre de 2023, entrevista personal)

Tras preguntar con qué recuerdo se quedaba de toda su actividad de música callejera, este era el que, para ella, más impacto emocional había tenido. Aunque la motivación inicial para hacer música en la calle sea monetaria, en todas las entrevistas se repite que aquellas interacciones que los músicos recuerdan con más emoción son aquellas en las que lo recibido no era dinero, sino otra cosa. El poema y el dibujo, en este caso, son una muestra de que el canto de Ana fue recibido y disfrutado, y que además sirvió como inspiración para la producción de otros tipos de arte, y que las emociones surgidas en las chicas fueron lo suficientemente intensas como para hacerle saber a la cantante de ópera lo que había provocado en ellas. En otros casos otros músicos expresan experiencias parecidas; por ejemplo, un chico que le envió una ilustración a Alba y le dijo que podía usarla gratuitamente para lo que quisiera, que ella utiliza ahora en sus tarjetas de contacto (Alba, 7 de marzo de 2024, entrevista telefónica). Independientemente del objeto o acción intercambiada a cambio de la experiencia musical, lo común y lo importante es el afecto que subyace a esas acciones y esos objetos; es decir, el vínculo social que se ha creado en ese intercambio y las emociones que este produce. Entonces, en una actividad en la que la lógica normativa es pagar con dinero, las personas deciden “pagar” de otras maneras. ¿Podría ser esto un ejemplo de aquellos espacios que se niegan a ser absorbidos, al menos totalmente, por las lógicas neoliberales?

#### 4 CONCLUSIONES

Como explicaban autores como Bauman (2005) y Simón (2022), existen esferas vitales en las que el dinero no es apropiado, o no es suficiente, para expresar determinadas relaciones sociales. La música callejera puede ser un lugar donde observar ese otro tipo de intercambios al margen de la economía de mercado: aquellos pertenecientes a la economía moral, al intercambio de afectos y cuidados, incluso entre gente que no se conoce, como argumentaba Hesmondhalgh (2013). Tal vez lo que haga este tipo de relación íntima entre desconocidos es que, mediante la experiencia de compartir determinada música, ya no estamos hablando de completos desconocidos. Como hemos visto a lo largo del texto, la presencia de música proporciona a los presentes la oportunidad de descubrir al otro y de descubrirse ante los demás, posibilitando, a su vez, procesos de identificación, de expresión, de intercambio de experiencias y también la creación de lazos sociales; algunos fútiles, pero otros duraderos. Esto lleva a la necesidad observada por Simón (2022) de crear, en las ciudades, espacios donde conocerse; espacios donde conocer a nuestros vecinos, comprobar que, tal vez, tenemos más cosas que compartir de las

que pensamos, y que otra manera de relacionarse podría ayudar a disminuir el sentimiento de miedo al otro y por tanto soledad que tanto aflige a muchos de los habitantes de las ciudades.

Los músicos callejeros, en su decisión consciente de utilizar temas musicales conocidos para la audiencia que esperan encontrar, y que por tanto aluden a las emociones del mayor número de personas posible y colocándose estratégicamente en los lugares de la ciudad que estas personas frecuentarán con más probabilidad, buscan hacerlas parte de su actuación, animándolas a que escuchen, a que bailen, a que canten, etc.; en definitiva, a que expresen sus emociones. Las emociones, aquí entendidas como las cualidades sensibles de las relaciones sociales (Berthomé y Houseman, 2010, p.57), expresan de qué manera se están relacionando, y por tanto identificando, las personas entre sí. La música callejera, aprovechando el movimiento humano en la ciudad, ofrece una experiencia próxima a la performance participativa, que es aquella que con mayor facilidad (Turino, 2008) puede provocar sentimientos de comunidad (Hesmondhalgh, 2013). En este sentido, la música callejera compartiría con el arte contextual la característica propuesta por Ardenne, la de buscar a través de la performance artística una acción común y un sentimiento de estar juntos (2006, p. 122).

## FINANCIACIÓN

---

Formación de Profesorado Universitario con código FPU21/01848. Programa de doctorado en diversidad, subjetividad y socialización. Estudios en antropología social, historia de la psicología y de la educación. UNED.

## 5 REFERENCIAS

---

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac.

Bauman, Z. (2005). *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de cultura económica.

Berthomé, F. y Houseman, M. (2010). Ritual and Emotions: Moving Relations, Patterned Effusions. *Religion and Society: Advances in Research* 1, 57-75. <https://doi.org/10.3167/arrs.2010.010105>

Bourdieu, P. (1988). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora.

Claramonte, J. (2010). *Arte de contexto*. Nerea.

Díaz de Rada, Á. (2012). *El taller del etnógrafo. Materiales y herramientas de investigación en etnografía*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.

- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Doubleday.
- Hamersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía*. Métodos de investigación. Paidós.
- Hennion, A. (2001). Music Lovers: Taste as Performance. *Theory, Culture & Society*, 18(5), 1-22. <https://doi.org/10.1177/02632760122051940>
- Hesmondhalgh, D. (2013). *Why Music Matters*. Wiley-Blackwell.
- Hochschild, A. R. (2012). *The outsourced self: What happens when we pay others to love our lives for us*. Picador.
- Simón, P. (2022). *Miedo: Viaje por un mundo que se resiste a ser gobernado por el odio*. Debate.
- Small, C. (1998). *Musicking: the meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Trotta, F. (2020). *Annoying music in everyday life*. Bloomsbury Academic.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. The University of Chicago.
- Velasco, H. y Díaz de Rada, Á. (2006). *La lógica de la investigación etnográfica*. Trotta.

## NOTAS

---

1. Todos los nombres propios han sido cambiados por pseudónimos para garantizar el anonimato de los participantes en la investigación.