

Los músicos del no lugar: de boteadores y amenizadores urbanos, una etnomusicología para lo cotidiano y lo próximo



El presente trabajo trata sobre un tipo de *performance* nómada realizada en las calles del centro histórico de la ciudad de México (aunque también está presente en otras latitudes) no estudiada por especialista alguno, y que tiene vital importancia por sugerirnos una serie de desvinculaciones hacia el público al que va dirigido; además, por resultar algo tan cercano y cotidiano (sucede a cada momento y en cualquier sitio), se requiere un acercamiento más profundo a la naturaleza de estos eventos sonoros.¹

Para empezar, debemos entender a qué se le denominarán “boteadores”, “músicos del no lugar”, “los no lugares”, “no lugares no arquitectónicos”.

Por *boteadores* me referiré a todos los músicos y los “no auto” que se dedican a tocar en lugares no protocolizados para la música: ya sea el metro, los camiones, la calle, bares, restaurantes, cafés. La diferencia con *músicos del no lugar* es que los receptores de los eventos sonoros musicales de estos últimos cancelan la adquisición del *performance*, como recipientes pasivos de objetos musicales estáticos. Es por eso que los músicos del no lugar son exclusivamente de la calle, pues en el metro y el camión se pueden percibir muchas relaciones antropológicas entre los emisores y receptores (aunque últimamente ha decrecido el número de *performance* en estos sistemas de transporte colectivo), y en bares, restaurantes y cafés, las relaciones son aun más cálidas con los músicos.

Ahora la naturaleza de los no lugares. En *Los no lugares: espacios del anonimato*, Marc Augé propone la aparición de los no lugares a raíz de la profusión de lo que él llama sobremodernidad, para referirse a la aceleración de todos los factores constitutivos de la modernidad, desde el siglo XVIII hasta la fecha.²

* Compositor, etnomusicólogo, etnohistoriador y percusionista. [hierba2@hotmail.com]

¹ Regula Qureshi, “Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis”, en *Ethnomusicology*, vol. 3, núm. 1, 1987, pp. 56-86.

² Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1992.



En la sobremodernidad se tiene una nueva relación con los espacios del planeta y una individualización nueva y profunda (paradójicamente aunada a la actual nueva globalización, teniendo presente como anteriores a las del imperio romano, las conquistas de América, etcétera). Se conocen tantos acontecimientos a través de la televisión, y de los medios de información en general, que tenemos una sensación de estar dentro de la historia sin poder controlarla. Es decir, se desarrolla una ideología del presente —porque el pasado se va muy rápidamente y el futuro no se imagina— que está siempre cambiando. También la aparición del *cyberespacio* marca la prioridad del tiempo sobre el espacio, edad de la inmediatez y de lo instantáneo, coexistencia de las corrientes de uniformización y de los particularismos. La situación sobremoderna amplía y diversifica el movimiento de la modernidad, signo de una lógica del exceso, y que Augé estaría tentado a medirla a partir de tres excesos relacionados entre sí: el exceso de información, el exceso de las imágenes y el exceso del individualismo.

Utilizo este término que nos habla de un *performance* cualquiera, aunque da por entendido una relación estrecha entre emisor y receptor; y por razones que se detallarán más adelante esto se eliminará dentro de lo que enmarca Qureshi.

De esta situación resultan tres movimientos: el paso de la modernidad a lo que llama la sobremodernidad; el paso de los lugares a lo que llama los no lugares, y el paso de lo real a lo virtual. Estos tres movimientos no

son distintos uno del otro, pero privilegian puntos de vistas diferentes: el primero pone énfasis en el tiempo, el segundo en el espacio y el tercero en la imagen.

Así pues, los no lugares han emergido como necesidad de una nueva etnología de lo individual (principal preocupación de Augé). Su aparición se ha dado tanto por lo económico (el capitalismo avanzado de la sobremodernidad), como por lo antropológico (la falta de identidad, relación e historia), dividiéndose en tres diferentes tipos de no lugares:

- Espacios de circulación: los aeropuertos y el mismo avión, el metro, (y demás medios de transporte en general), autopistas.
- Espacios de consumo: cajeros automáticos, supermercados, cadenas hoteleras, gasolineras.
- Espacios de comunicación: pantallas, cables, ondas con apariencias a veces inmateriales.³

Ahora bien, la particularidad de los no lugares referidos en el presente trabajo, radica en que los boteadores tocan en la calle, y la calle no es parte de la sobremodernidad propiamente dicha (las calles son tan antiguas como las más antiguas civilizaciones), lo cual nos re-direcciona a nombrarlos no lugares no arquitectónicos, en tanto es evidente la cancelación del receptor hacia los eventos sonoros musicales de estos boteadores por falta de identidad, historia y relación, y en tanto que al interior de las formas arquitectónicas la calle no es propia de los diseños de esta disciplina, aun cuando es resultado de apilar de cierto modo el orden de las casas y demás construcciones.

Antes de enunciar las problemáticas por las cuales el común de la gente cancela la recepción de estos eventos sonoros musicales, cabe señalar que si se considerara a la calle un lugar antropológico (que en realidad lo es cuando se tienen relaciones antropológicas “exitosas”), donde hay boteadores tocando “x” música en el vacío, anonimato y total indiferencia, entonces tendrí-

³ *Ibidem*, p. 81.

amos que plantearnos la problemática de una no música en lugares antropológicos.⁴

¿Por qué digo esto?, porque a más de uno le podría parecer una especie de antropología “burguesa” el establecimiento de silogismos y conceptos que parecieran estar alejados de la realidad, y los no lugares, aunque no es algo nuevo en la antropología europea desde fines del siglo pasado, me parece tener un diálogo acorde a fenómenos antropológicos como los que suceden en lo cotidiano en nuestro país, no siendo necesario disponer de una analogía en cuanto a la industrialización que tiene Francia (donde se origina esta etnología de Augé), o el complejo migratorio de Estados Unidos. Sin embargo, tenemos un vasto territorio de heterogéneas relaciones culturales, que sí tendrían analogía con los dos ejemplos anteriores.

En lugar de discernir entre qué es música y qué no es, sería mejor comprender y preguntarnos cómo es la música aquí y ahora. Para esto recurrí al trabajo que ha realizado el musicólogo y semiótico mexicano Rubén López Cano a partir de escuchar el programa radiofónico *Artes electroacústicas* de Zael Ortega, becario del Fonca y Bellas Artes.

En “Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética cognitiva de los nuevos comportamientos musicales”, López Cano nos habla de las manifestaciones emergentes no institucionalizadas y que por su naturaleza no son consideradas música, por no encajar entre los cánones y protocolos que por tradición e historia se ha designado como música. Entre estos nuevos comportamientos musicales se encuentran el arte sonoro, arte radiofónico, biomúsica, zoomúsica, música interespecie, improvisación sonora, música corporal, música de la tierra y del entorno, paisaje sonoro, derivas musicales, etnominimalismo, hibridación cultural y transculturización musical, instalación sonora, *performance* sonoro, polipoesía, ciertas manifestaciones de poesía fonética, etcétera.⁵

⁴ Que sí la hay: basta escuchar el grupo argentino Reynolds, dirigido por Miguel Tomásín, su baterista con síndrome de Down, y todo el enredo epistemológico que encierra su grupo, mas para efectos del presente trabajo no podemos disponer de la no música de Reynolds (y que, dicho sea de paso, llegó a ser No Reynolds).

⁵ Rubén López Cano, “Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética cognitiva de los nuevos comportamientos musi-



Estos nuevos comportamientos musicales son una reflexión filosófica y semiótica de la música, de cómo posicionarnos frente a las expresiones posthistóricas, ya sea bajo un discurso social de la psicología, la ecología, la estética, la antropología (como en el presente caso), o cualquier otro. Los objetos-eventos no alcanzan a constituirse completamente como obras de arte “históricas” por su pluridimensionalidad semiótica, lo cual tampoco quiere decir que no sean obras de arte como tales. El comportamiento del arte posthistórico responde a “momentos múltiples *estéticos* (cada artefacto se convierte en expresión de belleza o de buen gusto) y *artísticos* (cada artefacto se puede considerar obra de arte), pero también momentos de crítica social y de cultura, ética, género y, sobre todo, momentos de reflexión filosófica sobre el arte mismo”. Junto a esta pluridimensionalidad de las obras de arte, se hizo posible algo que se venía anticipando de antemano desde fines del siglo XIX: la posibilidad de un arte que no tenga nada que ver en absoluto con la estética, la pretendida inexorable unión entre arte y estética que no era sino una contingencia histórica; el arte ha perdido el monopolio de la estética.⁶

Entonces, ¿cuáles son las razones por las que se cancela la recepción performativa?

cales”, en Miguel Ángel Muro (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 681-699, disponible en [www.lopezcano.net], consultada en julio de 2010.

⁶ Marc Augé, *op. cit.*, p. 6.



Una de las problemáticas atañe a la formación de públicos, de públicos inquietos y curiosos de vanguardias, pero también de su devenir histórico, cosa no fácil de atacar gracias a los medios de comunicación, cultura de masas e hibridación musical creciente que se ha dado en estilos musicales que a veces toman bandera de lo folclórico o popular.

Bandas de rock seudo intelectualoides, orquestas sinfónicas al servicio de algunos partidos y/o candidatos, sus *covers* ambiguos, la etiqueta elitista con la que enmarcan su presencia en la escena musical, falta de asignaturas de música y arte en general en las escuelas primarias, aunado a los problemas ya mencionados, ejemplifica la carencia crítica y reflexiva de la situación musical contemporánea en un país como el nuestro, lo cual sólo es reflejo de las carencias en otros ámbitos.

La multimedia y el discurso audiovisual han moldeado la manera de entender el mundo y cómo entendernos a nosotros mismos, inmersos en él, justamente lo que hablábamos al principio acerca de la proliferación de la sobremodernidad por los excesos de la información, las imágenes y el individualismo, en el paso de lo real a lo virtual y la aparición de los no lugares.

Entonces, en el momento de la percepción de algún arte, el continuo objetual intermitentemente es de tal suerte que uno es lanzado de forma retroactiva a derroteros privados de subjetividad personal. Se deja de contemplar el objeto, para de alguna manera ubicar los

límites de la percepción propia. En este sentido, los artefactos artísticos se comportan como anti-objetos o hiperobjetos.⁷

Todo esto desemboca en que la música sea una disciplina que no logre conjuntar de manera holística todas sus manifestaciones, ni siquiera los mismos sonidos de los que se jacta ser ordenadora y analizadora (la música tradicional de la India o la música micro tonal no son los pilares del estudio de la música académica y se encuentran cursos muy reducidos y esporádicos en las academias y escuelas de música). Esto nos sugiere que no hablamos de un “idioma universal”, como se ha querido comprender románticamente pensando que por que el C mayor (o cualquier otro sonido o escala) es mayor en cualquier lado, se sobreentenderá todas las emociones y demás sentimientos que desencadenará ése o cualquier otro tono en determinado contexto, lugar y público.

Entendido lo anterior, hablemos entonces de la naturaleza de estos boteadores.

Entendido lo anterior, hablemos entonces de la naturaleza de estos boteadores.

Estamos hablando de músicos y gente no autoconsiderada como tal, mayoritariamente provenientes de los estados de Oaxaca y Guerrero, que emigran a la gran ciudad en busca de ganar dinero tocando en cualquier lugar que encuentran a su paso; lo anterior porque en sus lugares de origen existe alguna razón natural que les impide subsistir de la cosecha (granizadas, inundaciones, sequía), pero también razones sociales (sobrexplotación, endeudamientos, robo de tierras, inflación, precios absurdos por sus productos).

Vienen con la familia completa, rentan un cuarto barato, incómodo y reducido en los lugares más inasequibles y alejados de la ciudad de México, y salen a las calles (o más bien se adentran en ellas) tocando piezas que oscilan entre lo tradicional y popular de México, hasta melodías de un contexto atonal.

Mi experiencia de trabajo de campo y observación participante con estos músicos y sus *performances*, radica en que yo también me encuentro por ocasiones tocando en restaurantes y bares del centro histórico de

⁷ Rubén López Cano, *op. cit.*, p. 5.

la Ciudad de México, con un dúo (a veces trío) de música popular cubana denominado La Güa Güa Pública, y por ello mismo se me ha facilitado el entrevistarlos, grabarlos y tratar de problematizar su situación.

Como dije antes, la cancelación proviene de los tres puntos arriba descritos, que es resultado de variadas razones: la indumentaria, si hablan entre ellos un lenguaje ajeno al español, porque están desaliñados, porque “no saben tocar”, porque tocan desafinado, o peor aún: no se dan cuenta que se está realizando un evento sonoro si no hasta que les pasa el bote el hijo, la esposa o el mismo boteador, o cuando me acerco yo a entrevistarlos.

La noción de los no lugares dentro de la etnomusicología sugiere preguntarse cómo y dónde es la música y los músicos, los “no tan músicos”, los sonidos, los ruidos, los silencios, la música como ciencia, como arte, como entretenimiento, como pasatiempo (otra categoría propia de la modernidad consumidora actual, como si se debiera tener tiempo necesario para perder el tiempo, y peor aún, utilizándolo para escuchar agrupaciones y solistas fabricados dentro del contexto comercial), como constructo de la sociedad o como reflejo de la misma. No existe una conceptualización de la música en un sentido homogéneo para ejecutantes, teóricos o competentes de la música; investigaciones como la de Eugenia Costa-Gomi que estudia niños de seis meses a seis años que no demuestran preferencia alguna por las consonancias y las disonancias más aventuradas, nos habla de que existe una completa disposición del oído humano a la percepción de más sonidos que los 12 implementados por la temperación en uso desde hace 400 años.

El presente trabajo tampoco es un escape ante las problemáticas que aquejan a los boteadores, que deciden sin saberlo, ser músicos del no lugar, realizar un *performance* nómada en el completo anonimato, vacío e indiferencia de los escuchas; no es una solución al complejo capitalista en el cual están encerrados, a menos que decidan trabajar de otra cosa o irse a Estados Unidos y diluir esta situación.

Lo que sí se busca es la utópica meta que compositores, intérpretes, locutores de radio, docentes, investigadores y melómanos quisieran ver realizada: la



construcción de un público consciente, reflexivo, crítico y competente cognoscitiva y estético-artísticamente con los diferentes moldes cambiantes, impredecibles y complejos que la música y el arte en general han ido repartiendo en su devenir histórico, en mayor escala en estos tiempos posthistóricos.

Sin embargo, mientras el público no se dé, se seguirá dando el fenómeno de la doble ruptura (fenomenología de la estética):

[...] un objeto cuando se percibe como obra de arte se emancipa de su contexto histórico no pudiéndose reducir a él. Una obra del pasado en el momento de su actualización estético-artística, adquiere una dimensión significativa que excede con mucho la del discurso histórico: éste no puede dar cuenta de ella. Al mismo tiempo, su potencial de significación se resiste a domesticarse ante las competencias simples de los sujetos. De este modo, su comprensión será siempre dinámica y cambiante, no se agotará jamás. Ninguna crítica, ningún análisis, ninguna fruición, por intensa, lúcida o profunda que ésta pueda ser, dirá la última palabra con respecto a la obra.⁸

⁸ *Idem.*