

# VIVIR DE LA MÚSICA SIENDO MIGRANTE. UN ABORDAJE ETNOGRÁFICO EN ANDALUCÍA 2017.

*Being musical worker and a migrant. An ethnographic approach in Andalusia 2017*

**Marta Flores**  
CIEG-UNComahue

## RESUMEN

El presente artículo resume aspectos de una investigación realizada entre trabajadoras y trabajadores de la música migrantes desde Latinoamérica a Andalucía (España). Nos centraremos en sus memorias de migración y en las condiciones en las que utilizan sus saberes artísticos como estrategias de supervivencia. Nuestra perspectiva de género nos permitirá visibilizar las desigualdades existentes entre las posibilidades ofrecidas a mujeres y varones en el campo del trabajo musical y en relación a los estereotipos presentes en los procesos de migración y la posterior inclusión de unas y otros, en el mundo laboral. La etnografía feminista nos ha permitido visibilizar, por un lado, estas diferencias/ desigualdades y, por otro, desde una postura reflexiva, indagar acerca de la aceptación de la etnografía en el campo. También, nos permite trabajar sobre las emociones, entre las cuales, la emoción estética no ha sido la menos relevante. Así, un canal de comunicación entre las/los entrevistadas/os y esta investigadora ha debido ser la empatía tanto frente a los relatos de la migración como a la emoción estética musical.

**Palabras claves:** música- trabajo- género- migración latinoamericana

## ABSTRACT

This article resumes a ethnographic research has been carried out among Latino American migrant musicians at Andalucía (Spain). We will study the process of migration and their musician abilities as survival strategies. Gender perspective helps us to study inequalities between women and men at different music works, especially on stereotypes that are present at migration process and their incorporation to work world. Feminist Ethnography allowed us to analyze emotions in front of migration memories both women and men musicians. So we consider this aesthetic emotion was significant in our ethnography work, because it is a very important emotion in the musical performs. Empathy was the main ethnographic activity in front of memories of these persons, both artists and migrants.

**Key words:** music- job- gender- Latino American migration

**Sumario:** Introducción: La música como trabajo en contexto de migración. Caracterización del problema. Apuntes para un estado de la cuestión acerca de la relación entre música, "músicos" y migración transnacional. Aspectos metodológicos. Ser "músico" inmigrante en Andalucía. Flâneuse: Escuchar la ciudad. La calle como lugar de trabajo. De la calle al bar: los "bolos". La presencia del Estado como productor de espectáculos. Para terminar

## Introducción: La música como trabajo en contexto de migración

El presente trabajo resume una investigación con enfoque etnográfico, realizada en dos ciudades andaluzas (Granada y Málaga), en cuyo transcurso nos planteamos como objetivo el estudio de los trabajos y empleos musicales, en un contexto particular de migración transnacional, y desde un enfoque de género. Si bien, en un principio, nos interesaba la migración latinoamericana global, las condiciones particulares del trabajo de campo que detallaremos oportunamente, nos llevaron a focalizar sobre migrantes argentinas y argentinos. A partir de allí, pudimos señalar la relación de la decisión individual de emigrar con los procesos político - económicos argentinos en la medida en que se entrelazan con la vida de sujetos/as. Nos centraremos en sus memorias de migración y en las condiciones en las que utilizan sus saberes artísticos como estrategias de supervivencia. Desde un enfoque de género podremos visibilizar las desigualdades existentes entre las posibilidades ofrecidas a mujeres y varones en el campo del trabajo musical y en relación a los estereotipos presentes en los procesos de migración y la posterior inclusión de unas y otros, en el mundo laboral.

El concepto de *trabajo* tiene diversos significados según el contexto donde se analice, y es un constructo social y cultural que debe ser estudiado en función de la propia historia y de los diferentes factores que lo determinan en cada tiempo y realidad social. Por otro lado, el empleo asalariado *formal*<sup>1</sup> ha dejado de ser el modelo explicativo central del trabajo en la sociedad y de los objetivos de individuos y grupos sociales. (Téllez Infante, 2001)

Desde este lugar, consideraremos la música como trabajo, es decir, en términos de la citada Téllez Infante, como un conjunto de actividades, relaciones sociales, saberes y representaciones que se ponen en contribución para producir y distribuir bienes y servicios y para reproducir el proceso mismo por el que se crean y distribuyen tales bienes y servicios. La peculiaridad del trabajo musical reside en que la producción de los bienes musicales cumple la doble función de producción de mercancías y de producción estética.<sup>2</sup>

El trabajo estable asalariado es minoritario entre los y las trabajadores/as de la música. (Heinich, 2001 y Léard, 2012) Cabe sintetizar los rasgos de un trabajo como el musical, caracterizado por El sociólogo francés Marc Perrenoud (2013) como una carrera "heterodoxa" y signada por la precariedad. En el campo abordado, encontramos trayectorias formativas que ostentan el eclecticismo

---

<sup>1</sup> Aquel se realiza en el mercado, está sujeto a reglas sociales y públicas, es garante de derechos, permite el acceso a determinadas seguridad social y se concibe como un derecho individual que otorga identidad y reconocimiento social.

<sup>2</sup> En este sentido, el enfoque de género visibiliza la segregación femenina tanto en el mundo laboral como en la esfera de la creación-ejecución de la música. En suma, debemos considerar, por un lado, el carácter económico de la música y la precariedad característica de los empleos musicales. Por otro, la marginación a que se ven sometidas las mujeres en las tareas de creación y producción artística. (Ravet y Coulangeon, 2003 y Ramos, 2003)

habitual en los y las “músicos” populares, cuyo proceso de adiestramiento se realiza, sobre todo, merced a la reiteración de experiencias estéticas y la imitación de modelos heterogéneos. (Flores et al, 2015)

Habiendo ya indagado anteriormente sobre el terreno del trabajo y empleo de los “músicos”), a mi ingreso al campo, no esperaba yo encontrar una gran cantidad de “músicos” trabajadores/as en relación de dependencia. Por otro lado, la situación de migración acentuaba la posibilidad de trabajos precarios que, en rigor, son característicos de esta disciplina artística. Por el contrario, mis sujetos/as son trabajadores/as eventuales por cuenta propia o contratados por pubs y restaurantes, en general, a partir de contratos informales y fácilmente vulnerables. A la vez, se trata de una población con saberes altamente especializados y, si bien su capital cultural no suele estar institucionalizado, ha sido conformado a través de mucho tiempo de práctica y estudio. Ahora bien, el saber musical como capital cultural, institucionalizado o no, hace de nuestros y nuestras entrevistados/as, trabajadores/as altamente especializados/as que reflexionan acerca de su práctica y que, según se hizo manifiesto en las entrevistas, son conscientes del valor artístico y de cambio de sus producciones, aún en un mercado deprimido por la crisis económica.

### Caracterización del problema

En el presente artículo, nos proponemos abordar los trabajos musicales y sus condiciones en un contexto de migración transnacional de procedencia latinoamericana, en general, y argentina, en particular. Nos preguntamos cómo afecta el status de inmigrante al trabajo de la mujer y el varón “músicos” y hasta qué punto puede sostenerse un trabajo incierto, como el que nos ocupa, en un contexto de crisis económica y de desempleo que aqueja en este momento, tanto a España como al resto del continente europeo. Respecto a esto, cabe mencionar que las entrevistas dan cuenta de situaciones críticas individuales o familiares, relacionadas, sobre todo, con la caída general del consumo, en particular de lo considerado “prescindible”, como el entretenimiento.

Ahora bien, a pesar de que esta investigación habla del trabajo y empleo de varones y mujeres “músicos” migrantes desde una perspectiva de género, debo decir que mi propio camino en el estudio de la producción artística femenina, me ha llevado a poner el acento en las estas últimas. Considero con Griselda Pollock (2013) que el estudio de las mujeres como productoras no debe realizarse desde la presunción de que existe una esencia femenina por fuera de las condiciones sociales, sino considerando, en primer término, a las artistas como personas posicionadas en lo denominado “femenino” por la sociedad en un momento histórico particular y, en segundo, teniendo en cuenta las posibles formas en las que aquellas salen del lugar asignado por la estructura de género, a veces sutilmente, otras de manera radical. (Flores, 2009)

Nos interesará, en primer lugar, desarrollar las memorias de la migración y las formas de integración laboral en España. Aquí, nos ocuparemos de la ejecución en los espacios públicos urbanos como primera estrategia de supervivencia y

como ocasión de las asociaciones entre migrantes de diversas procedencias. En segundo término, nos interesará el posterior desarrollo profesional de los y las migrantes, tanto en trabajos eventuales como en empleos más o menos fijos, aunque, en general, signados por la precariedad.

Sobre los y las “músicos. Ha sido una decisión metodológica la utilización del genérico masculino “músico” en este trabajo. A partir de ello pretendemos visibilizar el fuerte sesgo sexista de la profesión pero le agregamos. Por otro lado, es usual que las mujeres lo utilicen para designarse a sí mismas, porque el femenino (“música”) alude a la disciplina artística que practican. Los sustantivos que aluden a los oficios musicales son supuestamente neutros (pianista, cantante, flautista) y sólo el artículo el/la define el género del/la ejecutante. Ello oculta la innegable perpetuación de tradiciones en los roles musicales desempeñados por unas y otros.

### **Apuntes para un estado de la cuestión acerca de la relación entre música, “músicos” y migración transnacional**

La relación entre la música y los músicos en contexto de migración transnacional ha sido abordada de diversas maneras, en general, subrayando el rol simbólico identitario que cumple la música para las comunidades en el nuevo lugar de asentamiento. La relación entre los procesos de migración y la música ha sido objeto de investigación, sobre todo desde la Sociología y la Antropología. Concretamente en el caso de las migraciones latinoamericanas a España, el tema ha sido abordado en relación a la construcción de identidades sociales diferenciales (Llanos, 2008 y 2015).

Cabe mencionar también los trabajos de Francisco Cuberos (2014) en los que alude a la formación de una identidad “panétnica” que cobra sentido dentro de una experiencia migratoria básicamente común, marcada por dificultades en el acceso a la vivienda, situaciones recurrentes de irregularidad jurídica y pautas de inserción en mercados de trabajo secundarios” (Cuberos, 2014, p. 14). Debo decir que el término “latino” no aparece en las entrevistas que realicé. Sí está presente “latinoamericano/a”, tanto para connotar la procedencia de la música como de las personas. En este sentido, sí podríamos pensar en la construcción de una “identidad panétnica” en el sentido que apunta el citado autor.

En el mismo sentido Luis Campos-Medina, y Paulina Soto-Labbé, (2016) apuntan que la música escuchada por los migrantes en su proceso migratorio les permite dar significado a los hechos que viven. En consecuencia, dar significado implica asignar una función, es decir, facilitar al mismo tiempo la inteligibilidad y la gestión de tales hechos y experiencias.

Por otro lado, la musicóloga uruguaya Olga Picún (2014) al abordar el mecanismo de legitimación social para el músico de calle en Barcelona y se refiere a los músicos migrantes que trabajan en la calle y la particular relación que estos entablan con su público. Para la citada investigadora, la diversidad se expresa particularmente en la imagen proyectada ante el eventual público y en las

respuestas obtenidas de este último, y se enmarca en las características socioculturales del espacio donde desarrolla su actividad musical.

### Aspectos metodológicos

El abordaje de los procesos generizados, tales como la inmigración o, como en el caso presente, la generización de una profesión, exige una reflexión profunda que deberá abarcar también los procesos de reflexividad en el campo etnográfico. En términos de Carmen Gregorio (2017), lo que era “mancha subjetiva” para la etnografía positivista, se transforma en “problema teórico” cuando incorporamos una perspectiva etnográfica en la que lo emocional y lo personal no pueden ser separados de lo conceptual. Desde este lugar, reconocí como propia la bronca, la rabia transmitidas por las artistas cuando recordaban momentos de menosprecio hacia una idoneidad de la que estaban seguras y a la que valoraban. ¿Cómo procesar esta empatía emocional, esta implicación, cuando está en juego un hecho concreto que forma parte sustantiva de la perspectiva de género?

“La experiencia etnográfica, por tanto, se propone como un acto total que implica cuerpo, mente, razón y emoción de manera indisoluble y como ejercicio autoetnográfico de reconocimiento de las relaciones de poder” (Gregorio, 2017, p. 24).

En este sentido, debí verme a mí misma como “extraña-cercana” a los grupos que iba visitando o a los músicos callejeros que lograba entrevistar. La red de relaciones fue puesta de buen grado a disposición de esta musicóloga (argentina), de una manera que recuerda la solidaridad entre coterráneos lejos del lugar de origen, pero también entre quienes trabajan con la música.

Hubo dos personas claves para mi acceso al campo, aunque una ha sido imprescindible: Se trata de C. (57) cantante argentina residente en Málaga desde hace 15 años, a quien conocía desde niñas y que me contactó con alguien que también fue clave, A., (44, cantante brasileño residente en Granada). A partir de estos contactos, mi trabajo se hizo mucho más fácil ya que ambos me introdujeron en el campo musical local. De esa manera, a lo largo del mes que duró mi estancia en Andalucía, armé una red de relaciones que mostró la interacción que tienen los/as “músicos” latinoamericanos/as en el área y que aún continúa en las redes sociales (sobre todo facebook<sup>3</sup>). De alguna manera, se repitió conmigo la contención de la red solidaria profesional que los músicos, varones y mujeres, tejen en torno del/la recién llegado/a. Aunque, tengo que aclarar, yo no presentaba posibilidad de competencia para nadie, pude detectar, en todos los relatos, que la profesión musical oficia como una red de contención que rodea a los recién llegados, ya sea porque le provee de una asociación, orquesta, grupo en la cual trabajar, ya sea porque le da las herramientas para acceder a ese trabajo.

---

<sup>3</sup> Cabría mencionar, ya que escapa de los límites del presente artículo, el peso que las redes sociales tiene en el trabajo de campo. (Ver Scribano, 2017) En ocasión de mi investigación, el “encontrarse en facebook” o “te busco en facebook” actuaron como una “pre- presentación”, un contacto no comprometedor, previo a la entrevista personal. Algo análogo fue el whatsapp, que sirvió como una forma aceptada socialmente de establecer un primer contacto.

Las entrevistas fueron hechas tanto en los domicilios particulares de los/as entrevistados/as como en alguno de los múltiples bares y cafés de Granada o Málaga. Nunca propuse el lugar, menos por mi desconocimiento de las ciudades, que por la idea de que la persona entrevistada debía sentirse cómoda y, de alguna manera, en su propio terreno. Mis interlocutores e interlocutoras procuraron elegir lugares céntricos para facilitarme el acceso, lo que percibí como una gentileza.

De mi diario extraigo comentarios que hacen pensar en la aceptación de la etnografía pero también de su trabajo:

“Ellos (me refiero al grupo de residentes en Málaga) dicen, luego de una reunión o un ensayo, refiriéndose a mí, -Ella está trabajando- o -Esto ella lo anota todo’. Percibo que están al tanto del trabajo etnográfico, al menos saben que existe. Entonces, me ponen a mí en un lugar diferente: como un bicho raro no tan raro. Parece que no les molesta.”

Un tópico que debí anotar fue el común uso de la tecnología de la comunicación en la forma del celular y de las redes sociales, tanto whatsapp como facebook. No he realizado un estudio en profundidad de estas interacciones en el mundo digital, sino que, más bien, he considerado las redes sociales como un punto de contacto y una suerte de “antesala” de la comunicación presencial. De mi diario extraigo el relato de la entrevista con el ya citado cantante brasileño A.

“Lo había contactado por Facebook y le di mi teléfono, todavía (con el número) argentino. Me llamó por whatsapp y en media hora estaba en su casa. Vive en el Realejo a cosa e cuatro cuadras de acá, aunque eso no existe en Granada. Yo iba caminando con el celular en la mano donde estaba el google maps y las consignas. De arriba de una casa me gritan -Marta Marta-. Alex que me grita desde el tercer piso y en un español con pronunciación difícil, “la puerta a la izquierda”. Entré. La fachada era morisca. Adentro, un edificio moderno de departamentos con un patio central pero con ascensores. ‘A la izquierda’, decía el mensaje en el whatsapp y entré en el ascensor. Alex me esperaba con la puerta del departamento abierta.”

### **Ser “músico” inmigrante en Andalucía**

A partir de las primeras entrevistas, se consideraron algunos puntos básicos del proceso migratorio, tales como la red de contactos que cada migrante trae consigo (la “lista” de contactos) y que le proveen de una primera contención y amparo en el nuevo lugar de asentamiento. Desde ese lugar, fue visible el rol ocupado por la profesión de músico, que actúa, tanto en varones como mujeres, como un lugar simbólico de confianza, incluso más allá de las procedencias nacionales.

Entrevistada en su piso de el malagueño Barrio del Parque, la ya citada cantante argentina C. narra “Llegué a Barcelona en el 2002 solita mi alma... Tenía un conocido (...) que vivía (...) cerca de Barcelona. Laburé con él pintando casas y fui llamando a todos los de la lista que traía. Algunos por teléfono nomás me cortaron el rostro (pero) un guitarrista argentino... me invitó a su casa, conocí a su mujer, tocamos la guitarra, cantamos y me preguntó si yo tenía material para

mostrar (...) me ayudó a grabar un demo (...) Es un gesto que yo no me voy a olvidar nunca más...Porque (él) no tenía ninguna obligación... Grabamos 'El día que me quieras' y el tango 'Una canción'... En Barcelona repartí ese demo por todos lados pero no pasó nada...A las cinco semanas...Junté los pocos pesos y me vine a Málaga... y no tenía dónde vivir...Preguntando llegué a un centro de acogida para extranjeros, una ONG. Te daban las cuatro comidas y disponías del teléfono para buscar trabajo (Estuve allí quince días y luego conocí un músico que me ofreció una pequeña habitación en su estudio...ahí viví cinco meses) Conseguí laburo en un local céntrico. Cantaba tangos. No era mucha guita, pero me servía para pagar el alquiler y morfar<sup>4</sup>. Ese año adelgacé 20 kg. Estuve ilegal cinco años, pero en esa época no había problemas. Ahora tengo la residencia permanente"

Las entrevistas a argentinos/as sorprenden a esta investigadora por la convivencia de expresiones lunfardas y, otras, españolas. Así, expresiones propias del habla coloquial española como la elogiosa "toca de puta madre" conviven con otras procedentes del lunfardo rioplatense, como "morfar" (comer) o "laburar" (trabajar).

A lo largo de las entrevistas, la exploración en los recuerdos, algunos muy dolorosos, otros que me interpelaban como contemporánea o, simplemente como mujer, la exigencia del trabajo de campo se fue tornando mayor, en cuanto mayor era la empatía solicitada a la etnógrafa. "Me hiciste abrir el baúl de los recuerdos"... expresó varias veces P, 59, compositora y cantante argentina llegada a España en 1978.

En términos de Rosana Guber

"Lo que nos jugamos en el campo, cada uno en su solitaria y frecuentemente incomprendida individualidad, es sostener la utopía de ser social y culturalmente solidarios, que estamos dispuestos a escuchar y entender lo que otros no escuchan ni entienden" (Guber, 2001, p. 108)

"Llegué a España en 1978-79 (...). Antes estuve en Estados Unidos. Me quería ir de la Argentina porque tenía miedo. Yo en ese momento me drogaba mucho. Por ahí andaba ciega de marihuana por Corrientes<sup>5</sup> y tenía que aguzar el ingenio para zafar de los milicos, con las polleras largas... Me uní a un grupo de seguidores de Maharishi, dejé las drogas y... vine a España con ese grupo." (P., 59 compositora y cantante argentina)

Por otro lado, los relatos se construían desde un pensar rememorante que muchas veces se remontaba a décadas atrás y que buscaba en la investigadora la complicidad en la coautoría del relato con expresiones como "¿Te acordás?" O evocaban los "falcon verdes", siniestros íconos de la dictadura militar argentina que yo conocía, como argentina y como coetánea de mis entrevistados/as. Retomando a Joel Candau (2007), todo acto de memoria se basa en un sistema de lugares y de objetos y es también una actividad intersubjetiva en la que, el

<sup>4</sup> Laburo (trabajo) Guita (pasta. Dinero) Morfar: comer. Voces del lunfardo rioplatense.

<sup>5</sup> La Avenida Corrientes de Buenos Aires, céntrica y llamada, todavía en la década del 70 "la calle que nunca duerme", en alusión a los cafés, y librerías abiertos hasta la madrugada y que los/as estudiantes visitábamos con asiduidad.

recordar y el olvidar emergen a través de un tráfico constante entre distintos registros: el individual y el sociocultural (Gorlier, 2004)

J. (65) guitarrista argentino, llegado a España en 1976 narra que, a los 22 años, llegó a España en un barco “con 30 dólares y una guitarra azul de esas con tornasolado.” en 1976, huyendo de la persecución política (“se habían llevado a mi hermano”) “En el barco conocí a JD., formamos un dúo y, aunque yo tenía una dirección de un pariente en Madrid, estuve con él bastante tiempo. Tocábamos tango. En el 78 mi hermano es amnistiado en la Argentina, con la condición de que se fuera. Eso hacían, la amnistía era para que se fueran. Llega a Madrid y pide asilo político. No se lo dan y le dicen que esa semana se tiene que ir de España y le quitan el pasaporte. Entonces pide asilo a las Naciones Unidas. Se lo dan, pero le dicen que tiene que ir a Bélgica... Recuerdo que era el 78 porque vimos juntos el Mundial”

Así, las situaciones personales se entrelazan con las políticas y la reconstrucción de un recuerdo pasa, no sólo por el registro, sino también por el de los marcos sociales o colectivos. Entre ellos, el lenguaje, las convenciones verbales, las simples palabras que la sociedad nos propone tienen un poder evocador y proporcionan el sentido de esta evocación como, por otra parte, cualquier ideación. (Candau, 2007)

En tanto, M., (55, instrumentista cubano, entrevistado en un café lindante con Campo del Príncipe) llega a España en 1995, contratado en Cuba por u\$s15 diarios para tocar en la Vuelta Ciclista de 1995. “15 dólares es mucho para Cuba pero en Madrid, apenas alcanzaba para el hotel.” Luego de reclamar al representante por las condiciones contractuales, se escapa con un colega también cubano: “en el metro encontramos un amigo cubano que nos presentó a una orquesta de pachanga. El director me dijo. -No te hagas problemas, yo te hago los papeles- (...) Estuve ilegal como 4 años (pero) si no te metes en follones, con los cubanos no se meten (...) Es que aquí hay más racismo con los marroquíes que con los negros”.

La entrevista con M. duró una hora y media a lo largo de la cual, el músico no dejó de hablar a toda velocidad.

### **Flâneuse: Escuchar la ciudad**

Además de las entrevistas, logradas a partir de que se pusiera en marcha el mecanismo solidario de los y las migrantes, los objetivos de mi trabajo contemplaban el abordaje de la calle como lugar de trabajo de los y las “músicos”. Pensando el trabajo callejero como una estrategia previa a un empleo más o menos fijo en pubs y cafés (como así confirmarían las entrevistas) proyectaba, armada de las estrategias de la etnografía urbana, encontrar a los y las “músicos” in situ, trabajando, detectar explorar las relaciones entre ellos/as y su público. La flâneuse se puso a trabajar, concibiendo la ciudad, más que como un espacio material, como una experiencia, o, mejor, una polifonía de experiencias “La ciudad es la suma de las músicas que circulan, de los modos de escucha, de intercambio, de creación, de promoción” (Foucault, 2016: 234)

Así, hice la caminata diaria por Granada, me permitió una rutina de observación, participación y búsqueda que me permitió conocer las condiciones de trabajo de un sector de habitantes, los trabajadores y las trabajadoras de la música (migrantes o no) apostados/as, en su gran mayoría, en las zonas más turísticas de la ciudad. También escuchar la ciudad me llevó a situaciones como la que aparece tempranamente en mi diario:

“Cuando salí esta mañana vi una manifestación con pancartas y globos blancos. Pregunté y me contestaron que era un colegio. Marchaban por el Día de la Paz. Vi innumerables chicos de todas las edades. Algunos grandes con dos chiquitos de la mano con globos blancos. Más tarde, mucho más tarde, ya perdida en la ciudad, escuché “Color esperanza”<sup>6</sup> Seguí la música. Venía de una escuela “Bilingüe”, según rezaba la placa en la puerta. Desde la vereda, igual que otras personas (madres o padres supongo) apoyada en la reja, podía observar todo el patio donde niños y niñas de la escuela bailaban y cantaban, tal vez, en consonancia, con el trabajo que habían hecho por la paz. Escuché una voz masculina amplificadas que decía -Muchas gracias a las compañeras por el trabajo de toda la semana y ahora nos vamos al salón) a seguir estudiando- Habían puesto ya otra música: una salsa”.

El deambular intencional y sistemático me llevaría a conocer y conversar con músicos, sobre todo varones en las calles granadinas y malagueñas. Este tipo de trabajo musical, en relación con el contexto de migración, merecerá más adelante, en este artículo, un acápite propio. Antes, deberemos ocuparnos, específicamente del momento de la migración y del primer momento de nuestros entrevistados y entrevistadas.

### La calle como lugar de trabajo

Escuchando la ciudad se llega a los y las “músicos” callejeros. Así llegué una noche a MS, 34, guitarrista brasileño con formación de posgrado en música, con quien conversé, en su lugar de trabajo cerca de la Catedral de Granada, atraída por su ejecución de “Capricho árabe” de Francisco Tárrega. El músico narra en estos términos su experiencia como músico callejero:

“Estuve haciendo un máster en la Universidad de Barcelona. Ahí empecé a tocar en la calle. Pero, en Barcelona, la policía desaloja a los músicos, casi todos son extranjeros... Me han contado que hasta han roto instrumentos... Me casé con la chica, me vine a Granada... Cuando llegué, fui al ayuntamiento, me registré y me dieron un listado de lugares donde tocar. No te molestan. Estoy aquí todas las noches. Se gana para vivir”.

MS no tuvo reparos en tocar para mí un estudio de su compatriota, el célebre compositor brasileño Héitor Villalobos pero cuando lo dejé, según consigné en el diario “escuché que retornaba a Tárrega”.

---

<sup>6</sup> Hablo de una popular canción argentina, del cantautor argentino Diego Torres, muy utilizada por los y las docentes de música en las escuelas argentinas, justamente por el mensaje optimista que transmite.

Para la musicóloga uruguaya Olga Picún, "...la ambigüedad del músico callejero ante la administración pública y los componentes arcaicos del imaginario colectivo –que permean la incorporación generalizada de los cambios sociales producidos– se suman en el desarrollo de conflictos a la condición de subalternidad en el propio campo de la música, puesto que actúan en una dimensión psicosocial de la contaminación sonora o del ruido urbano, tan subjetiva como confusa." (Picún, 2013: 87).

Todos aquellos con los que me contacté (todos varones menos una guitarrista de flamenco española) fueron muy colaborativos e, incluso, dejaron de trabajar por un rato para contarme sus experiencias, acaso curiosos de que una musicóloga con cara de "guiñi" (según me dijeron) y con marcado acento argentino, se detuviera a entrevistarlos.

Igualmente, mi deambular por las calles granadinas me facilitó conversar (entre otros) con un joven guitarrista clásico instalado en el Albaicín y con un trombonista de jazz en la Carrera de la Virgen. Ambos españoles, de formación superior en música que recurren a tocar en la calle porque "es preferible a hacer delivery".

Una tarde, frente a la Capilla Real de Granada, conversé con un ejecutante de Steel Drums, instrumento típicamente jamaicano. Me dirigí a él en inglés: "Where are you from?" "Here, Spain", contestó. Entonces le hablé en castellano y me explicó que era murciano.

En Málaga, los músicos (todos varones, salvo una soprano que canta en inmediaciones de la catedral) se sitúan en el centro histórico de la ciudad. Aunque abundan los ejecutantes de las diversas vertientes del flamenco y de la llamada "música académica", mi búsqueda se centraba en los y las "músicos" latinoamericanos/as. No encontré ninguno/a en Málaga, aunque pude conversar con un ejecutante de arpa paraguaya que tocaba música popular de ese país latinoamericano. Resultó ser hijo de un paraguayo y su papá le había enseñado a tocar.

Entrevisté a T. (40, bajista de tango, argentino, llegado a España en el 2005) en su domicilio cerca de la Basílica de las Angustias, zona que él mismo calificó de la "Granada profunda". A lo largo de la entrevista, caímos en la cuenta de que proveníamos de la misma zona (el Valle del Río Negro en la Patagonia Argentina) y teníamos no pocos conocidos comunes, pero nunca nos habíamos cruzado en la Argentina. Comprobé el hecho, cuando procesé la entrevista y lo busqué en el facebook donde vi que teníamos una veintena de amigos en común en esa red social. Todas esas condiciones especiales operaron como facilitadores de la entrevista ya que, en un primer momento, hablamos de conocidos comunes.

Sobre las condiciones del trabajo musical callejero, T. se refirió a la política municipal:

"Acá hay un municipio de derechas y prohibió a los músicos de la calle. Hay un circuito oficial pero tenés que estar en blanco (tener todos los papeles en regla) Cuando llegué, conocí en la calle tocando en la catedral a una guitarrista finlandesa, que toca como un gitano...Fuimos a Cádiz ese verano e hicimos un

montón de pasta. Yo tenía que abrir las orejas para el flamenco porque yo no sabía. Cuando terminábamos, los dueños de los bares nos regalaban la birra y las tapas.”

La calle ofrece al/la “músico” un ámbito donde puede generar una serie de estrategias alternativas y no hegemónicas de transmisión de conocimientos musicales, promoción, difusión y comercialización de la música. Por otro lado, también incide en la construcción de espacios de socialización urbana, donde la solidaridad juega un papel significativo. (Picún, *ibídem*)

El relato de la flautista argentina M (34) narra las limitaciones impuestas por el ayuntamiento granadino

“(Para poder tocar en la calle) Tenés que llenar una planilla donde te piden links a vídeos y te piden avales. Entonces te dejan tocar, pero demoran. Un músico que yo conocía me hizo la relación con un funcionario del ayuntamiento para que sacara rápido el trámite... Cuando faltaba una semana para que me expirara la visa, vinieron a donde yo estaba tocando y me dijeron que estaba en la lista para ser deportada. Se me acababa la vida (...) Después conseguí la residencia definitiva (y) ahora estoy tramitando la ciudadanía”.

Pude ver una muestra de la relación amistosa entre los bares y los músicos que se instalan a trabajar en las inmediaciones, en una de las calles del Realejo, cuando una guitarrista española de flamenco terminó de tocar y yo me acerqué para conversar con ella. La instrumentista, de unos 25 años, declinó la invitación a tomar una cerveza en el bar y juntó sus instrumentos entre los aplausos de la clientela. Según me dijo, toca en la calle desde hace cuatro años y juzga este trabajo “mucho mejor que cualquier otro”. Tiene, dijo, formación universitaria inconclusa en una carrera no musical.

### **De la calle al bar: los “bolos”**

El término “bolo”, corriente en la jerga del “músico” en el área de investigación, alude al trabajo en vivo en un local de cualquier tipo. Álvaro Guibert (2010) lo caracteriza como un concierto “alimenticio” y, desde ese lugar, con escaso valor artístico. Empero, no he encontrado en las entrevistas connotaciones negativas para el “bolo”. En todo caso, parece usarse como sinónimo de “trabajo rentado” como también lo caracteriza el citado crítico. La “música alimentaria” (según la expresión de A. 43, cantante brasileño, residente en Granada, llegado a España) puede implicar, una enorme diversificación acompañada de falta de tiempo de ensayo. (Léard, 2012)

Esta situación también supone actuaciones muy frecuentes, varias veces por semana, condiciones que distan de las observadas en nuestro trabajo de campo, donde, a la inversa, observamos abundancia de ensayos y escasez de “bolos”. En la mayoría de los casos, los músicos (varones y mujeres) diversifican su repertorio con vistas a la supervivencia. Howard Becker (2008) ha estudiado “los trabajos del arte” y destacado la pluralidad de oficios ejercidos por los y las “músicos” (ejecución, docencia, gestión).

P.(59, compositora y cantante argentina ya citada) cuenta, entre indignada y risueña: “En los hoteles querían que sonara de determinada manera. Entonces te

daban el sequenzer y el músico tenía que hacer como que tocaba y yo cantaba. Era más cansador hacer como que se tocaba que tocar (...) Hace mucho que no hacemos hoteles.... Era mi trabajo hasta que empezó la crisis hace unos 7 u 8 años, que empezó la crisis (...) Cuando nos quedamos sin trabajo armamos una rutina para conseguir trabajo. (...)”

Los “bolos” se cobran de diversas maneras pero lo más usual es que el músico vaya “a taquilla” porque “actualmente ningún local puede sostener un contrato...Yo me aseguro los 3 euros de la consumición y el resto va al grupo” (H, 65, argentino emigrado en 1976 y, desde hace más de 30 años, propietario de un pub en el centro de Granada) Según Y, (43, cantante cubana) otros establecimientos “se llevan el 40% de las entradas y me ha pasado (continúa) que no me han pagado. A esos lugares no vuelvo más” Este tipo de tratos son denostados por la totalidad de los y las “músicos” entrevistados porque agrega una incertidumbre más al trabajo y no reconoce la tarea “efectivamente” realizada.

Interesante es que, en todos los casos los y las entrevistadas mencionan una división de las ganancias por partes iguales entre los miembros del grupo. Este criterio está presente en los y las músicos de pub, como de quienes entrevisté en la calle. (“Todos estamos en la misma”) De allí que las formaciones numerosas sean poco rentables y se prefiera.

En todo caso, nos interesará visibilizar aquí algunas desigualdades como las que narra la ya citada flautista argentina M.: “Conseguí el trabajo en el tablao a través de Eloy Heredia. Cuando llegué, las mujeres bailaoras me miraron de arriba abajo y me preguntaron: ‘¿qué bailas?’ ‘No, yo toco’, y entonces se relajaron. Los hombres se reían de mí en mi cara (‘las cosas que se le ocurren al Eloy’, decían). Me hacían todas las putadas posibles: cambiaban el ritmo para que yo me equivocara, cambiaban de tono. Hasta que llegaba el solo. Entonces yo tocaba y escuchaba que decían: ‘¡Toca la paya!’”

Como vimos, los bares y pubs pueden favorecer la instalación de músicos en sus inmediaciones, como forma de entretenimiento y hasta atracción de la clientela. Empero, unas tapas y unas cervezas resulta un pago sumamente escaso, si lo comparamos con el rédito que el comercio obtiene del músico. La queja recurrente en las entrevistas es la precariedad del contrato laboral que se establece entre el dueño del bar o pub y el/la “músico”. “El dueño del local te dice:-Te la has pasado de puta madre y ¿encima te tengo que pagar?- No reconocen tu trabajo” J. (65, guitarrista argentino ya citado). Los contratos de palabra pueden tener como consecuencia el incumplimiento por parte del contratante que argumenta la poca concurrencia de clientela esa noche. Con su gracejo particular y a toda velocidad, MC (55, bajista cubano, ya citado) narra: “Mira lo que te digo, las putas y los músicos somos los últimos. Es lo último que se paga. Te dicen -No entró nada, mira la caja... y les tengo que pagar a los camareros-... Oye pero yo también trabajé (...) Y si eres músico, eres el último”

## La presencia del Estado como productor de espectáculos

Hemos encontrado que, algunos y algunas de estos “músicos” han sido titulares de pequeños emprendimientos que han merecido el subsidio de la Junta de Andalucía o del Ayuntamiento de Granada o Málaga. Por ejemplo, el cantante brasileño A. obtuvo un subsidio de la Junta de Andalucía para la grabación de un CD. En otras oportunidades, se trataron de emprendimientos gastronómicos que, aunque habían merecido el subsidio, un cambio de políticas públicas lo obstaculizó, y el resultado fue el endeudamiento para quienes lo habían solicitado que debieron pagar de sus escasos fondos, el equipamiento ya adquirido. Todo ello trajo frustración, sensación de precariedad y contribuyó al descenso de la calidad de vida.

En varias ocasiones, ha habido mención del Estado como contratante de los músicos, ya sea la Comunidad Andaluza, ya sea el mismo ayuntamiento de Granada. En esos casos, los músicos trabajan por un cacheta fijo que ronda los 100 o 150 euros pero que se cobra con un retraso de entre 60 o 90 días. Pero,...”para trabajar para el Estado tienes que ser autónomo (y eso cuesta) 120 euros mensuales. Al músico no le interesa, busca trabajar...” Manifiesta el bajista cubano MC, ya citado, el único que manifestó que envía “dinero a sus hijos y a su nieto” en Cuba.

El grupo “Mujeres Mediterráneas” en el que se desempeña como flautista una de nuestras entrevistadas, es contratado por el Instituto de la Mujer de Andalucía para actuar frente a grupos de mujeres que han debido ser relocalizadas por haber sido víctimas de violencia de género. Estos contratos son frecuentes y otras actuaciones, aseguran la permanencia del grupo y la manutención de sus integrantes.

Para quienes no quieren o no pueden tocar en la calle, la búsqueda de un lugar “para tocar” suele ser la exploración de un medio hostil. En tanto, hacer música implica largos ensayos que persiguen una perfección sonora pero que tienen escasas perspectivas de salir a la luz y menos aún de producir una rentabilidad, aunque sea mínima

Como hemos visto, aparecen otros recursos que surgen, ya sea de relaciones familiares, ya sea de la generación de emprendimientos en otros rubros como el gastronómico. Como hemos visto, la presencia del Estado como contratante puede llegar a ser relevante, aunque condicionado ciertas por Ahora bien, a pesar de ello, la identidad como “músico” resulta dominante y la categoría “profesional” se remite más a la calidad de la producción que al monto de las ganancias percibidas.

### Para terminar

A lo largo de este artículo hemos recorrido diversas formas del trabajo musical en un contexto de migración transnacional. Atendiendo a estas particulares condiciones de los trabajadores y trabajadoras entrevistados/as, nos ha interesado

indagar de qué manera utilizaron sus saberes musicales, entendidos como una forma específica de capital cultural, en general no institucionalizado, para generar estrategias de supervivencia. Nuestro recorrido ha debido seleccionar de entre la información recogida en el campo aquellos relatos que rememoraban los primeros tiempos en el nuevo lugar de asentamiento y los primeros lazos establecidos. Así, observamos cómo la profesión musical actúa como una red de contención, a veces más fuerte que la de los connacionales.

La situación laboral de las artistas, lo mismo que la de sus colegas varones está precarizada y, aunque la gran cantidad de inmigrantes de Latinoamérica en Europa y Estados Unidos ha impulsado la moda de la música “latina” en España, españoles/as y latinoamericanos/as disputan los mismos puestos de trabajo en bares, pubs y fiestas privadas. Dichos puestos, empero, disminuyen drásticamente en un contexto de retracción del consumo a raíz de la crisis económica europea. De esta manera, la profesionalización del /la músico/a resulta una cuestión álgida y “vivir de la música” o “vivir de tocar” aparece en algunos casos, más como una aspiración que una realidad. Sin embargo, debo decir que la mayoría de los y las “músicos” que entrevisté asumen la precariedad como parte de las condiciones habituales de sus carreras profesionales y relacionan el “paro” actual con la crisis económica española y europea, situación que incluye, por ejemplo, la disputa de los puestos de trabajo con los y las colegas españoles/as.

Por último, tuvimos en cuenta la complejidad de la reflexividad etnográfica, en primer término, porque se reconocían elementos comunes entre esta investigadora y los y las entrevistados/as entre los que no era menor la misma procedencia o el participar del mismo lenguaje profesional musical. En segundo, por la fuerte presencia de las emociones en los relatos que demandó de una buena dosis de empatía a la vez que una vigilancia epistemológica sostenida.

## Bibliografía

- BECKER, Howard (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Universidad de Quilmes
- CAMPOS MEDINA, Luis y SOTO-LABBÉ, Paulina (2016) “Músicas nómades. Demarcaciones corporales en la sonoridad de las experiencias migrantes. Avances de investigación” en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 8 (20). Pp 74-86
- CANDAU, Joel (2007) *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- CUBEROS, Francisco (2014) Ser latinos en Sevilla. La articulación de una identidad panétnica en el contexto migratorio, *Imagonautas Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales*. 4 (1) Pp. 13-32.
- FLORES Marta et al (2015) “Aprendí mirando a mi hermano... trayectorias musicales entre las y los estudiantes del profesorado de música” en MATTA, Juan (et al.) *V Jornadas de Antropología Social del Centro: Antropología social y mundos posibles en transformación* Tandil : UNICEN- FACSO. Pp 48-66.

- FLORES Marta (2009): "Mamá toca esta noche Algunos Aspectos de la Vida Musical en Neuquén desde una Perspectiva de Género. En *La Aljaba 2ª. Época*. UNLuján, UNLaPampa, UNComahue. Pp 163-184.
- FOUCE, Héctor (2016) "Dinámicas musicales, entre la calle y la red" en CRUCES, Francisco, *Cosmópolis, nuevas maneras de ser urbanos*, Barcelona, Gedisa. Pp232-256
- GORLIER, Juan Carlos (2004). *Comunidades narrativas. El impacto de la praxis feminista sobre la teoría social*. La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen.
- GREGORIO, Carmen (2017) " Etnografiar las migraciones „Sur“-„Norte“: la inscripción en nuestros cuerpos de representaciones de género, raza y nación," *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*. (37), 19-39.
- GUBER, Rosana, 2001, *La Etnografía, Método, Campo y Reflexividad*, Buenos Aires, Norma.
- GUIBERT, Álvaro, (2010) "B de bolo. El signo de los tiempos" *Scherzo, Revista de música*. Diciembre. Disponible en agosto /2017 en <http://scherzo.es/node/725>
- HEINICH, Nathalie (2002), *Sociología del Arte*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- LÉARD, Franck (2012) "L"approche expressive et expérientielle de la musique. L'exemple des musiciens de bar", en BRANDL, Emmanuel, et al., *25 ans de Sociologie de la Musique en France*, Paris, L'Harmattan, Pp. 71- 80.
- LLANO, Isabel (2008) Inmigración y música latina en Barcelona: el papel de la música y el baile en Procesos de reafirmación e hibridación cultural *Revista Sociedad y Economía*, (15) Universidad del Valle Cali, Colombia, 11-36
- LLANOS Isabel Llano, Isabel (2015) Bailando la diferencia: identidades culturales y música salsa en Barcelona. *Periferia Revista de Recerca i Formació en Antropologia* 20 (2) 161-177 Recuperado en agosto/2017 de [revistes.uab.cat/periferia](http://revistes.uab.cat/periferia)
- PERRENOUD, Marc (dir) (2013) *Travailler, Produire, Créer, Entre l'art et le métier*, Paris, L'Harmattan.
- PERRENOUD, Marc (2006) "Ne faire que ça" en PERRENOUD, Marc (comp) *Terrains de la Musique*, Paris, L'Harmattan. Pp 133- 162.
- PICÚN, Olga, 2014, "Legitimación Social de las Prácticas de Músicos Callejeros: Una Mirada a la Construcción de Vínculos de Reciprocidad", en *Memoria de las Jornadas de Musicología en el Uruguay*. Disponible en agosto/ 2017 en [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44822766/Olga\\_Picun](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44822766/Olga_Picun)
- POLLOCK, Griselda (2013) *Visión y diferencia. Feminismos y feminidad en las Historias del Arte*, Buenos Aires, Fiordo Editorial.
- RAMOS, Pilar (2003) *Feminismo y música*, Madrid, Narcea
- RAVET, Hyacinthe y COULANGEON, Philippe (2003) "La division sexuelle du travail chez les musiciens français " *Sociologie du travail*, 45 (3), 361-384.
- SCRIBANO, Adrián (2017) "Miradas cotidianas. El uso de whatsapp como experiencia de investigación social", *Revista Latinoamericana de Investigación Social*, 13(7) Pp 8-22.

Vivir de la música siendo migrante. Un abordaje etnográfico en Andalucía 2017

TÉLLEZ INFANTE, Anastasia, 2001, "Trabajo y representaciones ideológicas de género. Propuestas para un posicionamiento analítico desde la Antropología cultural", en *Gazeta de Antropología*,17(17). Disponible en agosto/2017 en <http://www.gazeta-antropologia.es/?cat=892>

Recibido: 23/06/17

Aceptado: 01/08/17