



Artículo / Artigo / Article

Sonoridades subterráneas: una etnografía de los músicos del subterráneo de la ciudad de Buenos Aires

Facundo Petit de Murat, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
Argentina
facundo.petit@gmail.com

Nahuel Vicente Carlos Potenza, Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina
potenzanahuel@gmail.com

Resumen

El subterráneo de la ciudad de Buenos Aires posee como característica distintiva la presencia de cientos de músicos que día a día componen la sonoridad de ese espacio. Este artículo ensaya una exploración etnográfica de dichos sujetos en distintas líneas, enfocados en la línea H por ser la última en habilitarse y en la que más músicos se desempeñan. Tomando como herramientas interpretativas los aportes de la geografía crítica y la antropología sonora, debatimos acerca de las disputas que se dan por el espacio sonoro urbano. En este sentido, la intención del gobierno porteño de modificar el Código Contravencional surge como un aspecto ineludible para comprender las implicancias sociales de reunir las expresiones acústicas del ámbito público bajo el concepto de “ruidos molestos”. Los músicos del subterráneo poseen un modo de organización informal que se superpone a la formalidad impuesta por el Estado. Por ello, consideramos la reforma como un modo en que se pretenden ordenar estos puntos de fuga en la sonoridad de los espacios.

Palabras clave: sonoridad, músicos, subterráneo de la ciudad de Buenos Aires, antropología sonora, geografía crítica



Sonoridades subterráneas: una etnografía dos músicos de metrô da cidade de Buenos Aires

Resumo

O metrô da cidade de Buenos Aires tem como característica distintiva a presença de centenas de músicos que, dia a dia, compõem a sonoridade desse espaço. Este artigo ensaia uma exploração etnográfica desses sujeitos em diferentes linhas, com foco na linha H, pois é a mais recente e na qual mais músicos atuam. Tomando como ferramentas interpretativas as contribuições da geografia crítica e da antropologia do som, discutimos as disputas que ocorrem no espaço sonoro urbano. Nesse sentido, a intenção do governo de Buenos Aires de modificar o *Código Contravencional* surge como um aspecto inescapável para compreender as implicações sociais de reunir as expressões acústicas da esfera pública sob o conceito de “ruídos irritantes”. Os músicos de metrô têm um modo de organização informal que se sobrepõe à formalidade imposta pelo Estado. Por esta razão, consideramos a reforma como um meio no qual se pretende ordenar esses pontos de fuga na sonoridade dos espaços.

Palavras-chave: sonoridade, músicos, metrô da cidade de Buenos Aires, antropologia do som, geografia crítica

Underground Sonorities: An Ethnography of the Musicians of Buenos Aires' Subway

Abstract

The subway of the City of Buenos Aires has as a distinctive feature the presence of hundreds of musicians who day after day compose the sound of this space. This article tries out an ethnographic exploration of these subjects in different lines, focused on the line H because it is the most recent and in which more musicians perform. Taking the contributions of critical geography and sound anthropology as interpretive tools, we discuss about the disputes that take place in the urban sound space. In this sense, the intention of the Buenos Aires' government to modify the *Contraventional Code* arises as an inescapable aspect to understand the social implications of gathering the acoustic expressions of the public sphere under the concept of “annoying noises”. Subway musicians possess an informal mode of organization that overlaps the formality imposed by the State. Therefore, we consider the reform as a way in which it is intended to order these vanishing points in the sonority of the spaces.

Keywords: Sonority, musicians, Buenos Aires' subway, sound anthropology, critical geography

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: febrero 2019

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: abril 2019

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2019



Introducción

Escuchar música es un acto sumamente personal. Una persona elige a qué conciertos asistir y se reserva el derecho de retirarse en cualquier momento que le resulte conveniente o necesario. Estamos atravesados por paradigmas estéticos que conforman nuestras “biografías de audición personal” (García 2007: 63), a partir de las que valoramos cualitativamente las músicas que perseguimos y que nos llegan. Con la creciente y acelerada tecnologización de dispositivos y plataformas, tenemos al alcance de nuestros oídos un acervo enorme de músicas que escuchamos a la velocidad del capricho de los dedos. En la supuesta monotonía de los viajes diarios urbanos se observa la proliferación de auriculares que individualizan la experiencia auditiva. Nos vemos, nos rozamos, pero no oímos lo mismo.

Los viajes en subte¹ son aprovechados para diferentes actividades. Si se tiene la suerte o la estrategia adecuada para ir sentado, se puede dormir, leer, trabajar, escuchar música, escribir, hablar por teléfono, disponer el celular en altavoz para recibir mensajes de audio o simplemente viajar. Todas estas actividades producen sonidos: conversaciones, pasos, roces; y se dan en medio de esos y otros sonidos, propios del subte: señales sonoras, información por altavoz, vendedores², músicos. En este trabajo, nos concentraremos en este último aspecto de los subtes de la Ciudad de Buenos Aires, los músicos, y desplegaremos el análisis en relación con el medio sensible, social y político en que desarrollan su actividad.

Sin importar cuán largo o corto sea el recorrido transitado por los pasajeros del subte, la probabilidad indica que se encontrarán, al menos, con un músico. En el subte de la Ciudad de Buenos Aires existe una cantidad de músicos difícil de hallar en otras vías de transporte de Latinoamérica. Una apertura cultural que hace de la música callejera un trabajo o un complemento, y que transforma a los espacios públicos en escenarios momentáneos de sonoridades tan diversas como cada sujeto que las compone. A diferencia de lo que uno elige para sus oídos, la música, en este caso, emerge como un acontecimiento, un hecho interpretado (Sahlins 1997 [1985]: 14). En el fluir cotidiano, la música entra en acción constante y demanda una reacción por parte de un público casual. Se camina entre músicas, se está en la música.

El presente trabajo surge de la combinación de dos investigaciones en curso. La experiencia sonora urbana y la música como estrategia laboral en la Ciudad de Buenos Aires. De esta manera, nos hemos propuesto aunar esfuerzos en la realización de una etnografía del subte, en la que nuestros interlocutores fueran los músicos callejeros de este espacio de la movilidad. Si bien

¹ “Subte” es la denominación oficial y coloquial que se le da a la red de subterráneos de la Ciudad de Buenos Aires, que en otras ciudades latinoamericanas o españolas también suele conocerse como metro o incluso tren.

² En cada viaje es imposible como pasajero no asumir la identidad de potencial comprador ante la irrupción de los vendedores ambulantes, quienes a través de diversas estrategias (tratando de convencer a los pasajeros de comprar el producto explicando sus características y beneficios, o simplemente repartiendo objetos sobre cada uno, sobre sus manos o piernas) intentan vender todo tipo de productos: artículos para celulares, auriculares, gomas de mascar, artículos de librería, chocolates, comestibles de panadería.

existen permisos oficiales que estipulan lugares y horarios para tocar, la mayoría de los músicos del subte o bien no los tienen, o bien no los usan, en tanto en su dinámica de funcionamiento operan ciertas reglas informales explícitas e implícitas que regulan la actividad. Utilizando los aportes de la geografía crítica y posicionados en la antropología sonora, en este artículo exploraremos esta superposición de lo informal sobre lo formal y la relación entre los músicos y también con otros actores sociales del subte partiendo de la sonoridad, pero no necesariamente restringiéndonos a ella. Nos ocuparemos, a su vez, de retratar el conflicto acaecido desde julio de 2018, cuando el gobierno porteño³ propuso modificar el Código Contravencional. Esto prendió una alarma entre músicos y trabajadores artísticos del subte, ya que el cambio admitiría la intervención policial sin denuncia privada de por medio (algo presente en el actual código) por la generación de ruidos molestos en la vía pública. En este sentido, el segundo objetivo consiste en analizar las relaciones entre los músicos, el sector privado y el Estado, y explorar las implicancias de aplicar el concepto de ruido a la música callejera.

Partimos, así, de un estudio de la sensibilidad audible socialmente situada, para deslizarnos hacia los distintos niveles de disputa del espacio público. Existen diversos escritos que proponen un acercamiento a estos mundos subterráneos. Es el caso de Marc Augé y su etnografía de los metros de París (1998 [1987]). Retomamos una crítica a este antropólogo realizada por Polti y Partucci (2011), por los aportes de otro de sus libros (2000 [1992]), donde categoriza como “no lugares” (40) a estos espacios de circulación de población y bienes producidos por la sobremodernidad y medidos en términos de tiempo. A nuestro entender, existe más que el tiempo de viaje para hacer de la experiencia de trasladarse en subte un “lugar” (Massey 2000), con identidad relacional, en el que la sonoridad cumple un rol fundamental. Es la razón por la que los músicos (que son pasajeros, pero son también mucho más) se apropian simbólicamente de estos espacios y los producen diariamente. Otros trabajos se han escrito tomando como foco el subte de Buenos Aires, tanto desde una perspectiva de la historia cultural de las movilidades (Zunino Singh 2013), las políticas estatales de exclusión socioeconómica (Reingold 2015) y la caracterización del espacio *practicado* a partir de sus cualidades sensibles sonoras, a través del abordaje etnográfico (Polti y Partucci 2011). De esta manera, si bien se trata de una investigación sobre la sonoridad urbana, la pregunta por lo sonoro nos ha llevado a insertar la problemática dentro de un sistema de relaciones más amplio.

Música y subte en la Ciudad de Buenos Aires

La red de subterráneos de la Ciudad de Buenos Aires está formada por seis líneas⁴. Cuatro

³ En Argentina, porteño es utilizado como gentilicio para los sujetos e instituciones provenientes de la Ciudad de Buenos Aires (por la presencia histórica del Puerto de Santa María de los Buenos Ayres), aunque también puede adquirir un significado peyorativo por el estereotipo a través del que se identifica a las personas de esta ciudad como prepotentes y arrogantes.

⁴ Cada tramo del subterráneo es identificado como línea y su nombre remite a una letra del abecedario. Aquellas letras que se omiten del trazado actual (como la F y la G) corresponden a proyectos de futuras construcciones.

de ellas (A, B, D y E), atraviesan el trazado urbano de Oeste a Este, y desembocan en las cercanías de Plaza de Mayo⁵. Las restantes son transversales (la H en mitad del recorrido de las mencionadas, y la C hacia el final). Dos empresas se encuentran a cargo del funcionamiento del subte. Una pública, SBASE (Subterráneos de Buenos Aires Sociedad del Estado), se encarga de la infraestructura, el mantenimiento y la operatividad. Otra privada, Metrovías, tiene la concesión del servicio desde el año 1994. Esta división genera una serie de dinámicas complejas en relación con la permanencia de los músicos en los andenes y los vagones⁶.



Figura 1. Red de Subtes de la Ciudad de Buenos Aires. Fuente: Metrovías.

Cada una de las líneas mencionadas, como se aprecia en la Figura 1, posee un color característico. Eso se ve reflejado en el interior de las estaciones. Cada línea lleva una estética

⁵ La Plaza de Mayo es el sitio fundacional de Buenos Aires y es donde actualmente se encuentra la sede del Poder Ejecutivo de la República Argentina, el antiguo Cabildo y la Catedral.

⁶ El andén corresponde al sitio de espera junto a las vías del subterráneo, mientras que el vagón se trata de la formación del subte.

visual, compuesta no solo por el color sino por una marca editorial artística. Es el caso, por ejemplo, de la línea H, cuyas imágenes trasladan al pasajero por diferentes referencias a músicos asociados con el tango.

Al igual que en el aspecto visual, lo sonoro también permite identificar las líneas que se transitan en un recorrido cotidiano por la ciudad. Pero, primero, vayamos a lo que tienen en común. Todas las estaciones⁷ tienen televisores instalados con una programación propia del subte, pero con disímiles volúmenes que son controlados por el personal de Metrovías. A su vez, como parte del soterramiento y la necesidad de oxigenar el ambiente, la mayoría de ellas producen un “sonido tónico” (Murray Schafer 2013 [1977]: 27) de aire grave que emerge desde las alturas (quizás con excepción de algunos tramos de la línea A, la primera en ser construida y la más cercana a la superficie, por lo que es audible el paso de vehículos por encima de las cabezas). Esto produce un fondo, generalmente interrumpido por una señal sonora que introduce y cierra alguna información transmitida en una voz femenina, que anuncia incidentes en referencia a los recorridos. Por otro lado, cada estación tiene su propia dinámica en virtud del uso que se le da como parte del entramado urbano. La movilidad de la gente se traduce en una sonoridad variada de pasos y palabras, y también de diferentes músicas que la componen. En general, en caso de que no medie algún reclamo de los trabajadores de Metrovías, las estaciones de mayor concurrencia tienen a algún músico tocando un instrumento y/o cantando.

En los vagones, la sonoridad se ve moldeada por el tipo de tren, el mantenimiento de la infraestructura y el caudal de gente. En conversaciones mantenidas con pasajeros recurrentes del subte, la caracterización fue de las líneas C y E como “las peores”, y de las A, H y D como “las mejores”. Como se dice: si hace ruido es que la rueda está cuadrada. Si bien las primeras son, a simple oída, las más “ruidosas”, la caracterización incluye también otra serie de elementos perceptivos y socio-urbanos: traqueteo, luminosidad, recorrido, la cantidad de gente. La línea A, por su parte, renovada hace no muchos años, tiene un andar más ameno y silencioso que permite, entre otras cosas, conversar. Las señales sonoras varían no solo entre las líneas sino también al interior de ellas. En primer lugar, son indispensables aquellas que anuncian el cierre de puertas en cada estación. Esto constituye una medida de seguridad para que los pasajeros no sean lastimados por la automaticidad de las puertas, pero generalmente es una señal que es infringida. Durante los viajes pueden aparecer anuncios sobre el sistema de pago y cuestiones de seguridad. Sin embargo, al igual que el anuncio de la próxima y la actual estación, esto no es generalizado en todas las líneas (las líneas E y C, por ejemplo, no los poseen en la mayoría de sus formaciones).

En todas las líneas y a toda hora hay músicos, que se organizan de acuerdo a un código compartido. Existen códigos diferentes si se trata de músicos que están en vagón o en andén, y también si están en las combinaciones⁸. Dependiendo del recorrido, una caminata entre estaciones de dos líneas es un *fade* constante entre músicas diferentes: rock nacional e internacional, tango, folklore, canto lírico, canciones popularizadas por series de televisión y películas. Lo diverso no

⁷ Cada punto en el mapa de la red de subterráneos corresponde a una estación en la que los pasajeros suben o bajan del subte, o combinan (ver más adelante).

⁸ “Combinar” se refiere a la posibilidad de transitar de una línea a otra sin pagar nuevamente el boleto. Alude espacialmente, a su vez, a los extensos túneles que deben recorrerse a pie entre las estaciones de dos líneas diferentes.

es solo los géneros atravesados, sino también las instrumentaciones: cuerdas, vientos, voces, amplificadores. Las múltiples posibilidades se desarrollan en este espacio extenso, pero no ilimitado, desde voces solas hasta instrumentales. Ahora, si bien en todas las líneas, como dijimos, hay músicos, no en todas se organizan de la misma manera, principalmente en torno a la apertura para la inserción de nuevas personas. Ahondaremos en estas relaciones en la sección dedicada al desarrollo de los datos empíricos.

Metodología

La estrategia metodológica adoptada fue el trabajo de campo, siguiendo las pautas de la etnografía tradicional con algunos elementos específicos de la etnografía sonora (Alonso Cambrón 2010), cuyas técnicas supusieron la escucha flotante⁹ (Alonso Cambrón y otros 2007), observación y “escucha participante”¹⁰ (Polti 2011: 10), consulta de fuentes secundarias¹¹ y entrevistas antropológicas¹² (Guber 2005 [1991]). De esta manera, nos apoyamos en los aportes metodológicos de la antropología sonora, pero no hicimos más que una etnografía enfocada en la sensibilidad auditiva y desde allí exploramos las ramificaciones que surgieron de nuestro problema de investigación.

Teniendo en cuenta las características de nuestra “unidad de estudio” (Guber 2005 [1991]), esto es, el subte de la Ciudad de Buenos Aires, la forma en que abordamos el campo y construimos los datos empíricos que dan sustento a las discusiones entabladas se dieron en una modalidad multisituada de la etnografía, en tanto “sale de los lugares y situaciones locales de la investigación etnográfica convencional al examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso” (Marcus 2001: 111).

La investigación se centró en la sonoridad de la línea H por dos razones. En primer lugar, es la más nueva, creada en el año 2007. Esto permitió una organización sin sufrir los conflictos de las demás líneas y, por ello, es una de las que alberga la mayor cantidad de músicos en andén y vagón. De acuerdo con las entrevistas realizadas, son entre 30 y 40 músicos permanentes y se han organizado de tal manera que son la línea con mayor apertura para el ingreso de nuevos músicos. A su vez, al ser la línea más reciente, tiene trenes más modernos y “silenciosos”, y las estaciones a mayor profundidad. Especialmente en aquellas estaciones que combinan con otras líneas, puede llegar a tener hasta 21 metros, lo que sumado a las características arquitectónicas, producen una acústica muy valorada por los músicos. La línea H, al realizar un recorrido Norte-Sur, cruza a medio camino con las líneas A, B, D y E.

En este sentido, del registro en las notas de campo se obtiene, no solo a través de la escucha

⁹ Es decir, la “atención y registro en el espacio sonoro que el investigador comparte con el medio informante” (Alonso Cambrón y otros 2007: 9).

¹⁰ Entendida como “la herramienta teórico metodológica que permite abordar rutinas sonoras, acontecimientos sonoros y discursos a través del acto de oír y producir sonidos como práctica compartida por los sujetos y el investigador” (Polti 2011: 10).

¹¹ Nos focalizamos en la búsqueda y sistematización de la legislación mencionada en el trabajo de campo, así como noticias y entrevistas que tuvieran como centro a los músicos del subte.

¹² Se trata de un método a partir del que se anticipan ciertos ejes que guiarán la entrevista, pero no nos restringimos a un cuestionario ordenado, sino que nos permitimos que la conversación fluyera. Así, se destaca el aspecto dialógico de la entrevista.

sino en conjunto con la observación, una primera aproximación a las recurrencias y concurrencias de los espacios urbanos. Por otro lado, se produjo un registro sonoro con un dispositivo de grabación *Tascam DR-22WL*. A través de diversas herramientas informáticas de análisis y edición de sonido, es posible acceder, luego de la grabación, a una representación visual de las ondas sonoras captadas. En nuestro caso, utilizamos el *Soundforge 10.0*. Así, se obtiene una representación de la dinámica de los espacios durante los momentos registrados, seleccionados en función de la primera instancia de escucha flotante, a partir de lo que se genera una primera aproximación a los sonidos significativos de los espacios. Nos encontramos, de esta manera, en una instancia de análisis de los ritmos sociales, de acuerdo con el *ritmoanálisis* propuesto por Henri Lefebvre (2007 [1992]). Los espacios suenan en relación con el tiempo social y eso generará, en el espectro sonoro, ciertas recurrencias y concurrencias que hemos comenzado a desgranar. De repente, ese caos ininteligible que se produce en ciertos espacios y tiempos urbanos, comienza a tomar sentido y predictibilidad.

Una vez reconocida la dinámica del espacio a investigar es momento de acceder a las lógicas que operan en y por él. En tanto etnografía sonora, nos interesan “las lógicas que rigen los espacios y las dinámicas de su comportamiento” (Alonso Cambrón 2010: 29). Esto nos permitirá acercarnos a la producción de una sociofonía, o el espectro sonoro de la vida social (Alonso Cambrón 2005). Como mencionamos, nuestra “unidad de análisis” (Guber 2005 [1991]: 60) contempla los músicos callejeros del subterráneo. En todas las líneas los músicos “de vagón” cuentan con un lugar de reunión, espera y partida. Aprovechamos esta organización para realizar entrevistas a medida que los músicos ocupaban los distintos trenes¹³ venideros, y también acompañamos a varios de ellos en viajes completos hasta volver al lugar de origen¹⁴. En el caso de los músicos “de andén”, realizamos entrevistas en momentos de descanso. Si bien nos focalizamos en la línea H, exploramos etnográficamente otras líneas a través de viajes y entrevistas, lo que nos permitió un acercamiento a distintas percepciones de la sonoridad y trabajo artístico en el subte y la consideración de los músicos y trabajadores de otras líneas. Las entrevistas fueron grabadas con el mismo dispositivo que especificamos anteriormente, con el permiso y acuerdo de los interlocutores, y luego fueron transcritas para contar con las palabras exactas que han sido seleccionadas para el análisis.

A partir de las herramientas de registro y edición sonoras, se complementa la producción escrita con una *etnofonía* (Thibaud 1998). Esta etnofonía¹⁵ comprende una selección de la instancia de campo, y podrá ser entendida como una composición en la que intentamos trasladar al oyente al mundo audible de los interlocutores. Aquí se incorporan, entonces, tanto sonidos como fragmentos de entrevistas, de la misma manera que en una producción escrita.

¹³ Si bien puede suscitar la confusión con el sistema ferroviario, contextualmente a las formaciones del subte se les puede decir tren o subte, o individualmente vagón o coche.

¹⁴ En la mayoría de los casos, una vez que el subte se detiene en la estación terminal, aguarda unos instantes y vuelve a dirigirse hacia el lado opuesto, por lo que los pasajeros no deben bajar obligadamente.

¹⁵ Se puede (y recomienda) acceder a esta producción, junto con distintas fotografías del trabajo de campo, en: <http://elminibuda.com/subte>. De ser posible, escuchar con auriculares.

Herramientas Interpretativas

a. Del sonido a la experiencia sonora

Cuando Steven Feld (1996) y Feld y Brenneis (2004) proponen la *acustemología*, inauguran un modo de comprender al ser humano y el medio sonoro de manera relacional y, en tanto, el sonido como situacional entre sujetos relacionados y contextualizados. En este sentido, no se puede escuchar *el* sonido sino *en el* sonido. Visibiliza, así, las limitaciones que poseen la ecología acústica y los estudios de paisaje sonoro, que tienden a una separación entre lo sonoro y lo humano que resulta virtual (Feld 1996; Ingold 2007; Helmreich 2010).

El concepto de “paisaje sonoro” (Schafer 1969) resultó fundamental para la crítica al ocularcentrismo que ha predominado en la producción del conocimiento científico y ha sido incorporado, para nombrar algunos casos, en estudios arqueológicos (Ferrari y otros 2017), arquitectónicos (Ipinza Olatte e Hidalgo Hermosilla 2017) y geográficos (Fortuna 2009). A través de este concepto se revaloriza la percepción auditiva, la escucha y los ambientes sónicos en los que participamos. En este sentido, las biofonías, antropofonías y geofonías conforman la “manifestación acústica de ‘lugar’, en donde los sonidos dan a los habitantes un sentido de lugar y la cualidad acústica del lugar está conformada por las actividades y comportamientos de los habitantes” (Westerkamp 2002: 3). Con base en este sentido auditivo, a principios de los setenta se crea el *World Soundscape Project*, luego reconvertido en el *World Forum for Acoustic Ecology*, dedicado al registro sonoro mundial y la concientización acústica. De esta manera, se despertó el interés de investigadores y aficionados por las cualidades y transformaciones del entorno sonoro, y constituye el principal antecedente y soporte teórico-metodológico de un sinnúmero de mapas sonoros que sistematizan aportes de sonidos que, a través de la grabación, se incorporan a la representación de una geografía determinada. Los aportes son, de por sí, interesantes y permiten un viaje audible por geografías lejanas. Sin embargo, en la mayoría de casos se persigue un fin estético y de preservación, que cuenta con disímiles intentos de contextualizar socialmente lo sonoro.

Es justamente aquí donde radican las principales críticas al concepto. Ha sido tan masiva su difusión y a través de tantos canales culturales que ha perdido especificidad para la investigación social, e intenta dar la cualidad de objeto a algo que es propio del medio y, por ende, incoscificable. En esta línea de pensamiento, Ramón Pelinski (2007) plantea que el paisaje sonoro no puede ser tomado como un proceso exterior sino como un acto que se da en la consciencia, esto es, como un fenómeno de la percepción y del recuerdo.

Estamos, entonces, ante un fenómeno perceptivo complejo que involucra elementos físicos, biográficos y sociales. Por esa razón, retomamos la distinción que realizan Basso y otros (2016) entre señal acústica y sonido, refiriendo la primera al fenómeno estrictamente físico y priorizando el sonido como las representaciones mentales asociadas a partir de la percepción, y aquí nos ocupamos de la sonoridad. Entendemos la sonoridad como el sonido en relación con el sistema que lo produce y lo contiene. Atendiendo las características normativas, históricas y experiencias de la música y los músicos en el subte de la Ciudad de Buenos Aires, el sonido es aquí contextualizado con respecto a la movilidad urbana y las conductas viales (Wright 2013, Wright y Grimaldo 2018), la infraestructura material, los distintos niveles de organización de los músicos

del subterráneo y la disputa con el Estado y el sector privado por la sonoridad de los espacios. De esta manera, nos permite contemplar cómo el hecho físico del sonido, la acústica, se carga de elementos sociales, y cómo lo social se encuentra interpelado, regulado y cuestionado por la dimensión física del sonido.

Asumimos una posición dentro de la Antropología de la Experiencia (Turner y Bruner 1986), por lo que las prácticas y discursos que fuimos relevando en relación con el mundo audible de los músicos del subterráneo fueron tomadas como la expresión en la que se traducen las experiencias corporales y vivencias de nuestros interlocutores. Se trata de una primera interpretación que nosotros aquí reinterpretamos a los fines de crear un nuevo texto. Es por eso que este trabajo podría también enmarcarse como un ejercicio hermenéutico (Wright 2015) de la experiencia urbana (Segura 2015). La *experiencia sonora* involucra, entonces, escuchar, producir e interpretar lo sonoro en inherente comunión con el “espacio relacional” (Harvey 2004).

b. Componiendo el espacio sonoro urbano: los aportes de la geografía crítica

Según David Harvey (2004) la definición del espacio depende de una división tripartita: a las definiciones del espacio como *absoluto* –medible, fijo, discreto– y *relativo* –da cuenta de la subjetividad en la medición–, él suma la necesidad de pensarlo en un modo *relacional* –el espacio se encuentra contenido en los objetos que contienen las relaciones con otros objetos; no existe espacio por fuera de los procesos que lo definen–. De acuerdo con la subjetividad del observador y la definición de su objeto, estaremos ante una u otra posibilidad de definir el espacio.

Este modo de pensar el espacio en forma tripartita remite directamente a *La producción del espacio* de Henri Lefebvre (2013 [1974]). En su obra plantea que existen tres espacios interrelacionados, donde cada uno contiene a los otros dos. Estos son el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido. El primero se relaciona con la práctica espacial, esto es, la materialidad, el uso del tiempo, la experiencia. El segundo se corresponde con la representación del espacio por parte de expertos que lo abstraen y lo vuelven inteligible por medio de signos. El tercero es el espacio de representación, propio de la experiencia subjetiva por medio de la percepción, la imaginación, lo simbólico. No obstante la división, los sujetos componen y atraviesan cotidianamente los espacios alternada y simultáneamente desde cualquiera de estas posiciones. Es el espacio concebido el que busca erigirse por encima de los demás, y es a través de la tensión dialéctica que Lefebvre propone analizar las experiencias cambiantes que el espacio vivido supone sobre los demás (Martínez Lorea 2013: 16).

Es el trabajo de Lefebvre el que sentó las bases tanto para la producción de David Harvey como para la conformación del *tercer espacio* de Edward Soja (1996). Soja propone abarcar el tercer espacio, contenedor de todos los lugares y visible desde todo ángulo, en relación dialéctica con el espacio material y el representado. Constituye una superación de las relaciones dicotómicas, en tanto pretende desordenar, complejizar e interpretar la realidad a partir del espacio, la historia y la sociedad. La espacialidad (Soja 2003) sería entonces tanto producto como productora de la vida social: “el ser social activamente emplazado en el espacio y en el tiempo en una contextualización histórica y geográfica” (Soja 2003: 11).

Es a partir de esta concepción sociológica del espacio tripartito de Lefebvre, Soja y Harvey

que la idea es entender la constitución del espacio en su matriz tanto material como temporal y simbólica, dando cuenta de la vida y acción social como productos y productoras de la espacialidad. Toda representación o acto sobre el espacio se constituye con base en una interpretación subjetiva y social en la que se inmiscuyen relaciones de poder. En la aprehensión del espacio se pone de manifiesto la interrelación del medio, el cuerpo y la percepción, enfatizando así su aspecto dinámico, ya que nada está quieto en estas redes de relaciones que se dan por y a través del espacio. Entonces, las dicotomías que sitúan, entre otras, a lo natural/cultural, social/individual, material/abstracto, espacio/tiempo resultan insuficientes para aprehender la complejidad que supone el espacio. Esta comprensión se asienta en la propuesta de May y Thrift (2003) sobre el *tiempoespacio*, dando cuenta de la multiplicidad en la construcción del tiempo social y su inseparabilidad de la noción de espacio. En sintonía, Massey (2000 y 2008) plantea la comprensión *tiempo-espacio* como un efecto de la modernidad resuelto en los *lugares*, entendidos como momentos articulados de redes de relaciones y entendimientos sociales, donde las experiencias, relaciones y entendimientos se construyen en base a una escala mucho mayor (2000: 10). Según Massey, las relaciones son prácticas incrustadas (*embedded practices*) (2008: 10) en un proceso inescindible del movimiento y el tiempo donde el espacio es constituido a través de interrelaciones y multiplicidades.

c. El espacio sonoro

¿Existe algún espacio sin sonido o algún sonido sin espacio? Esta pregunta es la que ha llevado a García López (2005) a incorporar el concepto de *sonotopoi*: “una realidad completa de tramas etéreas, que adquiere sentido de todo aquello que (lo) compone y otorga sentido a todo aquello que (lo) compone” (2005: 14). Ni uno ni el otro existen independientemente.

El análisis del espacio sonoro ha sido la base para que la antropología se enfoque en la dimensión sonora de la vida social. Alonso y otros (2007) plantean que el espacio sonoro es un “espacio sentido” (2007: 9) y proponen que por medio de la etnografía sonora como metodología es posible analizar las rutinas, los acontecimientos y los discursos en relación con la sonoridad urbana. La antropóloga argentina Victoria Polti (2011) hace eco de este método para analizar el espacio sonoro a partir de las áreas de la expresión musical, los paisajes sonoros y los sonidos del lenguaje y el cuerpo (2011: 5). Es a partir de la influencia del laboratorio interdisciplinario CRESSON (Centro de Investigación sobre el Espacio Sonoro y el Medio Ambiente Urbano), creado por investigadores como Pascal Amphoux, Jean François Augoyard y Henry Torgue, que se sistematizan las metodologías para el estudio antropológico de la acústica, el espacio, el ambiente, la percepción auricular. Esto dio como resultado el libro publicado en 1995 originalmente en francés y traducido al inglés en 2006 (editado por Augoyard y Torgue), que reúne el trabajo interdisciplinario de diez años en la sistematización de 82 efectos sonoros en relación con las ciencias sociales, el urbanismo y la acústica aplicada. Uno de los miembros de este equipo, Ricardo Atienza, define el espacio sonoro como la “expresión sensible y cualitativa del tiempo, [que] traduce los diferentes modos dinámicos que caracterizan un lugar” (2008: 3). De esta manera, se percibe el sonido como una forma de pensar conjuntamente el espacio, el movimiento y la temporalidad. Esta última, por su parte, fue mencionada en la definición de espacio sonoro que da

el antropólogo y campanero Llop I Bayo: “el sistema de sonidos producidos por un grupo humano organizado en sus actividades a lo largo del tiempo y el territorio por el que se mueve” (1987: 71). Es el conjunto de paisajes sonoros culturalmente significados el que da forma al espacio sonoro. A su vez, este autor pone énfasis en cómo el control en la producción de sonidos y su información es parte de la dominación de ciertos grupos. Anterior a la posibilidad de dispositivos individuales para consultar la hora, controlar el campanario era controlar el mismísimo tiempo (Domínguez Ruiz 2007).

Para finalizar este breve apartado, cabe lugar para las reflexiones de la antropóloga Domínguez Ruiz (2015), que investiga la dimensión sonora en la Ciudad de México y define el espacio sonoro como “una burbuja acústica en la que estamos inmersos y donde concurren sonidos provenientes de fuentes y distancias diversas” (2015: 99). De acuerdo con sus conclusiones, el sonido debe ser considerado como un intruso, en tanto no reconoce las fronteras entre lo público y lo privado. Retomando al mencionado Augoyard (1997), el espacio sonoro social se comporta de acuerdo al efecto del gradiente, esto es, “un *continuum* a lo largo del cual el sonido se distribuye con distintas intensidades, y donde lo público y lo privado no son valores mutuamente excluyentes, sino que sólo varían relacionadamente su presencia e intensidad en un territorio” (Domínguez Ruiz 2015: 98).

Desarrollo

La Ciudad de Buenos Aires alberga una gran cantidad de artistas callejeros que, día a día, transforman las calles en escenarios pasajeros. Desde hace algunas décadas y principalmente desde el año 2005 (año en que Mauricio Macri fue electo Jefe de Gobierno) lo que caracterizó la organización y la disputa entre el Estado y las diferentes expresiones callejeras fue la noción de ruidos molestos (Picún 2013). Bajo esta idea, el gobierno encontró una herramienta de coerción y de ordenamiento espacial plasmada en la última reforma del Código Contravencional¹⁶ que se está impulsando desde la jefatura porteña. Estas medidas no comprenden que los artistas, además de expresarse como tales, toman estas prácticas como una forma de trabajo. Viven del arte callejero, en sus palabras, viven de la calle.

a. Modos de organización

Existen dos formas principales en las que los espacios del subte son organizados para que los músicos se puedan desplegar. La primera son los permisos que emite la jefatura porteña, que trata de regular los espacios y de tener un control y un conteo de la cantidad de músicos/artistas callejeros que transitan por la ciudad. Este procedimiento en general no satisface las necesidades de los músicos ya que conseguir el permiso lleva mucho tiempo y las horas que habilita legalmente a tocar son muy pocas.

La segunda modalidad, “informal”, es la propia autogestión de los espacios en manos de los artistas. Esto es muy marcado en el subte, ya que es un lugar que, al tener un gran caudal de gente,

¹⁶ El Código Contravencional es la herramienta legal municipal (cada provincia dicta el suyo) para sancionar conductas que impliquen daños o peligros en la convivencia ciudadana.

se vuelve interesante para cualquier artista que quiera iniciarse en este tipo de prácticas. En el subte, la organización confluye del diálogo entre los artistas y los vendedores, con los empleados de Metrovías y otros agentes estatales. En una entrevista realizada en el subte H, un guitarrista nos cuenta:

Al subte había venido por un pibe con el que tocaba en colectivos [buses] una vez, y después no vine más porque como no sabía el código, me metía por un horario y tuve problemas con un vendedor y dije, no no quiero esos quilombos [problemas]. Entonces en esa situación no quiero transar [negociar] y dije me voy del subte y seguí con los colectivos. Pero después fui a San Pedrito [terminal Oeste de la línea A del subterráneo], vi la gente de San Pedrito, me puse a hablar, me di cuenta que había códigos, que a cualquiera le pasó eso, yo me había metido en un horario que no era el horario debido, en la Línea A que no se puede, a la tarde. No se puede laburar [trabajar] a la tarde. Por ahí hay músicos viejos que sí lo hacen pero son músicos que ya conocen a todos los vendedores. Se hicieron como el lugar.

De esta breve frase podemos desplegar algunas ideas principales de esta organización. La primera es que las líneas de subte son distintas y tienen sus particularidades. Cada línea tiene su “código” que debe ser respetado si uno quiere tocar ahí. Los lugares se “ganan” o se “conservan” con la permanencia en el tiempo, que genera respeto entre ellos.

b. La complejidad de las líneas: sonido, apertura, conflicto

Las líneas de subte son variadas y tienen diferentes grados de apertura a los músicos que llegan. La línea H tiene la fama entre los artistas de ser la más organizada. Al ser una línea reciente, cuenta con vagones que no son ruidosos, con espacios amplios con buena acústica, tan buena que es habitual ver grupos de músicos tocar la misma canción en andenes distintos, además de tener una gran conexión con las demás líneas, lo que mantiene un gran caudal de pasajeros durante todo el día (es raro que los pasajeros hagan viajes entre las terminales, sino que más bien es una línea que se aprovecha para hacer combinaciones con aquellas que cruzan la ciudad de Este a Oeste). A su vez, al ser una línea nueva produce que no haya tanta historia previa de quienes venden/tocan en ella, frente a las otras líneas ya saturadas de historia y de ocupación ya arreglada de esos espacios que más que de movilidad son de trabajo. Los conflictos que se producen en las líneas D y A, no emergen tan frecuentemente. De esta manera, el enfoque fenomenológico nos señala las clasificaciones nativas de esos espacios y qué propiedades y funcionalidad tienen.

Un día te ponés a investigar, cómo están las otras líneas, la H cierra porque tiene buen sonido dentro de todo, aunque tiene un poco de ruido tiene buen sonido, el tema sonoro es importante.

Las líneas que cuentan con formaciones sin aire acondicionado, o sea que no tienen ventanas cerradas, suelen ser muy ruidosas para el trabajo diario de los artistas. Estas líneas son la B (cuenta con formaciones viejas y algunas con aire) la D, E y C. En estas formaciones los músicos necesitan generalmente llevar un amplificador. Si no, se produce una competencia sonora entre el ruido generado por el vagón, las señales sonoras y el ruido habitual del transitar de los pasajeros.

En general la gente respeta. Cuando estás haciendo música hay mucha competición sonora, pero hay sonido, para adelante del subte, alguno que otro hablando. Entonces para hacer música en la calle está bien la línea A, pero todo el tiempo está la competición sonora de la ciudad, hay ruido, nunca estás tocando solo. En otras líneas es peor todavía, en la línea D los subtes van con la ventana abierta, la ventana abierta, todo el tiempo MMMM del aire entrando, los coches también, mucha fricción.

La línea H, en este aspecto, combina una acústica casi perfecta en su totalidad y una organización que es, en general, muy armoniosa entre vendedores, músicos y agentes estatales y privados. Es recurrente escuchar entre los vagones la frase “buena gorra”¹⁷, que entre los músicos es el equivalente a “buena suerte”. Hace referencia a tener un buen día laboral y artístico.

Estas características son dinámicas, cada línea va mutando, se va transformando con el pasar del tiempo. Antes de la H, la línea de D tenía la fama de ser la más organizada, pero una sobreexplotación de músicos y una organización inestable produjo lo que ellos denominaron como “*la explosión de la línea*”. Al tener un recorrido que atraviesa las zonas económicamente más pudientes de la ciudad y múltiples lugares de ocio, se tornó inmanejable en relación con la cantidad de músicos y vendedores. Se volvió un espacio conflictivo, donde hacerse un lugar suele ser muy difícil ya que se generó una mala imagen de los músicos y los agentes estatales más los vendedores ambulantes suelen tratar de expulsarlos, salvo algunos casos históricos que se mantienen por el respeto que lograron ganarse.

c. Músicos de vagón, músicos de andén

El subte tiene dos lugares que son utilizados estratégicamente por los músicos para desplegar sus actuaciones, uno es el vagón, formación o “coche” y el otro es el andén y también todos los espacios que brinda el largo entramado del subte. Ambos cuentan con distintas reglas para su autogestión por parte de los músicos.

Los vagones suelen repartirse en un punto clave o, para ser más correctos, en una “estación clave”. En un principio, en la línea H, los músicos solían organizarse en la estación terminal “Las Heras”¹⁸. Los artistas se reunían en ese lugar y, por orden de llegada, iban subiendo a los vagones que partían hacia la otra terminal. Al hacer un recorrido de ida y vuelta, el músico debía bajarse y cederle el lugar al próximo en la fila. Los empleados de Metrovías les prohibieron estar en esa estación y se movieron a la otra punta, a la estación “Hospitales” en donde ocurrió lo mismo, hasta que los mismos empleados les recomendaron juntarse en la estación “Parque Patricios” que es bastante amplia, poco transitada, y en donde pueden reunirse, repartirse los vagones y tocar sin problemas. Los vagones son los lugares que más ganancias generan, por eso suelen ser los que más buscan y se disputan los músicos, aunque también impera la preferencia personal para esta elección:

Yo prefiero el andén, en el vagón hay que hablar. No me gusta hablar, nada. Esto de que ah, buenas, yo soy de no sé dónde, me llamo tal, vengo a tocarles aquí, espero no causarles alguna

¹⁷ La gorra es aquello que los músicos disponen para que los pasajeros depositen el dinero. Bien puede ser la vestimenta o también una mochila, la funda de los instrumentos o algún saco con ese fin.

¹⁸ En ese momento era la estación terminal. Hoy en día la línea se extendió hasta la estación “Facultad de Derecho”.

molestia, ahora les paso la gorrita. Eso no me gusta nada. Sí, de hecho, los músicos dicen que en los vagones se hace muchísimo más, dos o tres veces más.

Los andenes tienen otra lógica de organización. En estos espacios, los músicos tratan de tener un lugar fijo todos los días, en horarios más o menos específicos. Los andenes más utilizados por los músicos suelen ser los que conectan dos líneas, porque tienen un caudal de gente constante. Un ejemplo es la estación “Corrientes” de la línea H, que conecta esta línea con la B. En el andén, el músico no puede guardarle el lugar a otro músico, siempre se regulan por orden de llegada. Es una regla simple que los músicos en general respetan, aunque hay casos en que ciertos artistas producen un malestar que repercute en toda la línea y que termina siendo tema de conversación en las asambleas semanales.

Los miércoles al mediodía se realizan reuniones en la estación “Parque Patricios” que son para los músicos y artistas de la línea H y con intención de que se incorporen todas las líneas que componen el entramado del subte. También, en esas reuniones se plantea la mejor manera de repartirse los andenes entre los músicos, aunque hay algunos en los que no se puede tocar (caso de los andenes de “Humberto Primo”, donde hay oficinas de Metrovías y los músicos “molestan” a los empleados).

d. Arte y trabajo: el músico, el entorno y el Código Contravencional

Para Julieta Infantino, el arte y el trabajo son dos esferas que no pueden ser dissociadas cuando se trata de analizar las prácticas de los artistas callejeros, en su caso, artistas circenses (2011). Es posible identificar ciertos mecanismos que generan que estos músicos puedan trabajar de su arte siguiendo las ideas propuestas por Marcel Mauss en su famoso *Ensayo sobre el Don* (2009 [1924]). En él, Mauss trabaja cómo los intercambios en las sociedades primitivas generaban vínculos a través del don. Aunque la palabra traducida de su idioma original signifique “regalo”, una traducción un poco más específica nos remite a “el don de la cosa que se regala”. En el arte callejero, el músico “regala” su música esperando recibir una retribución, que se ve generalmente representada en dos formas, como dinero (y otros tipos de bienes) en su aspecto material y en el “aplauzo” o el gesto de gratitud, en su aspecto simbólico. Este intercambio produce lo que Ariel Wilkis (2006) denomina circuito de donación. Este circuito genera intercambios diarios entre los músicos y los pasajeros. Es importante en esta idea que los músicos cuiden su imagen y su forma de comportarse ante los pasajeros, porque si alguno fuera “conflictivo” generaría una imagen negativa que podría romper ese circuito armado con la audiencia pasajera.

En la línea H pudimos registrar algunos rastros del circuito que fueron generando en ese espacio, con la creación de asambleas, advirtiéndolo a aquellos músicos que no tienen un comportamiento adecuado en el espacio y tratando de ordenar el subte para no tener conflictos con los agentes estatales ni con los empleados de Metrovías. Estos circuitos donativos se ven expresados en los relatos de los músicos. Cuánto mejor es la cercanía con la gente, mejor es la retribución que reciben diariamente:

La gente solo está pasando y uno se mete, uno es metido. Pero si uno saca lo mejor de esa situación uno no hace que la gente se sienta mal, incómoda o molesta. Claro, ha habido veces en que yo estoy tocando y la gente simplemente se va. Se cambia de vagón y yo como que... Pero siempre está esa otra persona que lo mira a uno, se ríe, aplaude, uy, gente se baja y te dice muchas gracias, hiciste muy bien. Hay gente que no da nada, de hecho, simplemente te dice muchas gracias, o muy bien, entonces como que no dieron nada pero está eso, y esa es gente que si la vuelves a conseguir te van a poner. Porque no solo te conocen o ya te han visto, sino que esa vez no pudieron o no se acordaron.

Cuando no hay plata pero hay aplauso, hay onda, me gusta. A veces no hay aplauso, no hay onda, y sale dar plata, y nada. A veces pasa que hasta sale plata, que la gente prestó atención, que le gustó pero no aplaude. Me quedo pensando, hice mal.

Otro músico nos relata la importancia de generar una buena relación con los pasajeros:

Yo lo descubrí hace un mes, ¿sí? Es decir, duré 9 meses haciéndome 300 pesos en el subte, haciendo 8 vueltas al día, jodiéndome [lastimándome] la garganta. Desde que descubrí esta manera de hablar con la gente, conectar con la gente me hago 700 pesos en el subte en 2 horas, 3 horas.

Esta relación comienza siempre con la estructura comunicativa que anticipa la ejecución de la canción, aunque en algunos casos los músicos deciden no hablar y simplemente empezar a tocar y dejar la “gorra” junto a ellos. De esta manera, quien así lo quiera, se acerca y deja el dinero que considere justo. En nuestro registro, tomamos varios ejemplos de cómo se presentan los músicos, siempre diferentes, pero con ciertas recurrencias, como dar su nombre o algún apodo, pedir permiso, anunciar el estilo de lo que se ejecutará, justificar su presencia. En general, la *performance* continúa luego de la canción con un agradecimiento y la recorrida con la gorra. Obviamente, aquí toma peso el carisma y la soltura que cada músico desarrolla en la conexión con el público.

Como vemos en varios puntos de este artículo, es importante y casi fundamental la buena relación e imagen de los músicos con los pasajeros. La estructuración de la situación comunicativa es clave porque establece y estructura el “contrato” que se establece entre músicos y audiencias y la calidad de la interacción, que si es de “buena calidad” logrará seguramente que ese don vuelva en forma de dinero.

De estos vínculos se desprende que la práctica de música callejera está a medio camino de lo artístico y lo laboral, ya que no solo se espera recibir dinero. Los aplausos y la buena recepción por parte de esa audiencia pasajera es un factor fundamental para que estas prácticas sigan existiendo en el seno de la ciudad.

Las prácticas de los artistas son gratuitas y abiertas. Nadie está obligado a pagar por presenciar sus actuaciones, las personas que aportan lo hacen por un interés personal, gracias a los circuitos de don y contra-don que se van generando en distintos puntos de la ciudad, como los que pudimos recuperar de nuestro abordaje etnográfico:

Hay una ley, creo que el código de comercio, que avala el arte callejero mientras que la gente no tenga que pagar obligadamente. Está permitido, vos podés poner la gorra, nadie está obligado, y está el permiso legal que tenemos. Después está el tema de la contravención con el ruido que pueda molestar.

En el debate actual de la reforma del Código Contravencional, es importante mostrar que los músicos no obligan a nadie a darles dinero. Se produce una construcción interaccional de la empatía: ellos generan un interés de las personas, que sienten una gran empatía por los artistas y que deciden devolver de distintas formas un poco de eso que los músicos regalan diariamente cuando salen a las calles.

A modo de cierre, para reflexionar acerca de la situación actual que transitan los músicos callejeros de la ciudad, compartimos una frase que de alguna forma sintetiza lo que representa el “arte callejero” en Buenos Aires, no solo como un fenómeno aislado, sino como patrimonio cultural de la ciudad, que debe ser debidamente acompañado por el Estado, para comprender las necesidades de estos artistas/trabajadores, que todos los días le dan un tono distinto a esa masividad urbana a la que salen:

Si lo estás exponiendo en lo cultural, si es el mensaje que querés transmitir del Estado o empresa privada si querés Metrovías, incentivá un poco el arte urbano, somos un patrimonio de la ciudad nosotros. Y es más, de hecho hay un decreto por ahí dando vueltas años 2000 y pocos, salió un decreto declarando al artista urbano patrimonio de la ciudad. No es nada, más que una declaración, no implica ningún beneficio, pero marca.

En gran medida, este trabajo trata de hacer justicia a esas ideas y busca dar cuenta de los aspectos laborales que están conectados con las prácticas artísticas. Los músicos no son simples artistas, son trabajadores/artistas que viven de sus prácticas y esa identidad no es reconocida por la jefatura porteña a la hora de ejecutar medidas que afectan a los músicos trabajadores.

Discusiones: la disputa por el espacio sonoro

El modo en que los músicos del subterráneo se organizan para ocupar los distintos espacios es complejo y tiene múltiples aristas. Baste recordar que no es lo mismo ir de día que de noche, al andén o al vagón, y tampoco es indistinta la línea en la que se pretenda tocar. Pero sin duda que la lógica informal de organización eclipsa la formalidad que presuponen los permisos otorgados por el gobierno. La eficacia que encuentran los músicos en esta preferencia tiene varios motivos. En primer lugar, da respuesta a una dinámica vertiginosa que la estructura burocrática no permite afrontar. Esta flexibilidad va de la mano de una coyuntura en la que cada día implica una situación diferente. De esta manera, los músicos más nuevos encuentran un lugar en los horarios vespertinos de todas las líneas. En segundo lugar, permite dar entidad a la lógica del “derecho de piso”, es decir, aquellos músicos que ya se han hecho un lugar a fuerza de tiempo, persistencia y permanencia. Se trata de los referentes de cada línea, y son consultados para incorporar a alguien nuevo en los horarios matutinos. El horario que comprende la apertura del subte (aproximadamente a las 6 de la mañana) hasta las 4 de la tarde es el más competitivo por ser los extremos en los que la masa de pasajeros va hacia el centro y vuelve de él. Se trata de un tercer motivo por el que la informalidad predomina. Los permisos suelen ser bastante mezquinos en cuanto a los sitios y horarios que habilitan para el músico. Ellos saben que el promedio de horas que deben tocar para hacer de esta profesión su medio para el sustento es de entre 6 y 8 horas diarias, y que los lugares que ocupen en el subterráneo obedecen a una serie de estrategias que aprenden por la práctica y en el diálogo con otros. En este sentido, el permiso oficial no reconoce esta práctica artística como

un trabajo, y es por eso que muchos de los músicos que los tienen deciden no utilizarlos si no es para ampararse ante la presencia de un trabajador de Metrovías o incluso algún representante de la fuerza estatal. Esto refuerza la comunión de los músicos y los vuelve partes de un todo que se reactualiza ante los embates del Estado y del sector privado. Desarrollaremos esto más adelante.

a. Disputas por el espacio subterráneo

Este tipo de organización informal tiene un efecto directo en la sonoridad del subterráneo de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien estas músicas que emergen de todos lados y rodean al pasajero en distintas instancias de su trayecto parecen no tener un orden aparente, se encuentran autorreguladas para evitar la superposición en el espacio sonoro. Y en esta autorregulación, afloran diferentes conflictos que detallaremos a continuación.

Existen tres tipos interrelacionados de competencia a las que se somete el músico callejero en el espacio subterráneo: económica, sonora y la que denominamos simbólica/material.

b. Disputa económica

En primer lugar, un tipo de competencia económica con otros músicos, vendedores y “mangueros”¹⁹. Esto hace que el trabajo conste de una atención permanente para no tener conflictos con ninguno de estos actores, que según las entrevistas pueden llegar hasta la violencia física:

No es un trabajo tranquilo. No estás tranquilo nunca. Vendedor, la estación, si se va a llenar, si hay gente charlando. A veces agarrás un subte que el parlante está muy alto porque también tenés distintos volúmenes.

El potencial conflicto es la razón por la que los músicos de líneas como la A, D y E no permiten el ingreso de nuevos músicos. Por un lado, el hermetismo es la forma de cuidar el código de organización a través del que los referentes deciden quiénes ingresan y también que el horario vespertino se rige por normas más abiertas. Por otro lado, se menciona que la inclusión de nuevos músicos implicaría mayor competencia sonora. Como nos comentaba uno de los músicos de la línea E: “Ya estábamos diciendo con los otros que si ya venían nuevos músicos, bueno, decirles bien, mirá, acá somos seis. Ya no más”.

c. Disputa sonora (y su relación con otros elementos)

Esta es la segunda instancia de competencia que hemos oído y registrado a través de la grabación y entrevistas. Se trata de un cruce de información constante que remite a una relación entre las propiedades físicas de la acústica y los ritmos sociales en la movilidad. El espacio sonoro tiene como característica estar compuesto y ser el contenedor de una multiplicidad de sonidos concurrentes, que por su intensidad disputan el territorio. Es por eso que los músicos intentan ser

¹⁹ De acuerdo con una de las entrevistas realizadas, el “manguero” es aquel que apela a la emotividad para obtener dinero a cambio sin mediar un objeto tangible como los vendedores. En el orden de prioridad establecido por el entrevistado, el manguero tiene más facilidades que el músico por apelar a la emoción, y el músico tiene mayores facilidades que el vendedor.

no más de uno por tren. Pero la competencia sonora no es solo entre músicos, sino también con la infraestructura material en la que se desenvuelven. De esta manera, los músicos se disputan el territorio sonoro con el movimiento propio del subte. De esta manera, son tres las razones que suelen esbozar los músicos para la elección de una línea por sobre otra para su trabajo, ordenadas jerárquicamente: plata, recorrido y acústica. Entonces, los músicos de la línea E reconocen que la acústica es mala, pero saben que por su recorrido suele ser menospreciado por otros, en tanto atraviesa la ciudad por el Sur, asociado generalmente con menor potencial económico. Sin embargo (o, quizás, por eso), son pocos, y saben de primera mano que la plata que se consigue es igual o mejor que en otras líneas.

Otro tipo de evento sonoro que es permanente en el subte y con el que compiten los músicos son las señales y las informaciones que se emiten por los parlantes. La presencia acústica de los músicos es percibida por algunos actores como una falla en la seguridad, en tanto puede enmascarar estos sonidos protocolares. En este sentido, algunos de los músicos entrevistados alegan, por un lado, que bajan el volumen o interrumpen su *performance* ante un anuncio de importancia y, por el otro, que los anuncios automáticos que indican las estaciones suelen estar equivocados.

Por último, la relación con los pasajeros, un público cautivo que es obligado a la reacción, sea de efusivo aplauso, entrega tímida de dinero o incluso la indiferencia. Esto ha sido mencionado en casi todos los casos entrevistados. La mayoría se entristece e incomoda si el aplauso no aparece. El carisma del músico influye mucho en el clima del vagón, y hay quienes han adoptado la estrategia de aplaudirse a sí mismos para evitar este momento. Quienes eligen el andén, por ejemplo, saben que el dinero es menor, pero se sienten aliviados por no tener que interactuar directamente con la gente. Un elemento que observamos, sin embargo, es que la acústica de las estaciones predispone de diferentes maneras al público. En las estaciones de la línea H, cuyo sonido ha sido definido en algunos casos como semejante al de una catedral²⁰, algunos pasajeros esperan el tren de espaldas a las vías, mirando al músico y aplaudiendo en el final de las interpretaciones.

No obstante, el principal enemigo según los músicos son los auriculares y los teléfonos celulares. En una experiencia de campo, un vendedor ambulante, cuya principal arma de persuasión reside en su capacidad de producción de sonidos, proclamaba su proyecto de quemar en un *container* todos los auriculares del mundo. Estos dispositivos implican la individualización de la experiencia perceptiva auricular. En el espacio público suelen darse estas competencias por la territorialidad sonora. Muchas veces, las sonoridades indeseadas –generalmente reunidas bajo el término “ruido”– recibidas en los ámbitos públicos son combatidas por medio del aislamiento y la escucha de un sonido elegido y preferido. De esta manera la exposición a una territorialidad sonora que afecta e influye el habitar y el transitar un espacio condiciona y es el marco de la aparición de prácticas que buscan territorializar el propio cuerpo. La utilización de los dispositivos tecnológicos que la publicidad instala como la individualización de la experiencia emite un mensaje hacia el

²⁰ Por la morfología, los materiales y la altura, las catedrales son conocidas por tener una buena acústica, especialmente por la reverberación que producen.

entorno respecto de la atención disponible hacia los otros. Se establece un límite, una intersubjetividad en la cual compartimos el espacio, pero no la experiencia: nos vemos, nos rozamos, nos olemos, nos trasladamos, pero no oímos lo mismo.

d. Territorialidades superpuestas

La percepción del sonido hace tambalear la construcción dicotómica de lo público y lo privado (Domínguez Ruiz 2015). El sonido traspasa los límites que impone una arquitectura basada en lo visual y táctil como frontera. Como propone Walter Ong:

[...] la vista aísla, el oído une [...] cuando oigo, percibo el sonido que proviene simultáneamente de todas direcciones: me hallo en el centro de mi mundo auditivo, el cual me envuelve, ubicándome en una especie de núcleo de sensación y existencia (2006 [1982]: 75-76).

De esta manera, lo que aquí nos convoca es que en estos espacios públicos de la movilidad existe una cultura dinámica e históricamente conformada que influye en la “proxémica” (Hall 2003 [1966]), es decir, los modos en los que nos desenvolvemos socialmente en el espacio. Se plantea como dado el convivir amuchados en un espacio y recibir un cúmulo de información canalizada en lo sonoro: músicas, cantos de vendedores, conversaciones, charlas telefónicas, señales sonoras, la infraestructura material. Lo privado y lo público se encuentran tan entremezclados que dentro de la vibración móvil subterránea alguien intenta dormir y otro estudiar, mientras reciben el residuo sonoro de quien escucha sus auriculares al volumen máximo para tapar al músico que está en el vagón y a la mujer que se comunica con el consultorio médico para verificar el resultado de sus análisis de sangre.

Consideramos que esta producción y percepción sonora puede ser comprendida en términos de *territorialidades superpuestas*, que fuerzan y demandan acciones por parte de los sujetos involucrados, sea a través de violencia, resignación, diálogo, denuncia o la producción de un sonido elegido que compita y enmascare el recibido involuntariamente. Por más eficaz que pueda ser el método, ambas territorialidades seguirán vigentes hasta que uno abandone su puesto, en tanto el oído no tiene un mecanismo de clausura como los párpados para los ojos (Schafer 2013 [1977]: 30). Son estos territorios, una doble medida de las propiedades acústicas y sociales del sonido, los que conforman un espacio social sonoro. El sonido no tiene significado por fuera de las relaciones sociales que envuelve y atraviesa. Sus sentidos emergen de las interrelaciones de los sujetos y los espacios, en modos convencionales y contradictorios de acuerdo al contexto. Se comprende, entonces, que el espacio social sonoro se encuentra constituido por el hecho físico, las prácticas, las atribuciones diferenciales de sentido, el movimiento y la dimensión temporal.

e. Disputa simbólica/material: el rol de los músicos ante el Código Contravencional

El tercer tipo de competencia que hemos conceptualizado en la relación entre los músicos y el espacio posee un doble sentido simbólico y material. Retomando los aportes de la geografía crítica, consideramos que la noción de espacio no puede ser considerada por fuera de las relaciones de poder que jerarquizan las dimensiones de la representación y disponen también las posibilidades

de uso y acceso del mismo. Raffestin (2011) afirma que, una vez representado el espacio, éste ya se encuentra inmerso en relaciones de poder, y se convierte en territorio. En este sentido “el territorio está vinculado *siempre* con el poder y con el control de procesos sociales mediante el control del espacio” (Haesbaert 2013: 13). Como hemos desarrollado, los músicos mantienen un conflicto latente por ocupar el espacio del andén, donde eventualmente aparecen empleados de Metrovías que les sugieren trasladarse. De acuerdo con el artículo 82 del Código Contravencional vigente, es motivo de sanción “quien perturba el descanso o la tranquilidad pública mediante ruidos que por su volumen, reiteración o persistencia excedan la normal tolerancia”. Tras una denuncia o queja emitida en forma privada, la música puede ser considerada ruido molesto, sea por parte de pasajeros o de empleados de esta empresa privada. Sin embargo, hemos constatado que existe una suerte de convivencia en la que los músicos respetan el lugar de trabajo e intentan tomar medidas para no molestar a los pasajeros que transitan por este espacio.

El principal problema surge a mediados del año 2018, cuando en la propuesta por cambiar el Código Contravencional se intenta modificar este artículo. En el nuevo artículo 85, ya no se requiere de denuncia privada en “los casos donde el origen de los ruidos molestos provenga de la vía pública”. Este nuevo Código constituye, a nuestro entender, una forma en la que el Estado pretende *ordenar* la sonoridad de los espacios. Se concibe un espacio (Lefebvre 2013 [1974]) en el que se admite la intervención de la fuerza estatal reuniendo todas las manifestaciones acústicas bajo el paraguas conceptual del “ruido”. Es por eso que la emergencia de una forma de lucha y resistencia en la que se reconozca la práctica musical (artística y laboral) que compone la sonoridad subterránea porteña constituye la respuesta ante lo que se plantea como una potencial “política de silenciamiento urbano” (Hofman y Atanasovski 2017). Los músicos se remiten a experiencias pasadas vividas y oídas en otros países europeos y latinoamericanos en los que esto ya ha pasado.

Ahora bien, ¿qué es lo que permite este potencial desplazamiento de la musicalidad subterránea si la propia infraestructura se encuentra emitiendo niveles sonoros constantes por encima de los estipulados por la ley? De acuerdo con un trabajo publicado por el Ingeniero Horacio Cristiani (2013), se estableció un índice de polución sonora en el que, con excepción de la línea A, los subtes se encuentran en un nivel claramente inaceptable²¹. En la actualidad, los músicos no violan el código ni la ley, en tanto el nivel sonoro de su práctica se encuentra por debajo de los niveles tolerables, y porque su práctica se emite en un sector público y en movimiento. A su vez, no existe una retribución obligatoria por su actuación y se trata de pasajeros, de alguna manera, comunes, al pagar el pasaje que les permite transitar en el subte. Cuán arbitrario podría ser considerarlos un ruido molesto, en convivencia con los televisores de las estaciones y la sonoridad material propia del subterráneo. Consideramos, entonces, que la razón reside en una intención camuflada del Estado por controlar la práctica de los músicos a través del dispositivo que concede el monopolio de la fuerza legítima, y de esta manera, ordenar la sonoridad, un elemento fugaz y esquivo del paisaje.

Durante una serie de propagandas turísticas de la Ciudad de Buenos Aires, se podía observar

²¹ Más allá de que esta información fue provista por personas que desde la física y la ingeniería se encargan del problema acústico, basta un recorrido por las líneas C y E para constatar el zumbido, la molestia y el dolor que quedan en los oídos tras 20 minutos de viaje.

un cartel con un hombre de gorra hacia atrás y profusa barba en una estación de subte. Tenía instalados dos teclados, uno rojo y uno negro, y detrás una guitarra eléctrica conectada a un parlante. Dos personas lo miran de frente y una intenta grabarlo con un celular, tapadas por las frases: “vamos a desconectar” y “vamos a disfrutar la Ciudad”. Debajo, los isologos oficiales de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien la modificación del Código Contravencional no es un hecho al cierre de este artículo, la intervención policial ya se ha visto contra la práctica musical subterránea, junto con la emisión de multas. De esto se desprende que lo que molesta no es la práctica musical en sí, sino la fuga de poder que se produce al establecer pautas de organización informales en el espacio público: “ofrecemos arte, y creo que eso es zona peligrosa, de alguna forma es zona peligrosa para ellos”.

Consideraciones finales

La exploración etnográfica del espacio público subterráneo de la Ciudad de Buenos Aires nos ha permitido acceder a una serie de conocimientos sobre la organización informal de los músicos y el conflicto que ha supuesto la potencial modificación del Código Contravencional, que reuniría arbitrariamente bajo la categoría de “ruido molesto” toda manifestación acústica que supere la “normal tolerancia”. En conjunto con los aportes de la geografía crítica y la antropología sonora, constatamos cómo se inmiscuyen las relaciones de poder en la consideración del espacio, con énfasis en la sonoridad. Propusimos, así, los conceptos de territorialidad superpuesta y espacio social sonoro para comprender las relaciones mutuas e influencias que poseen las dimensiones acústicas y sociales en el espacio público. Las disputas por el espacio sonoro, inherentes a la producción y percepción que conforman la experiencia sonora, se inscriben, así, en las discusiones de la movilidad urbana y las políticas de silenciamiento. Entendemos, entonces, una etnografía que se produzca desde estos espacios de organización y resistencia ante los embates de un Estado que ejerce el poder desde el control, la disolución de los conceptos y el intento de ordenar la sonoridad de un espacio que se produce dentro y fuera de éste.

Resulta difícil plantear con seguridad cómo será el “a futuro” de este trabajo. Sin duda, la etnografía no debe perderse en su componente sincrónico, sino que la construcción de un conocimiento más valioso se genera a través de un trabajo de campo longitudinal, desarrollado en el tiempo (hacia delante y hacia atrás). Ahora bien, las dinámicas retratadas en este artículo se ven articuladas y desarticuladas permanentemente en relaciones de poder cambiantes. De esta manera, si bien contemplamos continuar con el trabajo en los espacios del subte, hilando en las relaciones complejas entre arte y trabajo, consideramos que ahora es momento de seguir de cerca las diferentes organizaciones que se han conformado en contra de la reforma del Código Contravencional.

Probablemente, cuando este artículo llegue a los ojos de los lectores, el panorama ya será otro. Es inútil especular, cada uno tiene en mente los escenarios posibles. Pero estamos en el surgimiento de algo que ya ha transformado la imagen del músico ante el ojo público, y esto se ha dado como parte de diferentes modos de lucha: convocatorias semanales frente a la legislatura porteña, manifestaciones artísticas gratuitas y públicas, iniciar las actuaciones en el espacio

público con un relato de la actualidad que están atravesando los artistas callejeros, aglomerarse en organizaciones como Músicos Organizados, T.C.A. (Trabajadores de la Cultura Ambulante) o el F.A.A.O. (Frente de Artistas Ambulantes Organizados); todo bajo la consigna de que “*el arte callejero no es delito*”. Lo que se pone de manifiesto, como hemos destacado en el artículo, es la disputa por el espacio sonoro y público, a través de diferentes mecanismos que develan una jerarquía de poder que amenaza con ser intrínseca, inherente a la presencia de un Estado regulador de las prácticas que considera fugas. Por eso, el rol político de las ciencias sociales debe ser el de desarmar estos conceptos, como hicimos con el “ruido molesto”, y desnaturalizar estas relaciones poder desde las dinámicas que las componen.

Bibliografía

- Alonso Cambrón, Miguel. 2005. “Sonido y sociabilidad: consistencia bioacústica en espacios públicos”. En AA.VV., *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*, pp. 38-51. Barcelona: Orquesta del Caos, Institut Català d’Antropologia, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- _____. 2010. “Etnografía sonora. Reflexiones prácticas”. *Sárasuatí. E-Revista de Humanidades* 4: 26-34.
- Alonso Cambrón, Miguel; Sandra Anitua, Claire Guiu, Noel García y Iñigo Sánchez. 2007. *Escuchando la ciudad. Una propuesta de investigación socio-acústica en el espacio urbano de la ciudad de Barcelona*. Barcelona: Colectivo Ciudad Sonora.
- Atienza, Ricardo. 2008. “Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano”. En *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU’08: Paysage Culturel*, Madrid.
- Augé, Marc. 1998 [1987]. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa.
- _____. 2000 [1992]. *Los ‘no lugares’. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Augoyard, Jean Francois. 1997. “La sonorización antropológica del lugar”. En Merlinck, Mari-Jose (ed.), *Hacia una antropología arquitectónica*, pp. 205–219. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Augoyard, Jean Francois y Henry Torgue. 2006. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen’s University Press.
- Basso, Gustavo, Andrea Farina y Federico Jaureguiberry. 2016. “Enseñando acústica a los músicos”. *Metal* 2: 29-40.
- Cristiani, Horacio. 2013. “Medición de niveles de ruido en los subterráneos de Buenos Aires”. Informe de la Mutualidad Argentina de Hipoacúsicos. https://mah.org.ar/wp-content/uploads/2019/04/investigacion_subterranosBA.pdf [Consulta 12 de

- agosto de 2019].
- Domínguez Ruiz, Ana Lidia. 2007. *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad*. Puebla: Universidad de las Américas.
- _____. 2015. “Ruido: Intrusión sonora e intimidad acústica”. *Inmediaciones de la comunicación* 10 (10): 118-130.
- Feld, Steven. 1996. “Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea”. En Feld, Steven y Keith Basso (eds.), *Senses of Place*, pp. 91-135. Santa Fe, Nuevo Mexico: School of American Research Press.
- Feld, Steven y Donald Brenneis. 2004. “Doing Anthropology in Sound”. *American Ethnologist* 31 (4): 461-474.
- Ferrari, Alejandro, Iván Leibowicz, Joaquín Izaguirre y Félix Acuto. 2017. “Arquitectura y paisaje sonoro de un asentamiento Inka en el noroeste argentino”. *Chungara. Revista de antropología chilena* 49 (3): 309-325.
- Fortuna, Carlos. 2009. “La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos”. *Cuadernos de antropología social* 30: 39-58.
- García, Miguel. 2007. “Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux”. *Runa* 27: 49-68.
- García López, Noel. 2005. “Alarmas y sirenas: sonotopías de la conmoción cotidiana”. En AA. VV., *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*, pp. 12-25. Barcelona: Orquesta del Caos, Institut Català d’Antropologia, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Guber, Rosana. 2005 [1991]. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Haesbaert, Rogerio. 2013. “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad”. *Cultura y representaciones sociales* 8 (15): 9-42.
- Hall, Edward T. 2003 [1966]. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- Harvey, David. 2004. “Space as a Key Word”. En *Marx and Philosophy Conference*, pp. 1-16. Londres: Institute of Education.
- Helmreich, Stefan. 2010. “Listening Against Soundscapes”. *Anthropology News* (December): 10.
- Hofman, Ana y Srđan Atanasovski. 2017. “Sonic Memory Interventions against Politics of Urban Silencing”. *Muzikologija* 22: 89-101.
- Infantino, Julieta. 2011. “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”. *Cuadernos de antropología social* 34: 141-163.
- Ingold, Tim. 2007. “Against Soundscape”. En Carlyle, A. (ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, pp. 10-13. Paris: Double Entendre.
- Ipinza Olatte, Constanza y Aldo Hidalgo Hermosilla. 2017. “Cartografías sonoras. Instrumento disciplinar para pensar-experimentar el espacio”. *Planeo* 49: 1-11.
- Lefebvre, Henri. 2007 [1992]. *Ritmoanálisis. Espacio, tiempo y vida cotidiana*. Londres y Nueva York: Continuum.

- _____. 2013 [1974]. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Llop i Bayo, Francesc. 1987. "Paisajes sonoros, espacio sonoro". *Revista de folklore* 80: 70-72.
- Marcus, George. 2001. "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal". *Alteridades* 11 (22): 111-127.
- Martínez Lorea, Ion. 2013. "Prólogo: Henri Lefebvre y los espacios de lo posible". En Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*, pp. 9-30. Madrid: Capitán Swing.
- Massey, Doreen. 2000. "O sentido global do lugar". En Arantes, Antonio (org.), *O espaço da diferença*, cap. 8, pp. 176-185. Campinas: Papirus.
- _____. 2008. *For Space*. Londres: Sage Publications.
- Mauss, Marcel. 2009 [1924]. *Ensayo sobre el don, forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz.
- May, Jon. y Nigel Thrift. 2003. *Timespace. Geographies of Temporality*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Ong, Walter. 2006 [1982]. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pelinski, Ramón. 2007. "El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro". *I Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros*. Madrid: Instituto Cervantes, Orquesta y Coro Nacionales de España.
- Picún, Olga. 2013. "¿Mendigo, vendedor ambulante, delincuente, o... músico?". *Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia* 18 (2): 81-95.
- Polti, Victoria. 2011. "Aproximaciones teórico-metodológicas al estudio del espacio sonoro". *Ponencia presentada en el X Congreso argentino de antropología social*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Inédita.
- Polti, Victoria y Hugo Partucci. 2011. "Sonidos en tránsito". *Ponencia presentada en la IX Reuniao de antropologia do Mercosul*, Curitiba. Inédita.
- Raffestin, Claude. 2011. *Por una geografía del poder*. México: El Colegio de Michoacan.
- Reingold, Julián. 2015. "Subterráneo de Buenos Aires, Líneas C y D: una etnografía en las profundidades del tránsito y la exclusión". En *XI Jornadas de sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires
- Sahlins, Marshall. 1997 [1985]. *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Schafer, Raymond Murray. 1969. *El nuevo paisaje sonoro*. Toronto, Canadá: Ricordi.
- _____. 2013 [1977]. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Segura, Ramiro. 2015. *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana*. San Martín: UNSAM EDITA.
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace*. New Jersey: Blackwell Publishers.
- _____. 2003. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres y Nueva York: Verso.
- Thibaud, Jean-Paul. 1998. "The Acoustic Embodiment of Social Practice". *The Royal Academy of Music Conference Stockholm Proceedings*, pp. 17-22.

- Turner, Victor y Edward Bruner (eds.). 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Westerkamp, Hildegard. 2002. “Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro. Explorando conexiones y diferencias”. En Luckner, P. (ed.), *Anthologie: Multisensuelles Design*. Hochschule für Kunst und Design: Halle.
- Wilkis, Ariel. 2006. “Un análisis del circuito de donación surgido a partir de las ‘publicaciones de la calle’ en la ciudad de Buenos Aires”. *Avá* 9: 108-131.
- Wright, Pablo. 2013. “Imaginarios, símbolos y coreografías viales: una perspectiva antropológica”. *Seguridad Vial* 121: 18-22.
- _____. 2015. “‘Yo tengo un don’. Hermenéutica y antropología de la religión: entre la escucha y la sospecha de los símbolos”. En Renold, Juan Mauricio (ed.), *Religión, estudios antropológicos sobre sus problemáticas*, pp. 65-86. Buenos Aires: Biblos.
- Wright, Pablo y Christian O. Grimaldo. 2018. “La antropología vial, una propuesta para el estudio de la movilidad como campo cultural”. *Encartes antropológicas* 1: 152-168.
- Zunino Singh, Dhan. 2013. “El subte como artefacto cultural. (Buenos Aires, 1886-1944). La historia cultural como aporte a los estudios de las movilidades urbanas”. *Revista transporte y territorio* 9: 173-200.



Biografías / Biografias / Biographies

Facundo Petit de Murat es antropólogo. Terminó sus estudios de grado para profesor y licenciado en los años 2013 y 2016, respectivamente, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Tras obtener una beca doctoral del CONICET comenzó sus estudios de posgrado, cursando el Doctorado en Antropología en la misma casa de estudios. La temática es la experiencia sonora de la Ciudad de Buenos Aires, abarcando diferentes referentes empíricos, como el presentado en este artículo. Paralelamente, acompaña en rol de etnógrafo a un equipo de arqueólogos y arqueólogas en su trabajo en Cusi Cusi, Jujuy.

Nahuel Vicente Carlos Potenza es músico y estudiante de la Licenciatura de Antropología Social y Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales perteneciente a la Universidad Nacional de San Martín. Actualmente se encuentra cursando las últimas materias de la carrera y escribiendo su tesina de grado sobre las prácticas artísticas y laborales de los músicos callejeros del Área Metropolitana de Buenos Aires. Entre sus intereses actuales podemos mencionar los estudios sociales de la música y la etnomusicología.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Petit de Murat, Facundo y Nahuel Vicente Carlos Potenza. 2019. “Sonoridades subterráneas: una etnografía de los músicos del subterráneo de la ciudad de Buenos Aires”. *El oído pensante* 7 (2): 64-91. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].