



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE HISTORIA

MUSICA CENSURADA Y RESISTENCIA CALLEJERA CONTRA LA INSTITUCIONALIZACION
CULTURAL: LOS MUSICOS ITIENRANTES DEL METRO DE SANTIAGO Y SU
CONSTRUCCION IDENTITARIA-PATRIMONIAL

Alumno Vera Reyes Nicolás Guillermo

Profesor guía Mellado González Leonardo Renzo

Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia.

Santiago 2014

Tabla de contenido

Parte 1

Agradecimientos	3
Introducción	4
Hegemonía y violencia estructural	7
El campo cultural	7
Capital simbólico y violencia simbólica	8
El Hábitus.....	9
Lo popular como construcción del otro	11
Marcos legales coactivos.....	14
Conociendo a los Músicos callejeros: un poco de historia	17
Construcción del sujeto histórico.....	17
Contexto dictatorial	19
Post dictadura	22
Nuestros días: Músicos del Metro	22
Consideraciones en torno a la identidad.....	25
Patrimonio Cultural Inmaterial	29
Definición de patrimonio	29
Patrimonio como construcción histórica a través de los años	30
La convención de la UNESCO	31
Debates en torno al patrimonio cultural inmaterial	32
Usos del patrimonio	36
Patrimonio cultural inmaterial en Chile	38

Parte 2

El discurso del orden v/s Los Músicos callejeros	40
Identidad de los Músicos Itinerantes	50
Músicos itinerantes del metro de Santiago: Un patrimonio Cultural Inmaterial	57
Conclusiones finales	63
Bibliografía	66
Material complementario (anexos y apéndices)	69

Agradecimientos

Quisiera dar las gracias a todos quienes me acompañaron en este proceso. A mis padres Alfredo Vera y Marcela Reyes, a mis hermanos y compañeros de clase quienes creyeron siempre en mí. Es así que además doy gracias a los músicos Itinerantes el metro de Santiago quienes confiaron en mí, entregándome sus experiencias de vida. A todos ellos dedico este trabajo.

Introducción

Es importante para nosotros destacar que la motivación principal al escoger este tema es precisamente la falta de estudios en el área patrimonial y más aun la falta de estudios en torno a los Músicos callejeros. Para nosotros es una realidad cotidiana enfrentarse en el transcurso de un lugar a otro con estos personajes en el metro o en cualquier parte de la ciudad, personajes que presentan una lucha histórica con el estado y los diversos mecanismos que se perfilan como el discurso del orden. Es así que intentamos brindar herramientas a este grupo particular que hoy se encuentra en disputa por un espacio legítimo que es reconocido por ellos mismos y los transeúntes que circulan por el espacio en el cual la música carga de sentido y modifica la realidad “lúgubre” asociada a estos espacios de tránsito.

El Músico Itinerante del metro de Santiago es un sujeto histórico que se evidencia en lucha y resistencia ante la lógica del estado que busca normar las prácticas sociales. La violencia simbólica que es ejercida por la lucha por el campo cultural presenta dos posiciones, por un lado el Estado o “Discurso del Orden” desde la hegemonía cultural y por el otro lado el “Músico” en una posición de desventaja en torno al plano social. Es así que buscamos generar para comprender en qué medida el Músico Itinerante es un sujeto portador de una identidad particular y proyector de cultura patrimonial. Para esto buscamos demostrar, a partir del análisis del sujeto histórico, la manifestación cultural y las condiciones específicas (históricas, políticas, sociales y económicas) evidenciando así las tensiones actuales en torno al problema y por otro lado las condiciones que propician el desarrollo de esta práctica cultural como la existencia de una manifestación cultural que debe ser puesta en valor como una experiencia que bajo nuestra óptica es de vital importancia a salvaguardar para contribuir al respeto y desarrollo cultural de la ciudad.

La problemática central se fija espacialmente en la ciudad de Santiago, identificando la temporalidad de estudio desde 2006 hasta el año 2014. Bajo esta dimensión espacio-temporal buscamos el reconocimiento de la diversidad cultural en torno a este personaje particular, el músico itinerante de la línea 4, buscamos así identificar como se desarrollan las formas de existencia de estos artistas, ya que, muchos viven de su arte escapando a los sistemas formales de trabajo y de los marcos legales del estado, resiniendo los espacios públicos, dando cuenta de un estilo de vida marginal y

subalterno. Considerando lo expuesto queremos señalar la arbitrariedad por parte del Estado. Nos preguntamos ¿Son los músicos Itinerantes de línea 4 un patrimonio cultural de carácter inmaterial?

Nos situamos desde la óptica de este fenómeno entendido como un problema histórico, es decir, la constante presencia de un arbitrario cultural que para este caso amenaza con hacer desaparecer una manifestación cultural inscrita en el espacio público y que es válida a nuestro juicio. Frente a este panorama el conflicto se ha agudizado al punto de establecerse como una dinámica crítica para los Músicos

Es así que a partir de esta problemática histórica el análisis de la identidad, la relación conflictiva con los sectores hegemónicos, el carácter de resistencia, que a su vez, es evidencia de una tradición y un devenir histórico, pretendemos en base a esta premisa, tensionar la complejidad de este fenómeno social y sostener así, que este grupo particular es poseedor de un patrimonio cultural inmaterial buscando así aportar al reconocimiento de la diversidad cultural al interior de la ciudad, instancia que ha sido negada como una constante histórica desarrollada desde la utilización política, económica y social de una visión totalizante del patrimonio cultural.

En función de lo expuesto los objetivos que esta investigación propone son: a) Desde un enfoque patrimonial reconocer a los Músicos Itinerantes de la línea 4 como un sujeto proyectador de cultura inmaterial. a.1) Reconocer la tensión del campo cultural arbitrariamente dominado por el Estado (leyes, normativas, ordenanzas municipales y prácticas de represión). a.2) Detectar las formas de asociatividad de los Músicos, reconociendo su auto imagen e identidad.

Para lo cual sostenemos la hipótesis de que los Músicos itinerantes de la línea 4 del metro de Santiago son poseedores y proyectores de un patrimonio cultural inmaterial. A partir de la óptica de Lorena Monsalve Morales y sus criterios de verificación “Existencia, origen, procedimiento y salvaguardia”. Realizaremos el mismo ejercicio con Josep Ballart y sus conceptos Valor de uso, Valor formal y Valor simbólico. Es así que pretendemos demostrar de qué manera los Músicos se han constituido como una comunidad patrimonial y han desarrollado sus prácticas sociales orientadas hacia la protección de dicha identidad.

Finalmente damos una mirada hacia la metodología de tipo cualitativa, que estará basada en la construcción de informantes claves para llevar a cabo esta investigación, trabajo de campo de carácter fotográfico y el desarrollo de un marco teórico-conceptual que nos permita aproximarnos a esta dinámica social. Para lo cual disponemos del uso de cuatro tipos de fuentes: a) Entrevistas a los Músicos, b) Artículos de Prensa, c) Elementos audiovisuales y d) Documentos legales. Los datos serán analizados en función de tres ejes: Hablar de identidad urbana y resistencia (trabajo informal) de cada músico; Hablar de la relación con la autoridad (violencia simbólica) y finalmente Hablar del espacio en disputa, como ellos se mezclan en el espacio. (Legitimación con el público).

Hegemonía Cultural y Violencia estructural

El campo cultural.

Para comprender mejor este fenómeno social, hemos dispuesto el reconocimiento de una problemática histórica que sitúa en su centralidad, la relación conflictiva de las clases dominantes con los sectores populares o bien subalternos. Existe una constante intención por parte de los sectores hegemónicos de controlar o en su defecto borrar del mapa este tipo de expresiones culturales, en este caso la expresión musical, pues se constituye en una amenaza “hereje” a su posición de dominador y también a su prestigio social.

Es en este sentido, que vinculamos con la teoría de Pierre Bourdieu¹ al hablar de la autonomía del campo cultural y conceptos claves tales como: campo cultural, capital simbólico, violencia simbólica y hábitos. Según el autor, el campo cultural es la expresión de dos tipos de agentes que se enfrentan por poseer un determinado capital cultural, dice Bourdieu (1995) estos actores son: *“los que desde una posición de dominación pretenden la conservación de la doxa –la tradición –, lo canónico, lo rutinario; y los que pretenden una ruptura herética con el grupo antecedente, realizando una restitución de antiguos valores”* (p.308) .Bajo esta perspectiva podemos entender como los músicos se establecen en una lucha constante e histórica por el espacio en disputa, que es para ellos asumido como propio o que debiera serlo.

Es así como los diferentes "agentes sociales" se posicionan estratégicamente en el universo social. El músico callejero posee en palabras de Bourdieu un capital simbólico, es decir una propiedad, un valor importante. La expresión cultural única en la que los actores sociales utilizan el espacio público, realizando una apropiación de las oportunidades que teóricamente se "ofrecen", es decir apropiándose y resiniendo el discurso de que el espacio público es transitable por cualquier persona del conjunto de la sociedad.

El campo cultural en que se ubica el Estado podemos reconocerlo a través de: El discurso del orden y sus diversos mecanismos de control que aseguren su posición de

¹Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, España. Anagrama.

hegemonía, tales como, la legalidad del trabajo y el establecimiento-reproducción de una estructura de relaciones que median las prácticas sociales de quienes se dedican a la música como estilo de vida. Por otro lado el campo cultural del músico callejero lo evidenciamos a través de: la marginalidad en la legalidad del estado, sus formas de vida asociadas a un espacio público como la calle, la micro y el metro, característica que lo desarrolla como un espacio de resistencia.

Capital simbólico y violencia simbólica

La existencia de un campo cultural supone la existencia de un capital cultural específico o capital simbólico. Es la manera en que se definen las relaciones entre dominadores y dominados, esta se caracteriza por la posesión de un tipo de capital que los actores sociales o agentes reconocen como válido. En cada campo hay formas específicas de capital que actúan como fuerzas y los grupos o individuos luchan por mantener o alterar la distribución de capitales. Existe una creación colectiva del capital simbólico. (Interacción social, fenomenología de lo social) lo que nos permite reconocer su carácter de validez. Es así que el peso de los agentes en el campo depende de su capital simbólico y del reconocimiento de quienes internalizan el habitus y definen las reglas del juego.

Podemos comprender que los músicos de la línea 4 del metro de Santiago, luchan por la alteración en la distribución de los capitales, lo que les permitiría establecerse en el plano social deseado. Es así como esta relación, en tanto violenta, no por su dimensión represiva física sino por las disposiciones y reproducciones de la hegemonía cultural y los mecanismos asociados dicha eficiente apropiación arbitraria y desigual de este capital cultural.

Frente a esta idea José Manuel Fernández² trabaja desde la óptica de Bourdieu y comprende dicha teoría para explicar y desnaturalizar la realidad. Se sitúa desde un aparatage conceptual que no puede ser disociado. Capital simbólico y hábitus son conceptos inseparables, Fernández (2013) dice que este capital se basa:

² Fernández F, J. M. (2013). *Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces Weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu*. Papers. Revista de sociología Vol. 98, N° 1. pp. 33-60

En el conocimiento y en el reconocimiento de los demás tipos de capital por parte de unos agentes sociales que disponen de determinadas categorías de percepción y de valoración. Es este reconocimiento lo que hace que cualquier propiedad se vuelva "simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica". El capital simbólico es un poder reconocido, a la vez que desconocido, y, como tal, generador de poder simbólico y de violencia simbólica (p.36)

Esta noción nos entrega la idea de que los músicos y el "discurso del orden" se encuentran en disputa por este campo cultural, la apropiación del capital simbólico y a su vez la creencia en este "juego" es evidencia de la lucha por el espacio, o la dimensión subversiva en el intento de la disposición y apropiación del capital simbólico, los músicos se organizan ante esta violencia simbólica, ejercida desde la legalidad y las autoridades policiales y estatales.

Se reconoce la similitud entre propiedad material y la percepción simbólica de dicha propiedad, es decir, a partir de la internalización del hábitus se puede reconocer una propiedad material cómo simbólica, si los agentes sociales establecen divisiones individuales o colectivas. Estas distribuciones tienen los mismos efectos que la distribución de bienes económicos. Esto tiene relación con la apropiación de un capital cultural que permite ostentar una posición de ventaja en torno a los otros jugadores que validan, reconocen y a la vez luchan por obtener el control en esta producción de los bienes materiales o simbólicamente importantes para el campo cultural determinado.

El Hábitus

Otro concepto a utilizar es el Hábitus, que entenderemos a partir de los comentarios de Pedro Castón³ (1996) quien señala respecto de lo planteado por Bourdieu que:

Es un sistema de disposiciones para actuar, sentir y pensar de una determinada manera, interiorizadas e incorporadas por los individuos en el transcurso de su historia. El Hábitus se manifiesta por medio del sens pratique. El "sentido práctico" es la aptitud para moverse, para actuar y para orientarse según la posición que se ocupe en el espacio social" (p.81)

Lo que se busca, por parte de las clases hegemónicas, es situar en este caso particular, al músico en un espacio determinado con una cosmovisión determinada que reproduzca esta lógica de dominación, de internalización de las prácticas culturales asociadas arbitrariamente a su clase.

³ Castón Boyer, Pedro. (1996). *La sociología de Pierre Bourdieu*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas. Nº 76. pp 77-97

Así mismo respecto al concepto de hábitus Fernández (2013) señala:

Es precisamente la dialéctica de las condiciones objetivas y de los hábitos lo que, según Bourdieu, transforma la distribución del capital, resultado global de una relación de fuerzas, en un sistema de diferencias percibidas, de propiedades distintivas, es decir, en distribución del capital simbólico (p.46)

Es así como la internalización del hábitus puede ser entendida en la intención de los músicos de organizar un sindicato, de organizarse para defender su patrimonio, su identidad, sus prácticas sociales asociadas a un espacio, en un determinado campo, dentro de ciertos márgenes de legalidad.

En este sentido Jesús Martín Barbero⁴ nos dice que una clase se afirma negándole a la otra su existencia en la cultura desvalorizando las estéticas o cualquier otra sensibilidad. El autor rescata la importancia de los procesos de hegemonización cultural en la cual la clase dominante se muestra abierta a incluir elementos del mundo popular en ámbitos oficiales, siendo efectivos en la internalización de prácticas sociales que los mismos agentes continúan legitimando, es decir, el que el “pueblo” o “artesano” acepte y haga suya la realidad y valoración arbitraria que se impuso desde la lógica dominante. Es así como se establece un permanente diálogo con la teoría de Pierre Bourdieu “hábitus” Barbero (1997) señala “*el producto de la interiorización de los principios de un arbitrario cultural, capaz de perpetuar en las prácticas los principios del arbitrario interiorizado*” (p.91). Es así como podemos comprender que bajo esta lógica de dominación cultural el valor de “lo popular” se establece no en su propia belleza estética o simbólica sino en la capacidad de ser el fiel reflejo de los estilos y formas de vida además de las mentalidades de los sectores populares.

El autor nos entrega la visión de que el hábitus se expresa muy evidentemente en el arte, pero actuando de manera enmascarada, la hegemonía cultural es utilizada por la clase dominante para establecer distancias sociales en torno al arte y a la música particularmente en nuestro caso, Barbero señala:

Terreno por excelencia de la denegación social, es sin embargo aquel en que de manera más fuerte se demarcan los diferentes modos de relación de la cultura. Fabulosa paradoja el que siendo la música la más “espiritual” de las artes no haya nada como los gustos musicales para afirmar la clase y distinguirse” (P.91)

⁴ Martín Barbero Jesús. (1997). *De los medios a las mediaciones comunicación cultura y hegemonía*; México; editorial Gustavo Gili.

En este sentido el autor incluye a su análisis la visión de Certeau enunciando que es peligroso asumir que las únicas pautas posibles en torno a las prácticas sociales sean las de la propia internalización hegemónica. Señala así que: “*propone una teoría de los usos como operadores de apropiación que, siempre en relación a un sistema de prácticas pero también a un presente, a un momento y un lugar, instauran una relación de sujeto con los otros*” (p.93)

Nos habla de la creatividad dispersa, sin discurso que no es visible si no se desentrañan las preguntas habituales en torno a la cultura popular, no se habla de algo extraño sino de un resto y un estilo, Barbero señala:

Un resto: memoria de la experiencia sin discurso, que resiste al discurso y que se deja decir solo en el relato. Resto hecho de saberes inservibles a la colonización tecnológica, que así marginados cargan simbólicamente la cotidianeidad y la convierten en espacio de una creación muda y colectiva. Y un estilo, esquema de operaciones, manera de caminar la ciudad, de habitar la casa, de ver la televisión, un estilo de intercambios sociales. De inventiva técnica y de resistencia moral. (p.94)

Es así como podemos identificar al músico callejero como un sujeto histórico que se mueve de manera contra hegemónica, que lucha contra la institucionalización del arte y la cultura, pero por sobre todo por la un espacio específico.

Lo popular como construcción del otro.

Por otro lado podemos reconocer a Néstor García Canclini⁵ quien identifica una construcción de “*lo popular*” como una evidencia a priori por razones políticas o éticas intentando concentrar la esencia del pueblo en lo popular, esta idea se construye desde diversas formas de ejercer una hegemonía. Es así que el debate en torno a la figura del pueblo es una construcción que se sitúa desde la visión del estado nación europeo y la lógica de la ilustración como una suerte de “óptica ideológica”, en este sentido el pueblo se ve como legitimador del gobierno secular funcional al nuevo orden social, pero a su vez como portador de los vicios que precisamente la “razón” busca abolir: la ignorancia, la superstición, entre otras características “pre modernas” que acompañan al pueblo. Reconociendo una relación dicotómica que gira en torno a lo Moderno-tradicional en este sentido el autor establece un análisis identificando lo moderno=culto=hegemónico

⁵ García Canclini Néstor. (1989) *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*; México, Editorial Grijalbo.

y en contraposición tradicional=popular=subalterno. Es así como el autor nos habla de “la puesta en escena de lo popular” donde se comprende que “lo popular” es aquello que se constituye desde lo excluido de la historia, señalando a aquellos quienes no tienen patrimonio o no logran que sea reconocido y salvaguardado, no participan en el mercado de bienes simbólicos legítimos. Evidenciando como la hegemonía por parte de las clases dominantes ha relegado a los sectores populares construyendo una suerte de opuesto que le permita operativizar el control de la sociedad y asegurar su poder.

En este sentido la invención del folclore valida la expresión de “la vida campesina” de esa manera se lleva a cabo un reconocimiento de formas de vida no hegemónicas, pero siempre incluyéndolas a nivel discursivo y no así en la práctica, siendo reconocida esta instancia como un elemento de cooptación de los sectores populares y sus prácticas sociales al incorporar muchas veces “lo abstracto” al discurso nacional que busca reafirmar las identidades de cada país.

La oposición entre “lo culto y lo popular” (moderno-tradicional) se manifiesta en la estética moderna que separa arte y artesanías. Para Canclini (1989) el arte es:

Un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes “espirituales” en los que la forma predomina sobre la función y lo bello sobre lo útil, las artesanías aparecen como lo otro, el reino de los objetos que nunca podrían despegar de su sentido práctico. (p. 224)

Desde esta lectura podemos reconocer como el arte está relacionado con los gustos e intereses de la burguesía o “clase alta”, a su vez que el pueblo solo realiza artesanía para el uso cotidiano. En consecuencia esta visión evidencia la construcción de una hegemonía cultural de la clase dominante que se condice con el discurso del orden establecido por el Estado, es decir, no todos son artistas y por ende se limitan los espacios por los cuales deben circular.

Al reflexionar en torno a lo popular, podemos rescatar a Canclini⁶, quien en su análisis señala la existencia de tres elementos constitutivos de lo que él llama “*culturas populares*” y que precisamente se basan en la teoría de Pierre Bourdieu acerca de los campos culturales, esta visión nos ayudara a comprender cómo el devenir histórico de los músicos callejeros aterriza en el Santiago de hoy, donde podemos reconocer la existencia de una cultura popular que ha sido arbitrariamente relegada a espacios no

⁶ García Canclini Néstor. (1997); *Ideología, cultura y poder*; Argentina; Universidad de Buenos Aires.

transables, es decir, no se reconoce la autonomía de su campo “intelectual-cultural”. Para el caso de las culturas populares Canclini (1997) señala:

Por lo tanto, hay tres elementos necesarios para entender lo específico, lo que distingue a la cultura popular: , la elaboración propia de sus condiciones de vida –los sectores le dan un sentido específico y diferente a su manera de vivir las relaciones sociales, y eso les da un sentido cultural propio-; y luego, en la medida en que se toma conciencia de esta polaridad, de esta desigualdad, un enfrentamiento, una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos. (p.62)

Estas tres aristas nos permiten comprender de mejor manera como se desarrolla este fenómeno social que indica la existencia de una cultura popular. Y de la manera en que las observaremos.

De la misma manera El autor evidencia como se desarrollan estas dinámicas sociales desde la teoría de las culturas populares, entendidas desde la tradición marxista de la estructura y superestructura, es así cómo este grupo social particular que son los músicos callejeros se enfrentan en disputa de esta hegemonía (en competencia desigual) contra el “discurso del orden”. El autor señala al respecto:

En vez de deducir del carácter general de la lucha de clases o de la estructura social, el sentido particular de los enfrentamientos políticos o artísticos indagara como luchan por la apropiación de un capital cultural o simbólico los que intervienen en ese campo. En un momento del análisis es necesario situar cada campo dentro de la totalidad social. (p.32)

Entonces podemos vislumbrar que la historia nos revela la manera en que los músicos callejeros irrumpen en esta realidad que ellos mismos denominan “plana”, podemos comprender a partir del autor como la acción transformadora de los músicos y su inherente lucha por el campo cultural se traduce en la resistencia y por ende en la “capacidad creativa” de proponer alternativas a esa realidad:

Los sujetos, a través de la cultura, no solo comprenden, conocen y reproducen el sistema social; también elaboran alternativas, es decir, buscan su transformación. Todo lo que ha sido estudiado como utopía, como prospectiva, en los trabajos sobre cultura, alude a esta dimensión transformadora. (p.60)

El autor hace una importante referencia ante la idea de la lucha por el campo, que detenta un determinado capital cultural, es decir, las formas de proceder de los diferentes actores que se imbrican en este juego por el poder.

“por eso el hecho de intervenir en la lucha por la apropiación de un capital dentro de un campo, contribuye a la reproducción del juego, mediante la creencia en el valor de ese juego. Sobre esa complicidad básica se construyen las posiciones enfrentadas. Quienes dominan el capital

acumulado, fundamento del poder o de la autoridad en un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia. En tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren estrategias de subversión, de herejía. (p.35)

Nos situamos desde esta óptica comprendiendo como la acción “subversiva” de la que habla Canclini se evidencia en los músicos que irrumpen en el espacio del Metro, donde claramente no está permitido por parte de la empresa las actuaciones con equipamientos sonoros en alusión directa su decreto interno.

Marcos Legales Coactivos

Es importante reconocer una de las tensiones recientes en torno a los músicos callejeros y como el Estado constantemente busca iniciativas legales para controlar esta manifestación patrimonial. Ejemplo de esto es el decreto 90⁷ dictado el 16 de julio de 2003 en el cual se realiza una ordenanza que busca reglamentar las actividades culturales autónomas de la ciudad. Con el nombre de “*Dicta ordenanza de funcionamiento de actividades artísticas en la vía pública*” la Municipalidad de Santiago identifico horarios, localizaciones entre otros criterios de ordenamiento:

“Artículo 1º.- Con el fin de potenciar las actividades artísticas en la vía pública, se establecen las condiciones de funcionamiento y renovación de ellas. Se entenderá por artista en la vía pública a la persona que desarrolla una actividad de carácter cultural - artístico, en un bien nacional de uso público, por un período de tiempo establecido y con permiso municipal que lo acredite. En este segmento se considera a quienes se agrupan en ferias empresariales, institucionales y vecinales; pintores de la Plaza de Armas y artistas callejeros.” (p.1)

Es así como podemos identificar como el estado utiliza mecanismos de control como la conformación de leyes para poder cooptar a los músicos callejeros imponiendo claramente una relación arbitraria, es decir, impuesta desde “arriba”. Tal es el caso del artículo número 4 de dicha ordenanza en la cual se explicita la forma de identificación, clasificación y ordenamiento. Podemos ver como se norman las prácticas culturales y no se propician, ya que, su control sistematizado apunta a desaparecer estas manifestaciones culturales. Así mismo la ordenanza define:

Artículo 4º.- Los permisos serán otorgados por la Dirección de Bibliotecas y Museos, mediante resolución municipal, donde se consignará nombre, cédula de identidad y especialidad de cada exponente. Este será de carácter personal e intransferible, otorgado única y exclusivamente para los fines que establece y deberá ser presentado a la autoridad municipal o de Carabineros de Chile cuando se le solicite. (p.1)

⁷ Biblioteca nacional del congreso de Chile (2003), Decreto 90, “Dicta ordenanza de funcionamiento de actividades artísticas en la vía pública, Santiago, Chile.

Es así como el estado pone a su servicio y control las actividades artísticas y al músico callejero lo que nos muestra claramente como se despliegan los marcos legales de control social al someter al músico a un empadronamiento, es decir, a una identificación e individualización y por ende un posible control de la policía elemento de orden fáctico en la calle. El artículo número 5 obliga a los músicos a respetar ciegamente los horarios y espacios utilizables para su labor previamente dictaminados por la municipalidad. El artículo número 6 pone al músico a disposición de inspectores municipales y carabineros de Chile para resguardar el “estricto cumplimiento” de la normativa y el castigo en caso de no cumplimiento. En la Ordenanza municipal se establecen los permisos que se obtienen con un plazo máximo de 15 días, la prohibición de venta de productos (discos de los músicos), la prohibición de uso de amplificación, el derecho de la municipalidad de solicitar una actuación en compensación del espacio público utilizado. Los horarios permitidos para el desarrollo de actividades artísticas es de lunes a domingo entre las 11:00-15:00 hrs; 15:00-19:00 hrs; 19:00-23:00 hrs. (el horario no es permitido en su totalidad, sino asociado a una cantidad de horas, lo explicitado es referente al rango de posible trabajo)

Por otro lado tenemos el caso de la una noticia publicada en el diario virtual El Desconcierto⁸, en el reportaje se señala que la municipalidad de Ñuñoa, cuyo alcalde es Pedro Sabat, político de renovación nacional conocido por su autoritarismo y múltiples escándalos políticos, se encuentra tramitando una ordenanza municipal en la cual prohíbe todo tipo de manifestaciones musicales por considerarlas “ruido”. Establece así la prohibición de: *“El funcionamiento de bandas en la vía pública, salvo que trate de elementos de la fuerzas armadas y de orden solo podrán funcionar en fechas conmemorativas de la comuna”*(p.1) Es así que el alcalde busca negar la participación de artistas y músicos callejeros en la calle, buscando ya no controlar o regular, sino que de plano descartar la diversidad cultural y musical que pueda producirse en la comuna, negando a estos sujetos históricos la posibilidad de utilizar el espacio público. Se prohíbe además: *“Producir ,música de cualquier naturaleza en la via publica, salvo autorización de la alcaldía; y, en cualquier caso el uso de difusores o amplificadores, y*

⁸ Gaona, María. José. (2014), *Alcalde Sabat arremete contra músicos callejeros y manifestaciones. Músicos ñuñoínos acusan a alcalde Sabat de emitir autoritaria ordenanza que prohíbe la música en la vía pública*. Recuperado del sitio web El desconcierto. <http://eldesconcierto.cl/alcalde-sabat-arremete-contra-musicos-callejeros-y-manifestaciones/>

todo sonido, cuando pueden ser claramente distinguibles desde el exterior o desde las propiedades vecinas”(p.1) evidenciamos así como la ordenanza municipal solo otorga el “poder” de producir música a su criterio. Y para finalizar se prohíbe: *“la propaganda o la predica o las manifestaciones de cualquier tipo, por cualquier medio de amplificación en espacios públicos, salvo autorización expresa del alcalde”*⁹(p.1) Es así que podemos evidenciar la negativa por parte de la autoridad de permitir y por el contrario prohibir las manifestaciones culturales musicales por considerarlas ruido, sustituyendo a los músicos callejeros entre otros, por bandas musicales de las “fuerzas armadas y de orden”. Todo es muy claro el alcalde de la municipalidad de Ñuñoa hace uso de su poder en el cargo para dar un golpe a los músicos callejeros, evidenciamos el discurso del orden nuevamente al servicio de la negación cultural de músicos callejeros. Un elemento burocrático de control social de propia hegemonía cultural conducida desde el estado.

⁹ Disponible en apéndice, recuperado del sitio web: <http://eldesconcierto.cl/wp-content/uploads/2014/07/ordenanza.jpg>

Conociendo a los músicos callejeros: Un poco de historia.

“...yo me acuerdo que tenía 14 o 15 años y estaba cantando una canción de sui generis, Charly García y andaba en una micro y a lumazos me bajaron de la micro por andar cantando. Eso siempre existe aquí en Chile y ojalá que no ocurra más...” “.... espero que en este país alguna vez los artistas podamos cantar en el metro sin que un policía te pase una multa, sin que un guardia te saque de una oreja, y si uno como artista no siente la vergüenza de cantar, que no la tengas que sentir porque alguien te saque del metro porque estai haciendo algo prohibido...”

(Raúl Marcos Suarez, cantante de boleros y tangos)

Construcción del sujeto histórico

El músico callejero es un sujeto histórico que se encuentra presente desde los comienzos de la ciudad misma. Nos importa dar cuenta de la presencia de este tipo de manifestaciones, su continuidad histórica y su reflejo en nuestra realidad cotidiana. Con anterioridad el “Juglar” recorría la ciudad cantando a cambio de un techo, comida o cualquier retribución. La figura del juglar¹⁰ nos remonta a un personaje antiguo, típico y constantemente retratado en la literatura europea, proviene de un tiempo lejano, y es fácilmente identificable con la figura de un artista callejero, es así que desde la Edad Media en adelante se ha desarrollado un “imaginario” en torno a la figura de este mítico sujeto. Pensamos que los Juglares fueron sujetos de alma libre, que constantemente desafiaron la estabilidad de la vida cómo se pensaba “correcta” en aquel tiempo. Siempre de pueblo en pueblo, asociamos la figura del juglar, casi inmediatamente, al artista callejero que se presentaba en plazas, cortes, mercados y otros lugares públicos. Fueron sujetos que vivieron sin ataduras y que en términos simples “vivían de su arte”, práctica social que es precisamente reflejo de esa “libertad” y más aun de su identidad.

¹⁰ Martín Baños, Pedro. (2006): “Los juglares de gesta: desmontando algunos tópicos”, Per Abbat Boletín filológico de actualización académica y didáctica, 1, pp. 99-102

Según Martín Baños es la figura del juglar una de las más llamativas e interesantes del periodo histórico conocido como la Edad Media. Señala el autor que se recuerda de ellos “la estampa de ese artista nómada que recorría los pueblos, las plazas y los mercados divirtiendo a las gentes con una mezcla de espectáculo circense, teatro callejero, relatos y coplas. (p.99)

Lo que nos importa destacar de esta construcción histórica en torno a la figura del Juglar, no es el hecho de su pertenencia a las ciudades europeas de antaño y su contexto específico, sino más bien rescatar la presencia histórica de un sujeto que es reflejo de una identidad particular, y que además, ha cumplido un función social importante como expresión cultural y ancestral al interior de los diversos colectivos humanos (prácticamente desde el origen de la vida social).

Plantear preguntas, críticas y reflexiones en torno a la sociedad; establecer interacción con el público y agradecer con su arte, permitir la transmisión del conocimiento, no solo artístico-musical sino también de carácter histórico-literario; servir de entretenimiento a las personas rompiendo la cotidianidad; son entre otras, las funciones que no solo el Juglar sino diversos personajes han desarrollado históricamente. Aedos, Rapsodas, Trovadores, Tunas entre otras, revelan la diversidad de estas manifestaciones culturales y los sujetos históricos encargados de la expresión musical a través de la historia.

Desde la visión de la invasión colonial Española en América del Sur, y el establecimiento de formas de dominación política, económica, social y cultural, nos resulta importante destacar que el proceso de “choque” de culturas y la introducción de este tipo de personaje, y por supuesto, de los instrumentos musicales son hechos que contribuyen a formar y moldear la imagen del artista callejero asociado al uso del espacio público. A su manera, estas expresiones se desarrollan bajo un nuevo contexto histórico Latinoamericano, explicando a nuestro juicio (en parte) la existencia y re significación de las expresiones musicales callejeras a través de la historia.

Con la influencia de la Ilustración y la revolución Francesa, el proceso de construcción del los Estados Nacionales en América Latina sentó las bases de una nueva forma de concebir las relaciones sociales, principalmente entre un Estado y la sociedad. Este proceso vino acompañado de una visión particular de las clases dominantes, la que se caracteriza por la férrea defensa de sus intereses, es decir, de asegurar su posición y prestigio en todos los ámbitos de la vida social. Esto significó, en parte, que las expresiones y conocimientos musicales pasaron a ser también un objeto transable en el mercado oficial. Este proceso necesariamente relega a una dimensión marginal las diversas expresiones musicales callejeras al centrar en el control de esta relación “civil” el dinero y el prestigio por sobre la práctica musical en sí.

Chile no es la excepción, existen expresiones musicales e identidades asociadas al mundo de lo popular, podemos reconocerlas a lo largo de la historia del país, como expresiones musicales populares, las que van desde las Chinganas a comienzos de siglo, hasta los Cantores Populares, son figuras fácilmente identificables con la idea de “El Pueblo” y las dimensiones campesinas e incluso marginales de la sociedad.

Contexto dictatorial

Es importante constatar que desde 1970 la música popular (la nueva canción Chilena) cobra una gran importancia en Chile como expresión cultural y reflejo de una nueva identidad, asociada a los cambios culturales, políticos y generacionales de la década de 1960. Frente al curso de la historia, el posterior golpe de estado y el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende y el establecimiento de la dictadura cívico-militar, la música, como expresión popular, y por ende los músicos callejeros, pasaron a ser objeto de la persecución política y de una negación como sujeto histórico y portador de estas identidades culturales ligadas al proyecto político derrocado. Identidades que a nuestro juicio siguen presente en el imaginario urbano-colectivo de quienes reconocen el valor histórico cultural de dicha expresión musical.

Es en este momento que el Estado implementa una forma de concebir las expresiones, no solo musicales, sino artísticas en general. Lo que se traduce en el desarrollo de una política de persecución, que a nuestro entender, es expresión práctica y a la vez ideológica de la intencionalidad de dominación. La condición de Clandestinidad para todas las expresiones musicales ligadas a estas identidades culturales se materializó, proceso de “etiquetado” que asumimos coherente bajo la óptica de una refundación capitalista y la necesidad de un orden social que precisamente borre con todo lo construido en los últimos 30 años.

Hablar de lo Clandestino nos remite inmediatamente a su condición de ilegalidad, al pensar lo clandestino como característica de un fenómeno social debemos partir de la premisa que existe una relación dialéctica entre dos fuerzas sociales, y que una fuerza social hegemónica construye una imagen de diferenciación de un otro. Para el caso Chileno, se ampara en un sistema legal que posee la clase dominante a su disposición, lo que le permite naturalizar una práctica arbitraria y represiva, es decir, implementa una política particular, cimentada en un discurso, en este caso de la refundación capitalista nacional orquestada por la derecha tradicional chilena y la CIA.

En este sentido Laura Jordán (2009) identifica esta dicotomía entre Música y clandestinidad¹¹, al establecer en su análisis, la centralidad de la condición de clandestinidad, entendida en primera instancia, desde el ocultamiento propio de las expresiones musicales asociadas a la izquierda en su dimensión política identificada con la oposición. Y segundo lugar se ocupa del cómo se desarrollan las políticas represivas de la dictadura desde el amparo “legal”, y que finalmente se expresan en los fenómenos de la censura (interna y externa). Basándonos en el análisis que propone Jordán, podemos definir que la postura desde la oficialidad es asumida en función de dos dimensiones. Por un lado la política gubernamental, a partir del libro *La política cultural del gobierno de Chile*¹² (1975) que al respecto señala:

“El arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas”, al tiempo que se propone definir el “deber ser” nacional, confiriendo a la cultura la misión de crear “anticuerpos” contra el marxismo para “extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria (p.37)

Y en segunda instancia el ejercicio de políticas represivas en su dimensión física. Es así que se hace evidente el rechazo hacia la expresión musical (y por ende al sujeto histórico particular) desde la autoridad Estatal y su institucionalidad, al Prohibir-restringir el desarrollo de esta manifestación cultural. De esta manera Jordán va otorgando centralidad en el análisis a la vinculación de esta práctica con el espacio público, señalando cómo se desarrollan las expresiones musicales y sus ejecutantes (como fenómeno social) en resistencia transitando desde clandestinidad y como se da paso a una incipiente re-vinculación a los espacios públicos (en diferentes grados de peligrosidad). Por otro lado, este análisis expresa otra manera de entender la clandestinidad, en este caso desde “arriba”, es decir, como “el discurso del orden” se vale de ciertos mecanismos (represivos-culturales) que terminan por relegar a los músicos a una dimensión marginal. La autora dice que, tanto los músicos como sus repertorios y creaciones, se mueven desde el espacio privado-clandestino hacia un

¹¹ Jordán Laura. (2009) *Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. Revista Musical Chilena, Año LXIII, N° 212, pp. 77-102*

Laura Jordán señala al respecto : “De esta manera, intento superar una definición exclusiva del significante clandestinidad, reducido a su articulación *opositora*, para comprenderlo más bien como una relación general entre la dictadura y aquellos que la resisten, lo que no quiere decir que la clandestinidad abarque de manera absoluta dicho vínculo. No obstante, dicho vínculo se considera que le pertenece.” (P.79)

¹² Chile, Junta de gobierno (1975) Asesoría cultural. *Política cultural del gobierno de Chile*. El Mercurio.

espacio más abierto que finalmente los liga con el espacio oficial. Al respecto Jordán (2009) señala:

Una relación compleja entre el espacio público y el privado caracteriza las músicas de la oposición que circulan y se difunden en grados heterogéneos, desde el punto de vista de la notoriedad. Las músicas se articulan, quizás de manera errática, con la generación de espacios dirigidos a públicos diversos, arrojándose o alejándose sucesivamente de los núcleos llanamente clandestinos (p.80)

Frente a este panorama, La autora nos entrega una perspectiva de como se desarrolló la escena musical clandestina, por ejemplo, a través, de la viciaría de la solidaridad, y como esta instancia contribuyo en el establecimiento de un circuito musical opositor, que se desarrolla a partir de “estrategias precautorias”, a través de la protección o la moderación del contenido musical y de los repertorios hacia una noción mas “poética”, y por último la utilización de medios masivos de comunicación para encontrar en ellos refugio, señala que: “*entendiendo que precisamente el espacio más vulnerable se encontraba en un sitio intermedio entre lo más oculto y lo más público. Esta es una de las interpretaciones de la presencia televisiva de Illapu*” (p.88)

Entendemos así, bajo esta perspectiva de análisis, cómo en general los músicos y en particular los músicos callejeros se ven relegados a espacios de la vida privada para desarrollar sus repertorios y formas de vida que más tarde se irán re-vinculando con el espacio público. Es importante comprender la implicancia de este proceso en torno al desarrollo de la música previo, durante y después de la dictadura cívico-militar que afecta en la construcción de un sujeto histórico que hoy presenta este devenir, es decir, podemos reconocer que la resistencia cultural y disputa por el espacio contra la autoridad es una constante histórica y que por ende un problema social y expresión de una relación dialéctica que se encuentra hasta nuestros días en desarrollo.

Post dictadura

Cabe mencionar que con el correr de los años y los procesos políticos, económicos y socio-culturales que en Chile se han desarrollado, tal como es el traspaso de un orden dictatorial a una democracia funcional al sistema capitalista neoliberal han ido modificando las diferentes formas de coartar a los músicos callejeros en la práctica. Nos referimos a que hoy la represión no es tal como lo fue hace varias décadas, sin embargo reconocemos la existencia de “vestigios represivos”, a través de los cuales el “discurso del orden” dispone de diferentes mecanismos asociados a uso de legalidad y a la posibilidad de ejercer un orden factico, estos mecanismos operan hoy dentro de los marcos de la sociedad y que son reflejo de cómo el Estado o la clase dominante concibe las relaciones para con los sujetos populares o subalternos. Lo que a nuestro juicio se relaciona, a escala macro, con la inexistencia de un proyecto histórico alternativo al impuesto por la dictadura, lo que se traduce en que en la práctica se mantiene el uso del aparato legislativo que se impone por sobre la legitimidad de una manifestación cultural que es reconocida por quienes la viven. Los músicos callejeros y en especial los músicos Itinerantes de la línea 4 quedan a merced de los decretos heredados de la dictadura, al uso de las fuerzas de orden policial y también privadas.

Nuestros días: Músicos del metro.

Es así como situamos la existencia de este grupo particular de personas que cumple una importante función (no reconocida por la autoridad) dentro de la praxis social asociada en su dimensión espacial a los vagones y estaciones del metro en la Línea 4, que comunica Tobalaba con Puente alto. Este devenir histórico que hemos señalado lo encontramos aterrizado en nuestra historia reciente y se sitúa como un punto inicial a partir del año 2006 cuando se inaugura la apertura de dicha línea. Desde ese momento existieron presentaciones de músicos en los vagones entre estaciones pero de manera esporádica y eran rápidamente desalojados. Hacia el año 2009 se masificó la presentación de músicos en los carros del metro y como es de esperarse no tardaron en aparecer las intenciones del “discurso del orden”, personificado en las autoridades de metro y los guardias, de normalizar esta situación. Frente a este panorama general el conflicto entre las autoridades del metro y los músicos itinerantes de la línea 4 se agudizó, durante el transcurso del presente año (2014) con el motivo de los bombazos realizados en el tramo de la línea 1, correspondiente a la estación Escuela Militar.

Este evento tuvo grandes efectos en el desarrollo de esta dinámica social, ya que la seguridad del metro, según la lógica del orden, había sido “violada”, este hecho puso a las autoridades en alerta, quienes desplegaron una política de seguridad y multiplicaron la vigilancia en las estaciones, estableciendo el uso de hasta cinco efectivos de la fuerza policial de orden pública por estación, panorama que resultó, en demasía, desfavorable para los músicos itinerantes del metro en línea 4. Es así que este hecho ha derivado en una persecución policial en la cual se cursan todo “partes” que superan los 40.000 pesos y no poseen un concepto único de infracción presentando irregularidades jurídicas. Entonces estos hechos han producido una aceleración del conflicto, ya que los músicos no pueden realizar lo que hasta ese momento (inclusión de policías en las estaciones) era su fuente de trabajo, con la cual se insertan en el mundo a partir de las cuales elaboran sus propias condiciones de vida.

El músico callejero es un sujeto histórico que, como hemos expuesto, presenta un devenir en el cual se ha movido por los caminos de la historia, siempre en su autonomía forzada. Queremos dejar en claro que existe un gran vacío historiográfico en torno a esta temática, la falta de trabajos acerca de los músicos callejeros, y por ende, el poco desarrollo de ideas dificultó en gran medida el establecimiento de una óptica histórica relativa a los músicos callejeros en general y a los Músicos Itinerantes de línea 4 en particular, y que a su vez, no sea excluyente, como acostumbra a ser en nuestro país. La historia oficial, fuertemente ideologizada al servicio de la clase dominante y de los grandes procesos, tapa los pequeños discursos y actores sociales que, como los músicos callejeros, no parecen ser relevantes más que como un entretenimiento social, pero a nuestro juicio consiste en un gran valor patrimonial, esta manifestación cultural que es tan característica de la ciudad, tan natural como un trabajador formal del sistema de comercio, además de formas de vida “no hegemónicas” y alternativas a la realidad impuesta.

Buscamos brindar las herramientas teórico-conceptuales y analíticas que nos permitan desarrollar esta investigación y poner en el tapete un tema que hoy es atingente y contingente. Conflictos de interés por parte del estado y sus dinámicas de relaciones de poder buscan normar hasta el último de los aspectos del músico callejero. Hoy el Músico Itinerante es un sujeto en resistencia histórico-cultural más que nunca, ya que el Estado busca pasar la “aplanadora” por el camino diverso del mundo social y popular, construyendo categorías y disponiendo de elementos burocráticos y facticos que le

aseguren el perfecto control de una actividad, que no está regulada, por ende no está controlada en su totalidad, esta suerte de “caos” es el elemento que el Estado utiliza a su favor construyendo la otredad, significando a los músicos callejeros como un grupo particular de la sociedad buscando su individualización y posterior organización o su ilegalización, es claro este enfoque constante de criminalización conducido por los medios masivos de comunicación, especialmente la TV.

Nos parece importante precisar que este trabajo busca evidenciar la resistencia de un sujeto histórico que a nuestro juicio es válido y debe ser respetado puesto que genera y proyecta cultura de carácter intangible, desarrolla el arte y por sobre todo, es expresión de una identidad específica que bajo ningún caso perjudica el “bien común”, más que los intereses de “inescrupulosas” autoridades que buscan controlar o eliminar y re significar de manera arbitraria a un grupo social tan único. Por otro lado este grupo social tiene, bajo la lógica del patrimonio cultural inmaterial (reconocido en Chile), un universo de relaciones sociales dignas de ser salvaguardadas ya que desde todo punto de vista es un actor válido, marginal y violentado por la oficialidad del Estado que busca negar el espacio a manifestaciones culturales que atenten contra su posición de dominador.

A nuestro juicio esta dinámica (La existencia de los músicos) es reflejo de la presencia de un sujeto histórico en su dimensión artística, musical y de vida, desde un pasado remoto hasta nuestros días. Esta presencia que a través de la historia, y por supuesto hoy en día, podemos encontrar en nuestras calles, plazas, sistemas de transporte, o en general lugares públicos a los que concurrimos. Es, en consecuencia, esta figura en la que nos centraremos. El músico o artista callejero, que a través de la historia ha marcado su presencia en la cultura popular, y es nuestra intención dar cuenta del reflejo de ese pasado hoy en nuestra realidad cotidiana, como lo es el caso de los músicos itinerantes de la línea 4.

Consideraciones en torno a la identidad

Al dibujar a este sujeto histórico, el músico callejero itinerante de la línea 4, podemos reconocer una constante histórica, que sitúa su existencia, su identidad y las prácticas específicas asociadas a esta manifestación cultural bajo una constante amenaza, donde se asoma la idea de erradicar dicha práctica del espacio de Metro. Es así que creemos en la importancia de conocer el proceso de construcción de la identidad de nuestro sujeto histórico, ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Qué significa para ellos ser un Músico en este contexto particular? Y ¿Cómo sus formas de vida dan sentido a esta construcción?

Para lo cual es importante revisar que entenderemos por identidad y como esta se desarrolla al interior de este colectivo humano particular. Buscamos generar los lineamientos para trabajar desde una óptica integral que permita el reconocimiento o existencia de estos procesos en la interacción social.

Para comprender mejor a este sujeto histórico nos hemos propuesto reflexionar en torno a lo que es constitutivo de su identidad, es decir, aquello que los músicos itinerantes de línea 4 asumen como “lugar común” en la construcción de esta imagen percibida interna y externamente y que es reflejo de su forma de vida particular y de su experiencia histórica. La existencia de los músicos callejeros nos remite a su característica de resistencia, en este espacio donde no son deseados por la autoridad, la lucha permanente por ocupar un lugar y su resistencia y las prácticas culturales que ahí ocurren, han pasado a ser, en diversos grados, elementos constitutivos de su identidad.

Es así como desde esta óptica podemos comprender a los músicos itinerantes como sujetos que poseen una tradición y una continuidad histórica. Estas experiencias vivenciales como lo son la práctica social de tocar en el metro, la relación con la autoridad, la legitimidad por parte de pasajeros y el desarrollo de relaciones hasta ese momento inexistentes, como también lo son: la música, la interpretación y el vínculo con el público, entre otras, son experiencias que poseen un valor simbólico para ellos, de tal manera que han ido “moldeando” (desde lo objetivo y lo subjetivo) la construcción de su autoimagen, es decir, dichas prácticas son expresión de su identidad, de su cultura, es aquello que posee un valor para ellos. De esa manera se asumen como un sujeto “irruptivo” dentro de esta dinámica social, que intenta modificar la “plana realidad” en que se viven las relaciones sociales al interior del Carro. Podemos

comprender cómo los procesos de creación de esta identidad son centrales dentro de la cosmovisión de este grupo social.

Frente a esta idea Javier Marcos Arévalo¹³ señala que identidad, patrimonio y tradición se encuentran estrechamente relacionados. El patrimonio es entendido como las formas que expresan la identidad y en este sentido, es el reconocimiento de un modo de vida específico, lo que hace sentido al portador de dicha identidad. El autor nos entrega la idea de que la identidad se construye en un proceso simbólico complejo, donde la subjetividad juega un rol central en la construcción de esta imagen, de este reflejo que nos identifica. Por un lado desde el interior de cada uno y por otro lado desde el exterior. Se propone identificar que patrimonio-identidad son conceptos que se modifican, es decir, son construcciones históricas, sociales y culturales, en consecuencia, que debe existir una revisión al momento histórico de tratarlos en un debate o una tensión. Frente a la identidad Arévalo (2004) señala:

La identidad, por otra parte, es resultado de un hecho objetivo (el determinante geográfico-espacial, los datos históricos, las específicas condiciones socioeconómicas) y una construcción de naturaleza subjetiva (la dimensión metafísica de los sentimientos y los afectos, la propia experiencia vivencial, la conciencia de pertenencia a un universo local o de otro nivel de integración sociocultural, la tradición, el capital cultural y la específica topografía mental que representan rituales, símbolos y valores). (p.933)

Es así como este proceso simbólico complejo se ha nutrido desde lo objetivo, es decir, el espacio físico donde ocurren las prácticas sociales, la legitimación de la practica por parte del público, las relaciones con la autoridad policial, las infracciones cursadas y los diversos mecanismos constitutivos de la violencia legal a disposición del “discurso del orden”, son elementos de carácter objetivo que han ido influyendo en la construcción de esta identidad. En segunda instancia, los elementos simbólicos de construcción de su identidad son el conocimiento de pertenencia a una comunidad particular, con formas de vida y practicas especificas asociadas a esa identidad, tal cómo sus experiencias de vida, los rituales simbólicos y sus valores reconocidos al interior del grupo social, es decir, expresión de esta identidad y lo que esta representa para ellos, siendo reflejo de una manera particular de habitar y sentir el espacio.

¹³ Marcos Arévalo, Javier. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. Revista de estudios extremeños, N°60, pp. 925-956.

Desde la óptica de Fidel Sepúlveda¹⁴, hablar de identidad es señalar que la inmensa comunidad hispanoamericana posee una identidad por pertenencia, revelando la raíz del ser con los otros (no en la otredad), señala que esta identidad se forjó en la intrahistórica y en el subsuelo de la transhistoria. Rescata la importancia del arte en implicancia con la vida, un “arte-vida”. En palabras de Sepúlveda (2001) podemos encontrar la siguiente visión:

Esta identidad objetiva la experiencia de vinculación a una estirpe, a un territorio, a una tradición, lo cual aleja el riesgo de aislamiento y de atomización regresiva de persona a individuo fragmentado perdido en el espacio. Esta identidad contempla la itinerancia humana y sus contratos, pruebas y sanciones como viables y gratificantes, flanqueados por referentes reconocidos como validos por una experiencia larga. (p.12)

Bajo esta óptica podemos reconocer como la identidad de los Músicos Itinerantes se relaciona con la experiencia, con su forma de “ser en el mundo” y como esta es reflejo de su particularidad como grupo social, lo que les permitiría cohesionar su comunidad y no relegarse a espacios de individualidad, en función de que poseen intereses comunes, es decir, los Músicos de la línea 4 se han agrupado, se han organizado y ese hecho, de cierta manera revela la existencia de una comunidad.

El autor señala las implicancias de poseer identidad y como esta se proyecta en la comunidad, al respecto dice:

Tal identidad redimensiona el tener, el poder y el valer. Pone al tener y al dinero en una perspectiva de solidaridad. Revela la pobreza provocada por el acumular y la riqueza originada en el compartir. Entiende el poder como disponibilidad para cuidar del bien común. Libera al “ogro filantrópico” del estado de su voracidad impersonalizante y rescata la autoridad como personal vocación de servicio. Perfila el valer como la atención a lo esencial, a los valores éticos, estéticos, ecológicos (p.12)

Es importante comprender de qué manera nuestro sujeto histórico toma conciencia de esta identidad lo que les permitiría a su vez reconocerse como una comunidad y poner en palabras de Fidel Sepúlveda “el poder como disponibilidad, para cuidar del bien común, es decir, cuidar lo valioso de este grupo particular.

Es así como pensamos preliminarmente que la identidad de los músicos callejeros forma parte de un proceso simbólico complejo en el cual existen elementos que ellos reconocen como propios, este proceso se ve afectado por elementos de carácter objetivo

¹⁴ Sepúlveda Fidel. (2001) *Cultura tradicional, identidad y reforma educacional*; Santiago Chile; Lom ediciones.

y subjetivo, en el que dicha comunidad juega un papel central al momento de establecer cuáles son sus prácticas sociales valiosas. Es así que bajo esta visión cabe preguntarnos: ¿Es la identidad de los músicos callejeros, en tanto expresión ideológica de su “manera de ser” y de sus formas específicas de vida, un elemento valioso para ellos? ¿De qué manera se auto-reflejan en estas dinámicas? Y si es así, ¿Establecen los músicos instancias para proteger su identidad?

El músico callejero es un sujeto histórico que presenta características únicas, es un creador y proyector de cultura “intangible”, el cual debe ser valorado y respetado como tal, ya que, a nuestro juicio es un sujeto importante de la sociedad Chilena, posee una identidad propia que es reflejo de una continuidad histórica, a la vez que, una expresión cultural popular bajo un universo de relaciones no hegemónicas (no establecidas desde “arriba”) entre las personas de esta sociedad y que habitan el espacio del Metro, de la misma manera la identidad de los Músicos da cuenta de una generalidad en la forma establecer las relaciones por parte de los sectores dominantes de nuestra sociedad para con el resto de la población, especialmente contra quienes buscan la creación de formas alternativas de vida. Para esto es relevante reconocer las prácticas sociales que se encuentran al margen del estado, dando voz a quienes no la poseen en igualdad de condiciones producto de la lógica de instauración de una hegemonía cultural y un control de la información. Hemos explicitado las valoraciones de un arbitrario cultural que relega a estos actores sociales a un plano secundario, de carácter ilegal.

Se desprende de esta dinámica social nuestra motivación por generar un debate y reconocimiento de esta práctica social ancestral. Para lo cual consideramos importante reconocer y analizar su identidad.

Patrimonio Cultural Inmaterial

Definición de patrimonio

Es importante considerar las diferentes visiones y lineamientos del patrimonio cultural y como estos se establecen. Los debates en torno a la conceptualización del patrimonio cultural, ¿Cómo se define? ¿Qué es? O ¿Que debe ser? La definición oficial¹⁵ (R.A.E. 2012) señala: “1.m. Hacienda que alguien hereda de sus ascendientes, 2.m. Conjunto de los bienes propios adquiridos por cualquier título” (p.1) Hablar de patrimonio cultural nos remite a lo propio, a lo que nos pertenece e identifica. Lo entendemos preliminarmente como la instancia necesaria para realizar el rescate de “lo propio”, es decir, de las manifestaciones culturales de la humanidad, reconociendo como validas cada una de ellas propiciando así su puesta en valor, lo que permite generar conexiones con la identidad de cada grupo particular. Por otra parte el patrimonio cultural inmaterial es de vital importancia reconocerlo al interior de esta investigación, ya que, nos permite así identificar un piso teórico en el cual sentaremos las bases de nuestro análisis.

Por su parte Marcos Arévalo (2004) analiza el concepto de patrimonio indicando que:

El patrimonio está compuesto por los elementos y las expresiones más relevantes y significativas culturalmente. El patrimonio, entonces, remite a símbolos y representaciones, a los “lugares de la memoria”, es decir, a la identidad. Desde este punto de vista el patrimonio posee un valor étnico y simbólico, pues constituye la expresión de la identidad de un pueblo, sus formas de vida. Las señas y los rasgos identificatorios, que unen al interior del grupo y marcan la diferencia frente al exterior, configuran el patrimonio. (p.929)

Es así como la identidad de los músicos callejeros pasa a ser central en este análisis. Ante lo que nos cabe preguntar: ¿Las expresiones de dicha identidad, cómo lo son las prácticas sociales asociadas a ellas, anteriormente descritas (Identidad, relación con la autoridad, legitimidad de la práctica social), pueden ser vistas como un patrimonio de los músicos? Es central esta pregunta, ya que, es lo que nos convoca en el presente trabajo, tensionar la realidad social y comprender si dicha dinámica es constitutiva un patrimonio amenazado por el “discurso del orden” y si es así ¿Qué implicancias tiene comprender la complejidad de este fenómeno social? Creemos que como expresión de

¹⁵ Real Academia de la lengua Española (2012), “Lemarae.es”, consultada Domingo 01 de marzo de 2015. Recuperado en <http://lema.rae.es/drae/?val=patrimonio>

una problemática histórica que es transversal a toda la sociedad y que da cuenta de una lógica constante de la dominación ejercida por un grupo particular que es poseedor y productor de una hegemonía cultural.

Así mismo Arévalo (2004) señala: *“El patrimonio, utilizando la expresión de Pierre Bourdieu, es un capital simbólico vinculado a la noción de identidad. Es decir, debe ser protegido no tanto por sus valores estéticos y de antigüedad, como por lo que significa y representa”* (p.929) Es así que el patrimonio lo entendemos como eso que es “valioso” para un grupo particular, y que en el caso de los músicos son su forma específicas de vivir, de situarse en el plano social, esto en concordancia con un proceso paulatino de construcción y maduración al comprender que son poseedores de cierta identidad. Y, en consecuencia, el patrimonio expresivo de dicha identidad viene a ser central dentro de esta configuración identitaria, ya que les permite reconocer su posición dentro del campo social.

El autor señala que el patrimonio identifica, hablar de patrimonio es hablar de representaciones y símbolos. Es precisamente en esta dimensión simbólica del patrimonio donde se hace posible la idea de representar una identidad, en tanto, es una construcción social de dicho grupo que entendemos como un elemento cohesionador de su realidad, es decir, que da sustento a su “ser en el mundo” y que a su vez es reflejo de la identidad que portan, es el caso de los músicos callejeros que defienden su derecho a permanecer en el espacio, entre los vagones y dependencias del metro línea 4, esta dinámica social es reflejo de una tensión histórica latente en nuestros días.

Patrimonio como construcción histórica a través de los años.

Por otra parte los autores Isabel Villaseñor y Emiliano Zolla Marques¹⁶ nos entregan reflexiones en torno al patrimonio cultural inmaterial. Plantean que ha existido una evolución del concepto y que se ha desarrollado entre 1970-1980 de manera particular, estableciendo que dichas reflexiones son propias de la época. En esta visión se reconoce la intención de protección de las prácticas culturales como la “protección del folclore”.

¹⁶ Villaseñor Isabel y Zolla Emiliano. (2012); Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura; Cultura y representaciones sociales; Vol 6, No.12. pp 75-101.

El año 1989 la Unesco realizó la conferencia para la salvaguarda de la cultura tradicional y popular, más tarde en 1992 desarrollaron el programa de patrimonio cultural intangible, al respecto los autores Villaseñor y Zolla (2012) señalan:

“Algunos de los aspectos que se enfatizaron desde ese entonces fueron la revitalización y la transmisión de las prácticas culturales como estrategias centrales para asegurar la protección de las expresiones, la necesidad de emplear aproximaciones distintas a la conservación del patrimonio material, y evitar el congelamiento y la folclorización de las prácticas culturales” (p.77)

Podemos evidenciar un vuelco hacia el rescate de las prácticas culturales y una tendencia a comprender la Cultura como un elemento que constantemente está mutando.

A finales de la década de los 90 se comienza a criticar la óptica desde la que es visto el patrimonio cultural inmaterial dando un vuelco hacia el reconocimiento de los practicantes de cada grupo social. En 2002 la reunión internacional de expertos de la UNESCO, celebrada en Rio de Janeiro puso en el tapete la necesidad de un marco normativo conceptual que ofreciera las herramientas para el desarrollo y reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial, acuñando así el término “portadores de cultura” según Villaseñor y Zolla (2012) este término engloba la condición de portador : *“para designar a aquellos miembros de una comunidad que de manera activa reproducen, transmiten, transforman, crean y forman cultura”*(p.78) En esta reunión pusieron énfasis en el papel de los participantes de las prácticas culturales como autoridad para decidir que prácticas serán salvaguardadas.

La convención de la UNESCO

De este proceso se destaca para esta investigación la convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, de la asamblea general de la Unesco¹⁷ (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) el año 2003, en ella se establecen los principales lineamientos tales como sistemas legales y marcos institucionales de protección. La convención (2003) establece en su definición de patrimonio cultural inmaterial:

¹⁷ UNESCO (2003) Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Paris, Francia.

“Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.” (p.2).

Identificamos la intención de la convención de sostener el discurso universalista en torno al patrimonio cultural inmaterial, incluyendo las prácticas sociales de grupos determinados de la sociedad y también la necesidad de resguardo de dichas prácticas, dejando entre ver que los practicantes (participantes del patrimonio cultural inmaterial) se configuran como un sujeto central dentro del proceso de reconocimiento por parte de las sociedad y los organismos institucionales que se ocupan de este proceso. En dicha convención se señala al Estado como agente que debe velar por salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial dentro de la sociedad.

Debates en torno al P.C.I

Según el Instituto nacional de la cultura en Perú¹⁸ la idea de patrimonio tiene sus orígenes en la necesidad de los pueblos de establecer y proteger su identidad, propiciada por la catástrofe de la segunda guerra mundial. El texto señala como los diversos pueblos buscan nuevas formas de rescatar lo propio, a través del rescate de la historia y nuevas definiciones conceptuales. Señala el I.N.C.P. (2007) que: *"se entendió que el Patrimonio Cultural lo conforman aquellos elementos sobre los que se construye o define una identidad y que esta es, en realidad, la consecuencia del conocimiento, respeto, estudio y custodia de dicho patrimonio"* (p.10) De esta manera comprendemos como esta visión se centra en el análisis y reconocimiento de la identidad como eje central a ser “custodiado”.

Expresado de otra manera, la identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del Patrimonio Cultural, que existe de antemano como un agente pasivo y cuya existencia es independiente de su reconocimiento o valoración.

¹⁸ Instituto nacional de la cultura (2007); Documentos fundamentales para el patrimonio cultural textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión; Lima Perú, Primera edición.

Es la sociedad la que, a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y los que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de la identidad. (p.11)

Es así cómo podemos reconocer nuevamente el nexo entre la idea de patrimonio y la idea de identidad, por ende un patrimonio cultural no es algo estático, por el contrario está constantemente mutando, es decir, es historia viva. Así mismo el I.N.C.P. (2007) enuncia:

Afirmar que la cultura y, por lo tanto, el Patrimonio Cultural son realidades sociales vivas y en constante evolución, equivale a afirmar con convicción que la identidad cultural no es una realidad momificada del pasado que se conserva para fines turísticos sino, más bien, el producto espontáneo de la asimilación de lo que fuimos y de lo que somos, incorporando debidamente la modernidad pero con libertad y sin compromiso alguno. (p.12)

Otra visión sobre el patrimonio es la que encontramos a partir de Lorena L. Monsalve Morales¹⁹ la autora realiza una revisión desde el patrimonio cultural acuñando conceptualizaciones realizadas en la convención para la salvaguarda del patrimonio cultural de la UNESCO, este organismo que desde la segunda mitad del siglo XX ha promovido el rescate y debate del patrimonio cultural. En relación al patrimonio inmaterial Monsalve (2011) señala:

"comprende las obras de artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas". (p.22)

Es así como la autora plantea la existencia de dos dimensiones del patrimonio, por un lado el patrimonio cultural material, que es entendido como los objetos materiales que rodean a la producción cultural y por otra parte el patrimonio cultural inmaterial entendido desde la óptica de la convención de la UNESCO.

Es importante considerar estas visiones sobre el patrimonio cultural en su dimensión inmaterial o intangible, herramienta que nos permite generar la valoración de las prácticas e identidades de los diversos grupos que componen una sociedad, para este caso los Músicos itinerantes de línea 4. Es así que podemos entender como la evolución del concepto mismo de patrimonio se relaciona con la intencionalidad de las naciones

¹⁹ Monsalve Morales L. (2011) Gestión del patrimonio cultural y cooperación internacional; Medellín Colombia; primera edición.

de resaltar lo propio, de configurar sus identidades en torno a formas de vida particulares. Por otro lado podemos encontrar como se rescata la visión del patrimonio cultural inmaterial como una instancia positiva en la cual se valora la diversidad cultural de la humanidad y sus diferentes colectivos humanos.

La misma entrada en torno al patrimonio la podemos encontrar en la visión del Ministerio de cultura de Colombia²⁰ (2011) revisemos a continuación, cómo se refiere a la manifestación de patrimonio intangible:

Las manifestaciones del PCI son las expresiones culturales que reafirman la identidad de un grupo humano y reflejan elementos, conocimientos y tradiciones propios de esa comunidad en particular. Las manifestaciones son colectivas y dinámicas, tienen protocolos fundados en la tradición y están cargadas de elementos simbólicos. (p.20)

La manifestación patrimonial es vista como un proceso dinámico relativo a lo simbólico, es fiel retrato de la esencia cultural y la particularidad de la cosmovisión de un grupo determinado. De la misma manera señalan:

Según esta definición, las manifestaciones de este tipo de patrimonio son la expresión de procesos sociales complejos y dinámicos que, por lo tanto, no están exentos de conflictos. Estas manifestaciones, más que estar constituidas por un evento aislado, integran todas aquellas prácticas culturales que las rodean y que hacen posible su realización. De ahí la importancia de salvaguardar no solo la manifestación en sí, sino también los procesos sociales y simbólicos que sustentan estas prácticas en el tiempo y el espacio, y que permiten que sean transmitidas en su comunidad. (p.22)

Es así como podemos entender que la salvaguarda del patrimonio no solo debe ser centrada en la práctica cultural en sí, sino también en las condiciones de producción de esta manifestación, vale decir, los elementos que en su contexto específico propiciaron estas prácticas culturales.

En virtud de brindar herramientas teórico conceptual que permitan el desarrollo y reconocimiento del patrimonio de los músicos, proponemos el análisis de un proceso de patrimonialización, desde la perspectiva de Lorena Monsalve Morales (2011), es así que entendemos dicho proceso como:

Una palanca del desarrollo humano si se fundamenta en un concepto abierto y operativo de cultura y si se toma en cuenta los rasgos identitarios de las sociedades en que se ejerce. Identidad ni rígida ni anclada en esencias

²⁰ Ministerio de cultura de Colombia (2011) Guías para el conocimiento y la gestión del patrimonio cultural inmaterial, modulo I conceptos, Bogotá, primera edición, 45p

inmarcesibles sino cambiante, conflictiva, en un marco de interculturalidad.
(p.39)

Bajo esta mirada recalcamos la importancia de tomar en consideración a las comunidades portadoras de esta identidad a salvaguardar, en este caso los músicos callejeros, pasan a ser un actor central en la construcción, difusión y protección de la instancia patrimonial. Monsalve señala al respecto que la gestión del patrimonio se entiende como:

Proceso participativo construido en la cotidianeidad y de forma conjunta y abierta, a través de la interacción de diferentes actores que cooperan entre sí para disfrutar de ese patrimonio, y asegurar al mismo tiempo su transmisión a las generaciones futuras y su viabilidad en el tiempo. (p.39)

El patrimonio es un legado que sólo tiene valor si es reconocido y que tiene sentido para un individuo o para una comunidad, dándole a su vez cohesión al interior del grupo social fortaleciendo su identidad. La autora señala la dificultad de promover un proceso de patrimonialización, en tanto la multiplicidad de los grupos, individuos o manifestaciones culturales son diversas, lo que entendemos como la inexistencia de una fórmula única para llevar a cabo dicho proceso. Señala Morales al respecto:

El patrimonio cultural inmaterial se constituye a partir de un conjunto de procesos y prácticas que se transmiten y enriquecen de generación en generación, por ende su existencia es producto de un conjunto de variaciones y aprendizajes en el tiempo, es más frágil a los rápidos cambios que traen consigo los procesos de globalización y transformación social (p.39).

Bajo esta premisa comprendemos que, no es posible la existencia del patrimonio al margen de sus portadores y proyectores de cultura inmaterial.

De esta manera la autora señala, en la gestión del patrimonio cultural, la importancia de los procesos de identificación, registro, catalogación y construcción de inventarios, ya que es, imposible generar la “puesta en valor” de algo que no se conoce. Es aquí donde las tareas de difusión-sensibilización respecto de las prácticas sociales cobran importancia. La autora define los aspectos relevantes en la gestión del patrimonio cultural inmaterial. Señala Morales (2011):

Existencia: su destino esta intrínsecamente ligado a sus creadores, depende la transmisión que realiza una generación a otra. No puede dissociarse del todo del patrimonio material. Es relativamente frágil al ser transmitido, la mayoría de los casos, de forma oral; Origen: no es posible establecer un criterio de autenticidad, porque su existencia reside en su naturaleza dinámica y en la relación constante de parte de sus portadores; Procedimiento: requiere una metodología diferenciada a la utilizada para el tratamiento del patrimonio cultural material, porque se compone de procesos y prácticas. Los ámbitos en los cuales puede expresarse no constituyen límites claramente definidos. No es posible establecer acciones de

salvaguarda al margen de sus portadores. Hace hincapié en la transmisión de los conocimientos, más que en las obras materiales; Salvaguardia: su salvaguarda supone acciones de identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión “básicamente a través de la enseñanza formal y no formal y revitalización en los diferentes aspectos en que se pueda manifestar (p.40)

Desde esta perspectiva es que nos situamos en la visión de un proceso de patrimonialización que busca la centralidad de los músicos callejeros en dicha construcción, esta óptica nos ofrece una herramienta válida a la luz de la dificultad de reconocer o “encaminar” la instancia patrimonial, que entendemos es compleja en toda su dimensión.

Esta construcción que se encuentra compuesta por los siguientes criterios:

- a) Existencia: Ligada propiamente a la transmisión de conocimientos y prácticas sociales de los creadores, es decir, los primeros Músicos Itinerantes del metro de Santiago-Línea 4, hacia las generaciones futuras, en este proceso la oralidad cobra importancia pero a la vez, no puede ser separada de su contexto material.
- b) Origen: El carácter dinámico de esta manifestación cultural y la relación constante de los Músicos (“portadores de cultura”) como actores y creadores. impiden “inmortalizar” su origen. Y establecer un criterio de autenticidad “estático”.
- c) Procedimiento: En este sentido lo separamos el tratamiento del patrimonio material, ya que, posee una complejidad dinámica y fenomenológica. Se articula en función de diversas prácticas y procesos, este “procedimiento” reside en la transmisión del conocimiento como tal.
- d) Salvaguarda: Se ponen en marcha acciones de reconocimiento y protección y difusión del conocimiento sobre esta manifestación cultural.

Es así que para completar el análisis de nuestra categoría de patrimonio cultural inmaterial, tomamos las concepciones de Josep Ballart²¹ (1996) quien nos habla acerca de aceptar la solución que propone la filosofía para comprender la existencia y atribución de valores posibles. Este análisis es realizado en torno a una triada conceptual

²¹ Ballart J, M^a Fullola J, M^a Dels Àngels Petit (1996). El valor del patrimonio histórico. *Complutum*, No 2. 215-224 p. Recuperado desde:

<http://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/CMPL9696330215A/29835>

“ a) Valor de uso: Nos referimos al valor de uso en el sentido de uso para algo, para satisfacer una necesidad material, un deseo de conocimiento o un interés mundano. Es la dimensión estrictamente utilitaria del objeto histórico. b) Valor formal: Responde al hecho indiscutible de que determinados objetos son apreciados por la atracción que despiertan en las personas por razón de su forma y por las cualidades inherentes que presentan. c) Valor simbólico/comunicativo : Entenderemos por tal, la consideración que se tiene a determinados objetos históricos en tanto que son sustitutos de algo que no existe, es decir, de algo del pasado y no del presente, sea esto una persona, una historia, un hecho o una idea.”

Usos del Patrimonio

Los autores Villaseñor y Zolla (2012) reflexionan en torno al concepto de patrimonio cultural inmaterial revisando las distintas formas y discursos que utilizan el patrimonio cultural, que ha sido basado por los estados en la idea de “magnificencia” y las obras culturales más sobresalientes, es decir, las “obras maestras”, reconociendo la utilización de los procesos de patrimonialización al servicio de la identidad nacional. Dando diferentes usos a los objetos materiales y a las prácticas sociales salvaguardadas, revelando un uso económico y un poder simbólico, a través del atractivo turístico o el marketing asociado a la promoción de estas prácticas culturales. Es importante señalar que el debate en torno al concepto de patrimonio cultural inmaterial precisamente critica este uso más bien económico y nuevamente al servicio de una elite o clase dominante que está constantemente reafirmando su hegemonía cultural en torno al ideal de estado nación. De esta manera señalan:

"Actualmente la discusión cobra relevancia ante los movimientos de resistencia que intentan limitar tanto la hegemonía de la cultura nacional como la penetración de ciertas formas de globalización, y lograr así el reconocimiento de los derechos culturales, especialmente para los pueblos indígenas y otros grupos minoritarios o tradicionalmente marginados de la estructura de los estados nacionales modernos" (p.79)

Es así como podemos comprender la visión lucida de los autores que nos sitúa en torno a la problemática del patrimonio y como este es llevado a cabo dando énfasis en la capacidad de las autoridades al considerar que "prácticas sociales" deben ser salvaguardadas, reconociendo una dinámica que genera relaciones de poder en función de la posesión. Señalan dichos autores que los procesos de protección se han enfocado solo en la manifestación patrimonial en sí misma y no en las condiciones de producción de esta práctica cultural determinada, es decir, *"se protege el signo pero no se ocupa del significante"*(p.84)

Existe nuevamente una revisión sobre la definición de patrimonio cultural inmaterial entregada por la convención de 2003 y una crítica en torno a su amplitud. Lo que buscan los autores es evidenciar la arbitrariedad de las autoridades para definir el patrimonio, estableciendo una jerarquía que define lo que es “digno” de ser considerado como patrimonio, dinámica que a nuestro juicio es entendida como una relación de poder que involucra autoridades, intelectuales, políticos e instituciones gubernamentales abocadas al desarrollo de la cultura entendida como un bien de consumo.

La visión de los autores comprende que el desarrollo de los procesos de patrimonialización tiene dos vertientes. Por un lado podemos observar a escala macro, que son procesos conducidos por organismos gubernamentales o instituciones formales y finalmente a escala micro, que son procesos conducidos de forma local, donde el propio grupo o “practicantes” desarrollan el proceso de patrimonialización. Nos interesa recalcar esta arbitrariedad por parte de las autoridades al definir que es o no es patrimonio. Muchas veces la jerarquía de los grupos de elite o las clases dominantes que utilizan el patrimonio como un mecanismo de control al servicio de la identidad nacional, recaen en la folclorización de las prácticas sociales o en vicios como transformar estas manifestaciones patrimoniales en productos comerciales.

Patrimonio Cultural inmaterial en Chile.

En Chile la convención para la salvaguardia del P.C.I. fue ratificada el año 2009²². El ministerio de relaciones exteriores generó el decreto número 11 donde señala que el congreso Chileno ratifica dicha convención según el “oficio N° 7.712”, de 30 de septiembre de 2008. El decreto señala:

“Artículo único: Promulgase la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco, adoptada en París el 17 de octubre de 2003; cúmplase y publíquese copia autorizada de su texto en el Diario Oficial. Anótese, tómese razón, regístrese y publíquese.- MICHELLE BACHELET JERIA, Presidenta de la República.- Alejandro Foxley Rioseco, Ministro de Relaciones Exteriores. (p1)

²² Biblioteca nacional del congreso de Chile (2009), Decreto 11: Promulga la convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO, Santiago Chile.

Es así como Chile se hace parte del discurso en torno al patrimonio cultural inmaterial, ratificando la convención del año 2003 adoptando las disposiciones legales de ella. Esta dinámica nos permite reconocer por parte del Estado, la aceptación de la convención no solo como una disposición general para “cuidar” la cultura, sino que sitúa a la convención como un elemento normativo de los márgenes legales de nuestra sociedad. Esto implica que es una política de Estado y que la institucionalidad “debe estar” dirigida hacia el cumplimiento de la ley a la cual el aparato legislativo democráticamente suscribió. Creemos que es importante dar cuenta de la adhesión a la convención, ya que, de esta manera comprendemos la visión teórico-jurídica que propone el Estado chileno para este tipo de manifestaciones culturales y que nos permitirá establecer la existencia de posibles contradicciones entre la legislación y el accionar de los organismos gubernamentales, como a su vez, el uso arbitrario del marco legal dispuesto.

El discurso del orden V/S los Músicos callejeros.

Es importante recordar nuestra visión particular de esta dinámica al interior de la sociedad. El “Discurso del orden” dispone a su antojo de diversos mecanismos, mediante los cuales puede coartar a los músicos en la práctica. Anteriormente mencionamos esta tensión desde el discurso de Pierre Bourdieu, a partir de la lucha por el campo cultural que detenta una forma específica de capital simbólico (“ese poder invisible”), que a su vez, produce violencia simbólica. Reconocemos así, la intención constante, y sostenida en el tiempo, de la clase dominante y sus expresiones, políticas-jurídicas y culturales, de normar las prácticas sociales que no están bajo su control o en su defecto eliminarlas si atentan, en alguna medida, contra su posición de dominador. Esta motivación que podemos contemplar como histórica, se debe a la intención por parte de los sectores hegemónicos de pasar a la avanzada en el control social y jerarquizar su existencia en función del resto de la población, al producir una hegemonía cultural sitúan su posición de dominador en función de poseer un capital cultural o en palabras de Bourdieu un capital simbólico.

Bajo la perspectiva del campo cultural podemos reconocer dos posiciones enfrentadas por el control de dicho campo. Por un lado al Estado y por el otro al músico, evidentemente el estado y la hegemonía cultural se ubican en una posición ventajosa para la reproducción de su arbitrario cultural y el Músico en tanto sujeto popular en resistencia se posiciona en el plano social en desventaja, de manera “clandestina”. Pero presenta la posibilidad de romper el cerco de las relaciones de poder establecidas por la oficialidad al buscar precisamente la alteración en la distribución de los capitales simbólicos del campo, proceso generado a partir de su existencia, de su intinerancia en lo cotidiano. Ejemplo de esto es la apropiación de un espacio no autorizado para el desarrollo de estas prácticas culturales asociadas a su forma de vivir la vida. Estas manifestaciones culturales ocurren bajo un espacio que no fue pensado con esa utilidad, fenómeno que ocurre ante nuestros ojos y que el “discurso del orden” y las autoridades de Metro han luchado por controlar o erradicar.

Existe un arbitrario cultural integrado en las formas de vivir del común de la población, sobre todo de quienes asisten a estos lugares públicos, ya sea la calle o como lo es para nuestro caso, el Metro. A nuestro juicio, por diversos motivos históricos, políticos, económicos, culturales y de la conciencia vivimos en una sociedad donde la mayoría de

las personas acata las normas y no se cuestiona mas allá la realidad a la cual se enfrenta, en cambio, los Músicos del Metro irrumpen en esta realidad a conciencia de que su presencia es ilegal, esta dinámica nos revela la existencia de una maduración en torno a una idea de no “respetar” la hegemonía cultural y sus pautas y practicas asociadas a los diversos espacios. El músico modifica el Hábitus y de cierta manera, al no legitimar la internalización de la norma al comportarse de manera “no oficial” en este espacio público particular.

Es así que frente a la idea del capital simbólico y las disputas que surgen de su naturaleza compleja, podemos reconocer como el arte y la música en particular son expresiones de distancias sociales, los gustos o estilos van asociados a una pertenencia a un grupo social particular. En este sentido pensamos que las expresiones musicales de nuestro sujeto histórico son, en palabras de Jesús Martín Barbero “saberes inservibles a la colonización tecnológica y al ser marginados dotan simbólicamente la cotidianeidad y la convierten en espacio creativo. Esta idea la justificamos bajo el hecho de que los Músicos del Metro son actores clandestinos y no reconocidos por las formas oficiales, no son funcionales al sistema económico y a las relaciones que este establece, por ende han quedado relegados a un plano marginal y secundario. De esta marginación de nuestro sujeto podemos reconocer la creación de formas de vida particulares, precisamente no hegemónicas, es decir, no conformes al desarrollo del sistema capitalista que a nuestro juicio es hacia donde se intenta dirigir la mayoría de las prácticas culturales bajo una lógica mercantil.

Es así que cabe preguntarnos ¿El músico del Metro es un sujeto popular? Creemos que sí, ya que, como mencionamos anteriormente, lo popular lo concebimos como aquello excluido de la historia y que no ha logrado que su patrimonio se reconozca por otros. En este sentido rescatamos desde la óptica de Néstor García Canclini que aterrizada a nuestra realidad da cuenta de la existencia de “lo popular” en contraposición con lo culto, (Moderno v/s Tradicional o Hegemónico v/s subalterno) y claramente los Músicos del metro a ojos de las autoridades no son clasificados o reconocidos como sujetos “cultos”, por el contrario son vistos como una amenaza al control del espacio, una amenaza “hereje”, casi como delincuentes.

En este sentido podemos evidenciar que bajo la óptica de N.G. Canclini se cumplen los elementos constitutivos de una “cultura popular”. Por un lado existe una apropiación

desigual del capital cultural como instancia de dominación que relega a los músicos callejeros a espacios no oficiales; la elaboración propia de sus condiciones de vida, condiciones específicas que evidencian una forma diferente de vivir las relaciones humanas; y por último la conciencia de esta polaridad y desigualdad que se traduce en una lucha constante con los sectores hegemónicos. Pasemos a revisar el siguiente testimonio.

“...Soy trombonista de casualidad. La música sale a la calle porque no tiene espacios tampoco, ser músico en Chile es una de las weas más difíciles que hay. Desde tener el instrumento, tener el tiempo, no recibir pagos, tener que pagar para ensayar, tener que pagar para todo, es una de las cuestiones más difíciles de sacar adelante y la calle te da la posibilidad de ganar y sustentar tu arte...” (John Trombonista)

Frente a esta idea la apropiación desigual del capital cultural se evidencia la importancia de los músicos callejeros como un referente cultural relegado a una condición de marginalidad-ilegalidad de los espacios públicos, a las distancias sociales-espaciales con los artistas que siguen los canales oficiales para desarrollar “el arte” y particularmente en el caso de los músicos itinerantes del metro ante la negativa por parte de las autoridades de “dejar pasar” dicha manifestación cultural. Frente a este panorama parece evidente que circulando desde los caminos de la informalidad el Músico callejero opta por la creación de sus condiciones de vida a sabiendas de lo que eso significa, es decir, la idea de la inestabilidad laboral v/s un contrato en el sistema formal de comercio y el desarrollo de una actividad laboral no “legal”. La mayoría de los músicos realiza sus prácticas y actividades por una motivación económica, pero esta dimensión de resistencia es solo una característica de su modo de ser, ya que, asociadas a esta “forma al margen” existe una identidad, prácticas culturales y elementos de orden subjetivo que son constitutivos de la realidad social de los músicos. Finalmente a conciencia de esta disparidad en el plano socio-cultural, los músicos se establecen en disputa con los sectores hegemónicos, principalmente con las autoridades que controlan dicho espacio (desde una forma de violencia estructural-legal) y la expresión humana de dichas estructuras de poder. Frente a esta situación existe una pugna entre los músicos y el “discurso del orden” que quiere a toda costa evitar la masificación y existencia de una actividad no planificada al interior de sus dominios. Revisemos los siguientes testimonios.

“...Para mí la música fue una luz porque sin saberlo un día x pensé en ir públicamente a una micro a cantar, porque necesitaba dinero. No pensé en pedir dinero a familiares o amigos, si no que fui a cantar y nunca me voy a olvidar que la primera vez que canté en público en la micro””Tratamos de ser como los países desarrollado y nos cuesta mucho por las personalidades diversas, muchos sufren las consecuencias de vivir en un sistema como este, la gente necesita escuchar música, ayuda mucho a la gente, creo que apporto un grano de arena en esta sociedad...” (Raúl Marcos Suarez-cantante de boleros y tangos).

“...Es la legalidad misma y el sistema legal del país es el que no te permite realizar tu trabajo. Esta todo muy bien pensado para que sea así, es difícil para una persona estar en contra de todo el sistema, uno está solo contra la constitución de alguna manera, y el carabinero que te quiera ayudar va a perder la pega y el guardia que te quiera ayudar a tocar en el metro lo van a echar si lo hace, entonces estamos todos en la misma situación, la represión no solo se vive a través del parte...” (John trombonista)

Es así que esta necesidad de dominación se establece desde el amparo legal, es decir, reconocemos que está justificada dentro de la institucionalidad del Estado y se manifiesta en dos dimensiones: a) Las leyes o decretos b) La fuerza policial y guardias privados.

Frente a esta idea es importante reconocer y poner en evidencia las diversas manifestaciones de la dominación cultural y física que hemos reconocido en esta dinámica social. Por un lado tenemos el marco legal interno del Metro²³ que está vigente desde 1975, documento precisamente firmado por Pinochet. En el cual no se establece directamente la prohibición de los Músicos al interior de las dependencias de Metro, sin embargo existen artículos en la sección de “prohibiciones” que creemos son importantes destacar, ya que, es el argumento que se utiliza hoy en la estaciones y vagones del metro para sacar al músico del espacio en que se encuentra. Estos son:

a) Prohibición numero 9: “ejercer la mendicidad, el comercio ambulante, la prostitución o recolectar dinero en los coches, en las estaciones u otros recintos de metro. (p.5)

²³ Reglamento para el transporte y tránsito de personas en la red de Metro (1975); Departamento de la vivienda y urbanismo y obras públicas y transporte. Prohibiciones. Disponible en apéndice.

b) Prohibición numero 28: Hacer funcionar en el túnel, dentro de los coches o de las estaciones del metro, aparatos de radio o cualquier otro objeto sonoro, luminoso o destellante (p.6)

Es así que nos parece importante revisar la forma en que se utilizan estos decretos heredados desde la dictadura para negar la existencia de un sujeto histórico particular, que evidentemente están arbitrariamente designados. Si los Músicos del metro son sorprendidos recolectando el dinero que la gente le otorga, los guardias del metro están facultados para pedirle que desalojen el carro y el metro ya que esta acción es constitutiva de una falta al reglamento. El mismo caso para el decreto 28 que señala la prohibición del uso de “objetos sonoros” al interior de las dependencias del metro. Podemos reconocer la amplitud y poca especificidad del concepto “objetos sonoros”, por lo cual amplificadores, instrumentos musicales o cualquier otro tipo de artefacto que pueda emitir sonido queda prohibido y por ende quien lo porte queda también a disposición de las autoridades públicas y guardias de Metro. Esta dinámica que se puede apreciar en el documental “Son de la estación” en el cual un músico señala: “...*Bueno yo me encontré con que harta represión de parte de los guardias, que llegaban 3, 4 ¿cachai? Nos bajaban con violencia a mí, con la guitarra, varias veces los pescaron y los tiraban, la gente se enojaba y nos defendía. Hartas veces paso... Después loco con un amigo, con el otro colega que tocábamos en Metro jazz, con el del acordeón, el seba también po. El guardia lo agarro del cuello, lo estaba sacando del vagón, yo esto lo vi y apreté el botón para que no avanzara y deje mi contrabajo ahí, y tuve que ir a ayudar a mi amigo para que lo soltara porque nosotros no estábamos cometiendo ningún delito...*”²⁴

En la práctica Los músicos son constantemente desalojados por los guardias, y desde los “bombazos” en línea 1 la seguridad se ha multiplicado, esta vez con la presencia de la policía dentro de las estaciones, andenes y carros del Metro. Esta dinámica como mencionamos anteriormente precipitó el conflicto a una etapa más aguda, ya que, Carabineros de Chile cursa constantemente infracciones a los músicos, infracciones²⁵ que superan en muchas ocasiones los 40.000 pesos y que son totalmente arbitrarias, quedando sujetas a voluntad de la autoridad en el comparendo.

²⁴ Documental “Son de la estación” disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xyhGP-jfu6Q>

²⁵ Infracción disponible en apéndice recuperado de:
<https://www.facebook.com/musicosmetro/photos/pb.266048500265605.-2207520000.1427822386./304940936376361/?type=3&theater>

Tal es la intención del “discurso del orden” de normalizar la situación con respecto a los Músicos que la violencia simbólica se ha visto materializada al punto de traspasar, en algunas ocasiones, el límite hacia lo físico. Esta es una característica que constantemente se reproduce en las relaciones sociales que el Estado establece a través de las fuerzas de orden público y las personas comunes de la sociedad, que de alguna manera atentan contra el orden establecido. Evidenciamos en esta dinámica la existencia de una visión arbitraria de entender las relaciones sociales, de no contemplar la figura del Músico en su dimensión simbólica y material, tampoco por el respeto al ser humano que existe enfrente, sino estamos frente a una óptica de concebir a un sujeto como un delincuente, como un infractor, como un sujeto ilegal, por ende, bajo esta lógica debe ser erradicado.

De esta manera encontramos publicado en el diario virtual “The clinic online” una noticia publicada el 20 de octubre del 2014 que señala “*A través del canal de youtube Músicos del Metro Unidos, dos artistas denunciaron el acoso de carabineros en un vagón del Metro. Según ellos, viajaban en el tren subterráneo y tenían sus instrumentos guardados. En el video relatan que no estaban actuando como se les acusa. La pareja de verdes los hizo bajar para realizar un control de identidad.*”²⁶ Bajo esta noticia podemos reconocer el uso del poder que el discurso del orden posee, es decir, la manera en que la hegemonía cultural tiene a su disposición la posibilidad (como se aprecia en el video) de detener el viaje del tren y bajar, en este caso a los integrantes de *Metro Jazz* una agrupación de músicos del metro en línea 4, causando la molestia y nerviosismo de los demás pasajeros. En otras palabras tienen amplias facultades para “hacer y deshacer” ya que rara vez se cuestiona su autoridad, queremos dejar constancia de cómo suceden las dinámicas sociales al interior de este espacio.

Es importante destacar que los músicos itinerantes reconocen que esta dinámica es producto de reglas y leyes impuestas desde arriba y que detrás del uniforme existe una persona que no precisamente tiene como motivación personal perjudicarlos, por otro lado la relación humana se vive desde la imposición de una visión particular de orden.

26 <http://www.theclinic.cl/2014/10/20/paco-tv-musicos-denuncian-acoso-de-carabineros-en-el-metro-de-santiago/>

Nos enfocamos en comprender las experiencias históricas y vivencias en torno a este enfrentamiento con la autoridad y cómo se plasma esta dinámica en su cosmovisión. Es así que frente a esta realidad los músicos itinerantes del metro de Santiago señalan:

“...Aquí el punto malo es que a las autoridades no les gusta, los guardias nos sacan de manera déspotas irrespetuosos, somos mirados igual o peor que un delincuente dentro del metro, hay compañeros que tienen tres o cuatro partes y la propia ley o la fiscalía dice que son partes infundados entonces se tiran la pelota, y hay que ir a metro arte y la burocracia no logra nada...” “...si yo me he visto acorralado por cuatro guardias que andan con armas, dos carabineros y un jefe de estación, estoy acostumbrado a verme en esa situación, nos dan explicaciones que podemos causar accidentes y te tironean...” (Roger Ulloa, cantante de Rap).

“... Los primeros años era erradicado el músico del metro. Era la orden que tenía todo el personal del metro era avisar a seguridad y que ellos te saquen, con el tiempo se ha masificado y se han dado cuenta que no es algo malo, la gente en alguna medida se les va encima cuando sacan a un músico, van en show y muchas veces es un cuarteto de jazz o un cantante o un guitarrista, que te entregan algo bonito. ¿Que entre un guardia a coartar eso? Lo que está ocurriendo es que están metiendo carabineros, por la coyuntura de las bombas, han sacado muchos partes mal cursados, con el motivo de espectáculo público y nos están exigiendo un pase municipal...” (Cristian Díaz, Violinista)

“...Entonces de una manera yo también estoy invadiendo su espacio y le estoy impidiendo a él cumplir a él su trabajo, entonces cuando él tiene que elegir entre su familia y el músico, evidentemente por algo lógico el elige a su familia y echa al músico, sobre todo si lo están apretando y su jefe le está diciendo oye echa al músico...” (Lesther Maxwell, guitarrista de Bossa Nova)

“...La policía mucho no se puede conversar con ellos, hay un trato como de cabro chico me ha pasado que me tratan como un niño, solamente por andar con los instrumentos y hacer una profesión que no es oficial para ellos y que te traten como un delincuente lo veo súper fuerte, eso es algo súper raro, solo lo vi en España con esa violencia...” (Fernando Reyes León, Keko yoma).

“...En el contexto actual ha sido bastante duro porque por la eventualidad de este caso bomba hemos tenido 3,4, hasta 5 carabineros por estación en el cual, metro entre comillas se aprovecho del pánico y junto a sus guardias que andan de civil tomaron la determinación de empezar a tomar multas a todos los músicos, hay músicos acá que en el periodo de un mes tienen más de 7 partes y músicos que han ido transitando con sus instrumentos, sin tocar, que también han llevado partes, ha sido una represión bastante dura ,violencia verbal. Y es por eso como te contaba antes, que tomamos la determinación de manifestarnos, ha sido bastante duro para nosotros ha mermado mucho nuestra productividad el hecho de que no nos dejan trabajar...” (Oscar Rodríguez, músico y vocero del sindicato Nicolás Araya del Canto)

“...Ahora en la actualidad estamos... puta casi perseguidos, así onda, tu no vai tocando y te bajan del carro igual, te piden el carnet de identidad, la gente mira para afuera de repente te defiende, de repente se queda callada y uno pasa, en realidad pasa vergüenza, no sé, es como puta yo trabajo en esto, yo soy músico, yo hago esta weá la trato de hacer lo mejor posible, vivo de esto, tengo familia, tengo una hija...” (José Escobedo, Charanguista)

“...Es injusto que carabineros de Chile todos los días manche el lema de su institución que es orden y patria, nunca ha existido el orden y la patria en este país los indices de delincuencia son cada vez mas alto y tú ves a funcionarios de carabineros haciéndose la América con nosotros y con el comercio ambulante en el caso de los que trabajan en la calle, entonces ahí hay un combo en lo hocico por parte de la inconsecuencia ¿Cachai?, respecto a los guardias yo te dije es injusto pero como ellos no te sacan partes es mucho más fácil llegar a un acuerdo con ellos y llevarte bien con ellos...” (Rafael Elgueta, “Vudú”)

Es así como las impresiones expuestas nos dan un reflejo de cómo se viven las relaciones con la autoridad al interior del Metro, estas relaciones son de carácter conflictivo, pues el discurso del orden apunta a eliminar a los músicos de este espacio, pero la manifestación cultural es tan amplia y diversa que en la práctica les resulta imposible detener a todos los músicos que transitan por este sistema de transporte. Reconocemos así, en base a la interpretación de las impresiones de los Músicos, como la violencia simbólica y física se vuelve concreta en esta práctica social. Por un lado las normativas internas de metro, decreto heredado de la dictadura y por otro la

arbitrariedad de las fuerzas de orden público que utilizan su “poder” para criminalizar y controlar a los músicos. Estamos ante la presencia de la hegemonía cultural del Estado y las clases hegemónicas que buscan relegar a espacios marginales estas manifestaciones culturales expresivas del mundo popular.

Sin ir más lejos revisamos la denuncia de Hans Holsen de 20 años, un joven que fue víctima de una detención infundada y una golpiza por parte de Carabineros, Hans no es un músico del Metro en línea 4, pero este hecho da cuenta de cómo se establecen las relaciones sociales siempre desde la arbitrariedad. La noticia señala al respecto: *“Estaba con dos amigos en la casa de uno de ellos, estábamos compartiendo, tocando instrumentos, haciendo música y a las 05:00 de la mañana me iba a mi casa, me fueron a aproximar al colectivo y cruzando desde Plaza Victoria en Pedro Montt pasa un radio patrullas, llegó a la esquina, se dio vuelta y se fueron directo hacia nosotros”. “Me tomaron a mí, me golpearon inmediatamente en el oído izquierdo, me esposaron, me doblaron los brazos, me golpearon y me subieron al carro. En el carro yo les preguntaba por qué me estaban tomando detenido y no me dieron ni una razón, ni un motivo, lo único que me decían era que me quedara callado o si no me iban a golpear más”, añadió el joven.”²⁷*

Este hecho nos da cuenta de la manera general de percibir las relaciones desde la autoridad hacia los músicos, esta relación conflictiva es producto de la intención de los músicos de apropiarse de ciertos espacios, de cierto campo cultural, lo que a su vez los define como sujetos históricos en constante lucha por los espacios que habitan, siempre desde lo público, esta disputa por los espacios es la dinámica central en todo este fenómeno pues es la base de una dimensión física donde se construyen estas posiciones enfrentadas y se cimentan las dimensiones subjetivas y simbólicas de la existencia. Hoy el conflicto ha derivado en estas dinámicas de lucha por el espacio, frente a lo cual los músicos han organizado una serie de manifestaciones pacíficas en la estación del metro línea 4 Vicuña Mackenna²⁸ dando a conocer al público la tónica de su situación, pues se han visto en la necesidad de organizarse y manifestarse para poder defenderse de estas prácticas físicas y legales que tienen su origen en una matriz ideológica de los sectores dominantes y las autoridades de Metro. Los Músicos solo

²⁷ Disponible en apéndice.

²⁸ Imagen disponible en apéndice

aspiran a poder realizar tu trabajo con tranquilidad sin que la policía o los guardias del metro los persigan.

En conclusión, desde esta problemática histórica podemos evidenciar la intención del discurso del orden que monta un aparato de asedio ideológico, jurídico y físico permanente contra los Músicos itinerantes del Metro, fundado en la dominación de diversos aspectos de la vida social, para lo cual dispone de mecanismos de orden legal y de personal (efectivos policiales). Es así que el Músico del metro, se vio en la necesidad de buscar nuevos espacios para desarrollar sus formas de vida, espacios que a la vez le hacen sentido y que le genera conexiones en torno a esta manifestación cultural. La dimensión de disputa por este espacio público es la que de cierta manera refleja la existencia de un arbitrario cultural como constante histórica, pues los marcos normativos que rigen esta “persecución” provienen de la dictadura y dan cuenta de una forma específica de implementar esta hegemonía cultural de carácter político y racional, que deriva en constantes conflictos que amenazan con el fin de esta manifestación cultural en este espacio particular del metro de Santiago. Damos cuenta así, de la presencia de una lucha por el campo cultural y como esta se desarrolla cambiando las condiciones del juego y haciéndolas críticas a ratos, lo que para los Músicos del metro es un panorama desfavorable, al mismo tiempo que resisten se niegan a abandonar este espacio al cual están profundamente ligados.

Identidad de los Músicos Itinerantes

Esta dinámica social que podemos percibir en nuestra vida cotidiana, en cierta medida, es un reflejo del pasado, lo que nos responde en parte la pregunta al ¿Por qué este actuar por parte del Estado, la empresa Metro S.A e instituciones como Carabineros de Chile? Nos resulta evidente señalar que el reordenamiento de la sociedad que impuso la dictadura desde lo militar, político, económico y lo sociocultural es coherente con esta forma particular de concebir las relaciones entre el Estado y la sociedad, proceso caracterizado por un “orden estricto”, condición básica para la imposición del modelo Neoliberal, que permitió el desarrollo del proyecto de la refundación capitalista nacional. Frente a lo cual la clase dominante desarrolló una política que le permitió asegurar nuevamente su hegemonía cultural, a la vez que la reproducción de dichas relaciones de poder.

Es así que al pensar en la identidad de los Músicos Itinerantes necesariamente nos remita a esta condición de clandestinidad, lo que entendemos como un elemento constitutivo de su identidad, es decir, un elemento valioso que ellos reconocen y aceptan como un regla para ser parte de este juego. A pesar de ser violentados por el “discurso del orden”, permanecen ligados a su espacio, resistiendo al igual que lo fue en la dictadura (no en la misma dimensión, pero existen similitudes), cuando los bajan del metro ellos se vuelven a subir, siguen tocando, siguen viviendo asociados a este espacio público “oficial”.

El músico callejero itinerante del metro línea 4 es un sujeto que se desplaza por la ciudad entregando su arte y cargando de significados y elementos simbólicos la cotidianeidad. Esta experiencia es constitutiva de su identidad, es decir, se forjan como sujetos en el espacio público adquiriendo un valor único que ellos reconocen, es decir, la capacidad de re-significar un espacio “muerto” y “alegrar” a las personas que por el transcurren dotando de un nuevo sentido y de un vínculo social-emotivo estos espacios que no fueron pensados con esta finalidad. Es así como en el trabajo de campo hemos descubierto que esta actividad se desarrolla como una especie de juego en la que los diferentes jugadores (actores sociales) cumplen su rol identificado con su trabajo, es decir, donde no existe una guerra declarada derechamente entre músicos y los agentes de la autoridad (guardias o carabineros) si no que este conflicto de interés es producto de los márgenes legales coactivos y del imperativo por parte de autoridades de hacer

cumplir su objetivo ante la normativa, es la fuerza del “discurso del orden” que levanta la bandera de la hegemonía cultural.

Es curiosa la forma en que las dinámicas sociales se desarrollan, ya que los matices son tan múltiples como los estilos de los músicos, es decir existen relaciones de cordialidad entre los jugadores (músicos-guardias) como también han existido hechos de violencia entre los músicos y quienes representan a la autoridad en la relación humana.

Nos encontramos frente a un fenómeno social complejo en sus dimensiones. Al enfrentarnos a la realidad podemos reconocer que desde la identidad de los músicos callejeros, que circundan la línea 4 del metro de Santiago, se evidencia esta tradición mutable propia de la construcción histórica que señalamos anteriormente. Desde la ilegalidad y la vinculación con los espacios públicos existe esta relación histórica, un constante devenir que se establece agudizado desde el contexto nacional de los bombazos en la estación de metro los Escuela militar, hecho que actúa como un catalizador agilizando el conflicto. Comprendemos que existe una tradición expresada en una forma alternativa de vivir, una forma al margen de la legalidad del sistema, forma de vida que es expresión de una práctica cultural y de una identidad particular.

Es así como encontramos elementos constitutivos de su identidad como grupo social, elementos de carácter objetivo y subjetivo. Por un lado elementos de carácter objetivo, como lo son las dimensiones espaciales y temporales de su manifestación, por un lado el vagón del tren y el espacio del metro y sus alrededores, aquí las estaciones Sotero del Rio, Vicuña Mackenna y los Presidentes, son lugares donde ellos toman posición, respetando el orden de llegada y la posibilidad de actuación o derecho de cada músico a ejercer su trabajo. Por otro lado identificamos elementos de carácter subjetivo Estas experiencias vivenciales que mencionamos anteriormente, como lo son la práctica social de tocar en el metro, la relación con la autoridad, la legitimidad por parte de pasajeros y el desarrollo de relaciones hasta ese momento inexistentes, como también lo son: la música, la interpretación, el vínculo con el público, entre otras, son experiencias que poseen un valor simbólico para ellos y se evidencian en esta construcción de identidad, donde se inscriben como sujeto histórico, es decir, el “show” entendido como una expresión espacio-temporal donde se evidencia un arista que moldea su identidad asociada a una tradición, evidenciando una pertenencia a un determinado grupo y a un contexto específico, donde se imbrican diferentes actores sociales, por un lado el

“publico legitimador” y por el otro las fuerzas de orden que buscan normalizar y erradicar dicha manifestación cultural. Podemos comprender que para los Músicos es de vital importancia generar conexiones con “su público”, lo que les permite por un lado su legitimidad al ser escuchados y retribuidos, pero a su vez, estas relaciones sociales inexistentes (hasta el momento de la interacción) revelan la dimensión fenomenológica de la constitución de una identidad con “el otro” que es de carácter solidario y apela a la coexistencia en el caso del público, mas no con la autoridad policial. Para los músicos es muy importante esta interacción en el plano social, esta modificación de la cotidianeidad que asumen como tiempo-espacio “muerto”

Frente a este panorama consideramos vital recuperar y comprender a través de la interpretación, las vivencias de los Músicos del Metro e identificar que es lo que para ellos es reflejo de su identidad.

“Eso distingue al artista callejero, que generalmente trata de presentar más de un tema, de generar un estado de ánimo y de entretener a la gente, que haya una relación implícita entre el que escucha y el que toca. Que haya complicidad entre el oyente y el tipo que toca. Nos gusta que la gente se alegre es un pago diario, la gente lo necesita. Es fome la realidad plana y que hayan sobresaltos artísticos es un micro espacio que te alegra, tu puedes cambiarle el día a la personas...” “...la gente valora caleta, que haya espacio de entretención donde no todo es plano, depende del nivel de las presentaciones, yo creo que algo que caracteriza los show del metro es que todos tienen un nivel muy bueno y eso la gente lo agradece muchísimo, tanto con la plata como con las ganas de que estemos ahí. Y hay un reconocimiento popular a los artistas que no son los que están en el mercado de la música, sino los que están en la calle...” (John, Trombonista)

“Sacar al ser humano en el interior del vagón del metro cuadrado en el que va y cambiar por completo, alterar el paradigma cotidiano de cada uno porque en el metro si tú te das cuenta ese paradigma es súper gris, es plano, monótono, ¿Me entiendes?. Entonces en algunos casos sientes tristeza por parte de la gente o hastió, pero en general el paradigma cotidiano es gris, es plano. Entonces sacar a la gente de ahí es bonito, independiente de la reacción que pueda haber por parte de algunos pasajeros, es bonito” (Rafael Elgueta, “Vudú”)

“Soy músico hace unos 10 años... comencé a tocar en las micros amarillas, en la calle, parte de mi vida parte de mi dieta, el estudio, la entrega reciproca con la gente. Encontré que era un espacio apropiado para hacer música, atreviéndome a asumir y tocar esperando que te bajen, encontré que era un buen espacio. Le gente tiene un espacio muerto de 1 hora sin nada más que publicidad o un libro o un par de audífonos” (Cristian Díaz, Violinista)”

“Bueno yo, como otros músicos que se arriesgaron antes, y empezamos a hacer música y la gente lo recepcionó muy bien y nosotros vivimos de esto yo tengo mi casa, mi señora, mi hija. Yo hasta me puedo dar lujos, es un trabajo digno yo tengo un show preparado y la gente nos dice que les alegramos el día”.... “No me siento como un flojo o desordenado si no como un comunicador, como un referente, siento que represento algo más grande y siento que soy cultura en carne y hueso. Siento que lo que yo hago no lo hace cualquiera, como un doctor con su cartón yo llevo años desarrollando estas habilidades. Además de sentirme un comunicador, soy un trabajador digno yo hago pensar a la gente y soy un trabajador de la música, embajador de los sueños...” (Roger Ulloa, Cantante de Rap)

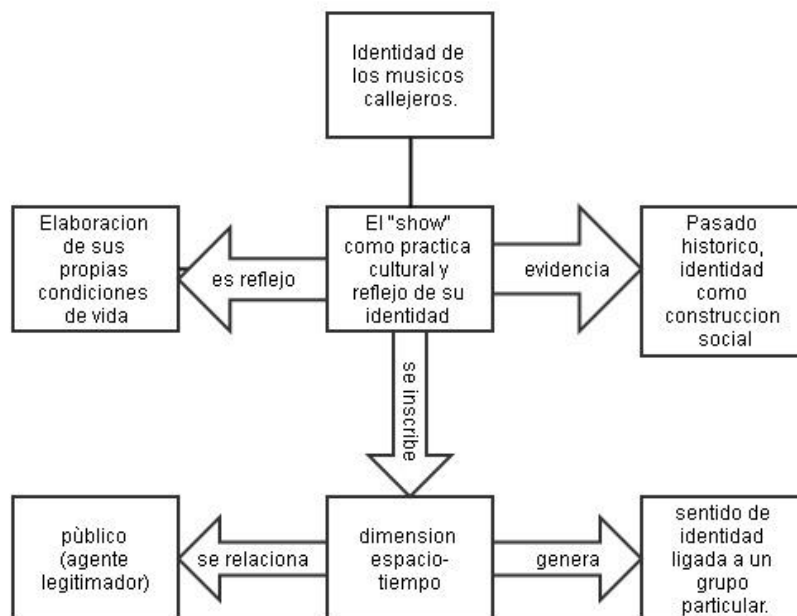
“...Esto tiene que ver con algo que he conversado antes, la función que más o menos intenta cumplir en la sociedad. Si nos vamos a los orígenes yo creo que hay una mirada antropológica, como el Chamán su función en la tribu es ser una luz, no para plantear respuestas sino preguntas. La función de uno es para cambiar a las personas y a la sociedad, puede servir para que la gente se conecte con un espacio que no se había conectado, permite que se generen relaciones inexistentes”. (Lesther Maxwell - guitarrista de bossa nova)

“...Es valioso, no recuerdo no serlo, tengo pocos recuerdos de como era el sentimiento antes de esto. Yo vivo feliz me siento como un juglar, como una persona diferente que muchas veces no es tan conveniente ser tan diferente, pero ya está aceptado y cuando tu lo aceptai puta que soy feliz...” (Fernando Reyes León, Kekoyoma).

Por otro lado podemos reconocer como los Músicos son herederos de esta tradición, que en palabras de Javier Arévalo se define como mutable, es decir, la tradición no es lo inamovible de la historia sino esta parte dinámica expresiva de la identidad y de su cosmovisión como grupo particular de la sociedad. La tradición de los músicos del metro es entendida como sus experiencias de vida, que se configuran como el pasado

vivo en el presente, repertorios, lugares de memoria común, y esta forma de ser siempre al margen de la legalidad nos remite a su identidad, a este devenir histórico construido social y culturalmente. Tal como se refleja en la figura 1.

Ilustración 1 Identidad de los Músicos Itinerantes.



Es así que podemos reconocer como la identidad se nutre de procesos simbólicos, además de objetivos y subjetivos. El proceso de maduración de esta identidad ha llevado a los Músicos Itinerantes a formar el sindicato Nicolás Araya del Canto, de esta manera logran agruparse como colectivo social utilizando mecanismos de tácticas y estrategias, que le permitan de alguna manera la “defensa organizada” de sus estilos de vida particular y de su identidad como producto del ambiente en que se desenvuelven.

Este sentido de pertenencia a una comunidad específica se relaciona con la idea de Fidel Sepúlveda de un sujeto que se vincula de manera objetiva a una estirpe, que ya no “flota” en el espacio sin pertenencia alguna. Lo que nos entrega esta visión es la presencia de un grupo social dispuesto a compartir sus experiencias y a sentirse cómodo formando una comunidad consciente de sus alcances y limitaciones ubicando por sobre todas las cosas el respeto y cuidado del bien común. Frente a la cual Oscar Rodríguez vocero del Sindicato nos dice: “...Bueno somos músicos, alrededor de unos 100. Tocamos en los vagones y algunos andenes del metro de Santiago en todas las líneas,

y a raíz de las eventualidades de persecuciones, de que no nos han dejado de bajar. Hace un tiempo ya empezamos a organizarnos, se formó un sindicato, sindicato bastante nuevo, y la eventualidad ya de hace un mes que ha empezado una persecución, porque hablemos las cosas como son, es una persecución, hemos tomando ya la iniciativa de empezar a manifestarnos de manera seguida y los más contundente posible y en el día de hoy la manifestación pacífica cómo tú lo puedes ver, somos músicos, el objetivo final es informar a la opinión pública sobre esta persecución entregar una carta al metro para que nos conceda una cita, estamos dispuestos al dialogo.... ...Lo que queremos es regularizar la situación, que nos dejen trabajar, es un espacio como te decía que ya se empezó a tomar hace años atrás y que por más represión que haya no van a acabar con esto, esto es parte fundamental de la cultura, de la cultura chilena, es parte fundamental de nuestra manifestación como pueblo, pienso que no se puede prescindir impunemente de esto, ósea, prescindir de este tipo de cultura creo que es prescindir de una de las virtudes que tenemos como sociedad...”

Podemos comprender que los Músicos buscan la protección de su forma de vida, quieren reconocerse y vincularse a esta identidad, como a la vez, quieren ser percibidos de la misma manera. Asumen su pertenencia a esta comunidad y a este espacio particular lo que les hace sentido y forma parte central de su cosmovisión. Sus formas de vida son expresión de su continuidad histórica, de su devenir constantemente amenazado, que precisamente rescata esa identidad ligada a lo popular, a lo no hegemónico, llevando a cabo la defensa de su identidad lo que podemos ver expresado en la manifestación realizada en las oficinas de metro. La noticia del medio electrónico “el ciudadano” señala: *“La manifestación del sindicato de músicos itinerantes del Metro se desarrolló a partir de las 10.30 am, los artistas de la música se reunieron afuera de las inmediaciones de la oficina central de Metro S.A. ubicada en la esquina de Lord Cochrane con la Alameda. En dicho espacio expresaron su arte y junto a ello entregaron una carta para Aldo González Tissinetti presidente de Metro S.A. Y una copia de esta misma para Javier Pinto Picó director ejecutivo de Metro Arte.”*²⁹ Es así como identificamos la conciencia de este grupo particular de que posee características comunes que los agrupan, independiente de la motivación económica que exista detrás, los Músicos sienten la necesidad de estar agrupados y de convocar a la

²⁹ Nota de prensa disponible en apéndice. <http://www.elciudadano.cl/2014/10/21/120944/sindicato-de-musicos-del-metro-de-santiago-realizan-divertida-manifestacion-a-las-afueras-de-las-oficinas-de-metro-s-a/>

lucha por este espacio, a recalcar de su forma de vida la condición de clandestinidad, darle sentido a su manifestación cultural en el espacio de Metro, y valorar la relación con el público. Son instancias que los motivan a proteger el bien común, el reconocimiento de esta forma de vida específica, como expresión de su identidad.

Es así que evidenciamos la presencia de una identidad en este grupo particular, la existencia clandestina, la práctica social específica de tocar en el Metro y el público como legitimador. Estas condiciones son centrales en su cosmovisión, y son las que de cierta forma le permiten cohesionar su existencia objetiva y que, a su vez, son representativas de su “forma de ser” de la manera en que se desplazan por el mundo, de la manera en que recorren la ciudad, es decir, de la forma de habitar el plano social.

Los Músicos itinerantes del metro de Santiago un patrimonio cultural inmaterial.

Hablar de patrimonio nos remite a lo propio, a las prácticas culturales que son el fiel reflejo de la identidad y de una forma de vida en particular. Reconocemos así el valor étnico-simbólico de las manifestaciones culturales de los Músicos (Identidad clandestina, la práctica de tocar en el metro y la relación con el público) y como estas nos remiten a rasgos identificatorios. Estos rasgos deben ser protegidos en tanto su valor como significado, es decir, como símbolo, a su vez que elemento cohesionador de su realidad. Se ha conducido un incipiente proceso fundado en la cotidianeidad de los portadores de esta cultura y desde esta perspectiva, el patrimonio los ancla a esta configuración objetiva de identidad, le da forma a la vez que presenta esta autoimagen construida interna y externamente.

Es así que frente a la convención para la salvaguardia del patrimonio de la UNESCO en 2003 podemos reconocer la existencia de ciertos ejes que permitan denominar a los Músicos como portadores y proyectores de cultura inmaterial. La existencia de una identidad a través de las expresiones culturales descritas, la constante reformulación de sus condiciones de vida asociadas y creación de un sentido de pertenencia, esto lo podemos considerar como existencia de un patrimonio.

Bajo la óptica de Lorena Monsalve Morales podemos reconocer de qué forma se cumplen ciertos criterios que nos permiten afirmar la existencia de un patrimonio. A nuestro juicio se cumplen:

- a) Existencia: podemos verlo identificado en la generación de un sindicato que fue creado en honor al Músico Nicolás Araya Del Canto, uno de los primeros Músicos presentes en el metro y que además, consiguió la unión de estos. elemento de valor simbólico que significa para ellos algo importante y les otorga un sentido de pertenencia.
- b) Origen: Es una manifestación patrimonial que difícilmente se deja decir en el discurso escrito. Es una dinámica que se encuentra en constante mutación y que identifica su “originalidad” en sus propios portadores, es decir, las acciones de cada Músico integrante de esta realidad.
- c) Procedimiento: identificamos la transmisión del conocimiento en diversos procesos y prácticas que se expresan de varias formas, como son: el sindicato, las reuniones periódicas, las manifestaciones y los diversos medios electrónicos

que poseen a su disposición, tales como, videos o imágenes en redes sociales que permitan identificar sus condiciones de vida, denunciar el accionar de la autoridad o simplemente mostrar sus vivencias en este “Arte-vida”, como diría Fidel Sepúlveda.

- d) Salvaguarda: los Músico Itinerantes se han agrupado y visto en una situación límite frente a la cual han llevado un proceso de difusión del estatus de esta práctica patrimonial, dando cuenta de lo valiosa que es para ellos, lo complejo que es desarrollarla a diario, a partir de su relación conflictiva con los sectores hegemónicos, y de esta manera sensibilizar no solo a ellos mismos si no al público sobre la realidad y su experiencia histórica.

Es así que podemos pensar que las instancias de agrupación, la conformación del sindicato Nicolás Araya del Canto, es un lugar de memoria común para ellos.

“Bueno del año pasado a esta fecha ya existe la unión, el sindicato, la unión de los músicos, donde hay hip hoperos, gente que hace trova, gente de todos los estilos, Jazz como lo que hacemos nosotros o gente que hace música más popular.”³⁰

Se suma el desarrollo de protestas en las dependencias de Metro, la organización de su “forma de ser” en el mundo, a partir de un proceso racional, permite a este grupo hacerse consciente de que posee una identidad y que las manifestaciones culturales que viven a diario son reflejo de esta, y por ende así, generar instancias de protección. Esta dinámica nos liga a la idea de que la cultura esta constante mutación, de la tradición y del patrimonio. Son los Músicos quienes deciden que es lo importante a salvaguardar o que expresiones son reflejo de su identidad.

Estas manifestaciones de patrimonio cultural inmaterial son las que reafirman la identidad de este grupo particular que revelan a su vez lo propio, aquello cargado de elementos simbólicos que precisamente revive el pasado, el presente y el futuro de dicho colectivo humano, desarrollándose así bajo la creación en comunidad y el rescate de la pertenencia un grupo común.

Vinculamos las experiencias de los Músicos al interior de este incipiente proceso de protección del patrimonio, así los músicos señalan aquello que es importante. Cuando se les pregunta por la relación y disputa en el espacio y legitimidad por parte del público.

³⁰ Extracto 1, Documental “Son de la estación”. Disponible en apéndice.

Es en este sentido que rescatamos el testimonio de Raúl Suarez. Músico callejero de tradición que lleva más 30 años cantando por las calles de Santiago y diversos espacios públicos. Ahora lo hace en el Metro en línea 4:

“...La gente te va a legitimar en la medida que tú seas lo mas autentico posible, tu vas a mostrar sentimientos de a cuerdo a la música, si eres honesto y eres sincero con lo que demuestras, no tengas dudas que la gente te va a ayudar, te dan su propina o sacan el billete y te compran el disco...” (Raúl Marcos Suarez-cantante de boleros y tangos).

De la misma forma rescatamos el testimonio de Lesther Maxell guitarrista de trayectoria en los espacios públicos no solo de Santiago sino de diversos espacios a lo largo de Chile y también conformante del sindicato (N.A.D.C.), señala la importancia de vincularse de manera simbólica no solo con su lugar de trabajo sino con las personas que lo rodean en este plano social. Al respecto señala:

“...Me pareció interesante la idea de construir un espacio con el cual la gente se vincule en estos lugares que son no lugares, como la fila del banco, como el metro, que son lugares de paso en los que tu no generai un contacto, no lo construyes tu, no hay un vinculo necesariamente emocional. Ósea me he ido en la volá no solo ganar las lucas, si o inmiscuirme en este espacio de una manera que a mí me haga sentido, ósea tratar de comprender el fenómeno de la forma más total posible, que es imposible, pero tratar abarcar todas las artistas del fenómeno... ...Así te metes en el espacio la actitud que tomas con el público, ellos son mis “patrones” entonces yo quiero cuidarlos, no se puede ser monedita de oro, menos en el arte. Cuando los chiquillos se enojan puta me echaron del metro tuve que pagar otro pasaje. ¿Qué significa el cuidar al público? Reconocer a los demás este espacio si quiero hacerlo un lugar tiene que ser lo más justo para todos, en una sociedad tan diversa y poco eficiente, es súper difícil que un trabajo no afecte a otro ser humano en el presente o el futuro...” (Lesther Maxwell - guitarrista de bossa nova)

Roger Ulloa Músico del metro de Santiago nos da cuenta de la importancia de estos espacios culturales y lo que significa para el vivir esta dinámica social, a su vez, nos señala desde su visión como percibe la relación dinámica con el público, Roger nos dice:

“...Es como subirte a un escenario, ojala pueda terminar este show. Yo me subo al carro y mi show comienza en ese momento, la gente me tiene que estar mirando antes de que empiece el show, yo veo la ecualización, en qué momento bajo o subo las cosas. Yo me levanto y pienso como les pido la plata. Espero que le guste si no le gusto espero que un día lo conquistemos, se tiene que notar que es tu trabajo, se ve que es un show armado, hay grupos de 4 instrumentos y hay gente que no tiene para ir a ver swing y paga su pasaje y disfruta. Lo que pasa dentro del carro es mágico. Es un ritual algo repetitivo pero no es una rutina...” (Roger Ulloa, cantante de Rap)

Cristian Díaz músico del metro de Santiago nos señala cual es la importancia para el de desarrollar música en este espacio “muerto” que los pasajeros del transporte, resiniificando esta realidad.

“...Lo más natural posible, relacionarte con la gente que te rodea, saludar, lograr que se genere una confianza y que la gente se dé cuenta que entregas un show y ponerme a tocar como misión de interactuar con la gente, que mueva la patita, que cante, que tararee. Hacer algo en esa hora muda, que no son más de 10 minutos, esa es la misión y luego de eso obviamente si la gente quiere seguir apoyando, uno deja abierto a que la gente quiera cooperar voluntariamente y bienvenido sea. Uno les desea y le entrega todo...” (Cristian Díaz, Violinista)

Para finalizar rescatamos el testimonio de Oscar Rodríguez quien es vocero del sindicato (N.A.D.C) y quien nos entrega información vital al constituirse desde nuestro paradigma como un informante clave. Señala que para él es de vital importancia la relación entre los diversos sujetos al interior del metro y el entramado social que se desprende de esta manifestación patrimonial.

“...Mira lo que yo palpo todos los días es un agradecimiento muy grande de parte de la gente. Si bien una de las razones que esgrime metro es que, según ellos, molestamos a la gente, lo que yo veo todos los días es todo lo contrario. Principalmente porque recibo aplausos yo, mis colegas, recibimos felicitaciones, he visto gente incluso que con lagrimas en los ojos me dice oye gracias, me alegraste el día, me han invitado a bautizos, asados ¿Cachai?...Yo soy un convencido de que somos un patrimonio cultural entre comillas inmaterial, como te decía la música en el transporte público forma parte de nuestra identidad y aunque haya algunas persona que intenten negarlo es cosa de

ver a los pasajeros como lo agradecen y es cosa incluso de ver a los turistas como lo agradecen, como un deleite para ellos...”(Oscar Rodríguez vocero del Sindicato)

Es así que recopilamos las impresiones de los músicos y podemos ver de qué manera se constituye este patrimonio. A partir de la conciencia de clandestinidad como identidad, relación con el espacio, la manifestación cultural de tocar en este espacio físico y la legitimidad por parte de los pasajeros, podemos entender que estos son elementos que constituyen la expresión de su identidad. Es en esta dimensión que consideramos los Músicos del metro se establecen como un movimiento de resistencia que busca precisamente frenar la hegemonía de la cultura impuesta por el Estado y el reconocimiento de los derechos de un grupo particular marginado de los procesos de construcción nacional y desarrollo social. Por ende recalcamos la visión del patrimonio construida desde “abajo” es decir a escala local.

De la misma manera queremos indagar en los criterios de Josep Ballart a partir de los conceptos Valor de uso, Valor formal y Valor simbólico/comunicativo. Estos criterios de verificación nos entregan una rica información en tanto sustentan la idea del desarrollo de una instancia patrimonial en los vagones del Metro de Santiago en la línea 4.

En este momento podemos reconocer la existencia de:

- a) Valor de Uso de la práctica cultural de los Músicos al reconocer la satisfacción de una necesidad humana. Sabemos que inicialmente el dinero que obtienen de este conocimiento, les permite en cierta medida, generar riqueza, lo que se traduce en un sustento para su existencia. Es así que evidenciamos la presencia de una utilidad intangible, de carácter inmaterial en la cual ellos obtienen un valor económico por su experticia en el instrumento y el conocimiento que los define como ser en el mundo y en su sustento material.
- b) Valor Formal, que puede ser evidenciado desde el momento en que el la “belleza” de la obra trasciende su uso económico y se convierte en algo único, en esta instancia es que nos fijamos en que objetivamente la percepción sensorial de los observadores se ve alterada al momento ritual en el que sucede esta manifestación.
- c) Valor Simbólico: Lo podemos reconocer en la importancia de ser “Músico Itinerante” y como esta manifestación cultural es central en su identidad, a partir de la cual

constantemente se construyen. En segunda instancia realizan actividades para proteger esas características de su cotidianeidad que los hacen ser quienes son. Este sujeto histórico remite a esa imagen del músico callejero que frecuenta los espacios públicos desde hace décadas. Es el símbolo que nos trae a ese “lugar común”.

De esta manera podemos exponer nuestros argumentos a favor de la existencia y presencia de una manifestación patrimonial que se remite a las categorías analizadas anteriormente desde Lorena Monsalve y Josep Ballart.

Finalmente nos resulta importante denunciar la inexistencia de una instancia de reconocimiento desde el Estado o siquiera la apertura al diálogo, elemento contradictorio y de carácter histórico que se contrapone con la ratificación de la convención de la UNESCO en Chile el año 2009, es así que podemos identificar por el contrario la intención “del discurso del orden” de hacer desaparecer estas manifestaciones culturales al establecer una relación conflictiva con los Músicos del Metro. Buscando el fin de las manifestaciones culturales y de sus condiciones de producción, es decir, estableciendo su hegemonía cultural.

Conclusiones finales

Desde la revisión de la tensión histórica por la apropiación del campo cultural evidenciamos a los Músicos como un sujeto que lucha por la apropiación del capital simbólico al establecerse como un sujeto herético en su posición del plano social, reconociendo así la existencia de un arbitrario cultural y la posterior elaboración de sus propias condiciones de vida y por ende el establecimiento de una relación conflictiva con los sectores dominantes. Bajo la óptica y criterios de Pierre Bourdieu, y Néstor García Canclini podemos ver como se ha dado paso a la identificación de ambas posiciones enfrentadas por ganar un determinado capital simbólico-cultural que les permita dominar las instancias asociadas al espacio físico-temporal donde se desarrolla esta manifestación patrimonial. Relación que muchas veces se ha vuelto insostenible según el posicionamiento del discurso del orden como actor hegemónico en el plano social. Evidenciado así la presencia de una cultura popular.

En segunda instancia, queremos destacar la identidad de los Músicos nos remite a su condición de clandestinidad y de su relación con el público y el reconocimiento de diversas manifestaciones como valiosas dentro de su cosmovisión, lo que permite a este grupo particular tomar conciencia de su identidad y pertenencia a este grupo particular, lo que se traduce mas tarde en su defensa. Es así como nos remontamos a los criterios de Javier Marcos Arévalo al ver como la identidad se forja en un proceso simbólico complejo, nutrido desde lo objetivo y lo subjetivo y como las experiencias vivenciales dotan de sentido la realidad de los músicos dándoles en palabras de Fidel Sepúlveda un sentido de pertenencia revelando esta identidad construida en las paginas “no visibles de la historia”. Creemos que se identifica, como hemos señalado anteriormente, el poder para cuidar del bien común. Se ha asumido conciencia de una identidad y su pertenencia a esta dinámica lo que impide el riesgo de atomización de los individuos (“sueños en el espacio”).

En tercer lugar Los Músicos itinerantes se reconocen a sí mismos como portadores de una identidad particular, identidad que es expresión de sus formas de vida (tocar en el metro, su identidad y relación con los sectores hegemónicos y su relación-legitimación con el público que los rodea). Estableciendo así una incipiente protección de lo que consideran como “valioso”. Dando paso a la creación de instancias que les han permitido concientizar a quienes están imbricados en esta dinámica (Ellos mismos, las

autoridades y el público) podemos reconocer, desde la visión de Lorena Monsalve Morales como ciertos criterios de verificación se cumplen al demostrar la existencia, origen, y procedimiento e incipiente salvaguardia de sus formas de vida y de su patrimonio, instancias que presentan una complejidad al estar asentadas en la realidad dinámica-mutante, y por ende, difícil de “inmortalizar”.

En torno al patrimonio cultural de carácter inmaterial podemos evidenciar la existencia de valor de uso, valor formal y valor simbólico/comunicativo que señalamos en el apartado anterior y que dan sustento a esta construcción patrimonial. Dando a conocer aquello que es valioso para los músicos y que hasta el presente es motivo de movilización y lucha para llegar al reconocimiento de sus formas de vida.

En Conclusión Podemos considerar en base a lo expuesto que los Músicos itinerantes del metro línea 4 son portadores y proyectores de cultura inmaterial, por ende poseen un patrimonio de carácter intangible. Creado desde ellos mismos como una proyección hacia el mundo que los rodea. Teniendo en consideración los ejes centrales de nuestro fundamento, es decir, La relación conflictiva con los sectores hegemónicos, la identidad como reflejo de sus formas de vida y por último la existencia y conciencia de un patrimonio que debe ser protegido, nos permite afirmar que nuestra hipótesis se cumple al afirmar que los “Músicos itinerantes del metro de Santiago” constituyen un patrimonio cultural inmaterial de la ciudad de Santiago. Es importante señalar que los alcances de este estudio buscan reconocer a un sujeto histórico invisibilizado en nuestra sociedad y en la historiografía, aportamos así una aproximación hacia los músicos callejeros en general y hacia los Músicos Itinerantes en particular contribuyendo al desarrollo de un enfoque patrimonial al estudiar los procesos de contra hegemonía cultural que permita el reconocimiento de dichas prácticas.

Pensamos que aún falta mucho para que los músicos itinerantes del metro de Santiago se conviertan en un patrimonio reconocido por la UNESCO y más aun que el gobierno patrocine dicho proceso de patrimonialización. Pues es evidente que la lógica del desarrollo de los procesos patrimoniales se encuentra al servicio de un arbitrario cultural que busca el desarrollo económico antes que la diversidad cultural.

Este trabajo no busca si no, servir de herramienta para los Músicos Itinerantes del metro de Santiago que desarrollan sus prácticas en la línea 4, a la vez que intentamos dar cuenta de su realidad siendo fieles al transmitir su auto reflejo. Cabe decir que las

limitaciones de este estudio residen en el universo de los Músicos entrevistados y la imposibilidad de recopilar las experiencias de cada uno de los participantes de este colectivo y que se encuentran sujetas a nuestro prisma ideológico interpretativo.

Listado de referencias bibliográficas.

Ballart J, M^a Fullola J, M^a Dels Àngels Petit (1996). El valor del patrimonio histórico. *Complutum*, No 2. 215-224 p. Recuperado desde:
<http://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/CMPL9696330215A/29835>

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, España. Anagrama

Castón Boyer, Pedro. (1996). *La sociología de Pierre Bourdieu*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas. N° 76. pp 77-97

Fernández F, J. M. (2013). *Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces Weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu*. Papers. Revista de sociología Vol. 98, N° 1. pp. 33-60

García Canclini Néstor. (1989) *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*; México, Editorial Grijalbo.

García Canclini Néstor. (1997); *Ideología, cultura y poder*; Argentina; Universidad de Buenos Aires.

Instituto nacional de la cultura (2007); Documentos fundamentales para el patrimonio cultural textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión; Lima Perú, Primera edición.

Jordán Laura (2009). *Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino*. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, N° 212, pp. 77-102

Marcos Arévalo, Javier (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, N°60, pp. 925-956.

Martin Barbero Jesús. (1997). *De los medios a las mediaciones comunicación cultura y hegemonía*; Mexico; editorial Gustavo Gili.

Martin Baños, Pedro. (2006): *“Los juglares de gesta: desmontando algunos tópicos”*, Per Abbat Boletín filológico de actualización académica y didáctica, 1, pp. 99-102

Ministerio de cultura de Colombia (2011) *Guías para el conocimiento y la gestión del patrimonio cultural inmaterial, modulo I conceptos*, Bogotá, primera edición.

Monsalve Morales L. (2011) *Gestión del patrimonio cultural y cooperación internacional*; Medellín Colombia; primera edición.

Real Academia de la lengua Española (2012), “Lemarae.es”, consultada Domingo 01 de marzo de 2015. Recuperado en <http://lema.rae.es/drae/?val=patrimonio>

Sepúlveda Fidel. (2001) *Cultura tradicional, identidad y reforma educacional*; Santiago Chile; Lom ediciones.

UNESCO (2003) *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Paris, Francia.

Villaseñor Isabel y Zolla Emiliano. (2012); *Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura; Cultura y representaciones sociales; Vol 6, No.12. pp 75-101.*

Fuentes oficiales

Biblioteca nacional del congreso de Chile (2003), Decreto 90, “Dicta ordenanza de funcionamiento de actividades artísticas en la vía pública, Santiago, Chile.

Biblioteca nacional del congreso de Chile (2009), Decreto 11: Promulga la convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO, Santiago Chile.

Chile, Junta de gobierno (1975) Asesoría cultural. *Política cultural del gobierno de Chile*. El Mercurio. Recuperado de:
<http://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf>.

Anexos y apéndices

1) Entrevistas a los músicos callejeros: Selección de información de las entrevistas realizadas a músicos del Metro de la línea 4. (Por lo práctico no puse las transcripciones completas, pues son muchas páginas) fueron analizadas según los siguientes criterios.

Hablar de identidad urbana y resistencia (trabajo informal) de cada músico.

Raúl Marcos Suarez: “Para mí la música fue una luz porque sin saberlo un día x pensé en ir públicamente a una micro a cantar, porque necesitaba dinero. No pensé en pedir dinero a familiares o amigos, si no que fui a cantar y nunca me voy a olvidar que la primera vez que cante en público en la micro”

Siempre me gusto cantar, el hecho que la gente me aplaudiera o la gente me apoyara con una propina, como se dice acá en Chile, me di cuenta que era una opción en ese momento y que la tome, a sabiendas de que significaba luchar cada día por ganarte el sustento con el canto, con la música.

De una pequeña manera empiezas a sentir que lo que más te gusta es cantar lo plasmas con sonido y con tu voz y que la gente te está escuchando, te está dando una propina porque tu elegiste como opción de trabajo la música y mas encima que te compren un disco.

Tratamos de ser como los países desarrollado y nos cuesta mucho por las personalidades diversas, muchos sufren las consecuencias de vivir en un sistema como este, la gente necesita escuchar música, ayuda mucho a la gente creo que apporto un grano de arena en estas sociedad. por lo menos yo cuando veo a un músico ya sea, en la micro en la feria o en el metro o en cualquier lado expresando su sentimiento y su arte la gente se toma un par de minutos para disfrutar de la música

Lesther Maxwell: Me entere que se tocaba en el metro, fui un colega me conto, ¿va o no va? si va! así que fui, de nuevo con la música, me di cuenta que ganaba más en el metro que haciendo Pilates y solo tocando en el metro

Cuando cache que funcionaba el metro me quede aquí y en la Arcis, escribiendo guiones y cosas así. Hasta ahora que quedo la caga en la Arcis, igual puedo defenderme con lo que hago en el metro ahí hay matices, como uno se mete en este espacio y se

adueña de él, de este lugar no-lugar, la primera motivación es económica, uno quiere sobrevivir y algo mas

esto tiene que ver con algo que he conversado antes, la función que mas o menos intenta cumplir en la sociedad si nos vamos a los orígenes yo creo que hay una mirada antropológica, como el Chaman su función en la tribu es ser una luz no para plantear respuestas sino preguntas. La función de uno es para cambiar a las personas y a la sociedad, puede servir para que la gente se conecte con un espacio que no se había conectado, permite que se generen relaciones inexistentes.

Roger Ulloa: Bueno yo como otros músicos que se arriesgaron antes, y empezamos a hacer música y la gente lo decepciono muy bien y nosotros vivimos de esto yo tengo mi casa, mi señora, mi hija. Yo hasta me puedo dar lujos, es un trabajo digno yo tengo un show preparado y la gente nos dice que les alegramos el día.

Yo me siento parte de algo más grande, de una revolución. En 10 años mas la historia va a cambiar antes te quitaban los instrumentos, la plata los discos, entonces históricamente el músico ha sido perseguido en chile nos dicen vallan a la tele pero yo conquisto persona a persona.

Parte del paisaje, yo hablo sobre el músico si vas a tus estudios te das cuenta que son parte de tu paisaje, hay gente que te valora.

no me siento como un flojo o desordenado si no como un comunicador, como un referente, siento que represento algo más grande y siento que soy cultura en carne y hueso. Siento que lo que yo hago no lo hace cualquiera, como un doctor con su cartón yo llevo años desarrollando estas habilidades. Además de sentirme un comunicador, soy un trabajador digno yo hago pensar a la gente y soy un trabajador de la música, embajador de los sueños.

Cristian Díaz: Soy músico hace unos 10 años comencé a tocar en las micros amarillas, en la calle, parte de mi vida parte de mi dieta, el estudio, la entrega reciproca con la gente. Encontré que era un espacio apropiado para hacer música, atreviéndome a asumir y tocar esperando que te bajen, encontré que era un buen espacio. Le gente tiene un espacio muerto de 1 hora sin nada, más que publicidad o un libro o un par de audífonos.

John Trombonista: soy trombonista de casualidad. La música sale a la calle porque no tiene espacios tampoco, ser músico en Chile es una de las cosas más difíciles que hay. Desde tener el instrumento, tener el tiempo, no recibir pagos, tener que pagar para ensayar, tener que pagar para todo, es una de las cuestiones más difíciles de sacar adelante y la calle te da la posibilidad de ganar y sustentar tu arte.

Es grato hacer música y es grato hacerlo en la calle para la gente, ser instrumentista, yo siempre he dicho que el trombón es muy triste para uno solo tiene que tener otros acompañantes, un oyente tiene que tener algo más y la calle te da eso y más.

Hablar de la relación con la autoridad (violencia simbólica).

Raúl Marcos Suárez: espero que en este país alguna vez los artistas podamos cantar en el metro sin que un policía te pase una multa, sin que un guardia te saque de una oreja, y si uno como artista no siente la vergüenza de cantar, que no la tengas que sentir porque alguien te saque del metro porque estai haciendo algo prohibido.

Los músicos tenemos la facultad o el derecho de tocar en las micros, pero no así en el metro o en la calle. Muchas veces me ha tocado, en el metro he sido sorprendido por los carabineros o he sido sorprendido por los guardias, no hay cosa que pueda doler más o que te pueda avergonzar en un momento que no te permitan realizar lo que a ti más te gusta, y que en este caso es tu trabajo y es algo que la gente disfruta.

Yo me acuerdo que tenía 14 o 15 años y estaba cantando una canción de mi género, Charly García y andaba en una micro y a los minutos me bajaron de la micro por andar cantando. Eso siempre existe aquí en Chile y ojalá que no ocurra más.

Lester Maxwell: Entonces de una manera yo también estoy invadiendo su espacio y le estoy impidiendo a él cumplir su trabajo, entonces cuando él tiene que elegir entre su familia y el músico, evidentemente por algo lógico el elige a su familia y hecha al músico, sobre todo si lo están apretando y su jefe le está diciendo oye echa al músico.

Yo no considero que eso sea represión directamente pero si hay un vestigio represivo y una hay una norma que puede ser cuestionada, que es la norma que prohíbe el espectáculo público no autorizado. Ahora si lo autorizaran si, pero es el administrador del espacio el que decide.

Roger Ulloa: Aquí el punto malo es que a las autoridades no les gusta, los guardias no sacan de manera déspotas irrespetuosos, somos mirados igual o peor que un delincuente dentro del metro, hay compañeros que tienen 3 o 4 partes y la propia ley o la fiscalía dice que son partes infundados entonces se tiran la pelota, y hay que ir a metro arte y la burocracia no logra nada.

A veces nos bajan y nos sacan como si estuviéramos robando, nos tratan mal a veces, respondemos de la misma manera ahí viene la fuerza pública, los pacos y ahí nunca les vai a ganar, en síntesis lo único que queremos es cantar, alegrarle el viaje a la gente y que nos asuman como algo bueno, no somos escoria nos han tratado de escoria humana que hacemos solo un hobbie, que andamos limosneando y no creo porque esto es voluntario.

Se van a la minoría de las 10 a 5 les gusta tu estilo y a 5 no y de los 5 que no te siguen 2 te encuentran por el carisma, incluso el metro tiene un teléfono para denunciar y están los carabineros, fondos públicos erradicando la música, que marca la historia que es reflejo de la historia.

Si yo me he visto acorralado por 4 guardias que andan con armas, 2 carabineros y un jefe de estación, estoy acostumbrado a verme en esa situación, nos dan explicaciones que podemos causar accidentes y te tironean.

Cristian Díaz: los primeros años era erradicado el músico del metro. Era la orden que tenía todo el personal del metro era avisar a seguridad y que ellos te saquen, con el tiempo se ha masificado y se han dado cuenta que no es algo malo, la gente en alguna medida se les va encima cuando sacan a un músico, van en show y muchas veces es un cuarteto de jazz o un cantante o un guitarrista, que te entregan algo bonito, que entre un guardia a coartar eso. Lo que esta ocurriendo es que están metiendo carabineros, por la coyuntura de las bombas, han sacado muchos partes mal cursados, con el motivo de espectáculo publico y nos están exigiendo un pase municipal.

John trombonista: es la legalidad misma y el sistema legal del país es el que no te permite realizar tu trabajo. Esta todo muy bien pensado para que sea asi, es difícil para una persona estar en contra de todo el sistema, uno esta solo contra la constitución de alguna manera, y el carabinero que te quiera ayudar va a perder la pega y el guardia que

te quiera ayudar a tocar en el metro y lo van a echar si lo hace, entonces estamos todos en la misma situación, la represión no solo se vive a través del parte

Hablar del espacio en disputa, como ellos se mezclan en el espacio.

Raúl Marcos Suarez: la gente te va a legitimar en la medida que tu seas lo mas autentico posible, tu vas a mostrar sentimientos de a cuerdo a la música, si eres honesto y eres sincero con lo que demuestras, no tengas dudas que la gente te va a ayudar, te dan su propina o sacan el billete y te compran el disco.

Lesther Maxwell: me pareció interesante la idea de construir un espacio con el cual la gente se vincule en estos lugares que son no lugares, como la fila del banco, como el metro que son lugares de paso en los que tu no generai un contacto, no lo construyes tú,

No hay un vínculo necesariamente emocional. Ósea me he ido en la vola no solo ganar las lucas, si o inmiscuirme en este espacio de una manera que a mí me haga sentido, ósea tratar de comprender el fenómeno de la forma más total posible, que es imposible, pero tratar abarcar todas las artistas del fenómeno.

Así te metes en el espacio la actitud que tomas con el público, ellos son mis “patrones” entonces yo quiero cuidarlos, no se puede ser monedita de oro, menos en el arte. Cuando los chiquillos se enojan puta me echaron del metro tuve que pagar otro pasaje. ¿Que significa el cuidar al público? Reconocer a los demás este espacio si quiero hacerlo un lugar tiene que ser lo mas justo para todos, en una sociedad tan diversa y poco eficiente, es súper difícil que un trabajo no afecte a otro ser humano en el presente o el futuro.

Roger Ulloa: es como subirte a un escenario, ojala pueda terminar este show. Yo me subo al carro y mi show comienza en ese momento, la gente me tiene que estar mirando antes de que empiece el show, yo veo la ecualización en que momento bajo o subo las cosas. Yo me levanto y pienso como les pido la plata. Espero que le guste si no le gusto espero que un dia lo conquistemos, se tiene que notar que tu trabajai po. Se ve que es un show armado, hay grupos de 4 instrumentos y hay gente que no tiene para ir a ver swing y paga su pasaje y disfruta. Lo que pasa dentro del carro es mágico. Es un ritual algo repetitivo pero no es una rutina, es difícil ponerse a analizar. Aquí cada uno aprende de sus errores.

Cristian Díaz: lo más natural posible, relacionarte con la gente que te rodea, saludar, lograr que se genere una confianza y que la gente se dé cuenta que entregas un show y ponerme a tocar como misión de interactuar con la gente, que mueva la patita, que cante, que tararee. Hacer algo en esa hora muda, que no son más de 10 minutos, esa es la misión y luego de eso obviamente si la gente quiere seguir apoyando, uno deja abierto a que la gente quiera cooperar voluntariamente y bienvenido sea. Uno les desea y le entrega todo.

John trombonista: la gente valora caleta, que haya espacio de entretención donde no todo es plano, depende del nivel de las presentaciones, yo creo que algo que caracteriza los show del metro es que todos tienen un nivel muy bueno y eso la gente lo agradece muchísimo, tanto con la plata como con las ganas de que estemos ahí.

...Y hay un reconocimiento popular a los artistas que no son los que están en el mercado de la música, sino los que están en la calle y eso se valida poco, todo va en contra de esa validación, todo el aparato del sistema está en contra del arte, está a favor del silencio, pero la gente lo valora.

...eso distingue al artista callejero, que generalmente trata de presentar mas te un tema, de generar un estado de ánimo y de entretener a la gente, que haya una relación implícita entre el que escucha y el que toca. Que haya complicidad entre el oyente y el tipo que toca. Nos gusta que la gente se alegre es un pago diario, la gente lo necesita. Es fome la realidad plana y que hayan sobresaltos artísticos es un micro espacio que te alegra, tu puedes cambiarle el día a la persona.

2) Testimonios extraídos del documental “Son de la Estación” recuperado el 15 de octubre de 2014, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xyhGP-jfu6Q>

Extracto 1:

“...Bueno del año pasado a esta fecha ya existe la unión, el sindicato, la unión de los músicos, donde hay hip hoperos, gente que hace trova, gente de todos los estilos, Jazz como lo que hacemos nosotros o gente que hace música más popular...”

Extracto 2:

“...Bueno yo me encontré con que harta represión de parte de los guardias, que llegaban 3, 4 ¿Cachai? Nos bajaban con violencia a mí, con la guitarra, amigos varias veces los pescaron y los tiraban, la gente se enojaba y nos defendía. Hartas veces paso... Después loco con un amigo con el otro colega que tocábamos en Metro jazz, con el del acordeón, el seba también po. El guardia lo agarro del cuello, lo estaba sacando del vagón, yo esto lo vi y apreté el botón para no avanzara y deje mi contrabajo ahí y tuve que ir a ayudar a mi amigo para que lo soltara porque nosotros no estábamos cometiendo ningún delito...”

3) Notas de prensa 1:

Gaona, María. José. (2014), Alcalde Sabat arremete contra músicos callejeros y manifestaciones. Músicos ñuñoinos acusan a alcalde Sabat de emitir autoritaria ordenanza que prohíbe la música en la vía pública. Recuperado del sitio web El desconcierto recuperado 11 de julio de 2014, disponible en: <http://eldesconcierto.cl/alcalde-sabat-arremete-contra-musicos-callejeros-y-manifestaciones/>

“El artículo 11 de la ordenanza señala que no se permite “el funcionamiento de bandas en la vía pública, salvo que se trate de elementos de las Fuerzas Armadas y de Orden solo podrán funcionar en fechas conmemorativas de la comuna” y agrega que se también se prohíbe “Producir música de cualquier naturaleza en la vía pública, salvo autorización de la Alcaldía; y, en cualquier caso, el uso de difusores o amplificadores, y todo sonido, cuando pueden ser claramente distinguibles desde el exterior o desde las propiedades vecinas”.

Nota de prensa 2:

Diario electrónico Theclinic.cl “A través del canal de youtube Músicos del Metro Unidos, dos artistas denunciaron el acoso de carabineros en un vagón del Metro. Según ellos, viajaban en el tren subterráneo y tenían sus instrumentos guardados. En el video relatan que no estaban actuando como se les acusa. La pareja de verdes los hizo bajar para realizar un control de identidad. Recuperado el 25 de octubre de 2014 disponible en: <http://www.theclinic.cl/2014/10/20/paco-tv-musicos-denuncian-acoso-de-carabineros-en-el-metro-de-santiago/>

Ordenanza municipal Ñuñoa, disponible en: <http://eldesconcierto.cl/wp-content/uploads/2014/07/ordenanza.jpg>

canciones, música y algarabía, ya sea que los ejecutantes vayan a pie o en vehículos, cuando éstas sean claramente distinguibles.

- d) Hacer estallar cohetes, petardos o toda otra materia detonante, en cualquier época del año, salvo que se trate de celebraciones de año nuevo, la municipalidad podrá ejecutar juegos de artificio el día 1° de enero de cada año.
- e) El funcionamiento de bandas en la vía pública, salvo que se trate de elementos de las Fuerzas Armadas y de Orden solo podrán funcionar en fechas conmemorativas de la comuna.
- f) Producir música de cualquier naturaleza en la vía pública, salvo autorización de la Alcaldía; y, en cualquier caso, el uso de difusores o amplificadores, y todo sonido, cuando pueden ser claramente distinguibles desde el exterior o desde las propiedades vecinas.
- g) El funcionamiento de alarmas para prevenir robos, daños, actos vandálicos y otros similares instalados en vehículos, cuya duración supere los 15 minutos y las instaladas en casas y otros lugares, más allá del tiempo necesario para que sus propietarios o usuarios se percaten de la situación. Será responsable de esta infracción el propietario, arrendatario o menor tenedor del inmueble, o el propietario o conductor del vehículo, según corresponda.
- h) A los vendedores ambulantes o estacionados, el proferir gritos o pregones, usar pitos, campanillas u otros instrumentos en forma persistente, exagerada o producir gritos y ruidos en las puertas de las viviendas o negocios.
- i) Las fiestas y celebraciones particulares después de las 00:00 horas, ensayos de música en viviendas, y/o similares que ocasionen ruidos claramente distinguibles.
- j) La propaganda o la prédica o manifestaciones de cualquier tipo, por cualquier medio de amplificación en espacios públicos, salvo autorización expresa del alcalde.
- k) Las ferias de diversiones, carruseles, ruedas giratorias o cualquier otro entretenimiento semejante, podrán usar aparatos musicales, pero tales aparatos sólo podrán funcionar durante el tiempo comprendido entre las 19:00 y las 23:00 horas, salvo los días sábados, domingo y festivos, en que podrán funcionar entre las 14:00 y las 22:00 horas.

Nota de prensa 3: Diario electronico cooperativa.cl “Joven músico denunció detención ilegal y golpiza por parte de Carabineros. Sujeto interpuso acciones legales contra los funcionarios implicados”. Recuperado Jueves 4 de diciembre 2014. Disponible en:

<http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/policial/joven-musico-denuncio-detencion-ilegal-y-golpiza-por-parte-de-carabineros/2014-12-03/233450.html>

Nota de prensa 4: Diario electrónico Elciudadano.cl “Sindicato de músicos del Metro de Santiago realizan divertida manifestación a las afueras de las oficinas de Metro S.A.”

Recuperado el 21 de octubre de 2014. Disponible en:
<http://www.elciudadano.cl/2014/10/21/120944/sindicato-de-musicos-del-metro-de-santiago-realizan-divertida-manifestacion-a-las-afueras-de-las-oficinas-de-metro-s-a/>

4) Infraccion cursada a un Músico, recuperada 10 de noviembre del 2014. Disponible en:
<https://www.facebook.com/musicosmetro/photos/pb.266048500265605.-2207520000.1427822386./304940936376361/?type=3&theater>

CARABINEROS DE CHILE FU. 220483
BOLETA N°028443
Felipe Ignacio Romera Flores
(NOMBRES, APELLIDOS PATERNO Y MATERNO)
CEDIDENT. 15.175.468-F DOMICILIO Calle 5 N° 4, Villa Urrutia Cas Peralta
CITADO COMPARECER AL JDD POLICIAL LOCAL DE
EL DIA 13.11.2014 ALAS 09:00 HRS. BAJO APERCIBIMIENTO DE
PROCEDER EN SU REBELDIA INFRACCION: Decreto Supremo
910 del 21 mayo 28 consistente en tocar
Guitarra eléctrica en ambiente en estación de Uspu de Metro
COMETIDA EN Avda Anacleto 5709, Providencia LAS 16:20 HRS.
VEH. PAT. SE RETIRO LIC COND. CLASE
N° DE "Metro los Orientales"
23 DE Octubre DE 2014
Nicolás Bascón Jorquera
PLACAN 9-1631-x
Testigo, 977014-N

5) Foto2: En esta imagen se muestra el llamado a una manifestación en el metro Vicuña Mackenna de la línea 4 del metro de Santiago. Recuperada el viernes 7 de Noviembre de 2014. Disponible en: <https://www.facebook.com/musicosmetro/photos/pb.266048500265605.-2207520000.1427831891./304925826377872/?type=3&theater>



(6) Reglamento interno del metro (1975) decretado por Augusto Pinochet. Recuperado (10 de octubre de 2014) disponible en <http://www.metro.santiago.cl/files/documentos/DS-910-Y-846-METRO.pdf?2011122>

Aprueba Reglamento para el transporte y tránsito de personas en las redes de metros urbanos y suburbanos.

CONTINUA
RECEBIDO
X1 SANTIAGO

10 SET. 1975

SANTIAGO, 29 de Septiembre de 1975

S.E. EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA DECRETO N° 29.860

N° 910

VISTOS : Estos antecedentes, lo informado por la Dirección General de Metro, el Decreto Ley N° 257, de 1974, y el Decreto MOP. N° 509, de 17 de Mayo de 1974, y lo dispuesto en los artículos 1° y 4° del Decreto Ley N° 1129, de 1975, y en uso de las atribuciones que me confiere el artículo 72° N° 2 de la Constitución Política del Estado,

DIARIO OFICIAL N° 29.256

D E C R E T O : 9 de 1975

El siguiente será el texto del Reglamento que regirá el transporte y tránsito de personas en las redes de metros urbanos y suburbanos:

REGlamento PARA EL TRANSPORTE Y TRANSITO DE PERSONAS EN LA RED DE METRO

TITULO PRIMERO

DISPOSICIONES GENERALES

- ART. 1°.- La Dirección General de Metro es el Servicio Público a quien corresponde exclusivamente todo lo referente a metros urbanos y suburbanos desde sus estudios hasta la respectiva explotación comercial de sus bienes.
Todos los bienes muebles e inmuebles que constituyan la Red de Metro son bienes fiscales, a cargo de la Dirección General de Metro dependiente del Ministerio de Obras Públicas.
- ART. 2°.- El presente Reglamento se aplicará al contrato de transporte y al tránsito de personas en las redes de Metros Urbanos y Suburbanos y será obligatorio tanto para el usuario como para la Dirección General de Metro que presta el servicio y su personal.
El contrato de transporte y el tránsito de personas se regirá además por la reglamentación de seguridad, disciplina y operación de la Red de Metro, que se dicte al efecto. En los casos no previstos especialmente, se regirá por las disposiciones contenidas en el Código de Comercio y en el Código Civil que le fueren aplicables.

Prohibición numero 9

- 9°.- Ejercer la mendicidad, el comercio ambulante, la prostitución o recolectar dinero en los coches, en las estaciones u otros recintos del Metro.
- 10°.- Efectuar colectas, vender, ofrecer o publicitar bienes o servicios de cualquier índole, salvo en los lugares, forma y condiciones que autorice la Dirección General de Metro.
- 11°.- Tomar vistas fotográficas, cinematográficas o televisivas, de cualquier instalación (fija o móvil) o de los recintos de la Red de Metro, sin autorización escrita de la Dirección General de Metro. Se prohíbe, asimismo, la reproducción, publicación o comercialización de dicho material, salvo que éste constituya parte de una noticia inserta en diarios, periódicos, revistas de ordinaria circulación o programas de televisión.
- 12°.- Entrar en las estaciones o en los coches, vestido de manera indecorosa o manifiestamente desaseado.
- 13°.- Introducir animales en la vía. Igualmente se prohíbe, transportar animales en los coches y demás dependencias del Metro, salvo en la forma y condiciones indicadas en el inciso 2° del artículo 20° de este Reglamento.

- 25°.- Entrar o permanecer en el recinto de la vía.
- 26°.- Hacer uso de las estaciones, de los coches y demás recintos del Metro en notorio estado de intemperancia producida por intoxicación alcohólica, o por otra causa.
- 27°.- A somar parte del cuerpo o cualquier objeto fuera de los coches aún cuando el Metro se encuentre detenido.
- 28°.- Hacer funcionar en el túnel, dentro de los coches o de las estaciones del Metro, aparatos de radio o cualquier otro objeto sonoro, luminoso o destellante.
- 29°.- Efectuar transporte de carga en los coches o en las estaciones.
- 30°.- Entrar en las zonas señalizadas como de acceso prohibido y especialmente ingresar o tratar de ingresar en las cabinas de conducción.
- 31°.- Cambiar de coche durante la detención del Metro.
- 32°.- Correr por las escaleras, pasillos, andenes, coches u otros recintos del Metro.
- 33°.- Franquear las líneas de seguridad marcadas en los bordes de los andenes, salvo para ingresar o evacuar los coches.
- 34°.- Ingresar al coche después de la señal sonora de partida.
- 22°.- Excepcionalmente y sólo en caso de emergencia calificada por el Puesto de Comando Centralizado, o emergencia grave calificada por un Agente del Metro, y siempre a requerimiento expreso de éste y con estricto cumplimiento de las instrucciones que el Agente imparta, los pasajeros no estarán afectos a las prohibiciones establecidas en los N°s. 7, 17, 19, 20 y 31 del artículo 21° del presente Reglamento. En consecuencia, sólo bajo estas circunstancias, forma y condiciones, los pasajeros podrán:
 - a) Ingresar, transitar o permanecer en las vías, túneles o en lugares no destinados al uso del público;