



**Facultad de Humanidades**  
Instituto de Sociología  
Carrera de Sociología

**Identidades Colectivas en el Espacio Urbano:  
Una Investigación Exploratoria-Descriptiva  
Sobre los Músicos Urbanos del Metro Valparaíso**

Memoria de Grado para optar al Grado de Licenciado en Sociología y  
Título Profesional de Sociólogo

Marco Estheban Alvarez Parra

Profesor Guía:  
Rodrigo Calderón Sosa

**Enero, 2013**

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....</b>	<b>6</b>
1.1 Antecedentes Generales del Problema: .....	6
1.2.- Contexto y Origen del Problema: El Metro en la Región de Valparaíso.....	8
1.3.- Problema de Investigación .....	9
1.4.-Pregunta de Investigación.....	10
1.5.- Objetivo General: .....	10
1.6.- Objetivos Específicos: .....	11
1.7.- Relevancia de la Investigación: .....	11
<b>CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>13</b>
2.1.- Cultura .....	13
2.1.1.- La Cultura como Construcción Semiótica. ....	15
2.1.2.-La Cultura como Habitus de Clase.....	17
2.1.3.- Subcultura .....	20
2.2.- Identidad .....	22
2.2.1.- Hacia una Noción de Identidad .....	22
2.2.2.- Auto-reconocimiento y Hetero-reconocimiento.....	25
2.2.3.- Identidad Colectiva .....	26
2.2.4.- Referentes identitarios .....	32
2.2.5.- Dimensiones de la identidad colectiva .....	34
2.3.- Espacio Urbano.....	37
2.4.-Arte Urbano.....	39
2.4.1.- Perspectivas en el Estudio del Arte Urbano .....	40
2.5.- Perspectiva Teórica del Estudio .....	44
2.6.- Principales Conceptos.....	46
<b>CAPÍTULO 3: MARCO METODOLÓGICO .....</b>	<b>48</b>
3.1.-Tipo de Estudio .....	48
3.2.- Tipo de Diseño .....	48
3.3.- Unidad de Análisis .....	48
3.4.- Universo y Muestra .....	49
3.5.-Técnicas de Producción de Datos.....	49
3.5.1- Una etnografía del Metro Valparaíso .....	51
3.6.- Técnica de Análisis de Datos .....	52
3.7.- Plan de Trabajo.....	53
3.8.- Calidad del Diseño .....	53
3.9.- Condiciones Éticas.....	54

<b>CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LOS DATOS .....</b>	<b>55</b>
<b>4.1.- Profundización del Caso:.....</b>	<b>55</b>
4.1.1.-El Metro de Valparaíso: un fenómeno de movilidad prometedor. ....	55
4.1.2.-Extensión del Servicio.....	55
4.1.3.- Frecuencia y Servicios.....	56
4.1.4.-Un Acercamiento Etnográfico al Metro Valparaíso.....	57
<b>4.2.- La Acción como Primer Paso Hacia la Vinculación con el Grupo de Músicos del Metro Valparaíso: el mecanismo de acción-transformación.....</b>	<b>72</b>
4.2.1.- Acciones cotidianas .....	72
4.2.2.- Acciones orientadas hacia la comunidad .....	77
4.2.3.- Acciones relacionadas con proyectos futuros .....	79
4.2.4.- Ideas finales .....	82
<b>4.3.- Los Procesos Mentales como Aproximación al Reconocimiento, Valorización y Generación de Sentidos de Pertenencia en los Músicos del Metro Valparaíso.....</b>	<b>84</b>
4.3.1.-Diferenciación grupal y comparación social .....	84
4.3.2.-Satisfacción comunitaria.....	88
4.3.3.- Sentido de conexión .....	89
4.3.4.-Sentido de continuidad y membresía.....	90
4.3.5.- Residentes de toda la vida.....	92
4.3.6.- Ideas finales .....	94
<b>4.4.- Los Referentes Identitarios: elementos culturales propios en los músicos del Metro Valparaíso. ....</b>	<b>95</b>
4.4.1.- Creencias .....	95
4.4.2.-Valores .....	107
4.4.3.- Historia grupal.....	110
4.4.4.- Prácticas colectivas .....	118
4.4.5.- Ideas finales en torno a los referentes identitarios .....	124
<b>4.5 Habitus y condiciones socioculturales.....</b>	<b>126</b>
4.5.1.- Fichas biográficas de los músicos del metro .....	128
4.5.2.- Lo individual y lo colectivo en relación a los músicos del metro: el concepto de <i>habitus</i> .....	145
<b>4.6.- El Espacio Urbano y los Procesos Identitarios.....</b>	<b>151</b>
4.6.1.- Metro, mi querido metro.....	153
4.6.2.- Habitar la ciudad, habitar el Metro Valparaíso .....	154
4.6.3.- El Metro de Valparaíso como espacio para la identidad y la cultura.....	156
<b>CONSIDERACIONES FINALES .....</b>	<b>158</b>
5.1.- Conclusiones sobre el mecanismo <i>acción- transformación e identificación simbólica</i> . ....	158
5.2.- Conclusiones sobre los referentes identitarios .....	159
5.3.- Habitus e identidad colectiva.....	160
5.4.- El espacio urbano en los procesos identitarios.....	161
5.5.- Ideas finales y sugerencias .....	162
5.6.- Perspectivas .....	163
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>165</b>



## *Agradecimientos*

Primero que todo a mis padres, Opi y Marco.

Gracias por el cariño, consejos y el apoyo incondicional que siempre me han  
brindado.

A mi abuelita Orfilia, hermana Natalia, tía Rosa y toda la familia de Limache  
por estos años de amistad, risas y aprendizaje.

A mi querida Andreita, gracias por tu amor, tu paciencia y ayuda  
y por estos años que hemos compartido juntos.

A mi profesor Rodrigo por el apoyo, disponibilidad  
y las buenas conversaciones que hicieron posible el concretar este proyecto.

A mis amigos y compañeros por cada crítica y aporte  
que enriquecieron este texto y mi vida en general.

A los músicos entrevistados (y no) del Metro Valparaíso,  
por la amistad que nos ha encontrado en el camino de la música.

A cada músico urbano anónimo.

Gracias por colorear con sus sonidos las grises ciudades de nuestro planeta.

## INTRODUCCIÓN

Tal como explica Gimenez (1997) en la sociología el concepto de identidad ha sido utilizado como una herramienta descriptiva, por medio de la cual se han podido definir nuevos objetos de investigación y a la vez comprender sus formas de acción e interacción social en el contexto de la diversidad cultural actual.

La presente investigación pretende abarcar los diversos procesos de vinculación y construcción identitaria vivenciados por los músicos urbanos y desplegados en el espacio de la ciudad considerándola como un espacio donde ocurren una gran cantidad de fenómenos expresivos, comunicativos y culturales (Soazo, 2005) y también donde se organizan las experiencias de los grupos que la habitan y que buscan su propia identidad, interpretando a la sociedad y buscando satisfacer sus expectativas (Rizo, 2005).

En este sentido se abordará el fenómeno de la identidad colectiva en torno al arte urbano<sup>1</sup>, vinculando las dimensiones *acción transformación e identificación simbólica* propuestas por Guitart (2008) con la reflexión en torno a los referentes identitarios y la existencia de un *habitus* de clase en la colectividad.

En términos metodológicos la presente investigación posee una perspectiva de estudio cualitativo predominando en ella alineamientos descriptivos, no obstante, también se consideran relaciones conceptuales en torno a los procesos de identidad colectiva. En correspondencia con lo anterior, y considerando las características de la unidad de análisis, se utilizará la técnica de entrevista en profundidad de corte biográfica combinada con un trabajo de observación anclado en la etnografía.

El análisis de datos se caracteriza por presentar un orden gradual en torno a los procesos de vinculación y construcción identitaria, avanzando paulatinamente hacia un análisis cada vez más completo en torno a la identidad colectiva.

Finalmente se concluye la investigación reuniendo los diversos componentes del análisis en una unidad, extrayendo algunas reflexiones conclusivas y proponiendo nuevas líneas de investigación en torno al problema que nos convoca.

---

<sup>1</sup> Objeto de estudio poco explorado en la sociología y en las ciencias sociales en general.

# CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

## 1.1 Antecedentes Generales del Problema:

Tal como plantean Mercado y Hernández (2010), el complejo proceso de formación de identidad colectiva en la sociedad moderna, ya no resulta de una imposición como lo fue en las sociedades tradicionales, sino de una elección por parte de los sujetos, relacionada con sus aspiraciones y metas a través de las cuales se identifican y adscriben a diversos grupos en la medida que encuentran en ellos formas de participación y diferenciación con otros grupos.

Estas identidades se despliegan en el contexto actual de globalización donde la sociedad chilena se debate entre la integración mundial y la expansión de redes locales (Mejía, 2007) y donde el Estado y la Nación se debilitan como referentes de construcción identitaria, dando lugar a la revalorización y reforzamiento de las identidades locales (Márquez, 2003) que a la vez se han reconocido como identidades fragmentadas difíciles de componer en una imagen común (PNUD, 2002).

Ante esto los individuos refuerzan su adscripción a una multiplicidad de grupos en sus vidas cotidianas, priorizando su pertenencia a determinadas colectividades de acuerdo al tiempo que se le dedica, dinero que produce y/o a la satisfacción y goce que proporciona (Habermas, 1987), emanando de esto diferentes referentes identitarios<sup>2</sup> los cuales se perfilan como elementos culturales comunes a toda una colectividad (Mercado & Hernández, 2010).

En este contexto el espacio urbano se ha transformado en escenario de interacción y comunicación social (Soazo, 2005), donde ciertos grupos lo han utilizado para satisfacer sus necesidades, expectativas y/o intereses. Tal como lo plantea Rizo (1999), la experiencia urbana se desarrolla en la convivencia de los grupos, donde estos buscan su identidad, interpretan a la sociedad e intentan

---

<sup>2</sup> Se entienden como elementos culturales propios de un grupo social.

imponerse, en el sentido de dotarse de visibilidad como grupo, para satisfacer sus expectativas.

En esta línea se han abierto diversos espacios de investigación desde las ciencias sociales sobre la configuración de identidades en el espacio de la ciudad (Homobono, 2004) (Pavez, 2000) (Escobar, 2007) (Muñoz, 2006), sin embargo, no existen estudios nacionales, ni locales que aborden el tema en torno a la colectividad que nos convoca: los llamados músicos urbanos, también conocidos como “músicos ambulantes”.

En Chile, estos sujetos, generalmente asociados a su desempeño en las “micros”, a través de diversas agrupaciones han logrado el reconocimiento de su desempeño laboral-artístico a nivel político y social. Esto último ratificado el año 2011 en el convenio con el Consejo Nacional de la Cultura, Carabineros de Chile y la Asociación Nacional de Municipalidades, para potenciar sus prácticas en el medio urbano público (incluida la locomoción colectiva) (CNCA, 2011). En tal convenio los artistas urbanos se reconocen como componente cercano a la realidad cotidiana de las personas y como un aporte dentro de la sociedad (CNCA, 2011), y a la vez se potencia el Registro de Artistas Populares y Urbanos creado el año 2008. En ese mismo año, Diego Riquelme y Felipe Orellana lanzan el galardonado documental *Santiago tiene una pena*, donde se retrata la cotidianidad que viven estos músicos urbanos, reconociéndoles como un “patrimonio cultural, propio de la calle y de la gente” y también como “trabajadores que optan por hacer arte, y que no son cesantes ni son mendigos” (Nurmi, 2010: 1).

Con todo, cabe mencionar que si bien se ha reconocido la labor característica y relevante de los artistas urbanos en la ciudad, es prácticamente nula la atención que se le ha prestado al fenómeno del arte urbano fuera de Santiago de Chile. La presente investigación se enfocará los músicos urbanos de la región de Valparaíso, que realizan sus actividades en el espacio del Metro Valparaíso.

## 1.2.- Contexto y Origen del Problema: El Metro en la Región de Valparaíso

Según datos del Ministerio de Vivienda y Urbanismo la población urbana de la región de Valparaíso representa un 91,6% de la población total (2002). De igual forma las comunas de Viña del Mar y Valparaíso, cada una con más de 250 mil habitantes, conforman el núcleo del principal centro urbano de la región, junto con Quilpué, Villa Alemana y Concón (MINVU, 2002). Justamente es dentro de estas cuatro primeras comunas donde el Metro Valparaíso hace su recorrido buscando posicionarse como la columna vertebral de un sistema integrado de transporte público para la región (MERVAL, 2010).

Es en este espacio donde los músicos urbanos desarrollan sus prácticas musicales deambulando en los vagones del metro al margen del reglamento elaborado para los usuarios del metro (MERVAL, 2010) en el que se prohíbe la utilización de aparatos de sonido o instrumentos musicales que molesten a los pasajeros, también las manifestaciones o presentaciones sin autorización previa de la empresa y el ejercer mendicidad, comercio ambulante, u oficios que atenten contra la moral y las buenas costumbres.

Ante lo anterior es de conocimiento público que muchos usuarios, a pesar de las diversas campañas de la empresa administradora del metro MERVAL<sup>3</sup> llamando a “no incentivar a los músicos ambulantes por medio de monedas”, reconocen, legitiman, apoyan y estimulan el desarrollo de tales prácticas retribuyendo con dinero a los músicos del metro que estimen de su agrado (El Mercurio de Valparaíso, 2012). Esto último ha sido la base para que en el día a día los músicos sigan desarrollando sus prácticas musicales a pesar de los diversos mecanismos de control, como cámaras y guardias de seguridad que resguardan los reglamentos de la empresa administradora.

---

<sup>3</sup> Estas campañas han sido vía mensajes de audio, con mensajes como “Metro de Valparaíso les recuerda que están prohibidos los músicos y comerciantes en los vagones...”, “No incentive con dinero las prácticas musicales ni el comercio ambulante..”, etc. (El Mercurio de Valparaíso, 2012)

De esta manera se visualiza el contexto donde los músicos interactúan con sus pares, y desde donde pueden generar distintos tipos de lazos y vinculaciones, en la medida en que los músicos del Metro Valparaíso viven situaciones comunes, se asocian, se comunican y se organizan para lograr objetivos en común.<sup>4</sup>

### **1.3.- Problema de Investigación**

Ya situando los principales antecedentes y el contexto donde los músicos del Metro Valparaíso desarrollan sus actividades, indicamos que el problema sociológico que se pretende indagar tiene relación con *conocer la forma en que las prácticas musicales urbanas posibilitan que los músicos del Metro Valparaíso generen procesos de vinculación y construcción identitaria asociadas a una subcultura específica.*

Tal como explica Gimenez (1997) en la sociología el concepto de identidad ha sido utilizado como una herramienta descriptiva, por medio de la cual se han podido definir nuevos objetos de investigación y a la vez comprender sus formas de acción e interacción social en el contexto de la diversidad cultural actual. El mismo autor sostiene que el concepto de identidad, además de su función descriptiva y comprensiva, posee una cualidad explicativa la cual se hace útil para reidentificar a los sujetos estudiados, reconstruir sus contextos culturales y poder explicar cómo estos influyen en sus vidas cotidianas.

De esta manera preguntarnos por el problema de la identidad colectiva en torno a los músicos del Metro Valparaíso, conlleva a considerar el desafío de conocer y describir cómo ciertos individuos, pertenecientes a un grupo característico del medio urbano, se auto perciben y perciben a sus pares. Por esto mismo se han considerado diversos aspectos que sumados podrán ayudarnos a explorar sobre las posibilidades de identificación que podrían definir y caracterizar la existencia de un “nosotros” en los músicos del Metro Valparaíso.

---

<sup>4</sup> El año 2010 se conforma un sindicato que abarca a los diversos músicos y artistas del Metro Valparaíso.

En primera instancia nos preguntaremos por los mecanismos de *acción-transformación*, de utilidad para mostrar el grado de vinculación de los sujetos con la colectividad en relación a diversas categorías<sup>5</sup>, y el mecanismo de *identificación simbólica* que profundiza sobre las subjetividades de los miembros<sup>6</sup>. Dando un paso más, nos preguntaremos sobre la existencia de rasgos identitarios comunes entre los miembros de la colectividad y las condiciones socio-culturales de los músicos y su relación con un *habitus de clase* específico. Se buscará, también, ubicar el lugar que tiene el espacio urbano en los procesos identitarios estudiados, para finalizar preguntándonos si el grupo estudiado presenta rasgos propios de una subcultura.

#### **1.4.-Pregunta de Investigación**

Considerando lo anterior es que la pregunta de investigación será:

*¿De qué manera las prácticas musicales urbanas posibilitan que los músicos del Metro Valparaíso generen procesos de vinculación y construcción identitaria asociadas a una subcultura específica?*

#### **1.5.- Objetivo General:**

- Conocer la forma en que las prácticas musicales urbanas posibilitan que los músicos del Metro Valparaíso generen procesos de vinculación y construcción identitaria asociadas a una subcultura específica.

---

<sup>5</sup> Contempla el estudio de tres categorías: acciones cotidianas, acciones orientadas a la comunidad y acciones relacionadas con proyectos futuros

<sup>6</sup> En este mecanismo se consideran categorías como: el sentido de pertenencia, conexión con el grupo, recuerdos significativos asociados a la historia del grupo o de los mismos actores, etc.

### **1.6.- Objetivos Específicos:**

- Describir las formas de *acción-transformación* que los músicos del Metro Valparaíso desarrollan en torno a su colectividad.
- Describir las formas de *identificación simbólica* que los músicos del Metro Valparaíso tienen respecto a su colectividad.
- Explorar sobre la existencia de rasgos identitarios comunes entre los músicos del Metro Valparaíso.
- Explorar sobre las condiciones socio-culturales de los músicos del Metro Valparaíso para ver en qué medida se relacionan con un *habitus de clase*.
- Identificar de qué manera el espacio urbano se relaciona con los procesos identitarios de los músicos del Metro Valparaíso.

### **1.7.- Relevancia de la Investigación:**

En relación a la relevancia teórica, la presente investigación posiciona a la noción de identidad como herramienta conceptual de utilidad para comprender la acción y la interacción social (Gimenez, 1997) (Habermas, 1987) en el plano del espacio urbano, y aún más, el concepto de identidad es valioso para explicar las subjetividades y acciones de los sujetos y reconstruir su contexto cultural pertinente (Pizzorno, 1989). A lo anterior agregamos que cuando estas identidades están en conflicto en el medio donde se desarrollan, el estudio de las identidades colectivas se hace pertinente para la comprensión y explicación de estos conflictos desde una perspectiva de los actores inmersos en la problemática (Gimenez, 1997).

De esta forma, se ha hecho converger el campo de la sociología de la cultura y la sociología urbana propiciando un espacio para la reflexión en torno al arte urbano, objeto de estudio que a nivel nacional ha sido marginalmente explorado por las ciencias sociales en general y que a nivel local no presenta estudios previos. Por esto se pretende aportar también al vacío de teoría sociológica en relación al auto reconocimiento que ciertos colectivos, en el marco de la ciudad, tienen en torno a sus prácticas musicales, y aún más, aportar a la reflexión de cómo ciertos grupos se posicionan desde una identidad y subcultura en común y desde ahí luchan por ser reconocidos.

En segundo lugar, y en su sentido práctico, la relevancia de esta investigación se liga al levantamiento de información valiosa y relevante en el contexto excluyente y prohibitivo hacia los músicos urbanos en el Metro Valparaíso, pretendiendo aportar en el camino al reconocimiento de estos actores como artistas urbanos pertenecientes a una colectividad cultural específica que opera cotidianamente en tal espacio. De lo anterior se desprende la consideración del metro como un espacio para la difusión cultural, simultánea a la de movilidad urbana (Domínguez, 2010). Finalmente se proponen algunas sugerencias respecto a la problemática, emanadas de las reflexiones recogidas, que pueden ser consideradas en las planificaciones, reglamentos y políticas institucionales de la empresa administradora Merval S.A. y por la administración municipal de la “capital cultural” del país.

## CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

### 2.1.- Cultura

Si hay un concepto difícil de definir es el de *cultura*. Desde diversas disciplinas, tales como la filosofía, historia, antropología, sociología, lingüística y psicoanálisis, se ha intentado definir tal noción no habiendo consensos en el tema. De lo anterior da cuenta María Aneas cuando indica que Kroeber y Kluckhohn hallaron más de 150 definiciones diferentes de cultura (2005). Se considera, a la vez, que los “cientos” de estudios elaborados sobre y entorno a la cultura tienen un gran aspecto en común: su interés en la diversidad y en las prácticas colectivas (Domínguez, 2010).

Considerando lo anterior, y para los motivos de la presente investigación, se hace relevante la búsqueda de una definición de cultura. Para esto, y de forma estratégica ante la polisemia de su significado, la revisión del concepto de cultura se hará en los márgenes de la antropología y la sociología.

La ciencia antropológica se ha vinculado desde sus inicios con el concepto de cultura. Ya en 1871 el antropólogo británico Edwart Burnet Taylor utiliza de forma pionera una concepción “total” de la cultura, concibiéndola como:

“conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualquier otra capacidad o hábitos adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (Tylor, 1871: 13, citado en Gimenez, 2005).

La cultura, de esta forma, abarca a toda persona que sea componente de la sociedad, presentándose como una condición que supera distinciones y particularidades, considerándose como una cultura omnipresente. A esta perspectiva se sumaron diversos antropólogos tales como Edmund Leach, Leslie A. White, Ruth Benedict y Bronislaw Malinowski, los cuales, tal como señala Dominguez, han mostrado gran interés por el estudio de la cultura, delimitando a partir del contacto con nuevos grupos sociales, su propio campo conceptual (2010).

Tal como explica Casillas (2006) en el año 1976 Malinowski siguiendo con la noción totalizante de Tylor entiende a la cultura como un cuerpo de normas que rige lo social, y que sería un conjunto de respuestas institucionalizadas en un sistema relativamente cerrado, de carácter funcional. De esta manera la conducta individual estaría sujeta a ciertos principios instituidos en un marco de organización social y no individual. Así, queda claro, que en esta perspectiva además del carácter total de la cultura se suma un aspecto netamente funcional, donde el sujeto se debería encontrar integrado y condicionado por ciertos principios, o herencias transmitidas.

Años antes, en Estados Unidos se gestaba desde la etnología una interpretación de la cultura distinta. Fue el antropólogo francés Franz Boas y sus discípulos (Benedict, Margaret Mead, Ralph Linton, Melville Herskovits) que sin dejar de lado la apreciación coactiva de Tylor, intentan pensar la especificidad de lo cultural en los estados mentales de los individuos (Gonzales, 1990). Para esto acentuaron la dimensión normativa de la cultura, definiéndola en términos de “modelos, de pautas, parámetros, o de esquemas de comportamiento” (Casillas, 2006: 34). De esta manera la cultura se entendería como “esquemas de vida producidos históricamente que tienden a ser compartidos socialmente, y que denotan un carácter determinante de los usos y costumbres, de categorización y diferenciación social” (Casillas, 2006: 34). Se desprende de esta definición el reconocimiento de culturas diferentes, al ser producidas históricamente, alejándose en este sentido de la perspectiva totalizante representada por Tylor y Malinowski, y sin embargo, mantiene el acento en ese carácter determinante y externo que tendría la cultura en los individuos de distintas sociedades. Tal como lo explica Gimenez “los culturalistas explican el carácter estructurado, jerarquizante y selectivo de la cultura postulando la presencia de un sistema de valores característicos compartidos por los miembros del grupo social considerado” (Gimenez, 2005: 54). De esta forma por medio de estos valores en común, se presenta un rango de diferenciación cultural

entre ciertos grupos, ampliándose así los alcances que el concepto de cultura va teniendo, siempre en un marco estructural en torno a los sujetos.<sup>7</sup>

En este punto la concepción totalizante y normativa de la cultura, revisadas hasta acá, se ha definido, como se ha venido diciendo, en un marco estructural y funcional. Esta influencia se puede encontrar, aunque en un modo diferente en la *antropología semiótica de la cultura*. Impulsora de esta, y tal como explica Pablo Casillas (2006), la escuela de antropología estructural francesa, influenciada por autores como Durkheim, Mauss, Malinowski, Saussure y Radcliffe-Brown, con Levi-Strauss va a definir, de forma inédita, a la cultura como un sistema de reglas y su pertenencia al mundo de los símbolos, en una cultura como proceso simbólico. Siguiendo el análisis de Casillas (2006), a la obra de Levi-Strauss se distinguen dos niveles de normatividad cultural: las “leyes del orden” las que son de naturaleza inconscientes, y se presentan como fijas a través de las épocas y las culturas, y las “leyes de la conducta” las cuales se caracterizan por su enorme variedad y diversidad. A partir de esta diferenciación Levi-Strauss da respuesta al problema de la unicidad de la condición humana y la pluralidad de sus manifestaciones.

Junto con lo anterior, unos de los aportes principales de Levi-Strauss a la comprensión de la cultura, ha sido el trazar un vínculo de la cultura con la dimensión de lo simbólico. Tal como plantea Gimenez (2005), para el autor en mención el símbolo no es simplemente una parte integrante de lo social, sino un elemento constitutivo de la vida social y una dimensión necesaria de todas las prácticas humanas. De este modo la obra de Levi Strauss marca una importante discontinuidad dentro de las escuelas y tradiciones antropológicas que se han expuesto en este apartado, proponiendo una comprensión simbólica o “semiótica” de la cultura, perspectiva que tendrá un espacio importante en la presente investigación.

### **2.1.1.- La Cultura como Construcción Semiótica.**

---

<sup>7</sup> Para profundizar sobre los principales planteamientos del culturalismo consultar el libro de Gilberto Gimenez *Teoría y análisis de la cultura*. Volumen 1. Editorial Conaculta, México. 2005

Reconocido investigador de la cultura en México y en América Latina en el ámbito de la sociología y antropología ha sido el doctor Gilberto Gimenez (2005), quien propone una re-elaboración teórica que permita superar las limitaciones de las distintas escuelas de pensamiento en relación al concepto de cultura considerando siempre las contribuciones más fecundas que están dieron.

En primera instancia, y desde un análisis semántico de los alcances de la cultura Gimenez identifica en el verbo “cultivar” un acercamiento inicial:

“Como todo término substantivado, a partir de un verbo en acción, el término cultura admite dos grandes familias de acepciones: las que se refieren a la acción o proceso de cultivar (donde caben significados como formación, educación socialización, *paideia*, *cultura animi*, *cultura vitae*), y las que se refieren al estado de lo que ha sido cultivado, que pueden ser, según los casos, estados subjetivos (representaciones sociales, mentalidades, buen gusto, acerbo de conocimientos, *habitus* o *ethos* cultural en el sentido de Bourdieu, etcétera), o estados objetivos (como cuando se habla de patrimonio artístico, de herencia, o de capital cultural, de instituciones culturales, de cultura objetiva, de cultura material)” (Gimenez, 2005: 33).

De esta manera el autor propone una síntesis, que considera por un lado las perspectivas totalizantes y funcionalistas de la cultura, y por otro, da un lugar relevante a la consideración simbólica de esta misma. Esto último queda plasmado a continuación cuando el autor siguiendo a Clifford Geertz y John B. Thompson señala en sus propias palabras:

“La cultura tendría que concebirse entonces, al menos en primera instancia, como el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad. O más precisamente, como la organización social del sentido, como pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas en virtud de las cuales los individuos se comunican entre si y comparten sus experiencias, concepciones y creencias” (Gimenez, 2005: 67).

La cultura se remite así a la organización social del sentido, ampliando sustancialmente el alcance de tal concepto, y otorgando a los individuos un lugar central en cuanto interiorizan esas “formas simbólicas”, a partir de las cuales organizan sus experiencias y formas de comprender el mundo. En esta dirección

Gimenez finalmente va a dejar en claro que para vislumbrar las distintas manifestaciones de la cultura en la sociedad, considerando siempre su caris simbólico, se debe pensar tanto lo subjetivo del individuo como su exterior.

“La cultura es la acción y el efecto de “cultivar” simbólicamente la naturaleza interior y exterior a la especie humana, haciéndola fructificar en complejos sistemas de signos que organizan, modelan y confieren sentido a la totalidad de las prácticas sociales” (Gimenez, 2005:68).

### **2.1.2.-La Cultura como Habitus de Clase.**

El sociólogo francés Pierre Bourdieu hizo de la cultura unas de sus principales materias de estudio. Buscó analizar las diferentes formas de adquisición y posterior transmisión del capital cultural, cuya forma fundamental denominó *habitus*, término que es utilizado, explica Vizcarra (2002), para referir el lugar de negociación e interacción donde se produce y reproduce el sentido de los sujetos en torno a lo humano, lo social y lo histórico.

La teoría sociológica elaborada por Bourdieu en torno a los aspectos culturales ha sido considerada como relevante a través de los años .El sociólogo Jorge A. Gonzales (1999) reconoce tres momentos principales respecto a la comprensión de la cultura en las ciencias sociales. En primer lugar ubica las aportaciones pioneras de Edward B. Tylor en su concepción totalizante de cultura a finales del siglo XIX, como segunda instancia se encuentra la escuela de antropología cultural la cual reforzó el aspecto normativo de la dimensión cultural, el último momento relevante donde se buscó clarificar el concepto de cultura estuvo guiado, según Gonzales, por la comprensión de esta como *habitus* de clase. En este punto Pierre Bourdieu se posiciona desde la sociología como elemento fundamental en cuanto:

“el concepto de habitus de clase nos presenta una posibilidad sumamente interesante de mediación entre las estructuras y las prácticas, que a su vez constituyen tres niveles de

análisis metodológicamente distintos y complementarios de modo de existencia institucional, subjetivo y factual de la cultura” (Gonzales, 1999: 34).

Pierre Bourdieu presenta un notable esfuerzo por solucionar una dicotomía siempre presente en las ciencias sociales: la disyuntiva en torno a la relación de la posición del agente respecto a las estructuras sociales, y viceversa. En primer lugar, dentro de su teoría sobre la sociedad, postula la existencia de diversos campos los cuales se definen como un espacio social estructurado y estructurante, compuesto por instituciones agentes y prácticas (Vizcarra, 2002). En efecto, y siguiendo con Vizcarra (2002), los campos son espacios sociales de estructuración y articulación histórica de las colectividades. De esta manera el campo se asocia a lo externo, lo estructurado, y se comprende como el espacio donde los individuos se relacionan y dan vida a lo colectivo, pudiéndose distinguir cuál es el lugar que ocupan diferentes grupos y la relación entre ellos. Con todo, explica Domínguez (2010), se puede hablar de distintos tipos de campos los cuales pueden ser simbólicos, económicos o culturales como el campo político, campo científico, el campo del arte, el campo religioso, etc. Ligado al concepto de campo Bourdieu propone la noción de *habitus*, la cual consiste en disposiciones adquiridas y comunes de actores que pertenecen a un campo en particular (Chiju, 1998). En palabras de Bourdieu el *habitus* consiste en:

“Un sistema de disposiciones durables y transferibles – estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir” (Bourdieu, 1990: 141).

Así los pensamientos, las percepciones y las prácticas de los agentes son determinados por lo que Bourdieu denomina el sistema de disposiciones, el cual a su vez ya ha sido estructurado por los diversos campos en disputa. De esta manera el *habitus* toma relevancia para la presente investigación en cuanto una de sus principales funciones es explicar cómo los individuos interiorizan lo social (Domínguez, 2010).

Esto último da pie para profundizar sobre el comportamiento y las subjetividades que se expresan en distintos grupos sociales por medio del *habitus*. En su dimensión de clase, y tal como lo define Gonzales:

“el *habitus* puede definirse como la interiorización por el individuo de las condiciones objetivas, a la vez sociales y culturales de existencia, en forma de esquemas inconscientes de percepción, de concepción y de acción que son comunes a todos los miembros de una misma clase social” (Gonzales, 1999: 34).

De esta manera, el concepto de *habitus* leído por Jorge Gonzales muestra las formas interiorizadas de la cultura en los individuos, las cuales mostrarían la manera en que lo externo afecta el cómo ellos perciben, conciben y actúan de igual forma que sus pares. Sin embargo, lo anterior trae una serie de complicaciones en cuanto denota una noción de los individuos como entes grupales y homogeneizados no considerando las particularidades y situaciones que en cada individuo son variables, únicas e irrepetibles. En esta línea Philippe Corcuffs (2009) sostiene que el concepto de *habitus* se ha utilizado como un “bulldozer de lo colectivo”, se refiere con esto a que por medio del concepto bourdiano se ha propuesto una homogeneización de lo individual, y se ha reificado esto a la dimensión colectiva. Ante esta situación, y haciendo un acucioso análisis de la obra de Bourdieu el autor recurre a diversos pasajes para sostener que “el *habitus* se convierte en portador de un formidable desafío: pensar lo colectivo y lo singular, lo colectivo *dentro* de lo singular, a través de un verdadero *singular colectivo* entendido como un ensamblaje singular de piezas colectivas” (Corcuffs, 2009: 22). De esta forma al hablar de *habitus* de clase, y con el fin de no ontologizar los aspectos colectivos de un grupo determinado, se debe tener en cuenta que la suma de nuestras experiencias colectivas y su orden nos harían completamente *singulares y únicos*.

### 2.1.3.- Subcultura

Para aproximarnos al concepto de subcultura primero consideraremos la noción de *cultura adjetivada* de Esteban Krotz (2004). Para el autor el concepto de cultura, luego de haber desaparecido en los años sesenta de las escuelas antropológicas mexicanas, recobra finalmente un lugar respetable en la antropología de tal país, reapareciendo acompañado por un adjetivo, por ejemplo “cultura urbana”, “cultura obrera”, “cultura popular”, “cultura semiótica”, etc. De esta manera las culturas adjetivadas por lo general son comprendidas como universos manifiestamente delimitados e incluso empíricamente distinguibles unos de otros, ya sea con respecto a sectores sociales (urbano, industrial, etc.) ya sea como ámbitos fenoménicos (popular, política, entre otros) (Krotz, 2004).

En este sentido las diversas culturas adjetivadas se entienden como “subcultura”, en la medida en que la adjetivación deja abierta la puerta para la organización de diversas subculturas que pueden ser configuradas a partir de los diversos ámbitos y sectores recién nombrados (Krotz, 2004).

En esta misma línea Marcela Carvallo (2009) sostiene que el estudio de una subcultura consiste en la indagación sobre los diversos simbolismos que pueden tener los integrantes de determinado grupo social respecto a ropa, prácticas comunes, música, costumbres de sus miembros, y en algunos casos, respecto a la forma de que algunos de estos mismos símbolos son interpretados por miembros de la cultura dominante. Ante esto último, la autora señala que si la subcultura se caracteriza por una oposición sistemática a la cultura dominante, entonces puede ser descrita como una contracultura. Por otro lado se recalca el hecho de que “cada subcultura es completa en sí misma, es decir, tiene su propio sistema de valores, rituales, comportamientos, etc. con los que se identifican los integrantes de cada grupo y que determina estilos de vida, lógicas y modos de ver diversos.” (Carvallo, 2009: 5).

En este sentido podemos hablar de disposiciones e identidad común entre los integrantes de un grupo como factor importante para encontrar una subcultura específica. Considerando esto, es que podemos decir que el concepto de subcultura se alinea con el de cultura interiorizada, o aún más allá, que la subcultura es cultura interiorizada en los individuos pero para que exista debe ser compartida por los individuos de esos universos claramente delimitados y empíricamente distinguibles.

## **2.2.- Identidad**

A continuación se hará una revisión de un concepto que ha sido considerablemente utilizado en las ciencias sociales, y que, como se verá, tiene una relación estrecha con la esfera cultural de la vida de los actores: la noción de identidad.

### **2.2.1.- Hacia una Noción de Identidad**

El concepto de identidad ha sido ampliamente abordado por diversas disciplinas y desde distintos enfoques. Al igual que el concepto de cultura, la noción presenta una multiplicidad de definiciones, situación que por un lado puede enriquecer la discusión teórica, y que por otro, puede presentar ambigüedad a la hora de definirlo. Por lo anterior, y porque es inabarcable realizar un barrido por todas las teorías, se rescatarán distintas perspectivas que sean de utilidad para la construcción del concepto de identidad que utilizaremos en la presente investigación.

Unos de los primeros exponentes en incorporar el concepto al campo científico social fue el psicoanalista austriaco Erick Erickson (1977) quien a mediados del siglo XX empleó el término ego-identidad en sus investigaciones sobre los adolescentes y las crisis propias de su edad. Erickson entiende la identidad como un “sentimiento de mismidad y continuidad que experimenta un individuo en cuanto tal” (Erickson, 1977: 586), por lo que su análisis se circunscribe en el sujeto y su pregunta por el reconocimiento que él mismo tiene de sí de acuerdo a su condición etaria (¿Quién soy?). En este sentido Erickson en sus estudios sobre identidad recalca el aspecto reflexivo del individuo en cuanto tal, considerando componentes externos como, en este caso, el rango etario.

Por su parte, el precursor de la escuela de interaccionismo simbólico George Mead, ubica sus esfuerzos en el análisis de la capacidad de percibirse y considerarse a uno mismo como un ser con entidad e identidad propia, diferenciada y coherente. Influenciando a la amplia escuela de la fenomenología y del

interaccionismo simbólico (Berger & Luckmann, 1986) (Blumer, 1969) (Goffman, 1997) (Turner, 1990) Mead (1973) postula la noción de “Sí mismo” (Self) como un proceso mental que es producto de un proceso social, basándose en la comunicación, la interacción entre los humanos y las relaciones sociales. Los principales conceptos que utiliza son el “yo” y el “mi”. El “mi” es la noción que refleja las exigencias de la comunidad hacia el individuo, en tanto que el “yo” muestra la innovación y creatividad de la conducta. De esta manera la formación de identidad se estructura desde un proceso social, donde el mí, mediado por las relaciones sociales, repercute finalmente en el yo, ubicado en la mente del individuo.

Considerando a María Elena Gonzales (2011) diremos que unas de las mayores aportaciones que ha legado Mead, radica en considerar la configuración del ser humano como ser social y lingüísticamente construido, a la vez dotado de autonomía, acción y pensamiento. Además de esto, según Jacaranda (2011), la perspectiva del interaccionismo simbólico aporta a la comprensión de la identidad en cuanto la considera enmarcada por reglas de interacción dependientes de las diferentes situaciones dadas en el proceso de dicha interacción. Por esto último la perspectiva deja abierta la puerta para comprender a la identidad como un proceso sujeto a constante negociación.

En vista de lo anterior, donde se recalcan aspectos individuales y de interacción social en torno a la formación de identidad, cabe preguntarnos por el peso que pueden tener los procesos macro-sociales en las configuraciones identitarias de los individuos.

Anthony Giddens en su obra *Modernidad e Identidad del Yo* (1979) concibe la identidad como:

“el resultado de un proceso tanto micro como macrosocial, en el que existe una relación dialéctica entre ambos niveles, y en el que la Identidad del Yo es la manera en que nosotros mismos nos percibimos de una manera refleja en función de nuestra biografía”(Giddens, 1979: 50).

En esta definición podemos notar la incorporación de una noción de identidad que considera tanto la estructura social de la sociedad en que estamos insertos como el nivel cotidiano y biográfico de cada individuo. En este último nivel se rescata la importancia que tendría el individuo en cuanto agente reflexivo que se reconoce en función de sus vivencias y de una determinada posición respecto a las estructuras del mundo en el que está inmerso. Con esto podemos hablar de procesos psicológicos y procesos sociales, donde la identidad se elabora y re-elabora de acuerdo a los factores *micro* y *macro*.

En la misma línea Castells (1999) amplía la noción de identidad, considerándola como un proceso de construcción de sentido en el que se priorizan una serie de atributos culturales, que además, puede existir de manera múltiple tanto en los individuos como para actores colectivos. Esta pluralidad de identidades puede tener preferencias y jerarquías, existiendo una asimetría en la identificación (Castells, 1999)(Aguirre, 1997). Jacaranda (2011) plantea que los agentes sociales tienen un abanico de posibles identidades (como portador de un género, edad, clase, etcétera) privilegiando unas sobre otras con respecto a las circunstancias. En este sentido se establece una jerarquía en la intensidad e importancia en condiciones de “normalidad cotidiana”, donde las situaciones individuales influyen en las preferencias.

Con todo consideramos el proceso de construcción identitaria, no tan sólo en términos de individualidad o interacción, sino también como un proceso social en el que se involucran aspectos objetivos de la realidad. Por lo tanto comprenderemos un concepto de identidad dinámico y reflexivo de identidad, que además presenta un carácter múltiple, pudiéndose superponer distintos tipos de identidades en el mismo individuo. Recordando la definición que hace Castells (1999) sobre la identidad colectiva, diremos que se trata de un proceso de construcción de sentido que atiende a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido.

### **2.2.2.- Auto-reconocimiento y Hetero-reconocimiento**

Siguiendo en la línea de comprensión de la identidad como fenómeno dinámico y relacional, donde el individuo se reconoce, y a la vez, es reconocido por los “otros”, Melucci propone cuatro distinciones que muestran las posibles configuraciones identitarias del individuo:

1) Identidades segregadas: cuando el actor se identifica y afirma su diferencia independientemente de todo reconocimiento por parte de otros.

2) Identidades hetero-dirigidas: cuando el actor es identificado y reconocido como diferente por los demás, pero él mismo posee una débil capacidad de reconocimiento autónomo.

3) Identidades etiquetadas: cuando el actor se autoidentifica en forma autónoma, aunque su diversidad ha sido fijada por otros.

4) Identidades desviantes: en cuyo caso existe una adhesión completa a las normas y modelos de comportamiento que proceden de afuera, de los demás; pero la imposibilidad de ponerlas en práctica nos induce a rechazarlos mediante la exasperación de nuestra diversidad (Melucci, 1991: 42).

La tipología propuesta por Melucci muestra diversas posibilidades donde el individuo puede reconocerse y ser reconocido por lo demás en el proceso de afirmación y aprobación. De esta forma ya las configuraciones identitarias pueden ser auto o hetero reconocidas, ensanchando y clarificando las posibilidades de análisis de estas mismas. En este punto es que, siguiendo a Gimenez (1997), diremos que la identidad de un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, la cual constantemente implica relación desigual, y por ende, luchas y contradicciones.

Como se ha visto, la identidad no es una esencia o una propiedad intrínseca de los sujetos, al contrario, es dinámica, sujeta a constante negociación en un contexto intersubjetivo y relacional. De esta manera existe un reconocimiento propio

del individuo, en constante actualización, y un reconocimiento que los demás pueden tener de él.

### **2.2.3.- Identidad Colectiva**

#### **2.2.3.1- Breves consideraciones previas**

Hasta aquí se ha revisado el proceso de construcción de la identidad subrayando la importancia que tiene la dimensión social, en sus niveles *micro* y *macro* en el proceso de formación del “Sí mismo” del individuo. Dando un paso más, queremos contemplar la dimensión colectiva de la identidad entendiendo que ambas, la identidad individual y la colectiva, están interconectadas y son dimensiones de un mismo e inclusivo fenómeno (Cardoso, 2007). Sin embargo, cabe la pregunta ¿Efectivamente, podemos hablar de identidades a nivel colectivo?

Claramente se puede. Sin embargo al hacerlo debemos considerar de entrada cierta dificultad que tiene relación con la tendencia sociológica de hipostasiar<sup>8</sup> los colectivos. Tal como explica Gimenez (1997), algunos autores argumentan que la noción de identidad sólo puede concebirse como atributo de un sujeto individual. En esta línea para Berger “no es aconsejable hablar de identidad colectiva a causa del peligro de hipostatización falsa” (Berger, 1982: 363).

Ante este panorama se dirá que “se puede hablar en sentido propio de identidades colectivas si es posible concebir actores colectivos propiamente dichos, sin necesidad de hipostasiarlos ni considerarlos como entidades independientes de los individuos que los constituyen” (Gimenez, 1997: 10-11). De esta manera, y desde una comprensión relacional de los individuos, se debe cuidar de considerarlos como “entidades abusivamente personificadas que trasciendan a los individuos que los constituyen”(Gimenez, 1997: 10-11).

---

<sup>8</sup> Significa considerar algo como substrato real o verdadero distinguiéndolo de lo accidental.

### **2.2.3.2.- Hacia una noción de identidad colectiva**

En las últimas décadas del siglo pasado la dimensión colectiva de la identidad ha sido abordada preferentemente por la sociología, la psicología social, y la antropología, asociándose a la emergencia de los movimientos sociales, las ONG, las reivindicaciones regionales y las migraciones (Gimenez, 1997) (Mercado & Hernández, 2010) (Lapresta, 2004). En efecto, diversos investigadores se han acercado al estudio de la identidad colectiva para cuestionar una relación de dominación o reivindicar una autonomía. Tal como indican Mercado y Hernández (2010), la identidad colectiva se ha concebido en relación directa con el discurso de los sujetos y la interacción social, ubicándola en la esfera subjetiva de los actores sociales.

Unos de los primeros esfuerzos por ampliar el concepto de identidad a un plano colectivo fue impulsado por el psicólogo social Henry Tajfel, quien definía el concepto de “identidad social” como “aquella parte del autoconcepto de un individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo (o grupos) social, junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia.” (Tajfel, 1984: 292). De esta manera Tajfel posiciona a la persona como sujeto social, que se construye a través de los otros y que se identifica con colectivos de las más diversas índoles. A tal proceso lo denominó “categorización social”, el cual consiste, considerando la explicación de Guitart (2009), en buscar similitudes entre elementos que puedan formar parte de una misma categoría, y de la misma forma, establecer diferencias entre otras posibles categorías de una misma definición. Este primer acercamiento es de utilidad para considerar e identificar categorías uniformes en torno a una identidad determinada, sin embargo, tal como mencionan Mercado y Maldonado (2010) considerando a Perrault y Bourhis, el hecho de que los individuos perciban que son diferentes a los demás, no implica necesariamente que se identifiquen plenamente con el grupo al que pertenecen, por esto mismo, se torna preciso hacer la distinción entre grado de la identificación, consistente en la fuerza

con que se experimenta la diferencia con otros grupos y la calidad de la identificación que equivale a la atracción que siente el individuo hacia el propio grupo. En resumen, si bien el individuo, tal como lo plantea Tajfel, valora su pertenencia a un determinado grupo sintiéndose identificado con él, también es necesario agregar que esta identificación no es total, pudiendo tener matices en relación a la fuerza y calidad de esta identificación.

Para Gilberto Giménez la pertenencia social consiste en la inclusión de los individuos en un grupo “mediante la sujeción de algún rol dentro de la colectividad mediante la apropiación e interiorización, al menos parcial del complejo simbólico-cultural que funge como emblema de la colectividad encuestión” (Gimenez, 1997: 52). De esta manera el autor reconoce dos niveles de identidad: la mera adscripción o membresía del grupo, y el que supone conocer y compartir los contenidos socialmente aceptados por el grupo (un nosotros marcado e interiorizado). En este sentido el individuo puede tener, por un lado, vínculos superficiales no mayormente interiorizados con determinado grupo social, y por otro lado, un sentido de pertenencia e identificación significativa respecto una colectividad.

Desde la teoría crítica alemana se sostiene, parafraseando a Ivy Jacaranda (2011), que las representaciones del “yo”, el “nosotros”, el “tú”, los “otros” responden por igual a intereses subjetivos y a normas establecidas en la sociedad. De igual manera, esta escuela subraya la importancia de la esfera social en la conformación de identidades, no prestando mayor atención al proceso histórico de estas construcciones y la característica flexible de las identidades. Un autor emblemático ha sido Jürgen Habermas quien entiende la identidad colectiva como un elemento de la acción comunicativa, recalcando la relación de la identidad colectiva con los procesos de socialización primarios y secundarios (Mercado & Hernández, 2010).

Por su parte la escuela francesa de sociología se enfoca en los procesos reflexivos internos y significativos de los individuos en relación a la conformación de un “nosotros”. En este sentido se plantea que la potencialización de elementos

comunes pueden crear unidad, sin desmerecer las identidades individuales, sino vinculándolas estrechamente con las colectivas (Jacaranda, 2011). En esta línea se sitúan, por ejemplo, Alain Touraine y, el italiano Alberto Melucci, quienes a grandes rasgos conciben en sus estudios la identidad colectiva como componente que articula y da consistencia a los movimientos sociales (Chihu, 2007). Siguiendo a Chihu(2007), vemos que Melucci sostiene que la acción colectiva requiere, además del cálculo costo-beneficio de una acción, de una inversión emocional, un sentido de pertenencia a la comunidad que no está basado en tal cálculo. Por su parte, Touraine relaciona la construcción de identidades colectivas con la reinterpretación de normas y la creación de nuevos significados de los individuos en el marco de las relaciones sociales de dominación y resistencia (Chihu, 2007).

Contrastando los esfuerzos mencionados por relacionar la identidad colectiva al campo de la lucha por el reconocimiento de distintos grupos sociales se considerará a Ervin Goffman (1998), quien desarrolla el concepto de *identidad deteriorada* para dar cuenta del estigma que ciertas colectividades pueden tener por el hecho de ser diferentes. El autor utiliza el término “estigma” para resaltar los procesos de desacreditación que se sufren diversos grupos en las interacciones sociales de la vida cotidiana, llevando la problemática del estigma a una dimensión social. Goffman (1998) identifica tres tipos de estigma: el primero tiene relación a la desacreditación del individuo en todas las interacciones sociales: tal como sucede con el caso de las deformidades físicas; el segundo cuando un individuo es menospreciado por pertenecer a un grupo étnico determinado en una sociedad específica; y en tercer lugar se posiciona cierto tipo de estigma que corresponde a determinados comportamientos que son sancionados socialmente, como por ejemplo el ejercicio de la prostitución, la delincuencia, etc. De esta manera el concepto de estigma se hace pertinente para considerar las formas en que cierta colectividad es desacreditada, descalificada y sancionada socialmente.

### 2.2.3.3.- La identidad colectiva en la sociedad moderna

En la medida en que consideramos la identidad como una construcción subjetiva determinada por el contexto social, sostendremos también que la sociedad en que vivimos, con sus características modernas, de una u otra manera va a repercutir en los individuos, y de esta forma en las identidades.

Tal como lo explican Mercado y Hernández:

“mientras en la sociedad tradicional, caracterizada por la homogeneidad social, es posible que los sujetos internalicen la estructura de significados presupuestos y compartidos colectivamente, y que dan sentido a las interacciones de la vida cotidiana, bajo un solo referente como la religión; en las sociedades modernas esto cambia, debido a que los sujetos pertenecen a una diversidad de grupos, son miembros de una familia, de un grupo escolar, de un club, de un grupo religioso, de un partido político. Esta pluralidad de pertenencias sociales complica la construcción de la identidad colectiva, no sólo por la creciente complejidad de las relaciones sociales, sino porque los sujetos tienen frente a sí un abanico de repertorios culturales; algunos de los cuales coinciden, otros se contradicen. Los agentes a través de los cuales se transmiten esos repertorios son también múltiples, por lo que el proceso de internalización se complica aún más.” (Mercado y Hernandez, 2010: 235).

La modernidad trae consigo diversas consecuencias que van a alterar las formas de socialización y en consecuencia la forma en que se configuran las identidades. Pero ¿Cómo se han dado estos cambios en la socialización?

Según Berger y Luckmann (1986), desde su perspectiva fenomenológica social, el proceso de socialización comprende tanto los aprendizajes cognoscitivos como el consentimiento de los sujetos y se manifiestan de manera diferencial según la etapa de vida de los individuos. La llamada *socialización primaria* se da en la niñez y a principios de la adolescencia. En este nivel la socialización se realiza generalmente al interior de grupos afectivos como la familia, los amigos, la escuela, etcétera. En la segunda fase se ubica la *socialización secundaria*, que se da cuando el individuo crece y se hace joven. En función de sus gustos y necesidades propias de su edad se van integrando a diversos de grupos. En este punto la socialización

conlleva al aprendizaje de formas culturales y sociales heterogéneas, y además la aceptación de éstas más que emocional es racional (Mercado & Hernández, 2010).

En este sentido podemos notar que especialmente en el nivel de socialización secundaria, los individuos se identifican con ciertos grupos de acuerdo a sus preferencias y afinidades. Así queda manifiesta la relevancia que el contexto social tiene en la conformación de las identidades colectivas.

Circunscribiendo a los planteamientos anteriores, Habermas propone dos niveles de integración de la identidad (1987). En primer lugar ubica la etapa simbólica donde la homogeneidad del grupo permite el predominio de la identidad colectiva sobre la individual, por lo que pareciera, estaríamos frente a un tipo de identidad hipostasiada, donde los individuos se encuentran unidos por valores, imágenes, mitos, que cohesionan de manera normativa a los distintos integrantes. En segundo lugar se posiciona la integración comunicativa que corresponde a la sociedad moderna, donde se multiplican los espacios sociales y culturales, y donde las imágenes y valores ya no pueden ser adquiridos por medio de la tradición, sino a través de la interacción comunicativa. De esta manera, plantea Habermas: “la identidad colectiva hoy sólo es posible de forma reflexiva en cuanto existen oportunidades generales e iguales de participación en aquellos procesos de comunicación, donde se forma la identidad como proceso continuo de aprendizaje” (Habermas, 1987:77).

Siguiendo con Mercado y Hernández (2010), en el ámbito de la sociedad moderna la identidad colectiva ya no es algo que se imponga al individuo, más bien tiene relación con un proceso de elección, proceso que debe ser estudiado en cuanto un individuo jerarquiza sus identidades reconociéndose en diversos grupos, pudiendo participar y reafirmar constantemente sus semejanzas y diferencias con los otros en un marco de constante resignificación del grupo<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup>Se debe considerar que no todas las agrupaciones satisfacen las expectativas de los individuos.

#### **2.2.4.- Referentes identitarios**

Tomados de Mercado y Hernández (2010), consideramos a los referentes identitarios como los elementos culturales propios de un grupo, entre los que se resaltan la historia del grupo, las creencias, los valores, las normas, las lenguas y las prácticas colectivas.

Los autores indican, en relación al elemento de historia grupal, que esta se relaciona con el cúmulo de situaciones, hechos o hitos significativos que vendrían a clarificar y mostrar la identidad biográfica del grupo.

Por su parte las creencias se constituyen como la cosmovisión de grupo, siendo estas creencias, o “convicciones formadoras de conciencia” (Mercado & Hernandez, 2010: 244). Estas son relevantes ya que a partir de ellas los sujetos comprenden sus realidades, dan sentido a la vida y sus propias formas de comportamiento.

En cuanto a los valores, estos se explican como esquemas sociales desde donde se enmarca el comportamiento de los sujetos. En efecto “cada comunidad establece lo que se debe hacer y lo que se prohíbe, y al mismo tiempo son provistas las sanciones para quienes falten a lo pactado socialmente” (Mercado & Hernández, 2010: 244). En este sentido los valores son internalizados, en código de normas, y vivenciados por los sujetos en sus prácticas cotidianas, sin ellos, difícilmente se podrán considerar una acción grupal en la que se involucren los distintos miembros.

Para Mercado y Hernández (2010) un referente identitario fundamental para la comunicación de los miembros de una colectividad es el lenguaje. Cada miembro utiliza el lenguaje para interactuar hacia el interior y hacia fuera de cada grupo por medio de formas habladas y gestuales los miembros de la colectividad van integrando su forma de ser. De esta forma el lenguaje también forma parte del acervo de recursos con que cuenta el individuo para nombrar a su mundo y a las personas con que interactúa, de aquí que “el uso del lenguaje es la instancia capaz

de revelar el lugar que ha de ocupar el individuo en su mundo social” (Hernandez, 2000: 93).

Finalmente un último referente identitario lo encontramos en las prácticas colectivas, las cuales han sido estudiadas como *rituales* (Mercado & Hernández, 2010) a través de los cuales los individuos confirman y muestran pertenencia con la comunidad. En este punto cabe mencionar que por lo general todo grupo tiene formas de rituales características que, según Aguirre, se pueden entender como “actos pausados, repetitivos que cohesionan y vertebran al grupo de cuya ejecución se derivan actos de eficacia simbólica” (Aguirre, 1999: 70). De esta manera las prácticas o rituales, devienen en formas cargadas de significados y símbolos que juegan un papel importante en la comunicabilidad de los individuos con sus semejantes y también con los “otros” con los que se relacionan.

Con todo, se debe mencionar que los referentes identitarios indicados, en tanto configuran rasgos propios de un grupo, se perfilan también como elementos culturales que son comunes a toda una colectividad (Mercado & Hernández, 2010). De esta manera, retomando la noción de cultura simbólica, diremos que ella se expresa de forma manifiesta a través de la historia grupal, las creencias, los valores, la comunicación y las prácticas desarrolladas por los individuos de un mismo grupo.

De esta manera, y considerando la calidad y los grados de interiorización que tengan los individuos de los referentes identitarios, se podrá dilucidar que ante una alta interiorización de estos se generarán sentidos de pertenencia fuertes en el individuo, y que una baja interiorización de los referentes identitarios se traducirá en una vinculación individuo/grupo débil, superficial, y poco significativa.

Cabe mencionar y recalcar, ya dejando a Mercado y Hernández (2010) que la relación interdependiente entre identidad y cultura debe ser considerada fundamental en cuanto la suma de las experiencias grupales va conformando la cultura misma del grupo. En este contexto y considerando los mencionados referentes identitarios de grupo, se debe comprender a la cultura como “el medio en el cual los individuos se

forman y del cual extraen las claves y contenidos explicativos así como el instrumental descodificador, interpretativo y valorativo que les permite interactuar con el resto de las personas que integran o comparten tal cultura.” (Piquera, 1996: 108).

## **2.2.5.- Dimensiones de la identidad colectiva**

### **2.2.5.1.- Los mecanismos de Kim, Kaplan y Pol**

Guitart (2009) echa mano de la psicología social, construyendo por medio de los modelos de Kim y Kaplan y Pol, un mecanismo que será de utilidad para comprender el proceso de construcción de la identidad colectiva. Resulta interesante que la obra de Kim y Kaplan rescata los valores físicos (vinculado a un lugar específico determinado), psicológicos y sociales los cuales se constituyen como importantes para construir un sentimiento de pertenencia a determinada colectividad que podría desembocar en una identidad colectiva.

Las categorías que proponen Kim y Kaplan coinciden con las propuestas de Pol quien propone dos mecanismos que mantienen y desarrollan los vínculos entre las personas y los espacios.

#### **2.2.5.1.1.- Mecanismo de acción- transformación**

Este se comprende como el mecanismo donde el sujeto se vincula con determinado grupo social a través de su acción sobre el entorno, las personas, grupos o comunidades, transformando el medio, dejando su huella e interiorizando el ambiente en los procesos afectivos y cognitivos propios (prácticas cotidianas, pertenencia a asociaciones, proyectos en común, etc.)(Guitart, 2009).

Dimensiones	Categorías	Descripción o criterios de inclusión
A-T	Acciones cotidianas	Pasar tiempo en la comunidad, comprar, interactuar con los miembros del grupo social
A-T	Acciones orientadas hacia la comunidad	Pertenecer a entidades, asociaciones, informarse de lo que pasa, asistir a actividades
A-T	Acciones relacionadas con proyectos futuros	Conocimiento de las necesidades, problemas y los proyectos de un grupo humano o comunidad. Implicación en su futuro.

Las categorías del mecanismo *acción-transformación* (acciones cotidianas, acciones orientadas a la comunidad y acciones relacionadas con proyectos futuros), son útiles para mostrar en qué grado los actores se vinculan con el grupo social en relación a sus acciones. Por medio de estas categorías podemos analizar la cantidad de tiempo invertido por los actores en sus prácticas e interacciones con sus pares, conocer el grado de involucramiento que tienen con asociaciones (por ejemplo ser el sindicato de músicos del metro) y visibilizar de qué medida el actor se involucra a futuro con el grupo.

#### **2.2.5.1.2.- Identificación simbólica**

El segundo mecanismo a saber es la de identificación simbólica (Guitart, 2008), el cual da cuenta del proceso mental de categorización a través de la cual los individuos se reconocen, valorizan y generan sentidos de pertenencia al grupo social en cuestión.

IS	Diferenciación grupal	Mostrar diferencias respecto a otros lugares o grupos
IS	Comparación social	Valoración de las características del grupo frente el contrapunto de los rasgos de otros grupos
IS	Satisfacción comunitaria	Orgullo de sentirse de la comunidad o grupo
IS	Sentido de conexión	Memoria personal y colectiva en sitios de la comunidad. Recordar la historia, tradición, creencias del grupo
IS	Membresía	Mostrar pertinencia al grupo o comunidad
IS	Sentido de continuidad	Propiedades físicas (una iglesia, por ejemplo) que mantienen un vínculo entre los sitios y residentes del pasado y los del presente
IS	Residentes de toda la vida	Personas que ayudan a la integración y cohesión creando continuidad entre la comunidad y sus miembros a través de historias, mitos o leyendas

De esta forma las categorías del mecanismo de identificación simbólica son de suma utilidad para profundizar sobre las subjetividades de los miembros de la colectividad, considerándolos como seres reflexivos, contemplando variados aspectos relacionados a la valoración que estos puedan tener del grupo y de sus otredades, el sentido de pertenencia, de conexión con el grupo y de recuerdos significativos asociados a la historia del grupo o de los mismos actores.

### 2.3.- Espacio Urbano

Tal como indica Quezada (2005) el espacio urbano constituye la distribución espacial de la ciudad, que además de ser planificado de manera política, urbanística y arquitectónica, es sobretodo un espacio donde se vivencian la variedad de grupos que constituyen la sociedad actual y donde los individuos mismos generan identidades. De igual manera el espacio urbano se encuentra en una infinidad de emplazamientos como sería la plaza, la calle, espacios de movilidad urbana, etcétera, constituyéndose como lo cotidiano, como el lugar de la realidad.

En este sentido se recalca que la ciudad además de ser un “asentamiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos” (Wirth, 2001: 112), es también un espacio donde ocurren una gran cantidad de fenómenos expresivos, comunicativos y culturales. Es un escenario de comunicación humana (Soazo, 2005).

A través de esta mirada se pretende iluminar la experiencia de quienes *habitan* la ciudad y sus espacios, reconociendo que estas experiencias de vivir en la ciudad son plurales y dependen de las expectativas, los logros, las frustraciones, etcétera, de los sujetos (Rizo, 2005). En palabras de Rizo:

“Como espacios urbanos, las ciudades facilitan la emergencia de nuevas formas de interacción, diálogo o conflicto; se erigen, por tanto, no sólo como escenarios de prácticas sociales, sino como espacios de organización de las experiencias diversas de quienes las habitan. Por tanto, una ciudad se reconoce como tal en tanto se diferencian en ella grupos que interactúan entre sí a partir de la necesidad práctica de convivir. De hecho, no puede pensarse la existencia de un ámbito social urbano sin reconocer la interacción de los grupos sociales. La experiencia urbana se desarrolla en la convivencia de los grupos, en una comunicación ideal basada en la negociación, el diálogo y el entendimiento. Es en esta relación de convivencia donde los grupos buscan su identidad, interpretan a la sociedad e intentan imponerse –en el sentido de dotarse de visibilidad como grupo- para satisfacer sus expectativas” (Rizo, 2005: 8).

De esta manera, se quiere enfatizar en la idea de que el espacio urbano es utilizado por ciertas colectividades para satisfacer sus expectativas e intereses, y no sólo eso, sino también en el entendimiento de la ciudad como un espacio donde los individuos despliegan sus identidades en la medida en que interactúan con los demás.

Considerando a la ciudad como un lugar donde distintos grupos pueden generar identidades, cabe la pregunta: ¿Y entonces qué lugar tiene la cultura en el espacio urbano? Para responder lo anterior, y considerando nuestra definición elaborada de cultura como fenómeno simbólico e interiorizado, diremos que “la ciudad es el escenario de la cultura incorporada, los *habitus* puestos en movimientos, practicados.” (Rizo, 2005: 11). Siguiendo esta lectura, la cultura, interiorizada en *habitus de clase*, se verá desplegada en el espacio urbano posibilitando a los individuos percibir y actuar de determinada manera.<sup>10</sup>

De esta manera, se puede leer el lugar que la identidad colectiva y la cultura interiorizada tiene en el escenario de la ciudad, y sus espacios urbanos. Finalmente queda aproximarnos a definir las prácticas musicales que se desarrollan en la ciudad y conocer sobre las diversas perspectivas que se han utilizado para estudiarlas.

---

<sup>10</sup> Se debe recalcar que el *habitus* puede sufrir cambios, y por ende, no se constituye como una categoría netamente determinista. De esta manera el *habitus* posee un carácter flexible, modificable y adaptable en el tiempo (Rizo, 2005).

## 2.4.-Arte Urbano

La producción artística en el espacio urbano, desarrollada fuera de galerías o museos, recoge la idea de que el arte existe más allá de los circuitos artísticos tradicionales, del mercado y de las instituciones culturales (Quezada, 2005). A partir de lo anterior a menudo se ha utilizado la noción de *arte urbano* para referir a las diversas formas de arte independiente en el espacio urbano (Cabrera & Jimenez, 2010).

Según la investigación *Street Artist in Europe* desarrollada para el comité de cultura y educación del Parlamento Europeo, “el arte urbano responde a una noción amplia, que hace referencia a expresiones artísticas en el espacio urbano tales como el teatro, la danza, la música, les artes digitales, las artes plásticas, la pirotecnia así como los saltimbancos, el circo, los zancos, las bocas de fuego, las estatuas vivas, entre otros” (Floch, 2007: 132).

De esta manera los artistas urbanos expresan distintos tipos de lenguajes artísticos que tienen como principal característica común, más que las técnicas o formas de arte, el lugar donde desarrollan sus prácticas: el espacio urbano.

Así también, se debe considerar en la definición de estas prácticas, que el arte urbano tienen una distintiva y particular forma de interactuar entre el artista y el público, que se diferencia a la establecida en otras artes (Floch, 2007). En este caso la amplitud de los espacios de la ciudad, ya sean plazas, calles, medios de transporte, etcétera, se transforman en escenario para lo que Soazo (2005) llamaría el “espectáculo urbano”, el cual acentúa la dimensión sensible de la existencia social, generando una verdadera vivencia colectiva.

Considerando lo anteriormente señalado debemos indicar que nuestra investigación se enfocará, dentro de las diversas formas de arte urbano, en las prácticas musicales desarrolladas por los llamados “cantores urbanos”, “músicos ambulantes” o “callejeros”. También, y considerando la diversa cantidad de lugares donde estos pueden desarrollar sus actividades, mencionaremos que nos interesa

abordar las prácticas musicales que se desarrollan en el ámbito de la movilidad urbana, específicamente en el sistema metro, de la región de Valparaíso.

#### **2.4.1.- Perspectivas en el Estudio del Arte Urbano**

La emergente importancia del arte urbano, como objeto de estudio para las ciencias sociales en América Latina, se ha traducido en la creación de nuevos y acotados espacios de reflexión, por lo general, con acercamientos preponderantemente etnográficos, donde se han analizado las prácticas artísticas en el espacio urbano.

En términos generales las escasas investigaciones sobre el arte en la ciudad se han desarrollado desde la sociología y la antropología. Además de subrayar la dimensión artística, estos estudios por lo general han comprendido al arte urbano como forma de sustentabilidad económica ligada al crecimiento de las ciudades (Cheema, 2005) (Domínguez, 2010) y también como espacio de constitución de nuevas formas de identidad o comunidad (Jocelyn, 2009) (Muñoz, 2006).

Para retratar las perspectivas que resaltan en el emergente campo de estudio sobre el arte urbano en América Latina, se propone a continuación una síntesis en torno al lugar que se le ha dado al artista urbano en la dicotomía clásica agente/estructura.

En primer lugar, desde el campo de la sociología urbana y del trabajo, se han abordado las prácticas artísticas en el espacio urbano desde una perspectiva que recalca el conflicto de los actores con las disposiciones estructurales y normativas del entorno donde se desenvuelven. Desde la sociología, Cheema (2005) considera las condiciones económicas precarias y de riesgo, fruto del sistema neoliberal, que llevarían a los actores a desarrollar sus prácticas como forma de sustentabilidad económica en un escenario socioeconómico adverso, recalcando a la vez, el carácter particular de los artistas urbanos. En esta misma perspectiva y considerando las disposiciones normativas, la investigación de Aguiar (2005) recalca la exclusión que sufren los artistas urbanos a nivel político-local, constituyendo sus prácticas como

formas de existencia *contra-hegemónica* frente a cierto orden político-espacial establecido. Ambos estudios señalados sitúan a los artistas urbanos frente a ciertas condiciones objetivas, enfatizando las imposibilidades y conflictos que se dan lugar al ejercer sus prácticas, y por eso mismo, no profundizan en la descripción o significaciones que los actores tengan de sus prácticas.

Una segunda agrupación de perspectivas en investigaciones sobre *arte urbano*, se da en los estudios antropológicos, donde se ubica una línea centrada en las interacciones que suceden en torno a las prácticas, donde los micro-relatos toman protagonismo, como también las significaciones y los modos de vida (Soazo, 2005)(Abarca, 2010). Estos estudios presentan abundantes relatos sobre las prácticas y las dimensiones subjetivas e intersubjetivas de los actores por lo cual se constituyen en aportes relevantes para la comprensión de los mundos vividos por los artistas urbanos y su entorno. Soazo por su lado recalca el componente participativo y de reconocimiento que propician las prácticas artísticas en el espacio público, mientras que Abarca enfatiza la relación del “arte social” con los conceptos de ciudadanía y participación enfatizando el espacio urbano como escenario donde se despliegan las distintas subjetividades. De esta manera la vida de los actores estudiados se analiza desde sus componentes fenomenológicos e intersubjetivos los cuales serían la clave suficiente para comprender estas prácticas.

En una tercera línea intermedia ubicamos un par de investigaciones que se consideran referencias importantes en el acotado campo de estudio sobre el arte urbano en Latinoamérica. Los casos bien logrados, como el de la socióloga mexicana Olivia Domínguez y su obra *Trovadores Posmodernos* (2010) y el sociólogo chileno Daniel Muñoz en su preocupación por el fenómeno del Graffiti como nueva forma de representación social en Santiago de Chile (2006), han podido mediar en sus investigaciones sociológicas los aspectos estructurales y normativos con las esferas de interacción y subjetividad. Domínguez se enfoca en los procesos de movilidad urbana de la Ciudad de México, haciendo un estudio urbanístico acerca del

fenómeno del metro en tal ciudad. Dentro de este completo estudio sitúa a los músicos de tal medio de transporte como un aspecto a considerar, en tanto son personajes que desarrollan prácticas artísticas y son excluidos del espacio del metro. Cabe mencionar que si bien la autora describe relatos de vida de los músicos, no profundiza sobre la construcción de identidad colectiva, si no que privilegia ante todo una mirada urbanística, es decir, la relación de estos con el espacio urbano. En la segunda investigación el sociólogo chileno Daniel Muñoz presenta un estudio cultural sobre la formación de identidades juveniles en torno al Graffiti, considerando a este último como una expresión del *arte urbano*. A través de la mirada del Graffiti y del “hip-hop” el autor retoma el tema de lo juvenil en la ciudad de la sociedad globalizada enfocándose en las representaciones y significados que ellos tienen de su propia cultura juvenil.

Haciendo un recorte local, se debe indicar que en Valparaíso no se cuentan registros de investigaciones en torno al arte urbano, por lo tanto, tampoco de nuestro objeto de estudio: las prácticas musicales urbanas en Valparaíso. Por esta razón el estudio toma un matiz exploratorio. No obstante lo anterior, se debe notar la preocupación que desde la esfera de la arquitectura y el diseño se ha tenido en relación a las prácticas en el espacio urbano de Valparaíso, resaltándolo como espacio socialmente valorizado, y por lo tanto culturalmente construido (Cuevas, 2010) y como lugar para diversas actividades juveniles, entre ellos el skate y los graffitis, que figuran nuevos usos del espacio público de Valparaíso (Encina, 2010) De esta manera se reconocen los estudios mencionados como contribuyentes a la reflexión entorno a la ciudad puerto en cuanto dan cuenta, y describen algunas facetas del espacio urbano de Valparaíso y algunas actividades que se desarrollan en él.

Las investigaciones descritas anteriormente orientan a una discusión enmarcada en las ciencias sociales, especialmente entre la sociología y la antropología, en torno al *arte urbano* y la posición que los actores tienen en el espacio de la ciudad. Si bien

la variedad de estudios que abarquen la realidad latinoamericana en relación al tema es limitada, estos mismos dan luces de la relevancia de una problemática que se viene extendiendo como parte de la realidad social-urbana de nuestras ciudades, y presentan antecedentes importantes a considerar en todo estudio que pretenda abordar las prácticas artísticas en el medio urbano, especialmente como es nuestro caso, la formación de identidad colectiva en un grupo social característico del medio urbano como lo son los músicos ambulantes del metro.

## 2.5.- Perspectiva Teórica del Estudio

El presente estudio utilizará como principal referente teórico la perspectiva de la sociología fenomenológica (Valles, 2000), de la cual se rescatarán las aportaciones de Schütz y Berger y Luckmann.

Siguiendo a Leal (2006), para Schutz la “vida cotidiana”, a grandes rasgos, es el ámbito donde viven los actores, donde formulan los proyectos de acción social y se comunican. Por esto deben abordarse las relaciones intersubjetivas que establecen los actores sociales donde cada acción se presenta cargada de significados. De esta forma Schutz, revisando tanto la filosofía de Husserl como la sociología comprensiva de Max Weber, plantea interpretar la conciencia del actor que se desarrolla en el mundo cotidiano.

Profundizando en la teoría de Schutz, Berger y Luckmann (1986) se constituyen como base fundamental para la presente investigación en cuanto sostienen que la vida cotidiana implica un mundo ordenado mediante significados compartidos. En este sentido para los autores la subjetividad es un fenómeno que pone de manifiesto el universo de significaciones construido colectivamente a partir de la interacción. También se debe considerar, en relación a la posición del sujeto en la sociedad, que estos crean la sociedad, y esta se convierte en una realidad objetiva, que a la vez, crea a los sujetos (Berger & Luckmann, 1986). Estos sujetos deben pasar por procesos de socialización donde estos, de acuerdo a Mercado y Hernández (2010), conllevan al aprendizaje y aceptación de formas culturales y sociales heterogéneas, de formas más emocionales que racionales. Así, los individuos se identifican con ciertos grupos de acuerdo a sus preferencias y afinidades.

Con todo, y siguiendo a Rizo (2005), diremos que el énfasis de la fenomenología social no se encuentra ni en el sistema social ni en las relaciones funcionales que se dan en la vida en sociedad, sino en la interpretación de los significados del mundo y las acciones e interacciones de los sujetos sociales.

De esta forma es que desde el mundo cotidiano y de las experiencias intersubjetivas compartidas por los músicos del Metro Valparaíso, se obtendrán las señales, las indicaciones para interpretar la diversidad de símbolos que tienen en torno a su propia colectividad. En este sentido, volviendo a Riso (2005) entendemos que el método fenomenológico no parte de una teoría fundada, sino de la observación y descripción del mundo empírico, lo que le provee de elementos para su interpretación y teorización.

Volviendo a Schütz, quien denominó el comportamiento específico de cada individuo como *situación biográfica*, se puede entender que cada sujeto lleva una secuencia en su vida de las interpretaciones de lo que encuentra en el mundo, según sus intereses, motivaciones e ideología. En este sentido, y tal como explica Rizo (2009), todo individuo vive su realidad, en primera instancia, a partir de su sentido común el cual es dado a los sujetos en formas culturales-históricas universales. Finalmente la forma en que las condiciones externas se expresan en las vidas individuales depende de las experiencias que una persona construye a lo largo de su existencia.

Con todo, se debe recalcar que la presente investigación utilizará el enfoque teórico de la sociología fenomenológica en cuanto su propuesta, como se ha visto, pone énfasis en la interpretación de los significados del mundo y las acciones e interacciones de los sujetos sociales. De este modo el foco de la investigación estará puesto en el mundo vivido por los músicos del Metro Valparaíso, sus trayectorias biográficas y en las experiencias compartidas por los actores entrevistados, buscando relacionar los ámbitos anteriores con el cuerpo teórico propuesto a lo largo del presente capítulo.

## 2.6.- Principales Conceptos

**Identidad colectiva:** es aquella parte del autoconcepto de un individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo (o grupos) social, junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia (Tajfel, 1984). Esta pertenencia no es estática pudiendo tener matices en relación a la fuerza y calidad de la identificación (Mercado & Hernández, 2010), en este sentido el individuo puede tener vínculos superficiales con determinado grupo social, y por otro lado, un sentido de pertenencia e identificación significativa respecto una colectividad (Gimenez, 1997). Con todo, la identidad colectiva es un proceso de elección que se puede dar de forma simultánea en diversos grupos y se relaciona directamente con las aspiraciones y metas de los sujetos (Vizcarra, 2002) (Mercado & Hernández, 2010) (Habermas, 1987).

**Referentes identitarios:** elementos culturales propios de un grupo, entre los que se resaltan la historia del grupo, las creencias, los valores, las normas, las lenguas y las prácticas colectivas (Mercado & Hernández, 2010). Considerando la calidad y los grados de interiorización que tengan los individuos de los referentes identitarios, se podrá encontrar que ante una alta interiorización de estos se generarán sentidos de pertenencia fuertes en el individuo con el grupo, y que una baja interiorización de los referentes identitarios se traducirá en una vinculación individuo/grupo débil, superficial, y poco significativa.

**Habitus de clase:** se define como la interiorización por el individuo de las condiciones objetivas, a la vez sociales y culturales de existencia, en forma de esquemas inconscientes de percepción, de concepción y de acción que son comunes a todos los miembros de una misma clase social (Gonzales, 1990).

**Subcultura:** definida como “cultura adjetivada” puede ser distinguible respecto a sectores sociales (urbano, industrial, etc.) ya sea como ámbitos fenoménicos (popular, política, entre otros) (Krotz, 2004). Para que exista debe ser compartida por los individuos de esos universos claramente delimitados y empíricamente distinguibles. Una subcultura tiene su propio sistema de valores, rituales, comportamientos, etc. con los que se identifican los integrantes de cada grupo y determinan estilos de vida, lógicas y modos de ver diversos (Carvallo, 2009).

**Espacio urbano:** corresponde a los diversos espacios de la ciudad, donde conviven la variedad de grupos que habitan el medio urbano y donde los individuos despliegan sus identidades en la medida en que interactúan y se comunican con los demás (Rizo, 2005). Se encuentra en una infinidad de emplazamientos como sería la plaza, la calle, espacios de movilidad urbana, etcétera, constituyéndose como el espacio de lo cotidiano y como el lugar de la realidad (Quezada, 2005). Es en la ciudad, y sus espacios, donde ocurre una gran cantidad de fenómenos expresivos, comunicativos y culturales, pudiendo considerarse como un escenario de comunicación humana (Soazo, 2005). El espacio urbano es utilizado por ciertas colectividades para satisfacer sus expectativas e intereses, y a la vez, es el lugar donde se despliega la cultura incorporada, los *habitus* puestos en movimientos, practicados (Rizo, 2005).

**Arte urbano:** hace referencia a expresiones artísticas en el espacio urbano tales como el teatro, la danza, la música, las artes digitales, las artes plásticas, la pirotecnia así como los saltimbancos, el circo, los zancos, las bocas de fuego, las estatuas vivas, entre otros (Floch, 2007). La amplitud de los espacios de la ciudad, ya sean plazas, calles, medios de transporte, etcétera, se transforman en escenario para el “espectáculo urbano”, el cual acentúa la dimensión sensible de la existencia social, generando una verdadera vivencia colectiva (Soazo, 2005).

## **CAPÍTULO 3: MARCO METODOLÓGICO**

### **3.1.-Tipo de Estudio**

La presente investigación se cimenta en una perspectiva de estudio cualitativo, en cuanto busca profundizar en el discurso, los deseos, las valoraciones, y relatos de vida de los músicos que desarrollan sus prácticas musicales en el Metro Valparaíso.

Se indica además que el tipo de estudio de nuestra investigación es principalmente de carácter exploratorio, debido a que el problema que nos convoca no ha sido abordado por investigaciones anteriores, y además descriptivo, ya que se busca identificar dimensiones y características del objeto de estudio (Sampieri, 1991).

### **3.2.- Tipo de Diseño**

El tipo de diseño es de carácter emergente pudiendo modificar ciertos aspectos a medida en que avanza el desarrollo de la investigación (Valles, 2000). De esta forma lo emergente se relaciona a una dinámica circular y reflexiva donde se pueden ir reformulando, comparando y actualizando diversos aspectos de la investigación.

### **3.3.- Unidad de Análisis**

La presente investigación tiene como unidad de análisis las prácticas, subjetividades y trayectorias de vida de los músicos que desarrollan sus actividades en el Metro de Valparaíso. Por medio del análisis de las unidades mencionadas se busca dilucidar las valoraciones, percepciones y experiencias de los individuos en estudio, articulándolas con las diversas dimensiones de la identidad colectiva plasmadas en los objetivos de investigación. De esta manera se intentará identificar en los distintos niveles de análisis la existencia de procesos de vinculación y

construcción identitaria en los músicos del Metro de Valparaíso respecto a una subcultura específica.

### **3.4.- Universo y Muestra**

El universo en la presente investigación está conformado por todos los músicos de la Región de Valparaíso que ejerzan actualmente sus prácticas musicales en los vagones del sistema Metro de Valparaíso.

Para seleccionar los casos a investigar se consideró un tipo de muestreo *intencional opinático* (Selltiz, 1976) en cuanto los únicos criterios de muestreo serían, en primer lugar, que desarrollen sus prácticas en el espacio del Metro Valparaíso, y en segundo lugar, que lleven más de un año ejerciendo sus prácticas musicales en el medio al menos 4 días a la semana. De esta manera, para efectos de los objetivos de la presente investigación, los casos a estudiar no deben cumplir mayores características o estar dentro de categorías puntuales que no sea la de ejercer las prácticas musicales de forma relativamente continua en el espacio del Metro de Valparaíso.

### **3.5.-Técnicas de Producción de Datos**

La entrevista en profundidad ha sido definida como una técnica que se basa en la conversación, que es estructurada, tiene un propósito claro, con una línea argumental determinada, puede surgir como un diálogo propio de la cotidianidad y tiene un tiempo definido (Alonso, 1995)(Alvarez, 2006)(Valles, 2000). En esta misma línea Gaínza (2006) indica que “la técnica de entrevista en profundidad expresa y da curso a las maneras de pensar y sentir de los sujetos entrevistados, incluyendo todos los aspectos de profundidad asociados a sus valoraciones, motivaciones, deseos, creencias y esquemas de interpretación” (Gaínza, 2006: 220).

Bajo estas premisas, y en correspondencia con los objetivos de la investigación y con el diseño metodológico escogido, se considera fundamental la

utilización de la entrevista en profundidad ya que por medio de ellas podemos dar cuenta de las subjetividades y esquemas de percepción de los individuos, elementos que nos interesa rescatar en cuanto la identidad colectiva tal como lo señala Guitart (2009) es justamente la parte del relato de un individuo que se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo cultural, juntamente con el significado valorativo y emocional asociado a esta pertenencia.

En correspondencia con lo anterior, y tal como lo indica Valles (2000) dentro de la clasificación de las entrevistas en profundidad se ubica la entrevista biográfica, la cual será utilizada en la presente investigación en la medida en que por medio de ella se puede extraer información valiosa de la vida completa del individuo entrevistado, o lo que interese profundizar respecto a ella.

De esta forma la pertinencia de esta técnica de investigación radica en que por medio de ella podemos obtener riqueza informativa, dejando abierta la puerta para una descripción detallada, profunda y holística de las subjetividades y los eventos e hitos que han marcado las vidas de los músicos del Metro de Valparaíso.

Por otro lado, y tal como explica Restrepo (2007), para comprender la densidad de las interacciones en torno a las identidades no se puede limitar a las narrativas sobre la misma, sino que hay que considerar, para capturar la densidad de las prácticas de la identidad y sus imbricaciones con las narrativas, un trabajo cualitativo y minucioso anclado en la etnografía. En este sentido, y considerando que el estudio de las identidades supone la combinación del análisis discursivo y la experiencia etnográfica, se considerará la técnica de observación participante.

Tal como explica Valles (2000) la observación participante se considera como una serie de estrategias de investigación intencionales y frutos de serendipidad (la facultad de hacer un descubrimiento o un hallazgo afortunado de manera accidental), yendo al campo a hacer observaciones y permaneciendo el tiempo que se crea necesario, prestando atención al comportamiento público.

### 3.5.1- Una etnografía del Metro Valparaíso

Para efectos de la presente investigación, se pondrá atención y registrará en una bitácora de observación los actos individuales y grupales, así como a los gestos, acciones y posturas de los músicos del Metro Valparaíso. De esta manera se buscará otorgar mayor rigurosidad a los datos recolectados en las entrevistas en profundidad, contrastando y comprobando cómo es que se despliegan, interactúan y desarrollan sus prácticas los músicos del Metro de Valparaíso, y de esta forma poder profundizar en la pregunta acerca de los procesos de formación de identidad colectiva.

De igual forma se indica que el trabajo etnográfico busca dar cuenta de cómo el espacio de movilidad urbana es utilizado en lo cotidiano por los usuarios y también cómo es apropiado y habitado por diversos grupos, entre los que se destacan los músicos. En este sentido se escoge la narración etnográfica como instrumento valioso para develar las experiencias de los músicos en el espacio del Metro Valparaíso poniendo atención a las interacciones, prácticas, conflictos y todo lo que acontezca en tal espacio de movilidad urbana.

Finalmente, y tal como advierte el antropólogo Malinowski (2001), el trabajo etnográfico tiene un valor científico incuestionable siempre que el investigador puntualice en qué circunstancias se realiza el trabajo de campo etnográfico. En este sentido se señala que el autor de la investigación se posiciona como usuario frecuente del Metro Valparaíso, y que además, ha realizado de forma intermitente actividades artísticas en el espacio del Metro Valparaíso. Lo anterior se puede considerar una ventaja en la medida en que se conocen a varios de los músicos estudiados y se participa en algunas actividades desarrolladas a nivel de sindicato pudiendo estar observando y participando en diversos acontecimientos importantes, sin embargo, la condición de *observador-participante* presenta el desafío de, tal como explica Valles (2000), buscar un cierto *distanciamiento intelectual* para que la observación resulte equilibrada. Para lo anterior se buscará volver constantemente

en el proceso de recogida de los datos al engranaje teórico en torno a la identidad colectiva, desarrollado para la presente investigación, reflexionando en torno a la fiabilidad de los datos y también buscando mantener una constante vigilancia epistemológica.

### **3.6.- Técnica de Análisis de Datos**

Para analizar los datos recogidos en la presente investigación se utilizará la técnica de análisis de contenido, la cual ha de concebirse siguiendo a Fernández (2002) como un procedimiento que se utiliza para desestabilizar la comprensión inmediata de la superficie textual, mostrando sus aspectos no directamente intuitivos, y sin embargo, presentes. De esta forma la técnica de análisis de contenido se interesa por las acciones humanas a través de las relaciones descriptivas de la realidad que surgen del análisis textual (Moraimé & Auxiliadora, 2008).

Bardin (1977) reconoce cuatro etapas del análisis de contenido que son interdependientes y secuenciadas: pre análisis, análisis del material, tratamiento de los resultados, inferencia e interpretación. En la primera etapa se comprende el conocimiento teórico de lo que se pretende investigar, el cual al presentarse como fundamentación teórica sólida permite un buen desarrollo de las demás fases.

De este modo la estrategia para llevar a acabo el análisis de contenido comenzó con la base conceptual ampliada en el marco teórico, luego la transcripción de las entrevistas, seguido por un proceso de codificación de categorías y subcategorías, para finalizar relacionando las diferentes categorías analíticas extraídas del marco teórico.

### 3.7.- Plan de Trabajo

Tareas/Fechas	Marzo 2012 A Julio 2012	Agosto 2012 A Sept. 2012	Octubre 2012 A Noviembre 2013	Diciembre 2013 A Enero 2013	Febrero 2013 A Marzo 2013
Formulación del proyecto/diseño de investigación	X				
Corrección del diseño y comienzos de trabajo de campo		X			
Producción de datos y transcripciones			X		
Análisis de datos				X	
Elaboración de borradores y documentos finales					X

### 3.8.- Calidad del Diseño

Para resguardar la confiabilidad y calidez del diseño se considerarán dos criterios propuestos por Valles (2000): la credibilidad y dependibilidad.

El primer criterio, de *credibilidad*, discurre en relación a la recolección de la información. En este caso se considera, para velar por la calidad del diseño, la duración e intensidad de la entrevista en profundidad al igual que la revisión de las transcripciones de las entrevistas elaboradas. Por otro lado se considerará el criterio de *dependibilidad*, el cual está asociado a una suerte de auditoría externa donde se realiza una revisión de los principales avances del presente estudio, al igual que la pertinente utilización y producción de entrevistas realizadas y sus respectivas transcripciones para de este modo velar por la óptima producción de la investigación.

### **3.9.- Condiciones Éticas**

Para efectos de la investigación, finalmente se resguardará el derecho al anonimato de parte de los individuos entrevistados, siempre que lo requieran así, y además se les informará de manera completa y precisa en qué consiste la investigación y para qué serían entrevistados.

## **CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LOS DATOS**

### **4.1.- Profundización del Caso:**

A continuación se buscará detallar el lugar donde los músicos urbanos se relacionan y realizan sus actividades artísticas. Para esto se pondrá especial atención al Metro Valparaíso como uno de los medios de transportes principales de la región, la extensión de su recorrido como también la frecuencia y servicio del mismo.

También se invitará al lector a comenzar este viaje por medio del relato etnográfico a las instalaciones del metro, sus vagones y andenes para que de esta manera pueda internarse en el espacio utilizado por los músicos urbanos.

#### **4.1.1.-El Metro de Valparaíso: un fenómeno de movilidad prometedor.**

Hasta la fecha el Metro de Valparaíso lleva siete años operando a lo largo de la Región de Valparaíso. A dos años de iniciar su servicio alcanza la meta de un millón de pasajeros transportados mensualmente, ascendiendo el año 2010 a 1.363.964, llegando aproximadamente a una cantidad de 14 millones de pasajeros transportados por la empresa a nivel anual (MERVAL, 2010). En el año 2011 la empresa alcanza la consolidación de la cuarta etapa del proyecto que se comenzó a ejecutar el año 2005, convirtiéndose en el primer tren suburbano, o de cercanía, más exitoso en el país llegando a transportar la cifra record de 17.220.259 personas a lo largo de la región (MERVAL, 2010).

A lo anterior se suma, tal como se indica en el último anuario de MERVAL (2011), que la empresa, en relación a sus resultados financieros, está muy cerca de alcanzar el equilibrio operacional, hecho que desde el directorio se recalca ya que en Chile constituiría un verdadero hito para una empresa pública de transporte.

#### **4.1.2.-Extensión del Servicio**

La red por donde realizan sus recorridos los trenes abarca 42 kilómetros de doble vía férrea electrificada y 20 estaciones que unen las comunas de Valparaíso,

Viña del Mar, Quilpué, Villa Alemana y Limache (MERVAL, 2011). Ya desde el año 2008 la empresa implementa el servicio de combinación modal a través de buses de acercamiento integrando Limache Viejo, La Calera, La Cruz y Quillota.



**Foto 1.** Estaciones del Metro Valparaíso. Fuente: Anuario MERVAL 2011. Disponible en línea en <http://www.merval.cl/uploads/documentos/2c05b2f395198e7c12c6000697e843d58e25dae6.pdf>.

#### 4.1.3.- Frecuencia y Servicios

El recorrido de los servicios es lineal, es decir, comienza en Estación Puerto y termina en Estación Limache (y viceversa). El servicio funciona a intervalos de 6 minutos en hora punta en el tramo Puerto-Sgto. Aldea-Puerto, y de 12 minutos en el tramo Puerto-Limache-Puerto. En los días fin de semana y festivos el tiempo de espera del metro aumenta en 6 minutos.

<i>Intervalos de Operación (Minutos)</i>		Puerto-S.Aldea-Puerto	Puerto-Limache-Puerto
Días laborales	hora alta	6	12
Días laborales	hora media y baja	12	12
Sábados	todo el día	12	12
Domingos y festivos	todo el día	18	18

**Foto 2.** Intervalos de operación del metro. Fuente: Anuario MERVAL 2011. Disponible en línea en <http://www.merval.cl/uploads/documentos/2c05b2f395198e7c12c6000697e843d58e25dae6.pdf>.

#### 4.1.4.-Un Acercamiento Etnográfico al Metro Valparaíso

Para vivir la *experiencia Metro-Valparaíso* se debe cumplir un requisito básico: poseer una tarjeta del metro, marcar la tarjeta en los torniquetes para luego ingresar a las instalaciones del mismo. Lo anterior al parecer no tiene sentido para muchos adolescentes que por lo general esquivan los torniquetes saltando las bajas rejas de estaciones como Villa Alemana, Sargento Aldea o Las Américas donde de un momento a otro se mimetizan y confunden entre la gran diversidad de usuarios del Metro Valparaíso.

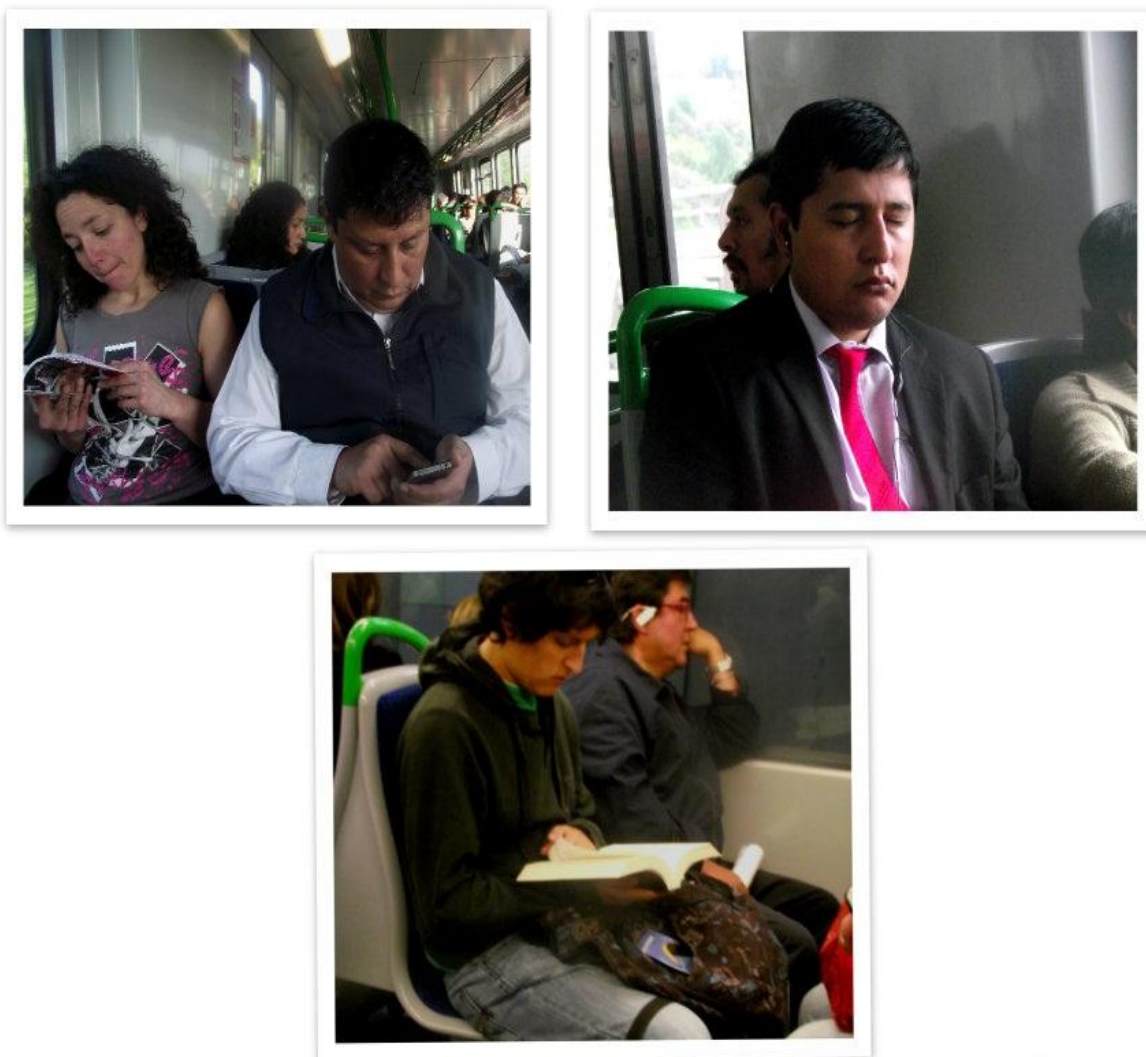
Ya adentro, me incorporo, soy uno más de todos los que siguen como por inercia las indicaciones y movimientos prefijados, la rutina de utilizar casi todos los días el metro. “En 6 minutos próximo tren con dirección a Limache en unidad simple” indica el tablero electrónico en el andén de la estación. Algunas personas conversan, otras miran hacia algún punto fijo sin expresar nada, también están las que aprovechando las estaciones apoyan su abdomen en la reja del metro dando la espalda a los rieles para divisar el paisaje. En Villa Alemana hay muchas casas, árboles y cerros que distraen y con un poco de imaginación pueden hacer pasar de mejor forma el tiempo de espera.



**Foto 3.** Usuarios esperando el metro en estación Villa Alemana. Fuente: Elaboración propia

El amplio mundo de personas que utilizan el Metro de Valparaíso está constituido por usuarios de las más diversas edades, trabajadores de diversos rubros, estudiantes de todos los niveles existentes y de quién tenga la necesidad de desplazarse de una estación a otra en la región. Ya sea que vayan a un partido de fútbol a Valparaíso, a la Playa de Viña, se dirijan a un día de campo a Limache, vayan a trabajar al puerto o vuelvan a sus casas a descansar, todos los usuarios del metro comparten un tiempo de espera, un viaje, un vagón, un lapso de tiempo determinado con otro próximo a él, por lo general desconocido.

En este sentido el metro sin duda es “la exposición más dramática a la soledad compartida entre las multitudes que parecieran estar reclutadas y obedecieran imperativos ineludibles en sus desplazamientos” (Domínguez, 2010: 17). Dicha soledad se puede compartir de distintas formas, por ejemplo, en los vagones hay algunos usuarios que leen, otros escuchan música con sus reproductores de “mp3”, hay quienes miran fijamente el paisaje dispuesto hasta que el tren entra al subsuelo dejando al usuario confundido y no sabiendo donde mirar. También hay quienes utilizan sus computadores portátiles siempre que tengan una batería durable, otros juegan con sus celulares mientras que un grupo prefiere dormir. Por supuesto algunos combinan estas variables y muchos simplemente se abstraen de la realidad mirando algún punto fijo de forma seria e inmutable.



**Foto 4.** Leer, dormir, escuchar música y utilizar el teléfono móvil son algunas de las actividades que los usuarios del Metro Valparaíso realizan en sus viajes. Fuente: Elaboración propia.

Hay horarios en que los usuarios del Metro Valparaíso tienen más contacto y densidad entre ellos. Comenzando el recorrido en estación Limache llegan los 5 buses de acercamiento los que posibilitan muchas veces un semi llenado de los vagones antes de que el metro parta. En Villa Alemana bajan y suben una cantidad mayor de usuarios, entre ellos se reconocen por lo general estudiantes de educación escolar y trabajadores. En Quilpué, cuando el metro va en dirección Puerto, la mayoría de las veces son más los que suben y se dirigen al centro urbano de la región, de vuelta en la tarde baja más gente en Quilpué de la que sube. Por lo general las ciudades como Limache, Villa Alemana y Quilpué son llamadas “ciudades

dormitorios” aludiendo a que la mayoría de la gente descansa en sus casas y al otro día hacen su vida en el centro urbano de la región.

Los momentos más densos, espacialmente, se dan en las “horas altas” cuando el tren se satura, no hay espacios y la gente que no alcanza un asiento debe ir de pie. Lo anterior se debe entender con cierto criterio ya que por ejemplo, un tren puede venir lleno de estación Viña del Mar pero ya llegando a Villa Alemana baja una cantidad notable de usuarios lo que despeja el vagón de forma considerable ya tomando rumbo hacia Limache. Esto último ocurre usualmente entre las 12:30 y 14:30 horas y luego en la tarde aproximadamente entre las 18:30 y 20:00 horas.



**Foto 5.** Vagón en “hora alta”. Fuente: Elaboración propia.



**Foto 6.** Vagón en hora “media-baja”. Fuente: Elaboración propia.

En la estación Viña del mar, donde el metro-tren se esconde bajo tierra para no interferir el gran tráfico de autos que transita en la ciudad, se baja la mayor cantidad de gente. Recién ahí se puede respirar de mejor manera y buscar algún asiento si es que se viene parado (En “hora media y baja” por lo general la gente va perfectamente sentada e inclusive a veces hay asientos vacíos como se aprecia en la foto 6). Pasando Miramar y Recreo se va entrando ya a los dominios de la comuna de Valparaíso luego de que el metro emergiera a la superficie, dejando ingresar a los vagones la luz natural.

Llaman siempre la atención los paisajes privilegiados que ofrece Metro de Valparaíso entre las estaciones Recreo y Puerto. Varios usuarios al llegar a Recreo se reubican a algún asiento desde donde se pueda apreciar de mejor manera el paisaje. En el trayecto se disfruta una hermosa vista al mar y además se puede apreciar el reconocido y antiguo puerto, el deslegitimado congreso nacional, distintas plazas y los característicos cerros de Valparaíso que en su conjunto hacen un colorido viaje para todo nuevo espectador que llega al puerto y se transforma en un hábito común y de poca relevancia para los trabajadores y estudiantes que utilizan

día a día el metro. Esto último se evidencia cuando muchas personas, trabajadores y estudiantes sobretodo que utilizan el metro a diario se abstraen del paisaje, mirando sus celulares, durmiendo o simplemente leyendo un libro.

Cerca de la estación Barón y Francia se concentran un buen número de universidades. En estas estaciones desciende la vitalidad y agonía de jóvenes universitarios que conversan festivamente o estudian para sus pruebas en los vagones del tren. También se aprecia en los días jueves y viernes a diversos usuarios jóvenes venir animados y exaltados luego de pasar momentos de esparcimiento en alguno de los múltiples “pubs” que se ubican entre la estación Francia y Bellavista. Por otro lado se vislumbran todos los días en estas estaciones, sobretodo a la hora del mediodía y en la tarde, los más diversos turistas que se sorprenden por cada movimiento que hace el tren apuntando a todos lados y tratando de tomar las mejores capturas con sus cámaras fotográficas.

En las estaciones Bellavista y Puerto es fácil encontrar gente con vestimenta formal, generalmente asociados al rubro bancario, también se ven trabajadores portuarios, abogados con sus maletines que hablan por teléfono sobre cómo le fue en su último juicio, profesores y estudiantes universitarios como también se desplazan trabajadores y operadores de la misma empresa Merval. También se ve que buen número de gente utiliza el metro para desplazarse en la misma ciudad por lo que se visibiliza la evidente preferencia que el metro tiene por sobre otros medios de locomoción colectiva en la ciudad.

#### **4.1.4.1.- El metro como espacio de reconocimiento**

Si bien anteriormente se dijo que en el sistema metro generalmente se comparte la soledad, también se debe destacar como un espacio de reconocimiento y definición social. Tal como indica Dominguez (2010), el metro construye también la otredad y la mismidad ya que en él nos encontramos con diversos tipos de personas,

entre ellos, los personajes-metro que parecieran pertenecerle y por ello darle un cariz particular a este medio de transporte.

#### 4.1.4.1.1.- Los vendedores



**Foto 7.** Vendedor de alfajores “caseros”. Fuente: Elaboración propia.

“¡Alfajores, tres alfajores en quinientos pesos, llevar los tres en quinientos!”  
“¡Dulces de la Liga, fresquitos los dulces de la Liga!” “¡Libretitas a quinientos!”  
“¡Súper ocho grande, súper ocho chico ¿Súper ocho?!” “¡Galletitas, gomitas de eucalipto, chocolatines!”.

Los vendedores utilizan el espacio del metro para ofrecer los más diversos productos que por lo general son comestibles. Hay de todas las edades. Algunos jóvenes hacen sus propios alfajores, mujeres y hombres que con sus canastos llenos de alfajores llegan al metro a vender y se van por lo general con los canastos vacíos. Hay vendedores que deambulan por distintas zonas de la región, utilizan el metro para transportarse y además aprovechan de vender a través de los vagones. Un vendedor anciano se roba las miradas con su delantal blanco y su larga barba blanca

vende chocolatines al son de su campanilla, con sus chocolatines sostenidos por unas tuerquecillas en un par de tablas. Cuando él se pasea por los vagones pareciera ser que se está en el antiguo ferrocarril inaugurado a mediados del siglo XIX en Valparaíso, pero no, estamos en el moderno Metro de Valparaíso del siglo XXI. También deambulan en los vagones vendedores Krishna que promocionan distintas filosofías de vida saludables a través de sus consientes mensajes sobre la salud y las malas prácticas que generalmente se tienen respecto a la alimentación. Ante eso ofrecen por \$1000 un par de recetarios de comida naturista, y de paso invitan a los usuarios a sus talleres de yoga y cocina en Valparaíso. Por lo general les va bien, rara vez venden menos de 4 promociones por vagón.

#### **4.1.4.1.2.- Los mendigos**

También entre estos *personajes-metro* podemos encontrar a los mendigos, personas que se *exponen* para sobrevivir. Entre ellos están los sordomudos que se pasean a través de los vagones entregando un papel con un mensaje: “Señora o caballero, disculpe la molestia. Me veo en la necesidad de poder molestarlo con una pequeña moneda ya que tengo a mi mamita enferma con un trastorno mental crónico y tengo dos hermanitos que alimentar. De antemano muchas gracias que Dios lo bendiga. Lo que nazca de su voluntad”.

También están los que presentan deformidades físicas o quemaduras notorias y se muestran explicando lo que les pasó, pidiendo una colaboración debido a su condición y causando a veces incomodidad y/o conmoción por lo que se aprecia en el rostro de los pasajeros.

Posteriormente encontramos a los conocidos gitanos, sin duda, figuras emblemáticas de este grupo de *personajes-metro*. Por lo general suben adultos solos, acompañados de sus hijos, niños solos y jóvenes. El más conocido es el “el gitano de la carpa”, quien argumenta la necesidad de dinero porque se le quemó su carpa y no ha podido encontrar trabajo. El problema es que luego de un par de años

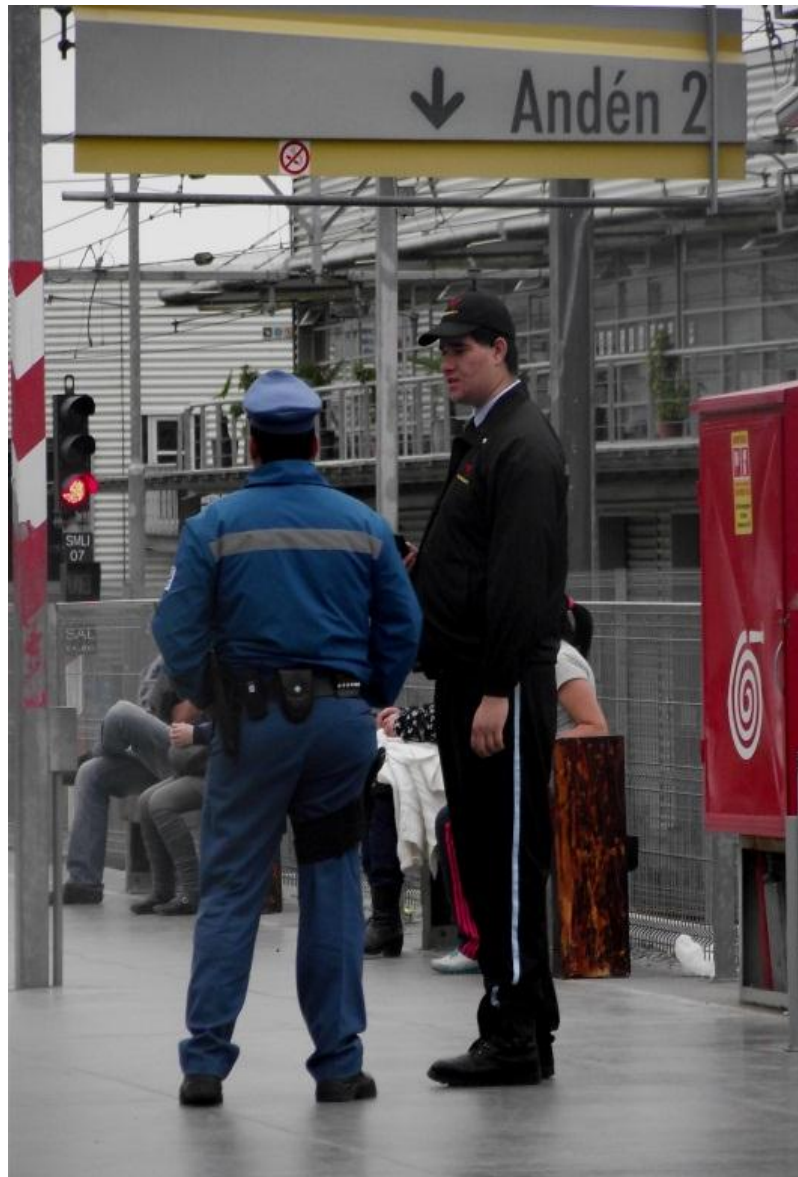
la gente ya no lo cree porque sostiene el mismo discurso de entrada, sin embargo siempre hay alguno que le da dinero por alguna razón desconocida.

#### **4.1.4.1.3.- Los guardias de seguridad**

En la actualidad los guardias se clasifican en dos grandes grupos: los vigilantes privados, que son menos, visten de uniforme celeste y generalmente atienden situaciones administrativas y los guardias de uniforme azul oscuro que han sido contratados para resguardar el orden dentro y fuera de los vagones y de velar por el normal funcionamiento del Metro Valparaíso.

Ambos tipos de guardias tienen la facultad de expulsar a todo aquel que no cumpla con las normas del usuario estipuladas por Merval. Hace unos tres años sólo existían guardias de uniforme celeste, sin embargo, al verse sobrepasados por el ingreso de diversos sujetos que violaban las normas del metro Merval contrató a guardias externos que tienen como matriz una empresa privada de seguridad. Ellos son los que día a día se mueven entre los vagones teniendo como principal labor el control y expulsión de cualquier persona que falte a las normativas dispuestas por la empresa.

En términos generales los guardias de uniforme celeste son más adultos y tienen más experiencia y años en el trabajo del metro. Por su parte los de uniforme azul oscuro son más jóvenes y con menos experiencia en el tema viniendo de diversos rubros. Cabe mencionar que unos son más rigurosos que otros al momento de tener que expulsar a vendedores, mendigos o músicos y que en la actualidad se ha reforzado la cantidad de guardias contratados, patrullando constantemente los vagones en grupos o de forma solitaria con sus radios para coordinarse con sus compañeros de trabajo.



**Foto 8.** Guardias de seguridad esperando el metro en estación Limache.

Fuente: Elaboración propia.

#### **4.1.4.1.4.- Los músicos**

“Todos los asientos del vagón ocupados, dos guardias al centro del vagón, David y Pamela a un costado de este observando disimuladamente a los funcionarios del metro. El tren llega a estación el Salto donde los guardias sin percatarse de la presencia de los músicos descienden para seguramente volver rumbo a Viña del Mar. De forma audaz y entusiasta David se dirige al centro del vagón, afina su guitarra y empieza a tocar, los pasajeros se aprecian atentos y algunos hasta expectantes de lo que toca David. Después de unos arreglos medios españolados propios de David, suena la canción “gracias a la vida” de Violeta Parra, se aprecian sonrisas entre los pasajeros. Un niño que está comiendo helado se da vuelta completamente en su asiento para apreciar atentamente el “show”. Pasa un caballero que

vende dulces de la ligua, cuento unas 4 veces, caminando entre los 2 vagones, mientras Pamela y David ejecutan el clásico canto, un caballero de unos 40 años que está justo al frente de ellos mira el paisaje moviendo sus dedos al compás de la música. Ya al terminar la primera canción los pasajeros aplauden. Es interesante ver cómo los aplausos van surgiendo de forma repentina y paulatina hasta desembocar en un único aplauso que lleno todo el espacio del vagón. También se debe notar que hay vagones en los que los usuarios no aplauden y simplemente se muestran indiferentes en general. Los músicos siguen concentrados, comienzan a tocar la canción “Volver a los Diecisiete” también de la cantautora chilena Violeta Parra. Cuento 4 usuarios del metro ocupando audífonos. Una señora que se ubica cerca de Pamela y David les graba atentamente con su celular, en ese momento llega al vagón el “negro” Eric, el autodenominado “juglar panameño” quien terminó su presentación en el otro vagón quedándose en un extremo del vagón y observando a sus pares. Termina la canción con más aplausos que en la anterior, David espera pacientemente que terminen los aplausos. Ya cuando puede hablar dice en un tono fuerte y claro: “Al contrario de lo que dice la grabación, no hemos querido incomodar, sólo acompañarles con un poco de folcklore y bueno como siempre cualquier colaboración será muy agradecida. Que tengan un bonito día.”. Espontáneamente una señora le dice a Pamela “tú cantas muy lindo”, a lo que Pamela responde con una sonrisa: “gracias” – “tienes una voz muy linda”, Pamela y David agradecen a la señora y ya llegando a Estación Quilpué se bajan del vagón. Eric, que estaba en un rincón del vagón se desplaza hacia el centro, espera un par de estaciones y comienza su espectáculo.” (Observación en trayecto El Salto - Quilpué)

Finalmente se distinguen en este verdadero mundo móvil a ciertos actores que ejercen sus actividades en los vagones, los ya conocidos “músicos del metro”<sup>11</sup> en los cuales se centra la presente investigación.

Durante la semana, ya alrededor de las 9:00 horas se pueden ver músicos entre los vagones del metro, a lo largo de todo el recorrido. Las intervenciones artísticas pueden comenzar en cualquier estación, sin embargo muchos prefieren realizar sus actividades entre las estaciones Limache y Peña blanca, Quilpué y El Salto y entre estación Miramar y Barón también los hay.

---

<sup>11</sup> Hasta la fecha hay cientos de videos en internet de músicos cantando en el metro, visualizándose por lo menos de forma mediática un conocimiento acerca de estos actores, es cosa de rastrear “músicos del metro” en algún motor de búsqueda en internet.

Como se explicó en la contextualización del problema de investigación, los músicos deambulan en los vagones del Metro Valparaíso realizando sus actividades artísticas al margen del reglamento elaborado para los usuarios del metro (MERVAL, 2010) en el que se prohíbe la utilización de aparatos de sonido o instrumentos musicales que molesten a los pasajeros, también las manifestaciones o presentaciones sin autorización previa de la empresa y el ejercer mendicidad, comercio ambulante, u oficios que atenten contra “la moral y las buenas costumbres”.

Si bien esta problemática es actual, se ha podido documentar la existencia de músicos vagoneros cuando lo que hoy es Metro de Valparaíso era un ferrocarril que funcionaba entre Santiago y Valparaíso. En el tren que salía de Valparaíso viajaba todo tipo de personas y de mercadería que tenían como destino la zona interior del Valle del Aconcagua. Concordando con diversos relatos obtenidos se puede indicar que en estos trayectos rara vez hacían su aparición algunos músicos, los que por lo general viajaban en el tren y aprovechaban de acompañar el viaje con sus melodías, generalmente con canciones folclóricas chilenas o corridos mexicanos. Cuando subían la gente se “los peleaba”, ya que el viaje era de 8 horas entre Santiago y Valparaíso (Ugalde & Sandoval, 2010), de esa forma el músico tocaba largos trayectos, a veces descansando y rotando en los diversos vagones del ferrocarril.

Posteriormente se cierra la vía Valparaíso-Santiago por lo que el ferrocarril queda operando solamente entre Valparaíso y Limache. Ya a finales del siglo XX en este servicio ya se pueden reconocer algunos músicos deambulando en los vagones de los antiguos trenes. Un caso interesante de apuntar es el de la experimentada charanguista Cecilia Héller con la que en un par de conversaciones en el metro mismo me pudo describir y comentar cómo era el flujo y movimiento de músicos en el ferrocarril antiguo. Comenta que eran unos pocos los que subían, todos se conocían y tenían ciertos códigos en torno a la relación con los funcionarios del ferrocarril. Cecilia señala que era muy difícil toparse con un músico entre los vagones ya que eran pocos. Había también una relación buena con los “boleteros” quienes les

dejaban subirse luego de que cortaba los boletos a los pasajeros del tren. En ese entonces no habían guardias en los vagones ni nada por el estilo aunque las actividades artísticas no estaban reglamentadas se hacían de forma informal con la venia del funcionario de ferrocarriles (también habían quienes no les dejaban). Cecilia comenta que en términos de dinero el tren siempre fue bueno para los músicos ya que a la gente le llamaba mucho la atención ver a músicos en el tren. También sostiene que al principio eran “unos pocos”, y que trabajaban bien, sin ningún problema porque siempre había respeto, también demuestra su preocupación ya que hasta la fecha han llegado muchos músicos, y en palabras de ella “no puedo hacer nada si no se puede controlar, la pega es así”.



**Foto 9.** Cecilia Héller, experimentada y virtuosa charanguista urbana. Fuente: Eduardo Céspedes Ardiles.

En la actualidad ya no existen los inspectores de boletos sino un sistema computarizado el cual controla las entradas y salidas de los usuarios respecto a las estaciones donde transite. En este contexto es común divisar entre los vagones y andenes del metro a estos sujetos que marcando su tarjeta se mueven hábilmente

por las instalaciones del Metro Valparaíso. Algunos músicos deambulan libremente cargando sus guitarras en la mano y listos para comenzar en cualquier momento mientras que otros son más recatados llevando sus instrumentos en sus fundas y moviéndose con cautela ante la posible aparición de algún grupo de guardias de seguridad y la posibilidad de que los sigan ya que muchos son conocidos por los funcionarios de Merval, o simplemente que ante la sospecha los acompañen hasta que se bajen, impidiendo que se muevan dentro del metro con libertad, y por ende, que puedan realizar sus presentaciones musicales.

De forma solitaria, agrupados de dos, tres o hasta 5 personas estos *personajes-metro* ofrecen su música a cambio de una retribución voluntaria que la mayoría de las veces se traduce en monedas de 50, 100 y 500 pesos, también se aprecian en algunos casos billetes de 1000 y 2000 pesos salir de las manos de algún entusiasta usuario. Siempre hay un grupo de pasajeros que no retribuye, algunos pocos se excusan moviendo las manos y haciendo una mueca como pidiendo disculpas, otros escuchan música con sus reproductores mp3 o simplemente ignoran la presencia de los músicos.

Considerando todo lo anterior, se ha buscado describir el contexto situacional del Metro Valparaíso donde diversos artistas urbanos simultáneamente y a lo largo de las 20 estaciones del Metro Valparaíso, deambulan, compiten, se relacionan, se comunican con sus pares y con sus “otros” ya sea para conversar sobre algún suceso, preguntar cómo se ha visto el flujo de guardias o si ya se tocó en determinado vagón, también bromean y se ríen entre ellos, haciendo notar su presencia en el metro.

Considerando lo anterior se puede visualizar al espacio del Metro Valparaíso como un lugar de encuentro y de experiencias comunes entre los músicos que se desempeñan en tal lugar. Esto toma un contraste especial cuando se visualiza que muchos músicos están prácticamente todos los días de la semana y varias horas al día moviéndose entre las inmediaciones del metro. De ellos nos ocuparemos en los

próximos puntos a tratar considerando siempre como guía el objetivo de conocer en qué medida estos actores a partir de sus prácticas musicales desarrolladas en el metro generan procesos de construcción identitaria.

## **4.2.- La Acción como Primer Paso Hacia la Vinculación con el Grupo de Músicos del Metro Valparaíso: el mecanismo de acción-transformación.**

Siguiendo a Guitart (2009) un aspecto básico y relevante en la conformación de los procesos identitarios es el mecanismo donde el sujeto se vincula con algún grupo social a través de su acción sobre el entorno, las personas, grupos o comunidades. Un punto relevante en este aspecto sucede cuando él o los sujetos buscan transformar el medio y dejar su huella, interiorizando el ambiente en los procesos afectivos y cognitivos propios.

En esta línea se han propuesto las tres categorías que servirán de guía para el análisis sobre el mecanismo de acción-transformación. Estas son: i) Acciones cotidianas, ii) acciones orientadas hacia la comunidad, iii) Acciones relacionadas con proyectos futuros.

### **4.2.1.- Acciones cotidianas**

Tal como se indicaba en el relato etnográfico sobre el Metro Valparaíso, se pueden distinguir a músicos que ejercen sus actividades prácticamente todos los días en tal espacio. Esto último toma relevancia en cuanto, siguiendo la propuesta elaborada por Guitart (2009) a partir de Kim, Kaplan y Pol, un punto base para una primera aproximación entre los integrantes de un grupo social determinado es el pasar tiempo en el medio donde interactúa determinada agrupación.

“con la Pame, o en la mañana o en la tarde, tratamos de darle como 5 o 6 horas mas o menos...lo ideal, quedamos agotados salimo pa afuera un tato... tomamos un agüita tratamos de comer algo, y después volvimos, porque tenemos que avanzar... tenemos niños, hay un proyecto que es terminar la casa... entonces tenemos que hacerla.” (Pamela y David)

“Entro a las 8 - 8:30 en la mañana hasta las 4 o 5 de la tarde. Por lo general almuerzo cuando llego a la casa, me tomo un buen desayuno (...) son como 8 horas al día.” (Manuel)

“De repente salgo a las 9, es que a veces el tiempo depende de como te esté yendo o si está bueno, te quedai un poquito más porque está bueno. Entro a las 9, hasta la 1, las 2. Subo a

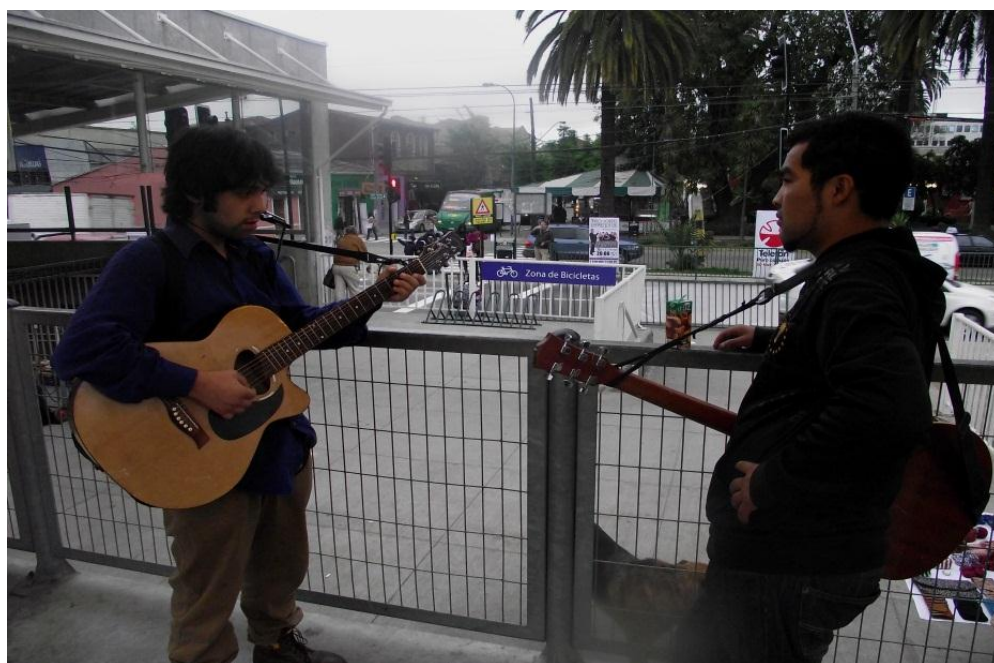
almorzar, voy a hacer aseo y me pongo a ensayar.” (Ítalo)

En promedio los músicos entrevistados dedican de forma diaria 6,5 horas a realizar sus presentaciones a lo largo de todo el recorrido del metro. En estas horas se consideran también el tiempo que es utilizado cuando deben salir de las instalaciones del metro obligados por los guardias o cuando, como Pamela y David, salen a descansar y comer algo para luego volver. También gran parte de estas horas la dedican a la espera de los trenes (mínimo 5 minutos, máximo 13 minutos).

En términos generales la forma en que los músicos utilizan el tiempo en el metro se caracteriza por ser flexible adecuándose muchas veces, en palabras de Ítalo, al “cómo te esté yendo” en determinado momento del día. Entre los vagones del metro es común escuchar conversaciones entre músicos que comienzan con frases como: “¿cómo va la cosa?”, “pucha que ha estado malo hoy día” “parece que la gente anda en otra” o “¡está súper bueno... así que de aquí no paro hasta que cierren!”. El metro con sus cualidades de horario y acceso permite que los músicos sean los que decidan si entran temprano en la mañana, como es el caso de varios, o si comienzan sus labores en la tarde y terminan junto al cierre de los servicios, como un grupo también lo hace.

Este primer acercamiento a las acciones, a partir del tiempo, es fundamental para visualizar el periodo que los músicos dedican a sus prácticas en el metro, y de paso, para aproximarnos a un ámbito relacional entre estos actores, ya que al pasar buena parte del día en los vagones del metro constantemente se relacionan e interactúan con sus pares que se desplazan en el metro.

En este plano si bien la mencionada “soledad compartida” que se da en el vagón se transforma en una extraña sensación y condición temporal para muchos de los usuarios que utilizamos el Metro de Valparaíso, se puede hurgar en este espacio de movilidad urbana y detectar la existencia de diversos tipos de vinculaciones significativas específicamente en el grupo de músicos del metro.



**Foto 10 y 11.** En la primera imagen Esteban y Héctor esperando el próximo tren en estación Quilpué, conversando y tocando algunas canciones. En la segunda “Pego”, Samuel y Christian terminando su jornada en estación Limache.

Fuente: Elaboración propia.

En las inmediaciones del metro los músicos deben tener inevitablemente algún tipo de contacto entre ellos. Esto se da especialmente al subirse a los vagones, o en los andenes, ya que ante la falta de comunicación con sus pares para saber, por

ejemplo, si van a tocar en el vagón, si viene alguien en el vagón anexo, si hay guardias en el vagón, etcétera, se exponen a perder un vagón, que los sigan los guardias, o subirse en un vagón que está ocupado de antemano por otro músico. Si bien este grado de relación existe entre varios músicos, que se limitan a preguntar lo justo y necesario sin mayor comentario, también se notan vínculos más fuertes entre algunos músicos que subiéndose al vagón se saludan como si fueran conocidos de toda la vida, bromeando y destinando varios minutos a conversar con sus pares.



**Foto 12.** Héctor y Samuel bromeando antes de tocar. Fuente: Elaboración propia.

“con él (Jorge) nos conocemos de las micros. Hace como unos ocho años, con el otro Ítalo también. Conocí primero al papá del Ítalo que tocaba, luego llegó el hijo. El Jorge, el flaco Oscar, el revolucionario, el Mao, el del Charango, el Quijote que le dicen, también nos conocemos de la micro hace rato y hay una cosa que él... me llevo bien con él porque él en si tiene como un respeto, a pesar de que también tiene su genio también. Un respeto, me llevo bien. Con el Ítalo también soy amigo, las relaciones de amistad vienen muchas veces porque es gente de las micros que llegaron al metro. En

el paradero, en el Jumbo, en quince norte nos juntábamos y de la mayoría, muchos músicos que están en el metro venían de las micros.” (Ítalo)

Tal como se puede ver, efectivamente entre algunos músicos del metro hay relaciones de amistad que llevan años debido a que muchos se conocían tocando en las micros en la ciudad de Viña del Mar. Esto último da luces de una permanencia en el tiempo de distintos actores en la actividad, además de una migración de músicos de los microbuses al metro donde hoy ejercen sus actividades<sup>12</sup>. Por otro lado de entre los músicos existen los que como Kathy y Cristian no tenían contacto con semejantes en la región.

“Mira yo me sentí súper acogida por todos los músicos de acá, nunca sentí una rivalidad o jamás sentí una marcada de territorio como en Coquimbo que los músicos no reciben bien a los que vienen de afuera, pero acá no, me recibieron súper bien los colegas. Ahí empecé a conversar, por el tema de los guardias, por que nos echaban y supe que existía un sindicato, y presionamos y pudimos revivir el sindicato que estaba muerto. Nos llevamos bien con todos, somos como una familia, nos tenemos sobrenombres, nos queremos, nos tocamos la cabeza, nos hacemos cariños, nos abrazamos, somos bien hermanables. Para mi el David y la Pamela son como los más amigos, también están Jorge con la Melisa, el Manuel, tengo una bonita relación de amistad con Manuel ellos son como los más cercanos (...) compartimos con ellos más acá en el mismo metro, en sus casas también. El David con la Pamela han ido a compartir a mi casa, nosotros vamos a su casa, nos quedamos a dormir allá, compartimos el 18 de septiembre juntos en la casa de ellos en la toma...” (Katherine)

Un motivo importante para la creación de lazos, en el caso de Kathy, tiene estrecha relación con las problemáticas, como sería en este caso el tema de los guardias. A partir de esta coyuntura se aprecia también el surgimiento de una *interacción significativa* entre los músicos, que se puede ver resumida en la frase “somos como una familia” y en el sentimiento de “hermandad” que emanan de los dichos anteriores. A esto se suma que, en varios casos el interactuar con los miembros del grupo supera el espacio del metro donde realizan sus labores,

---

<sup>12</sup> Tema que será tratado más adelante.

extendiéndose a actividades en las propias casas de los músicos lo cual es un claro ejemplo del grado de amistad que llegan a tener algunos de estos actores.

#### **4.2.2.- Acciones orientadas hacia la comunidad**

La mayoría de los músicos entrevistados presentan un alto grado de involucramiento con sus pares el cual se expresa principalmente en la pertenencia a una instancia creada por un grupo de músicos del Metro Valparaíso: el Sindicato de Músicos de Músicos de la Vía Pública y el Transporte de Valparaíso (SIMUVAL). Formado el año 2010 ha aglomerado a músicos de las más diversas edades y estilos musicales. En la práctica son cerca de 35 músicos los que se ven involucrados con las diversas actividades que se realizan.

“Para mi el sindicato es una manera de protegerse colectivamente frente a cualquier tipo de atropello, para mi es una forma de lucha por nuestros derechos como artistas como músicos, creo que es una de las pocas formas que el músico tiene como poder estar unidos y protegidos. En el momento en que creamos el sindicato fue porque la represión está muy fuerte consideramos que el trato que se daba a los músicos era indigno y por eso nos organizamos.” (Jorge)

Tal como se puede leer en el párrafo anterior el sindicato busca formar un verdadero refugio y alianza estratégica frente a la llamada “represión”. La consideración de los verbos nombrados como “proteger” y “luchar” nos ayudan a visualizar un conflicto donde los músicos se sienten vulnerados<sup>13</sup> y donde las palabras “unión” y “protección” hablan de lazos y vínculos más o menos complejos entre los integrantes.

En este plano se debe considerar que a través de las *acciones* se puede ver el nivel de importancia que toma el sindicato para los músicos.

“Con la Pame tratamos de estar lo más... cuando podemos vamos los dos, siempre tratamos de estar ahí y asistiendo.” (David)

“Mi rol es hacer trámites, de hecho para constituirnos legalmente hicimos bastantes trámites, nos reunimos con la gente encargada de cultura y mi propósito como presidente es abrir los espacios para la cultura.” (Jorge)

---

<sup>13</sup> En el capítulo destinado a los *referentes identitarios* se profundizará el tema del sindicato.

“Trato de estar siempre presente, no se puede siempre, por que vivo en la Cruz, estoy como a dos horas y medias del lugar de reunión.” (Katherine)

“Estas últimas dos semanas no he podido ir, pero en general, yo me empapo me comprometo, el Manuel siempre va a estar, ellos lo saben.” (Manuel)

Siguiendo a Gimenez (1997), y observando los diversos grados de compromisos con el sindicato, como el asumir algún rol directivo o la asistencia constante a las reuniones, podemos visualizar tempranamente interesantes niveles de pertenencia social. Esta última, en términos de *acción* consiste en la inclusión de los individuos en un grupo mediante el compromiso de algún rol dentro de la colectividad. Esto último, expresado en los dichos de los actores, se corrobora en la práctica al tener la oportunidad de asistir a diversas reuniones del sindicato y comprobar la asistencia de la mayoría de los entrevistados.

Hay reuniones que son polémicas y bien asistidas como también algunas donde van unos pocos, todo dependiendo de las coyunturas sucedidas en el metro o de nuevas noticias que el directorio tenga que dar.



**Foto 13.** Reunión del sindicato. En la foto se puede ver a algunos de los entrevistados como David, Pamela y Manuel. Fuente: Elaboración propia.

En las reuniones los músicos opinan, se ríen, discuten, se validan como actores pertenecientes a un gremio en especial y también comparten sus miedos y pesares. Algunos cuentan los problemas que tienen en el día a día: roces con los guardias, cuando algunos son arrestados, dudas respecto a ciertos rumores que se divulgan en el metro, etc. También las reuniones del sindicato son una instancia para la expresión y el desahogo, ejemplo de esto, es cuando Katherine se emociona hasta las lágrimas y alza su potente voz para expresar su disconformidad con la grabación que es reproducida por Merval en los vagones y que llama a no incentivar a los músicos:

“Estimados pasajeros: para un viaje cómodo y tranquilo no incentive con propinas el desempeño de artistas callejeros y vendedores ambulantes a bordo de trenes. Estas actividades no están autorizadas y constituyen causal de sanciones para quienes las ejercen.”

(Grabación emitida en cada vagón del Metro Valparaíso antes, durante o después de sus presentaciones)

#### **4.2.3.- Acciones relacionadas con proyectos futuros**

Según Guitart (2009) un tercer criterio para comprender el proceso de construcción de la identidad colectiva en relación a las acciones se relaciona con el conocimiento que los actores tienen de las necesidades, problemas y los proyectos de un grupo humano, como también con el cuán implicados están con su futuro.

En primer lugar, y en relación a las necesidades del grupo, los actores entrevistados consideran apremiante la valoración del músico del metro como trabajador y los resguardos sociales como vivienda y salud. También algunos artistas urbanos apuntan que es imperioso mejorar la convivencia con los guardias y así no dar ningún motivo para “te pongan las mano encima” ni “te persigan”. Respecto a las dos primeras necesidades mencionadas Melissa señala:

“Son las mismas necesidades que tienen los músicos en general en este país, el problema de que el músico y el artista en general no es considerado un trabajador, el arte no es

considerado un trabajo, el arte es considerado un lujo, un bien de consumo pero no un trabajo...al artista no se le considera un trabajador sino un flojo, un bohemio, un mendigo, muchos calificativos malos pero nunca un trabajador, o sea...yo también he tenido que lidiar cuando gente te dice "mijita...usted qué está haciendo, tiene hijos, por qué no va a trabajar?" o sea...despierte!, al Jorge más todavía... "oye te estai tirando las bolas anda a buscar trabajo po"... entonces la gente no tiene la capacidad de pensar que detrás de una canción que dura dos minutos hay horas y horas de trabajo para poder llegar a interpretarlos de buena forma y como no entiende eso no lo valora como se debiera, y como el artista no es trabajador no tiene los beneficios que debiera tener, de salud, de vivienda, de educación, un montón de cosas, hasta los mismo espacios de trabajo..." (Melissa)

En segundo lugar y respecto a los problemas a nivel de "músicos del metro" se apunta de forma constante a la "represión", donde resaltan los guardias y la grabación de Merval.

"el mayor problema es la represión que tenemos de parte de Merval, eso es lo principal, el hecho que nos subamos al metro y que vayamos como pasajeros, no nos han visto tocar y nos persigan, por ejemplo, en este minuto tenemos a dos guardias que están como a 20 pasos de nosotros, estos dos señores no se piensan ir hasta que yo me vaya seguramente, nos siguen nos persiguen y nos vuelven a seguir. Otro problema es la bendita grabación, que por lo demás es bastante discriminatoria, y que a mi en lo personal, no sé si a todos los pasará, pero a mi me ocurre que las primeras veces yo me bajaba como con depresión y al final del día me daba una angustia horrible, llegaba llorando a mi casa, me afectaba mucho la grabación, me hierva que me digan artista callejero porque siempre entendí que las callejeras eran las prostitutas, y siento que es despectivo." (Katherine)

También en un nivel de autocrítica músicos como Ítalo y Germán acotan que los artistas deben cultivar más conciencia para con los usuarios del metro y sus semejantes, por ejemplo, esperar un tiempo prudente cuando un músico toca en un vagón para que la gente que utiliza el metro no se sature y estar atentos para no tocar más de 3 veces en un mismo trayecto ya que algunos músicos, comentan, tocan sin preguntar cuántas veces han pasado artistas por el vagón. Por otro lado y desde la experiencia de Germán, está la preocupación de que si el problema del no

reconocimiento de los músicos por parte de la empresa concesionaria no se soluciona se formen mafias dentro del mismo grupo de artistas como sucede en el metro de Buenos Aires, en Argentina.

“el infierno es que esto no se solucione y que se empiece a regular por mafias, como pasa en Argentina. La pequeña gran diferencia es que en Argentina hay dos millones de trenes y dos millones de todo, entonces en el medio del caos, tu comí, te puede ir bien, están acostumbrados al caos, acá con la poca frecuencia que hay... queda la escoba y colapsa al tiro. Se acaban los trenes pa subirse, cachai, si llegan a aparecer mafias y cuestiones raras, va a ser la cagá.” (Germán)

En tercer lugar, dentro de las acciones relacionadas con proyectos futuros Guitart (2009) sitúa el conocimiento y asimilación de los proyectos que existan a nivel de grupo. Respecto a lo anterior los actores demuestran conocimiento de un proyecto entregado a Merval el cual fue una propuesta de funcionamiento elaborada por el sindicato la que buscaba normar y regular las prácticas artísticas en el metro, proyecto que finalmente fue rechazado por la empresa. También, desde los músicos urbanos se señalan planes como la realización de campañas para reunir fondos, trabajar con organizaciones de derechos humanos y realizar “recursos de protección colectivos”. Asimismo se proponen ideas como conseguir una casa donde funcionar como centro cultural, realizando peñas, talleres y postular a fondos concursables de arte convocados por el gobierno.

En último lugar se ubica la implicación que los sujetos puedan tener con su grupo. En este plano interesa observar y describir cómo el individuo se ve inmerso en el futuro del grupo. Al respecto Germán no sólo se proyecta en el grupo de músicos del metro, sino también propone un mecanismo de organización para que a futuro pueda existir la música en los vagones de forma normada y ordenada.

“Si nos dan permiso y entrai y salí cuando quería, el caos y la propaganda que va a tener eso... imagínate todos achoclonados en el mismo horario, la gente molesta, eso no va a ser solución. La solución es dos show por viaje garantizados por el sindicato, repartidos en turnos rotativos, si entra el loco a tocar y tu estai en tu vagón tu le dices “compañero estamos organizados podí tocar... dame tu nombre y te damo un cupo pa tocar”, o sea, yo te digo... “loco... el volumen, el repertorio mira podí.... asóciate tú con este”... hacer pagar al músico con trabajo y esfuerzo, el privilegio de un espacio así.” (Germán)

En la misma línea Melisa piensa seguir “la lucha” por el reconocimiento de su labor en el metro esperando ser parte de un grupo de trabajadores del mismo Metro de Valparaíso. Por su parte Manuel espera a futuro poder formar parte del disco de los músicos del metro:

“Pueden salir muchas cosas, ideas como el DVD o CD, podemos sacar un CD en común como sindicato me entiendes, y cuando venga el verano vender ese disco y que cada uno grabe un tema, tu caballito de batalla y un video entonces sirve po. Yo me siento parte también po...” (Manuel)

De esta forma se puede visualizar diversos grados de compromiso e implicación de los individuos con el grupo de músicos, implicación que si bien se puede dar en torno a complejos proyectos o a los detalles más pequeños, se caracteriza por mantenerse en el tiempo y se relaciona muchas veces con cambios, propuestas, en definitiva transformaciones que los individuos del grupo de músicos del metro desearían realizar en un futuro próximo.

#### **4.2.4.- Ideas finales**

Recordando a Gilberto Gimenez (1997), hasta ahora se puede notar una primera aproximación a lo que sería una “pertenencia social” en cuanto los individuos del grupo participan y son incluidos tomando algunos roles en la colectividad. Si bien lo anterior queda evidenciado en las prácticas y narrativas de los músicos, se debe

recordar que la identificación puede tener matices de acuerdo a la fuerza y calidad de esta.

De igual manera se afirma que los actores en cuestión buscan y logran ir transformando su medio, van dejando también huellas en la medida que se integran al grupo y asumen responsabilidades y de esa forma interiorizan procesos afectivos y cognitivos interesantes, como los que se han señalado a lo largo del presente capítulo y que van dando cuenta efectivamente de la existencia un mecanismo de acción-transformación en el que los individuos se vinculan con el grupo social.

Con todo, las *acciones* de los músicos del Metro Valparaíso van demostrando una orientación que se dirige hacia un “nosotros”, hacia un bien común. Situados en esta perspectiva se pueden divisar hacia el horizonte las primeras luces de un proceso de construcción identitaria que es complejo y que debe abordarse en todas las demás dimensiones.

### **4.3.- Los Procesos Mentales como Aproximación al Reconocimiento, Valorización y Generación de Sentidos de Pertenencia en los Músicos del Metro Valparaíso.**

Tal como lo señala Guitart (2009) la identidad colectiva se caracteriza por ser justamente la parte del relato de un individuo que se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo cultural, juntamente con el significado valorativo y emocional asociado a esta pertenencia. En este sentido es que se hace relevante hurgar también en las subjetividades de los músicos del metro, en su ser más interno, conocer sus formas de concebir la realidad, de diferenciarse, identificarse y demostrar pertinencia a su grupo social.

Penetrar en los procesos mentales de categorización generados por estos actores conlleva a considerarlos como seres reflexivos y a proporcionarles un espacio de expresión para sus memorias e ideas personales, que también pueden ser compartidas por la colectividad.

#### **4.3.1.-Diferenciación grupal y comparación social**

Un punto fuerte de diferenciación a nivel de grupo se puede visualizar en torno a los *personajes-metro* como los vendedores o mendigos, descritos anteriormente. Si bien se aprecia un respeto por la labor que realizan en especial los vendedores, los músicos también toman sus distancias respecto a tales colectivos buscando ser diferenciados en la medida que se van comparando con algunos contrapuntos característicos de los otros grupos.

“yo pienso que cualquier persona que trabaje, ya sea vendedor, incluso algún mendigo porque pide y no roba no tiene que ser discriminado. Sí...hago la diferencia entre un músico y un vendedor, el músico es diferente, el músico se prepara para ser músico, el músico estudia para ser músico, no digo que el vendedor sea menos pero el vendedor sólo tiene que tener un producto y ser bueno pa vender cachai...pienso que deben agruparse entre ellos y tener su lucha propia, como vendedor con su gremio ah?... es lícito que los vendedores se unan y

luchen por los espacios, a mi me molesta cuando un vendedor llega y me pasa a llevar y vende mientras toco...” (Jorge)

De esta manera se distingue claramente por un lado un pensamiento inclusivo que en general tienen los músicos del metro en cuanto aceptan y reconocen un gremio<sup>14</sup> de vendedores del metro con autonomía y que debiera luchar desde su propia “trinchera”. Por otro lado se visualiza un alto grado valoración del *nosotros*, los artistas urbanos, donde la gran diferencia con los vendedores vendría a ser la condición de “ser músico” o “artista” ya que esto hablaría de un talento, una preparación previa y una forma de relacionarse distinta con el usuario, al contrario de los vendedores que intercambian simplemente una mercancía por dinero.

Un punto sensible respecto a la diferenciación grupal tiene relación con la interrupción de sus intervenciones artísticas por los vendedores que pasan ofreciendo sus productos, algunos gritando más que otros, a través de los vagones.

“yo tengo buen trato con ellos (vendedores) pero encuentro que no nos deberían comparar con ellos...no es por ser... yo jamás he sido clasista y tampoco tengo por qué serlo... creo que ellos lucran... venden cosas y no respetan a nadie, tu estai tocando, haciendo música y ellos pasan no más vendiendo y no les importa si tu estai haciendo el show, ellos deberían esperar y que nos bajemos para ellos pasar vendiendo, y bueno eso”. (Pamela)



**Foto 14.** Vendedor pasando por el vagón que toca Manuel. Fuente: Elaboración propia.

<sup>14</sup> Entiéndase como agrupación-comunidad

En este punto son varios los músicos que llegan a mostrarse ofendidos cuando un vendedor transita por el vagón en el que ellos están tocando y critican la “falta de conciencia” de los vendedores en general. Al respecto también se debe considerar que algunos músicos, como Iván, se muestran más cercanos y flexibles a la convivencia simultánea de las prácticas en un mismo vagón.<sup>15</sup>

“En el caso de ellos...la gente les compra... pucha pasan vendiendo maní, la gente quiere comerse un maní, hasta yopo (exclamación). Pero en el caso del que pide es diferente, los vendedores siempre van ahí asiento por asiento, uno puede estar tocando y no influyen en nada. Con el gitano me llevo mal, el otro día llegó y lo pillaron a él y yo iba sentado, yo vi al guardia que se iba a subir y empezó a apuntarme... entonces pa qué hace eso, a parte lo venían a buscar a él porque es atrevido. Con los vendedores no tengo ataos...” (Iván)

Además del grupo de los vendedores también se consideran los mendigos. Varios músicos han tenido problemas con el “gitano de la carpa”, quien por lo general entra al vagón y sin vacilar comienza a dar su discurso, cosa que molesta a la mayoría de los músicos. Un punto importante de notar es que estos actores sostienen una plena comparación social con los mendigos, siempre considerando las acciones que ellos como músicos realizan y los *otros* no. De esta forma generan opiniones que van fundando un sentido de identidad grupal cargado de símbolos que giran en torno al hecho de sentirse, autodenominarse y ser artista, y por ende, de considerarse parte de un gremio en el que sus miembros se distinguen de los *otros* principalmente por explotar y utilizar sus cualidades artísticas.

“Cuando alguien me dijo a mi que yo era un mendigo, yo le dije “caballero ¿usted sabe cuál es la diferencia entre un mendigo y un artista?” “El mendigo pide por lástima, el artista por el talento.” Por eso la diferencia como se ganan la moneda.” (Ítalo)

---

<sup>15</sup> Esto se puede comprender mejor sabiendo que hay varios músicos que fueron vendedores ambulantes, o sus padres lo son (como el caso de Iván y Manuel)

Otro contrapunto en relación a los mendigos es que los músicos se consideran *trabajadores* que realizan una actividad musical y por lo tanto “se ganan las monedas”. Esto último se corrobora en los vagones y reuniones del sindicato, cuando los músicos se autodenominan en sus discursos como “trabajadores de la música” o “trabajadores de la cultura”. Por supuesto que en sus discursos lo anterior se puede evidenciar:

“...la gente que anda pidiendo dentro del metro yo encuentro que no debiera ser así porque todos nos ganamos las monedas haciendo algo... creo que *todos podemos trabajar en algo...*” (Pamela)

“entonces le dije... “sabí qué má... *trabajemos en la música*”...prefiero pasar todo el día tocando, porque era una mierda de plata la que ganaba, “empecemos de nuevo dediquémonos a la música y seamos los mejores... somos artistas y nos va a ir bien”... y ahí empezamos a tocar...” (Melisa)

“nos dimos cuenta de que era factible... o sea tomándolo como *un trabajo*... trabajando día a día, pero serio, o sea no de ir un fin de semana y después ir a las dos semanas, o sea... vamos todos los días pongámonos un horario y *es nuestro trabajo*, nosotros desayunamos, tomamos una ducha, y nos vamos bien preparamos lo más aseados posibles, lo más bonito posible para hacer algo agradable a la gente, vamos bonito... la Pame se arregla como que vamo a una fiesta cachai, tratar de presentar lo más bonito posible.” (David)

El que los músicos consideren estas prácticas como un oficio perteneciente al rubro del *arte* se corrobora en la medida en que existe constancia en sus prácticas expresada en la gran cantidad de horas que los músicos destinan a sus intervenciones musicales en los vagones del metro. A partir de esto se debe notar que el reconocimiento de las prácticas musicales urbanas como un trabajo se constituye, como se profundizará en el próximo capítulo, en un punto de inflexión importante desde el cual se articulan derechos no reconocidos y conflictos con las normativas dispuestas por la empresa Merval.

### 4.3.2.-Satisfacción comunitaria

Siguiendo a Tajfel (1984) interesa continuar rescatando el significado valorativo y emocional asociado a la pertenencia a un grupo social. En esta categoría se puede notar el orgullo que los actores tienen al formar parte del grupo de músicos del Metro Valparaíso.

“Me siento súper orgullosa porque hago lo que me gusta hacer... no soy presa del sistema, tengo la facilidad de...si del colegio de mi hijo me llaman y me dicen q se accidentó...me bajo del metro y veo qué le pasa. No tengo un jefe que este encima mío, pagándome una porquería de plata y abusando de su poder. Yo soy mi propia jefa, soy súper exigente y muy disciplinada, me preparo, sacamos los temas con Cristian al callo, como tiene que ser, hay una preocupación, hay días que nos quedamos muy tarde preparándonos, para mí es una disciplina, un oficio... una entrega... es tan importante como el amor que le tengo a mis hijos, es mi vida, y no me veo haciendo otra cosa. Volviendo a la adolescencia, responderle a mi papá que los músicos no nos morimos de hambre, al contrario tenemos unos kilitos de más (risas), *orgullosa de lo que soy y de lo que entrego.*” (Katherine)



Foto 15. Katherine y Cristian tocando camino a la estación Limache. Fuente: Elaboración propia.

“A mí me gusta tocar en el metro porque hay tramos de diez minutos donde a la gente le entregai un par de temas donde se escucha bien y se reúnen las condiciones es un solo tramo...en la micro se bajan, se suben, la bocina, la gente no va escuchando lo que vai haciendo y uno mismo se distrae acá es más romántico, mas bonito, más encachao tocar aquí (...) en ningún momento la intención es incomodarle el viaje a nadie, sino que la intención es llegar al corazón pa que se entretengan, un viaje entretenido, un viaje rico.” (David)

Trabajar en algo que realmente les gusta, contar con un horario flexible que permite ser una madre o un padre presente en los problemas que puedan tener sus hijos, no tener ningún tipo de autoridad a la que rendir cuentas y ganar bien sin que abusen de tu fuerza de trabajo, son algunos de los múltiples factores que hacen que los músicos, como Katherine, expresen la satisfacción de ser músico del metro. Sumado a lo anterior se recalca que todos los actores coinciden en lo que indica David respecto a lo gratificante que es trabajar en un espacio de movilidad donde “se reúnen las condiciones” y donde, en comparación con las micros, se escucha de forma óptima el sonido de las voces e instrumentos musicales por lo que la comodidad e idoneidad del metro para realizar las actividades musicales viene a ser otro de los tantos factores a considerar.

Con todo se puede ir apreciando que la satisfacción y orgullo demostrado por los músicos con lo que ellos consideran como su trabajo, da cuenta del proceso de *reconocimiento* y sobretodo de *valorización* de su colectividad en la medida en que los actores van reforzando diversas características que poseen como grupo y comparando su medio de forma favorable con el de otros actores como serían los músicos de las micros.

#### **4.3.3.- Sentido de conexión**

Siguiendo con Guitart (2009) el mecanismo de identificación simbólica también busca develar y ubicar la memoria personal y colectiva en los sitios de la comunidad para ver cómo se relaciona con los procesos de construcción de identidad colectiva.

En el día a día los músicos van situándose y prefiriendo determinados tramos en el que desarrollan sus actividades. Si bien la mayoría se debe adecuar a las posibilidades coyunturales del metro (la presencia de guardias, vagones ocupados por otros músicos, vagones muy llenos o muy vacíos, etc.) todos muestran tener algún trayecto preferido en el que idealmente desarrollar sus prácticas musicales.

“prefiero el trayecto Quilpué- El Salto... por el coro que te hace el paisaje. Tú veí el río... sobretodo en la mañana la luz tenue, el ambiente que se crea allí. A mi el lugar que más me gusta... disfruto yo y veo que la gente también disfruta... porque la gente se va recreando con la naturaleza misma y no con un auto, con un edificio, con el semáforo...la música entra más a la gente.” (Ítalo)

“de P. Blanca a Limache... porque ahí me aseguro de que no venga ningún guardia, tengo limpiecito el espacio, ahí trabajo tranquilo y tengo al público cautivo que ni se paran ni entra ni sale, ni habla ni mira, me escucha no má weon (risas)...es mi preferido porque me permite hacer hasta tres canciones, porque me encanta mirar pa fuera el espacio, es paradisiaco estar tocando ahí y trabajando, por todo eso me siento seguro...me gusta.” (Pablo)

“me gusta Puerto-Recreo, porque veo todo el mar, veo toda la costa... ver los barcos y pal interior también es rico pa allá po...” (David)

Los músicos de esta manera se van repartiendo de acuerdo a sus gustos y posibilidades a lo largo de todo el trayecto del Metro Valparaíso el cual, como se desprende de las citas anteriores y las observaciones en terreno, presenta paisajes variopintos que al lector, por supuesto, se recomienda conocer. De esta forma se muestran vínculos fuertes y a veces hasta con tintes nostálgicos de los músicos con los lugares donde desarrollan sus prácticas musicales.

#### **4.3.4.-Sentido de continuidad y membresía**

La categoría de sentido de continuidad ha sido readecuada y orientada hacia el cómo los actores se proyectan a futuro con la colectividad dejando los agentes

pasados para la próxima categoría. En una primera aproximación la mayoría de los músicos se muestran con intenciones de continuar en el Metro de Valparaíso.

“crecer y entregar lo que yo amo hacer, qué mejor que eso... si yo pudiera trabajar en el metro por mucho tiempo, ten la seguridad de que lo haría. Yo quise vivir de la música sin ser famoso... por eso escogí el metro.” (Pablo)

“Este es nuestro trabajo y va a ser siempre. A no ser que un día lamentablemente no tenga voz, mientras tenga voz voy a cantar.” (Katherine)

“no creo que el metro algún día de abasto para tener un guardia por vagón permanentemente, porque ahora si viene un guardia espero que se baje para poder tocar, entonces vamos a seguir acá...igual a futuro yo me veo acá en el metro, yo voy a estar hasta el último.” (Iván)

A modo personal los músicos se proyectan en su labor desarrollada en el metro, mostrando de esta manera un sentido de pertenencia interesante ya que la membresía (el ser parte del grupo de músicos) es un hecho que ellos pretenden mantener en el futuro, algunos incluso no viéndose en otro lugar que no sea el Metro de Valparaíso. Por otro lado, y enfocando ahora la continuidad del gremio en general, independiente de que ellos sigan o no, en el metro o fuera de él, también hay opiniones y certezas de parte de los músicos sobre lo que pasará en los años venideros.

“los músicos en el metro, en la calle en cualquier espacio público van a seguir existiendo siempre hasta que el mundo sea mundo... porque desde tiempos inmemorables han existido, es una tradición y porque veo que a mi cabro chico...sin que se les imponga la música solito le gusta y muchos otros hijos de músicos también... saben que tienen ahí un sustento para sus vidas.” (Manuel)

“lo que pasa es que los músicos han sido sacados de todos lados...ha sido un trabajo siempre rozando la ilegalidad e incluso así, siempre ha existido y siempre va a existir porque siempre va a existir la vocación, si tu tení una vocación lo vai a hacer po, aunque tengai otra

oportunidad de estudiar algo, si tu tení una vocación lo vai a hacer igual, y si no es en el metro, va a hacer en otro lugar...es igual que el pasto...tapai todo esto con cemento (movimiento con las manos) y en las ranuras donde queda un poquito de tierra otra vez vuelve a salir pastito, lo mismo pa mí... lo que tiene que ver con el arte, porque primero te da la posibilidad de ser como tu jefe... igual disfrutai un poco más de la vida también en el plano de tu tiempo, claro no en las lucas, pero disfrutai más tu tiempo.” (Ítalo)

“yo por mí trabajaría toda mi vida ahí...” (David)

#### **4.3.5.- Residentes de toda la vida**

Finalmente también entre los músicos hay quienes son más antiguos, siendo considerados como referentes ya sea por la experiencia, la calidad musical o la amistad que se tenga con él. En palabras de Guitar (2009) estos actores son personas que ayudan a la integración del grupo, creando continuidad entre el colectivo y los miembros. Esto último se puede observar cuando prácticamente todos los músicos concuerdan en nombres de músicos ya más entrados en edad como el caso de don Roberto, la “tía Cecilia”, el “gringo” y también relativamente jóvenes como el caso de Sergio y Christopher también conocido como el “hippie” los cuales, independientemente si pertenecen o no al sindicato, son recordados muchas veces con admiración y familiaridad ya que varios de ellos han sido los pioneros en subir a los vagones del tren cuando este era un ferrocarril hace más de 7 años. En la práctica se conocen y comparten largas conversaciones, sobre todo con los que se asoman más por el metro.

“El Roberto, que ahora también canta en restaurantes en Valpo, es un referente mio de los que empezó acá en el metro, lleva como 5 años cantando en el metro, habían como 3 o 4 músicos y prácticamente se hacían mucha plata. Él es mi referente porque canta folclore y me gusta lo que hace, tengo mucha onda con las tonadas que canta.” (Manuel)



**Foto 16.** Don Roberto ejecuta generalmente canciones del folclor nacional y es un referente de permanencia en el tiempo para los músicos del Metro Valparaíso.

Fuente: Elaboración propia.

“yo estoy desde el comienzo del 2009, cuando entré ya llevaban años, el Christopher que le dicen hippie, la tía Cecilia, Roberto, el flaco de anteojos que lleva hartos años y el Serrat, el Arjona, el Reinaldo, yo los respeto. Quizá como mentor el Roberto, el Arjona, el Reinaldo.”  
(Pablo)

“Hay varios que son bien antiguos, creo que la que me merecen respeto y coraje, ¡wow!... una mujer mayor y que toca charango como los dioses.” (Katherine)

De esta forma se van reconociendo entre el grupo de músicos verdaderos personajes que vertebran historias y mitos sobre los orígenes del gremio en el ferrocarril, de los tiempos en que había unos pocos que decidieron abrir un espacio que aún no había sido explorado por músico alguno. En la actualidad no se ven tan seguido estos músicos que llevan años tocando, algunos aparecen de vez en cuando

y otros se han dedicado a otras actividades en el ámbito de la música, sin embargo, se vislumbra una buena relación y aprecio de los músicos entrevistados por los músicos *referentes* mencionados quienes sostienen largas conversaciones y antiguas amistades con algunos de los músicos del metro más jóvenes.

#### 4.3.6.- Ideas finales

A partir de la descripción del mecanismo de identificación simbólica reflejado por los músicos del Metro Valparaíso se han podido realizar hallazgos relevantes en relación a la generación de sentidos de pertenencia de parte de los actores estudiados a su colectividad.

Por medio de la reflexión en torno a las diferentes categorías del mecanismo propuesto se ha dado un paso más hacia la pregunta por la existencia de una identidad colectiva pudiéndose ya hablar con seguridad de vínculos identitarios significativos que se evidencian a partir de las acciones de los músicos, descritas en el primer capítulo, y de los procesos mentales de categorización estudiados donde se puede apreciar una multiplicidad de factores que moldean la existencia de un “nosotros” complejo en torno a la colectividad de músicos del Metro de Valparaíso.

Se puede identificar, siguiendo a Melucci (1991), un tipo de identidad en los músicos del metro que obedece a la tipología de *identidades segregadas*, las cuales se dan cuando el actor se identifica y afirma su diferencia independientemente de todo reconocimiento por parte de otros. En este sentido los músicos abordados demuestran un sentido de pertenencia marcado por el orgullo, la diferenciación grupal y distintas categorías que hablan de un auto-reconocimiento basado en una base emocional y racional. Si bien más adelante se visualizarán algunas formas de reconocimiento<sup>16</sup> al grupo de músicos de carácter exterior, tales como la mediática, social e incluso de la empresa, se debe considerar que a nivel personal existe una identificación fuerte y clara en los músicos del Metro Valparaíso.

---

<sup>16</sup> Este puede ser positivo como negativo (estigma).

#### **4.4.- Los Referentes Identitarios: elementos culturales propios en los músicos del Metro Valparaíso.**

Siguiendo a Mercado y Hernández (2010) los referentes identitarios son elementos culturales propios de un grupo en donde los individuos se posicionan como miembros de una colectividad ya sea por las prácticas grupales o por cómo ellos mismos se posicionan a través de sus discursos.

Considerando al lenguaje como un referente identitario fundamental para la comunicación (Mercado & Hernández, 2010) de los miembros abordados, es que a lo largo del presente apartado se pondrá atención de forma constante al cómo los músicos utilizan el lenguaje para nombrar su mundo y las personas con las que interactúa.

##### **4.4.1.- Creencias**

Si bien en el capítulo anterior se ha podido profundizar sobre las subjetividades de los sujetos en relación a diversas categorías como la diferenciación grupal, satisfacción comunitaria o sentido de continuidad a continuación se buscará abordar las creencias, también entendidas como “convicciones formadoras de conciencia” (Mercado & Hernández, 2010: 244) en la que los músicos del metro comprenden sus realidades, dan sentido a la vida y a sus propias formas de comportamiento.

En esta línea se abordarán las creencias respecto a lo que significa “ser músico del metro” las cuales son compartidas de distintas maneras por los actores pertenecientes al grupo, encontrando en ellas distintas líneas temáticas desde donde los músicos comprenden sus propias acciones y vivencias de lo que para ellos significa *ser músico del metro*.

##### **4.4.1.1.- Ser músico del metro, comunicar y expresar**

“Ser músico del metro es que cuando subo a cada carro es una experiencia distinta (...) para

mi cada carro es como una aventura, no sabí con qué te vai a encontrar, gente que te aplaude de pie hasta gente que te dice “oiga por favor no toque porque me duele la cabeza”, yo le robo la frase a Víctor Jara y le digo yo no canto por cantar, yo busco canciones que digan algo, siempre un mensaje, me interesa comunicar, expresarme.” (Manuel)

“para mi el metro es mi trabajo, mi fuente laboral, mi fuente de ingreso, mi libertad, mi forma de expresarme, de liberarme, de interactuar con la gente, de entregarle lo que yo sé a la gente.” (Pamela)

Comparando el ser músico del metro a una “aventura” Manuel destaca una faceta emocionante que puede darse al deambular por los vagones y encontrarse con los *otros*. En este sentido, y al igual que Pamela, resalta la diversidad de usuarios con los que día a día se topa e interactúa, destacando la relación que propone de “ser músico del metro” con la posibilidad de *comunicar y expresarse*.

“yo soy muy apasionado a veces la lengua me traiciona y yo soy muy de piel entonces cosa que me molesta la vomito y las hablo en el metro... en el metro van todos mirándote, entonces no es como la micro, la gente te apoya o te reprueba y entras en diálogo. Pal 18 por ejemplo hice un discurso a la gente, le decía feliz cumpleaños a la patria que crezcamos como país, como sociedad, yo te escucho, no comparto contigo pero te escucho.” (Manuel)



**Foto 17.** Manuel hablando a los usuarios del metro. Fuente: Eduardo Céspedes Ardiles.

Se debe acotar que Manuel es uno de los músicos observados que mejor llegada tiene con la gente al momento de pedir la “colaboración voluntaria”. La mayoría de las veces entrega un breve mensaje de acuerdo a lo ocurrido en las fechas, por ejemplo para Septiembre habla de la unión nacional, también constantemente les comenta a los usuarios de los problemas que como sindicato han tenido con Merval acotando que es una forma digna de trabajar y de transmitir “cultura”. Por su parte Pamela, si bien es tímida al momento de hablar en público, se puede observar que es conocida de muchas personas que a diario utilizan el metro, y que tal como explica junto a David, hasta a veces algunas señoras le llevan regalos como queques o galletas.

De esta forma se puede apreciar cómo el metro se constituye como un espacio rico en interacciones sociales significativas, no sólo entre los músicos, sino también con la diversas de personas que utilizan a diario tal espacio.

#### **4.4.1.2.- Ser músico del metro y “echarse el sistema al bolsillo”**

Entre los músicos abordados se puede apreciar una manera de entender el orden social y económico imperante el cual es expresado por ellos con la forma de “sistema”. En general se aprecia en los actores un esquema de pensamiento crítico respecto a la realidad en la que viven, tanto a nivel macro como micro, que se asocia muchas veces a la propia música que hacen, como es el caso de la música folclórica.

“el folclore es un lenguaje y eso se prohibió a los medios de comunicación, y desde ahí se empezó a cantar que está todo bien, por eso tuvo que salir el Víctor Jara, a cantar... y ¿Qué le hicieron a él?... Así pasa con la música, esa es la triste historia de la música en Chile... no se valora la música folclórica porque está en contra del *sistema*...no si... este es el país más fascista de Latinoamérica, acá los intereses siguen para el extranjero y lo que pasa es que la música... siempre se presta para decir las verdades.” (Iván)

“El sistema en que vivimos es de depredación, el más grande se come al más chico, y eso está claro... está claro... el sistema en que vivimos es corrupto, es aplastador, avasallador, discriminatorio, eh... sectarista...olvídate, el que tiene más plata tiene acceso a la educación, a las leyes, a la justicia, y los que no... estamos jodidos...” (Manuel)

A partir de las creencias los individuos se van posicionando en sus distintas realidades y donde el concepto de “sistema” al ser compartido por el colectivo se hace parte de una cosmovisión del grupo (Mercado & Hernández, 2010) desde la cual entienden y dan coherencia a sus prácticas cotidianas.

“acá (en el metro) yo puedo trabajar, vivir independiente sin patrón y haciendo lo que amo hacer. Por eso para mí es importante ser cantor del metro...y también obviamente yo tengo muy presente la cuestión...es una wea quijotesca... vivir de la música es *estar afuera del sistema*... pa mi es importante porque... yo con esto yo me meto al bolsillo el sistema, el sistema es donde las personas trabajan por horas, no tengo nada en contra de ellas, pero yo estoy bien, demuestro que puedo vivir afuera del sistema... y el estar esquematizado como persona te va moldeando la mente la manera de pensar.” (Pablo)

“También (ser músico del metro) me da libertad po... libertad... nosotros no somos máquinas, no somos máquina ni tenemos por qué estarle cuidando el bolsillo a gente que está explotando nuestro cuerpo, está absorbiendo de nosotros, no tenemos por qué estar cuidándole el dinero a ellos... por ejemplo mi pareja estuvo trabajando en el mercado a otro caballero, entonces él no tenía libertad explotaba su cuerpo, desaprovechando a su familia, sin tener tiempo... llegaba rendido a la casa... y yo vi como era el tema, y así como tantas familias po, oficinistas, telefonistas que trabajan de sol a sol, desaprovecharon sus hijos no viéndolos crecer, no teniendo contacto con ellos ni sus propias familias, y nosotros trabajando así, en el metro tenemos espacio para la gente que nosotros tenemos.” (Pamela)

Pablo sentencia que se mete al bolsillo el sistema, Pamela por su lado sostiene que con David, su pareja, no tienen por qué estar cuidándole el bolsillo a la

gente que además explota sus cuerpos. Ambos coinciden que el ser músicos del metro determina para ellos el poder desarrollarse como personas en áreas como la vida familiar, el descanso, la felicidad, el hacer lo que le gusta, la libertad y la autonomía laboral.

De esta manera el sentirse “fuera del sistema” simboliza para los músicos un bienestar, una especie de salvación de estar trabajando horas en algo que quizás no les guste, donde sean esquematizados y/o les exploten por menor dinero. A lo anterior se suma que el considerarse “fuera del sistema” puede implicar alguna vez haber estado dentro de él. En este sentido, y considerando también la figura de el “sistema” como una máquina, Germán entiende el arte urbano como una escapatoria a la crueldad del actual orden social que además da ciertas garantías que el trabajo formal no tiene.

“a mi lo que me llama la atención del prototipo de músico callejero es la marginalidad en la que viven existencialmente, o sea, ahí yo me siento bien parte de ese gremio. O sea, si nada te gustaba demasiado como dedicarte sólo a eso y la música te permite vivir de eso e ir hacia otros lados, sobretodo cuando eres joven, uno anda tan ansioso de probarse ropa ir cambiando de identidad, hasta que se queda con una, generalmente esa última que te poní es el traje pa ir a la oficina... entonces yo veo, sobretodo en el músico viejo, ese que sigue en la calle de viejo, como yo, como el Aarón, como el Serrat, el Jorge, cachai... son gallos que ya asumieron que no están muy ahí con la máquina de moler carne o sea...incluso tú decí los estudiantes... el estudiante igual está en un camino sistémico, va a formar parte de las filas de un sistema, y va derecho a pasar a la historia como alguien que mantuvo vigente la historia de un sistema que no hace feliz a nadie, o sea el porcentaje de felicidad, es bajísimo, felicidad asociada al desarrollo personal, a la convivencia solidaridad, etc. (...) Algo tenía que hacer para que la máquina no te haga mierda, de hecho yo creo que la historia personal de todos los músicos de la calle es que la maquina nos ha hecho mierda una y otra vez, entonces...tai más viejo, ya sabí pa onde va la micro, las monedas son mejores que cuando estai empezando, ya eso le sumai que te permite no estar metido en la wea, humillado por tu jefe, cahuines, mas encima ganai más que la mayoría de los weones que trabajan en el sistema...esto ya pasa a ser como una pega... como un obrero especializado de la no especialización.” (Germán)

Los músicos del metro en general tienen sistemas de ideas complejos que demuestran una relación coherente entre lo que piensan y lo que han decidido hacer como opción de vida. En este sentido ellos consideran al orden social general como triste, demandante, agotador, muchas veces sin sentido, abusador y un sinfín de calificativos negativos que sólo llevan al músico, a través de sus creencias, a validar lo que hacen en el día a día: estar “fuera del sistema”, y no sólo eso, sino a reconocerse como parte de un gremio especial en el que también se encuentran personas que “no están ni ahí con la maquina de moler carne” y tomaron un rumbo de vida similar, con los que se pueden identificar, reflejar y reconocer.

#### **4.4.1.3.- Ser músico del metro es poder ser músico**

Por supuesto que la música también toma parte central en las subjetividades que los músicos tienen respecto a sus prácticas en el metro. Por un lado los músicos presentan en general un aprecio importante por la música, manifestando un apego racional y emocional a ella. También se visualizan algunas creencias que en el caso de Germán se extienden como verdaderas filosofías y que se tienen en torno a lo que es la música en su vida y en la sociedad en general.

“pa mi la música es... medio grotesca la analogía...pero pa mi es categórica: yo como vida y cago música, de hecho no escucho mucha música, porque la música es fruto de una evacuación que tiene que ver con vivencias... porque tengo un don, más que un don es una reestructuración de mi mente y sistema nervioso que hace que yo sintetice y evacúe música. Lo que puede pasar es que en algún momento se detuviera esta carrera tecnológica por la música y sonidos cuánticos y retrocediéramos culturalmente y nos diéramos cuenta que en la austeridad, en lo natural vivimos mejor. En la música se nota muchísimo que cada vez que sale un ritmo popular es más pobre que el anterior rítmicamente, te lleva hacer menos procesos, es como la comida chatarra, aunque no alimenta, es el goce, el acto de echarse algo nomás, no se están nutriendo de nada.” (Germán)

“a mí (la música) me hace trabajar el cerebro y las emociones, a mí no me aburre, disfrutai, podí salir a cualquier hora, podí hacer lo que querai, ensayar... loco la música pa mí es un trabajo grande si te gusta... por ejemplo cuando yo estudiaba mínimo tenía que ensayar cinco horas diarios, ampliaba repertorio, para mí significa eso... es mi vida igual.” (Ítalo)

También se recalca entre las creencias de los actores que el tocar en el metro les permite justamente vivir haciendo actividades musicales, cosa que para lo mayoría de los artistas es sumamente difícil y desgastador en el Chile actual donde la mayoría de los trabajados relacionados a la música son nocturnos.

“pa mí ser músico del metro significa algo importante, la posibilidad de poder vivir de la música sin tener que estar constantemente en locales nocturnos donde hay mucho humo, carrete, donde no te pagan bien, te gestionas tú mismo, y te permite vivir y de poder dedicarte a la música totalmente. En el metro si uno le pone gueno es capaz de mantenerse, si es constante.” (Jorge)

“la idea de ser músico no me gusta demasiado, por ejemplo de la noche, salir acá esta noche acá, no me gusta demasiado, esa cosa del ritmo externo al mío... no me gusta demasiado.” (Germán)

“el metro...me permite ser músico (...) busco lugares y muchas veces no son estables, entonces te permite hacer eso...ser músico... no voy a tener que ejercer lo que estudié en la universidad cachai...yo estudié para ser profe de arte...que no es malo, es bonito, hermoso, pero yo prefiero ser músico... entonces *ser músico del metro es poder ser músico.*” (Melissa)

#### **4.4.1.4.- Ser músico del metro implica llevar una oscura sombra: la estigmatización**

Las creencias muestran cómo el individuo se sitúa en su propia realidad pero también muestran cómo ellos piensan que son estimados y reconocidos por la sociedad en general. En este sentido la identidad colectiva, en su complejidad, tiene

componentes exteriores, también conocido como *hetero-reconocimiento* (Melucci, 199) el cual va moldeando las configuraciones identitarias desde afuera hacia adentro y puede reforzar o dañar la identidad de algún grupo social. Al respecto el sociólogo Ervin Goffman (1998) desarrolla la noción de *identidad deteriorada* para dar cuenta del estigma que ciertas colectividades pueden tener por el hecho de ser diferentes. En esta línea se pueden ir reconociendo diversos sentimientos de desacreditación a nivel colectivo que los músicos del Metro Valparaíso poseen tanto a nivel general como en su ámbito local.

“en general en este país... el problema es que el músico y el artista en general no es considerado un trabajador, el arte no es considerado un trabajo, el arte es considerado un lujo, un bien de consumo pero no un trabajo...al artista no se le considera un trabajador sino un flojo, un bohemio, un mendigo, muchos calificativos malos pero nunca un trabajador.” (Melisa)

“el mayor problema es la campaña que levantó Merval en contra de nosotros, de los músicos, eso es lo peor porque hay gente que realmente cree que nosotros somos prácticamente negativos para la sociedad.” (Iván)

Se puede ir observando cómo los músicos creen que son reconocidos por el “país en general”. Los calificativos negativos utilizados “flojo”, “bohemio” o “mendigo” dan cuenta de que son conscientes de los prejuicios que la gente tiene hacia ellos considerándolos como un grupo con una base social negativa. En esta línea varios músicos se consideran directamente como “estigmatizados” en sus prácticas cotidianas y/o critican la forma en que se les trata en la práctica.

“nos estigmatizan y en vez de valorarnos...para ellos somos mendigos...que es el propósito de MERVAL. Hay bastante apoyo pero hay gente que se pone en contra de los músicos.” (Iván)

“el mayor problema es la represión que tenemos de parte de Merval, eso es lo principal, el hecho que nos subamos al metro y que vayamos como pasajeros, no nos han visto tocar y nos persigan.” (Katherine)

“encuentro que es abuso de poder porque se aprovechan de su calidad de guardias como pa exterminar a los músicos eso no debiera ser porque nosotros igual somos seres humanos, tenemos sentimiento, tenemos pensamiento, tenemos corazón (sollozos) y eso nos lastima bastante su maltrato” (Pamela)

“hay guardias que te bajan y te ven como si uno fuera lo peor, y eso a uno le duele porque igual llegai con buenas vibras a trabajar y ... julero... julero... que sea así po, sobretodo si estamos en una ciudad patrimonio de la cultura... de repente yo he vivido toda mi vida en Valparaíso... mirai y decí pucha de repente hemos llegado con la Pame súper bajoneados a la casa po', triste po', porque es fome po', fome porque uno no le hace nada a nadie (...) por un lado cantamos y somos felices pero por otro lado hasta ahora todavía nos mal miran nos colocan la grabación que es fea, nos bajan con guardias, con carabineros.” (David)

Los músicos del metro día a día conviven con la sombra y el peso del estigma. Si bien ellos plantean seguros “lo que hacemos no es malo”, dentro de las instalaciones del metro los dispositivos de seguridad trabajan todo el día para detectarlos, seguirlos y sacarlos del metro. Cámaras de seguridad, carteles en cada puerta de los vagones, grabaciones que hasta tres veces por recorrido se escuchan en los vagones y buscan recalcar a los usuarios que están prohibidas las prácticas de estos actores y también un grupo considerable de guardias que deambulan a toda hora entre los carros y andenes del Metro Valparaíso son los encargados de resguardar el espacio de movilidad urbana de estos actores que, para Merval, obstruyen el normal funcionamiento de este medio de transporte.



**Foto 18.** Mensaje pegado en las ventanas de los vagones del Metro Valparaíso.

Fuente: Elaboración propia.

Por todo esto ser músico del metro también implica algo que en los trabajos formales por lo general no existe: el castigo social. Al alero de Ervin Goffman (1998) podemos afirmar que los músicos del Metro Valparaíso se verían afectados por el tercer tipo de estigma: el que corresponde a *determinados comportamientos o prácticas que son sancionados socialmente*. De esta forma los actores pueden verse liberados momentáneamente del castigo en la medida en que no son descubiertos por los guardias pero que reaparece cuando sus presentaciones musicales son interrumpidas por la grabación que recuerda a los usuarios la ilegalidad de tales prácticas.

En contraste, se debe agregar que probablemente el gesto y la instancia de verificación y reconocimiento más significativa para los músicos es cuando pasan “la manga” y la gente les retribuye de distintas maneras: algunos más algunos menos. De esta forma son cientos los usuarios cómplices que en los distintos vagones

sostienen y fomentan las actividades musicales pasando por alto las normas de la empresa instaurando un nuevo orden en la práctica del régimen de movilidad urbana y que al final del día permiten que los músicos del metro tengan una razón para seguir ejecutando sus instrumentos y cantando, llevando siempre en sus pies la oscura sombra de la estigmatización.

#### **4.4.1.5.- Ser músico del metro es también ser un curandero medio chamán**

Para los actores abordados en general el ser parte de este gremio significa ejercer una labor que muchas veces puede incluso transformar el medio con el cual se interactúa, un trabajo que si bien ha sido estigmatizado también es reconocido por muchas personas que reconocen en los músicos del metro a personas con una capacidad especial y única: el llegar a las emociones.

“bueno...a mí... un día una señora le dijo a un guardia que venía conmigo...”sabe que la labor de ellos es hermosa, mi hijo van felices y venían todo el camino serios”... entonces la gente... al que entiende la música... alegra el ser, yo antes cantaba música cristiana y un día estaba comiendo en Limache y llegó un caballero... y me dijo “sabe qué lo escuché y su música me reconfortó”, entonces es bonita la labor, alegrar a la gente. Hacer algo sano, de lo poco y bueno que nos va quedando es la música...” (Iván)

“creo que tiene una mística... uno se nutre de eso, uno se siente como un curandero medio chamán que anda por ahí sensibilizando a la gente, eso te levanta tu ego, claro, el orgullo de ser músico callejero, que y yo lo vivo de los 14, esa sensación de ser muy especial por lo que estai haciendo, cachai...” (Germán)

Por su parte se considera la figura del “chamán” como potente ya que a ellos se les atribuía la capacidad de justamente curar, pero no sólo eso, también tenían la sabiduría para modificar la realidad o la percepción colectiva de esta (De la Peña, 2000). En este punto es que a través de la música como

principal herramienta del ritual, los músicos del metro muchas veces logran cambiar la realidad de distintas situaciones profundizando con esto un sentimiento de satisfacción y pertinencia por lo que consideran su labor.

“lo fuerte de nosotros es como las baladas, como música romántica cachai, como puros lentos la gente como que queda enamorada arriba del metro, de repente hay parejas que se ponen a pololear ahí... no y hasta abuelitos... de repente hay abuelitos que van de la mano y uno de repente los ve, tocai temas románticos y se acurrucan ahí... es bonito po...” (David)

“la música es 100% emoción, me conecta con la humanidad que toda persona lleva y me da el privilegio de conocer a otras personas en la intimidad aunque sean personas desconocidas, cuando los miro a los ojos cantando puedo ver su ser. Me ha tocado unir parejas... estar parada en un lugar y que llegue un tipo corriendo y me pregunte “señorita, señorita, usted es la que canta? Por favor ayúdeme mi novia está a punto de dejarme, cántele esta canción por favor”... y hemos visto con Cristian, mi marido... he visto el tomarse las manos, el cariño, el afecto y todo queda en la reconciliación, y eso es maravilloso, es maravilloso. Te aseguro, te lo doy pero por firmado que eso, en otra profesión, un ingeniero comercial por ejemplo, no lo logra. (Katherine)

Con todo, se puede ir viendo que tocar música en los vagones está lejos de ser sólo eso. Ser músico del metro implica relacionarse con la gente más diversa y por ende se va transformado en un trabajo significativo en cuanto los músicos sienten cierta responsabilidad, una misión, en definitiva, un rol social que si bien se ubica al margen de la sociedad, ellos sienten que deben compartir con aquellas personas que por cualquier motivo (tristeza, entusiasmo, soledad, desesperación, etc.) necesiten de un momento de dispersión en el ir o venir de los vagones del metro.

#### 4.4.2.-Valores

Un segundo referente identitario se encuentra en los esquemas sociales de conducta. Tal como plantean Mercado y Hernández (2010) cada comunidad o colectividad establece lo que se debe hacer y lo que se prohíbe. En este sentido se ha podido corroborar la existencia de distintos códigos de normas entre los músicos del Metro Valparaíso que al ser internalizados por los distintos miembros del grupo permite la fluidez de la acción grupal en el medio.

“lo que en el metro ya no se ve es cagar al compañero, antes de repente te cagaban con el carro, pero ya no se ve porque las mismas personas que lo hicieron... es como los guardias po de repente hací algo y te repercute de forma negativa entonces tu decí “no po a mi tampoco me gustaría que me hicieron esta wea”, entonces ya después se planteó como un código que nadie pone en duda eso, ya todos tienen casi en el ADN esa wea de no faltar el respeto a los demás músicos. (...) eh... es... no hacer con el compañero lo que no te gustaría que te hicieran a ti y eso más que nada vendría a hacer como una cuestión de vida.” (Ítalo)

“Hay todo un código... por ejemplo es lo mismo... si yo espero estoy en un vagón y se sube un músico te dice “Hola ¿Vení tú?” y yo soy consecuente con eso yo voy a respetar al músico que está en el vagón y lo voy a dejar hacer su pega po weon...” (Pablo)



**Foto 19.** Músico llegando a vagón ocupado. Fuente: Elaboración propia.

“cuando hay un músico ya sentado, ya no lo podí tocar porque está él, no podí tocar encima de un músico que ya tiene su vagón.” (David)

“hay un cierto código de respeto, se respeta a la persona que va primero en el carro y él es el que toca, básicamente eso, el que va primero toca” (Jorge)

En un primer término los músicos internalizan el respeto por el *otro* de manera clara. Todos los actores coinciden en observar y/o preguntar al subir a un vagón si ya se tocó en tal espacio. En la práctica los músicos en general, al subir al carro del metro, se preocupan de desplazarse al medio del vagón para obtener una mejor panorámica del metro y ver si hay algún músico anteriormente o si algún guardia está en el medio de transporte. También hay músicos que no están muy integrados a la colectividad por lo que a veces hay encuentros y conversaciones fuertes entre algunos que quieren hacer de todas formas el vagón sin reconocer que había un músico anteriormente en él. Otros músicos no se hacen problema y ceden el vagón

algunas veces, dependiendo de cuánto tiempo dispongan o de cómo les ha ido.

“lo otro...si en un vagón ya tocó un músico... no tocar altiro porque la gente se va a saturar, la gente se va a sentir invadida, con la Pame por lo menos lo hacemos pa que la gente no se sienta saturada cachai...” (David)

“esa cosa de respetar un poco a la gente, darle un poquito de respiración a los trayectos, o sea que no me suba yo y después otro y otro.” (Ítalo)

“el respeto... si por ejemplo vení tocando, se sube otro músico, tiene que esperar que se renueve la gente, porque o sino a la gente la agobiai, la achacai con mucho músico... no toda la gente va a estar ahí con la monedita dándole a todos los músicos po.” (Pamela)

Otra norma en común para los actores entrevistados se basa en torno al concepto de “saturación” de presentaciones musicales. Esto ocurre muchas veces ya que hay músicos que apenas termina un músico de pasar la manga comienzan a realizar su intervención musical. La “no saturación” de presentaciones por trayecto si bien es una norma que desde el sindicato se ha querido socializar, se ha podido observar que no es un esquema social totalmente internalizado por los músicos del metro. De todas formas los mismos músicos reconocen que en la práctica para todos es conveniente esperar un tiempo antes de tocar para que se renueve o descansa la gente ya que, tal como planteaba David, el usuario se “agobia” y se “achaca” con intervenciones muy seguidas.

De esta forma se aprecian un segundo referente identitario asociado a los valores colectivos, que muchas veces son tácitos y que sin embargo al ser internalizados por medio de las acciones de los músicos se van reproduciendo y dándose constantemente en la práctica. Cabe señalar que los valores descritos anteriormente demuestran como eje principal el “respeto” tanto hacia los *otros* músicos, como a los usuarios del Metro Valparaíso

#### 4.4.3.- Historia grupal

Toda colectividad en la que los individuos tengan un sentido de pertenencia se caracteriza también por poseer un cúmulo de situaciones, hechos o hitos significativos. En este sentido interesa preguntarnos por la existencia de una *identidad biográfica* del grupo de músicos del Metro Valparaíso. Para responder lo anterior se han identificado tres actividades e hitos en las subjetividades y prácticas de los músicos que serán expuestos a continuación.

##### 4.4.3.1.- La formación del sindicato

“fuimos a la reunión, vimos que los cabros se la han jugado, cuando empezó a llegar gente y a las reuniones también...eso es algo importante... porque el músico tiene el ego muy alto, se cree artista, cuando pasa eso... no está ni ahí con el resto porque le interesa hacer monedas nomás...no está ni ahí con el resto, entonces que nosotros logremos unirnos y tomar conciencia que nos necesitamos ha llevado hartoo tiempo... meses...ahora vas a las reuniones y no hay menos de 20 músicos y eso ha llevado meses, trabajos, ha costado peleas entre nosotros, sacrificio, lucha constancia, pero ya estamos tomando cuerpo.” (Manuel)



**Foto 20.** Músicos del metro votando en reunión del sindicato. Fuente: Eduardo Céspedes Ardiles.

“lo que se ha venido haciendo es súper notorio creo que es una de las cosas más importantes, el que nos hayamos constituido en el sindicato, el que nos estemos organizado.” (Pablo)

“lo principal es que se armó y gestionó el sindicato, que la gente está creyendo en el sindicato en el sentido de que la unión hace la fuerza, que Merval nos escuchó y dejó presentarles un proyecto, que el tema de los músicos del metro no es un tema aislado, que SIMUVAL se ha ido fortaleciendo.” (Jorge)

La creación y crecimiento del sindicato se identifica como un primer hito importante para los músicos del Metro Valparaíso. Para Manuel es un verdadero acontecimiento poder juntar a una diversidad de músicos que en general “poseen un ego muy alto”, y que también se debe considerar, no tienen jefes ni horario definido. En este sentido el sentimiento de “unión” entre los músicos del metro es asociado en gran parte a la creación y permanencia del sindicato, hito que significó también para los músicos organización, y consolidación del grupo en el tiempo. Lo anterior ha sido posible por el compromiso que se visualiza desde los mismos músicos afiliados al sindicato ya que cuando están haciendo sus intervenciones artísticas en el metro se comunican y se avisan sobre las reuniones y actividades del sindicato lo que permite que se mantenga al grupo informado y con una asistencia constante a las reuniones.

#### 4.4.3.2.- La primera peña folclórica



**Foto 21.** Pablo y su grupo “Quintil Alimapu” tocando en la peña de los músicos del metro realizada en Bar Rostock, Valparaíso. Fuente: Elaboración propia.

“La primera peña, gran evento... la segunda no pude ir, pero la primera fue la primera actividad que se hizo, bonito, fue mucha gente, salió todo hermoso, se trabajó todo bien, me dejó muchas cosas.” (Manuel)

“en las peñas el trabajo en equipo es sólido, digno del mejor equipo de futbol, organización, se designan personas para ciertos labores, las personas cumplen, hay una buena organización.” (Katherine)

“dimos a conocer (en las peñas) que hay buenos músicos en el metro, que somos buenos elementos, que podemos entre todos hacer algo lindo.” (Pamela)

Antes de la realización de este primer evento, las reuniones del sindicato eran prácticamente la única instancia donde los músicos se

reunieran en gran cantidad para informarse sobre las problemáticas que ocurrían en el metro. Fue justamente en una de estas mismas reuniones donde se propuso la realización de la Peña Folclórica. Esta actividad fue el primer gran desafío que se vivió como colectividad por lo que se torna un hito significativo para los músicos del metro. Por un lado los músicos destacan la capacidad de organización de ellos mismos, en distintas comisiones para abarcar la totalidad de los requerimientos de una actividad de esa envergadura (cocina, difusión recepción, ornamentación, sonido, compra de insumos, etc.) y por otro lado las peñas se han constituido como una plataforma donde los músicos pueden dar a conocer lo que hacen en el metro y sentirse reconocidos por el público presente.



**Foto 22.** Integrantes del sindicato trabajando en la “comisión cocina”.

Fuente: Elaboración propia.

Se tuvo la oportunidad de estar en la primera peña donde se observó el desarrollo de las comisiones con plena normalidad, pudiendo llevar a cabo la

actividad y recaudando fondos para la colectividad. Si bien había un grupo que trabajaba por el buen funcionamiento de la peña en términos de cocina y seguridad, había un buen número de músicos que se dedicaron a estar en el escenario y de forma individual, o agrupados según sus estilos musicales, entretener al público presente con sus canciones. En este contexto se recalca las constantes bromas que desde el escenario se realizaban en torno a los guardias del Metro Valparaíso, y a los discursos que los músicos realizaban a viva voz en contra de la prohibición de tocar en el metro seguido por los aplausos de los presentes (local lleno). También llama la atención que a la misma peña asistieron músicos del metro que no van a las reuniones, ni están vinculado mayormente con el sindicato y que de igual forma apoyaron la actividad realizada por sus “colegas de trabajo”.



**Foto 23.** De izquierda a derecha Ítalo, tesorero del sindicato, David y Sofía en la primera peña desarrollada en el Bar Rostock ubicado en pleno Barrio Puerto. Fuente: Elaboración propia.

#### 4.4.3.3.- La manifestación en Barón

Un tercer hito relevante que da luces de una historia grupal de los músicos del metro ha sido la intervención artística realizada por los actores en las afueras de la estación Barón en la ciudad de Valparaíso y que tenía por motivo, por primera vez, manifestarse públicamente a favor de lo que ellos consideran su derecho: el poder tocar en el metro, y por ende, en contra de la prohibición de la empresa Merval que les imposibilita para ejercer sus actividades artísticas en el metro.

“La manifestación que se hizo en Barón, creo que ha sido como lo más importante, si, si... oye si salí hasta en la tele (risas) estoy pero famosísima, en todo caso no estoy ni ahí con la fama pero a la gente le gusta eso. Fue importante porque con eso se logra sensibilizar un poco a la sociedad, para que la gente vea que somos gente con familia, con una responsabilidad detrás que no estamos jugando a los musiquitos, que no estamos jugando a tocar guitarrita.”  
(Katherine)

“La intervención es importante porque dimos a conocer nuestro disgusto ya que nosotros muchas veces lo damos a conocer a los guardias pero la demás gente no sabe lo que está pasando y llegamos a mucha gente, mucha gente nos vio y dijo que no es fácil la vida de los músicos del metro... yo lo miro así.” (Pamela)



**Foto 24.** Músicos del metro reunidos en el llamado “baronazo”. Fuente: Elaboración propia.

De esta manera el hito de la manifestación en “Barón” se visualiza como la primera actividad donde los músicos convocan a la prensa regional y comunican sus problemas, demandas y por supuesto muestran a la sociedad un grupo de músicos organizados en una lucha en común. Tal como Germán expresa, esta manifestación se transforma en un acontecimiento mediático que posiciona al gremio como parte de la “actividad política de la región”.

“el hecho de que los músicos del metro salieron por la tele cambia todo el panorama de la wea...ya pasamos a formar parte de la vida mental del ciudadano común que es el weon que ve las noticias, ya existimos, ya tenemos la estética, formamos parte de la actividad política de la región. Entonces la mediatización...eso nos oficializó, ya ocupamos un espacio, todo el mundo sabe que esto es un problema, que es un animal que ya nació, que ya existe y no lo podí matar, que esa sensación de que ya existe, eso es un proceso irreversible, la wea va a seguir creciendo, seguir creciendo, y es algo que no tiene retorno, y eso me parece increíble.”  
(Germán)



**Foto 25.** David comentando a la prensa las problemáticas que tienen los músicos del Metro

Valparaíso. Fuente: Eduardo Céspedes Ardiles.

Esta actividad se realizó con la presencia de los músicos del sindicato, agrupaciones culturales de la región, y algunos actores políticos de la región como concejales y miembros de partidos políticos diversos que mostraron su apoyo a las demandas de los músicos del metro. Por esto mismo es que se constituye en un hito mediático que refuerza de manera positiva el “cómo” la gente promedio mira a los músicos del metro, contrastando esto con el ya mencionado estigma que existe en el grupo y además refuerza el sentimiento de pertenencia al grupo en la medida en que estos actores despliegan lienzos y carteles con mensajes alusivos al grupo, cantan en conjunto canciones propias del folclor chileno y pregonan a viva voz discursos donde se autodenominan como “trabajadores de la cultura” y como actores relevantes para la sociedad.



**Foto 26.** Víctor, músico del metro, portando pancarta en la manifestación realizada a las afueras de la estación Barón. Fuente: Eduardo Céspedes Ardiles.

#### **4.4.3.4.- Ideas finales sobre la categoría de *historia grupal***

La existencia de una historia grupal de los músicos del metro tiene distintos matices y da luces de un paso importante en el proceso de construcción de identidad colectiva como lo es la presencia de una *identidad biográfica* en los músicos del Metro Valparaíso.

Si bien el universo de músicos en el metro es amplio y por supuesto no todos están sindicalizados, se puede notar que el sindicato ha sido una instancia amplia de interacción, reconocimiento y plataforma de lucha para una parte considerable de los músicos del metro. Eso último se evidencia cuando los músicos asocian las principales actividades desarrolladas a nivel colectivo con el sindicato. De esta forma el sindicato de músicos del metro se convierte en una importante clave para comprender la acción colectiva y por ende los procesos de construcción de identidad en los músicos del metro en cuanto los agrupa y forma parte relevante y significativa en los relatos y prácticas de los actores abordados.

#### **4.4.4.- Prácticas colectivas**

Tal como se señaló en el marco teórico de la presente investigación por medio de las prácticas o rituales los individuos confirman y muestran pertenencia con la comunidad, jugando un papel importante en la comunicabilidad de los individuos con sus semejantes y también con los otros con los que interactúa de forma cotidiana (Mercado & Hernández, 2010).

##### **4.4.4.1.- Actos previos a la presentación**

Como se mencionó anteriormente, a bordo de los vagones se pueden clasificar dos grandes grupos de músicos respecto a su visibilidad y evidencia. En primer lugar los músicos que deambulan con sus instrumentos sin guardar y listos para tocar en cualquier momento. Estos por lo general son más propensos a que los sigan los guardias ya que evidencian su condición de músicos ante todo aquel que

utiliza el metro para desplazarse. Por otro lado está el otro gran grupo de músicos que llevan sus instrumentos enfundados y que por ende tienen rituales parecidos como el de esconder el instrumento en cualquier lugar donde se pueda. En general los músicos utilizan las más diversas prácticas para no ser vistos por los guardias como esconder la guitarra, hacerse pasar como pasajeros que van sentados (con los instrumentos entre las piernas), algunos leen, otros se suben y se sientan al final de los vagones, y un largo etcétera.

“Esconder la guitarra entre los asientos para que no te pille el guardia es algo que todos hacemos... si se sube el guardia hacerte el weón y no mirar al guardia, etc.” (Katherine)



**Foto 27.** Esconder la guitarra entre dos asientos para que el guardia no los vea, es una práctica recurrente entre los músicos. Fuente: Elaboración propia.

#### **4.4.4.2.- La presentación musical**

Si bien todos los músicos llevan a cabo alguno de los tipos de acciones mencionados anteriormente, hay un momento en que los músicos llevan a cabo el mismo ritual: la presentación musical en el vagón. Ellas se llevan a cabo todos los días y con un margen diferencial de frecuencia en las instalaciones del Metro de Valparaíso.

Cuando los músicos realizan sus actividades entre los trayectos largos donde no se abren las puertas, y por lo tanto, donde no hay peligro de que suban guardias, por lo general la presentación se lleva a cabo sin inconvenientes. Por su parte, hay músicos que tocan entre estaciones en las que si se abren las puertas (como entre estación Miramar y estación Barón). En estos casos son mayores las probabilidades de ser interrumpidos por los guardias y vigilantes que constantemente deambulan entre las instalaciones del metro. Algunos músicos al percatarse de la presencia de guardias continúan tocando debiendo salir obligadamente del metro luego de finalizar su presentación, otros prefieren no tocar e intentar ser no vistos por los guardias como es el caso de Freddy, retratado en la imagen número 24, quien al percatarse de que hay un guardia en el vagón anexo decide guardar la guitarra y hacerse pasar como un pasajero para de esa forma no perder tiempo y dinero al tener que salir de la estación, marcar la tarjeta, luego esperar que se vaya el guardia o caminar a la estación más cercana y entrar de nuevo.



**Foto 28.** Freddy prefiere no tocar cuando suben los guardias. Fuente: Elaboración propia.

Estando el vagón en las condiciones ideales para tocar, libre de guardias y con espacio suficiente para no toparse con los usuarios del metro, los músicos del metro preparan sus instrumentos para la presentación, afinando o vocalizando para poder lograr un óptimo sonido en sus presentaciones. Luego algunos comienzan sin mediar palabras con la primera canción, otros prefieren presentarse y luego comenzar. Se debe mencionar que entre canciones hay quienes hacen una breve reseña de la canción y otros optan por dejar un breve momento de silencio, o donde aprovechan de afinar sus instrumentos. Cuando los músicos están agrupados para tocar hay algunos que comentan con sus compañeros algunos detalles de la canción ejecutada que no le gustó o si les gustó se felicitan y se miran mostrando aprobación

entre ellos.

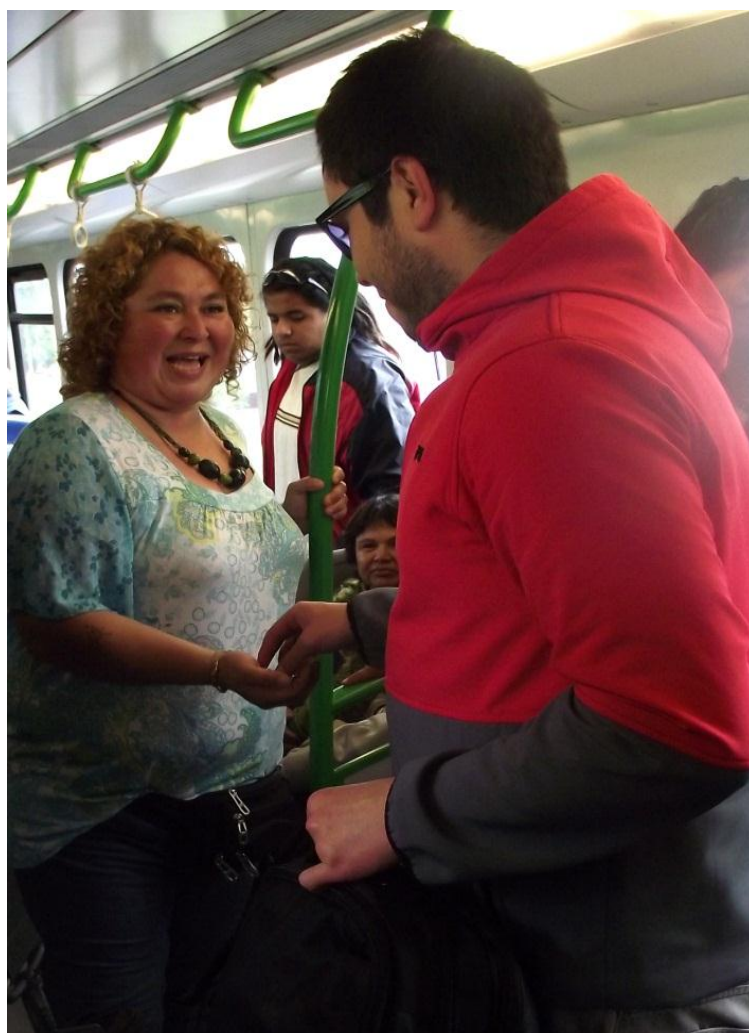
Como se menciona anteriormente, no cabe duda que el ritual que caracteriza de mejor forma a los músicos del metro son sus presentaciones en los vagones, a partir de tales prácticas los actores muestran su pertenencia de forma incontestable y contundente pudiéndose validar con sus pares, en el caso de que un músico sea nuevo, o también sosteniendo su experiencia en la medida en que demuestra continuidad en tales prácticas musicales.

Al terminar la presentación el músico siempre se dirige a los pasajeros con un mensaje, por lo general conciso y claro, en el que a veces explican el por qué lo hacen, otras veces se remiten a nombrar las canciones y agradecer la colaboración que se quiera dar y también algunos hacen bromas y chistes para llamar la atención de los pasajeros y luego pedir la colaboración.

“Lo hacemos con mucho cariño con mucho respeto en ningún momento nuestra intención ha sido molestar o pasar a llevar a nadie, sino que amenizar un poquito el viaje agregándole música... el primer tema se llama “Cosecha”, un tema de nosotros, el segundo tema que ya es más conocido se llama “Y es así”. Bueno cualquier colaboración voluntaria va a ser muy útil para nosotros va a ser muy bienvenida y que tengan un muy buen día viernes y que tengan un buen fin de semana.” (David)

“Bueno chiquillos y chiquillas, mi intención ha sido entregarles un poquito de música... como dije anteriormente y aunque usted no lo crea todo esto bonito trae una parte dolorosa la cual empieza justo ahora... bueno como es de costumbre pasaré pos sus asientos recibiendo cualquier tipo de cooperación... la que sea su voluntad, su deseo de colaborar, cualquier moneíta sirve chiquillos y no crean que la plata es pa gastarla en drogas y alcohol porque ya vengo drogao y curao (risas)...de antemano muchas gracias y que la pasen bonito en su viaje, en sus vidas...a los que van a colaborar que Dios los bendiga y a los que no... que Dios los perdone. Muchas gracias.” (Gonzalo “el rapero”)

Finalmente el músico termina de hablar y camina a través de los pasillos del vagón agradeciendo a los usuarios que les retribuyan con alguna moneda las canciones entonadas. Este también es un ritual característico de los músicos de la locomoción colectiva en general y entre los músicos del metro es conocido como el “pasar la manga”. Hay quienes pasan rápidamente, otros que observan con cuidado y lentamente a los usuarios. Algunos pasan por los pasillos recogiendo el dinero con gorros, pequeños bolsos o con sus propias manos. Cabe mencionar que hay ocasiones en que los usuarios se acercan al músico a pasarle la colaboración cuando el pasajero va bajando o se mueve hacia el otro vagón.



**Foto 29.** Katherine recibiendo la colaboración de un usuario. Fuente: Elaboración propia.



**Foto 30.** Héctor recibiendo la colaboración de usuarios. Fuente: Elaboración propia.

#### **4.4.5.- Ideas finales en torno a los referentes identitarios**

Los referentes identitarios explorados se constituyen como elementos culturales que son comunes al grupo de músicos del Metro Valparaíso. Esto último posiciona a los músicos como portadores de una cultura particular que es internalizada por medio de los valores, las creencias, la historia grupal, la comunicación y las prácticas desarrolladas por los músicos.

Considerando siempre que en los procesos identitarios no todos los miembros de un grupo tienen los mismos niveles de interiorización y práctica de ellos, se afirma que si bien hay músicos que presentan niveles bajos de interiorización en algunos aspectos, en la mayoría de los entrevistados se puede apreciar altos grados de interiorización de los referentes identitarios lo que se traduce en una vinculación y pertenencia a nivel de grupo fuerte y significativa.

Asimismo la presencia de los referentes identitarios, que se desprende de la

descripción realizada a través de este apartado, y el entendimiento de estos como pensamientos y experiencias grupales, sientan las bases para poder señalar la existencia de una *cultura de grupo* (Mercado y Hernández, 2010) que posee características auténticas y significativas. En esta línea podemos decir que los músicos del Metro Valparaíso, a partir de los referentes identitarios que les son comunes, extraen las claves, contenidos explicativos, interpretativos, valorativos y de codificación que les permite interactuar con los demás músicos que integran y comparten tal cultura (Piquera, 1996).

En este sentido, y siguiendo a Carvallo (2009) se puede considerar que cuando una colectividad específica tiene su propio sistema de valores y rituales con los que se identifican los integrantes de cada grupo, y el mismo sistema determina sus estilos de vida y modos de ver diversos, se le puede considerar como una *subcultura*. De esta forma cada subcultura es completa en sí misma y considera un grupo de personas delimitado y distinguible a otros grupos (Carvallo, 2009). Por esto mismo se puede considerar a los músicos del Metro de Valparaíso como una subcultura urbana que opera específicamente en el ámbito de la movilidad urbana, que tiene su propio sistema de creencias, rituales y valores y que entre otras cosas presenta una *identidad biográfica* marcada.

Recapitulando, hasta el momento se ha podido realizar un recorrido en torno a tres dimensiones de la identidad colectiva: *acción-transformación*, *identificación simbólica* y *rasgos identitarios*. A partir de estas se han considerado principalmente las interacciones, subjetividades y prácticas de los sujetos abordados en la presente investigación en torno al desarrollo de sus labores artísticas. Sin embargo, no se ha puesto la mirada en aspectos más bien personales e históricos de sus realidades individuales: en sus experiencias de existencia.

## 4.5 Habitus y condiciones socioculturales

“la promesa de la imaginación sociológica se basa en comprender lo que está aconteciendo en el mundo, y comprender lo que está aconteciendo con ellos (los hombres y las mujeres), como minúsculos puntos de cruzamiento de biografía e historia, dentro de la sociedad”

(Mills, 1987:14)

Hasta el momento, y en torno al objetivo principal de la investigación, que busca explorar sobre los procesos identitarios a nivel colectivo en los músicos del metro, se ha podido hurgar tanto en las prácticas como las subjetividades de los músicos del Metro Valparaíso y se han descrito las dimensiones que permiten visualizar la existencia de una identidad colectiva compleja, de múltiples características la cual se desarrolla en uno de los espacios de movilidad urbana de la ciudad.

Si bien con lo anterior se han iluminado las subjetividades de los músicos abordados en un contexto de interacción social e individualidad, también se deben considerar los aspectos biográficos e históricos de los sujetos estudiados, los aspectos estructurales de su existencia, que tal como explica el sociólogo Wright Mills (1987), se entrecruzan con sus prácticas y vivencias cotidianas.

En correspondencia con lo anterior, el presente capítulo tiene como objetivo explorar las trayectorias de vida de los músicos estudiados para de esta forma poder ver en qué medida las experiencias personales de vida se pueden relacionar con un *nosotros*. En este sentido interesa retomar una herramienta teórica que permite conjugar las prácticas y las subjetividades en la perspectiva que relaciona la dicotomía estructura/agente con los aspectos colectivos: la noción de *habitus*, propuesto por el fallecido sociólogo Bourdieu y releído por Gonzales.

“el *habitus* puede definirse como la interiorización por el individuo de las condiciones objetivas, a la vez sociales y culturales de existencia, en forma de esquemas inconscientes de

percepción, de concepción y de acción que son comunes a todos los miembros de una misma clase social” (Gonzales, 1999: 34).

Siguiendo el espíritu de la cita anterior, el presente capítulo transitará entre lo individual y lo colectivo, presentándose como un espacio para conocer las diversas experiencias de vida de los músicos estudiados y también para dilucidar en qué medida sus biografías se asemejan o no.

Para lo anterior, en primer lugar se realizó la elaboración de fichas de cada uno de los músicos abordados en la investigación, donde se describen sus datos personales y sus trayectorias de vida. En segundo lugar se buscará ver en qué medida lo anterior se relaciona con el concepto de *habitus*, siempre buscando no ontologizar los aspectos colectivos del grupo de músicos del metro, comprendiendo que cada experiencia de vida es única e irrepetible, y por lo tanto, no generalizable.

Finalmente se buscará explorar en los repertorios musicales utilizados por los diversos músicos urbanos para de esta manera dejar un registro de los aspectos musicales y además explorar cómo estos se pueden relacionar también con el concepto de *habitus*.

#### 4.5.1.- Fichas biográficas de los músicos del metro

##### De chofer de micro a músico urbano

**Nombre:** Juan Manuel Sánchez Gómez

**Apodo:** “colo-colo”

**Edad:** 41 años

**Procedencia:** Valparaíso

**Estilo musical:** Folclore



Sus padres fueron Aída Gómez quien ejercía de comerciante ambulante y Jorge Medel, trabajador portuario. El padre falleció cuando Manuel tenía 4 años de edad, por lo que su madre sacó adelante a él y a su hermana Rosa Verónica. Para Manuel andar en la calle fue algo normal en el periodo de su niñez, incluso afirma que como él ayudaba a su madre que vendía dulces en la plaza Echaurren de Valparaíso prácticamente se crío en la calle. Su niñez fue dura, no tiene muy buenos recuerdos ya que siempre vivía en la pobreza, no tuvo un padre y después tuvo un padrastro que violentaba a su madre Aída. Ya en la adolescencia su madre sigue con el comercio ambulante y él se va a vivir con una tía y sus primos, instancia donde aprende a tocar guitarra al alero de una parroquia católica para luego seguir tocando ya de manera más autodidacta con canciones de Silvio Rodríguez y luego formó parte de un coro juvenil en la iglesia, donde experimentó una profunda “espiritualidad” la cual marcó profundamente su adolescencia y juventud desde los 15 hasta los 24 años. Recalca que pese a todas las falencias económicas su madre lo instó a

seguir estudiando y finalmente pudo sacar su cuarto medio, luego estudió en la universidad pero no se tituló. Trabajó como estafeta de librerías, y como repartidor en una empresa distribuidora de cecinas donde aprendió a conducir. Para Manuel un hito fundamental en su vida fue cuando sacó su licencia de conducir que para él fue muy importante “fue como un título universitario para mí”, afirma que incluso lloró cuando la recibió. Fue así como siguió manejando pero como colectivero, donde tuvo una buena experiencia que eventualmente lo llevó a sacar su licencia para manejar microbuses donde reconoce que le fue bien pero que le absorbió mucho el tiempo, se alejó de la iglesia, no veía a su madre y comenzó a conocer otro mundo donde los vicios y el “carrete” eran la constante. En ese mismo lapso conoció a la que reconoce como “la mujer de su vida”: Jennifer. En esta época se da cuenta que seguir en las micros le traería negativas consecuencias para su vida en muchos ámbitos. Por esto mismo decide dejar de conducir las “micros” para probar suerte cantando en ellas. “Patiperrió” por diversas partes de Chile con Jennifer tocando en las micros o cualquier lugar donde pudiera hacerlo. Luego se radican en la quinta región, donde se toman un terreno en Reñaca Alto y construyen su casa. Posteriormente Manuel vuelve a las micros como chofer y tienen dos hijos, luego de tener diferencias con Jennifer se distancian y él se queda con los dos niños por lo que decide seguir con la música ya que podría dedicar tiempo también a sus hijos. Finalmente un amigo con el que tocaba en las micros le comentó que el metro estaba “dejando buenas monedas”, y de esa forma llegó al Metro Valparaíso. Hoy se puede escuchar a Manuel en el metro cantando canciones principalmente folclóricas de cantautores chilenos como Patricio Mans, Violeta Parra, Isabel Parra que combina con música popular de la década de los 70’s y 80’s de grupos como el Dúo Dinámico, Pedro y Pablo, entre otros.

**Nombre:** David Richard

Vera Gómez

**Apodo:** “Deybid”

**Edad:** 35 años

**Procedencia:** Valparaíso

**Estilo musical:** Folclore y baladas



Su madre, dueña de casa y artesana, su padre se desempeñaba en el puerto de Valparaíso como marinero de bahía. David es el menor de tres hermanos y ha vivido toda su vida en el sector de Playa Ancha, Valparaíso. Su infancia transcurre entre las “pichangas” con sus amigos, la escuela y la vida semi-rural que existe en algunos cerros del puerto. Después de terminar la enseñanza entró a hacer un curso de computación pero lo abandonó al darse cuenta que “no era lo suyo”. En el año 1996 decide ir a trabajar de cargador de camiones al mercado Cardonal de Valparaíso para costear sus estudios en guitarra clásica en un conservatorio donde tomaría cursos de armonía e improvisación los que durarían 2 años al llegar las demandas de su pequeño hijo que tuvo de forma inesperada. David trabajó 15 años en el mercado ya sea descargando camiones o como bodeguero. El trabajo era sacrificado, se levantaba temprano y dormía unas pocas horas para poder juntar el dinero que requería para su hijo y para intentar continuar con sus estudios.

“tenía que salir a las 6 de la mañana el lunes y llegaba el martes a las 6 de la tarde, pasó el tiempo y estaba pa la caga, no quería mas guerra, después dije nopo... no... me reventé.”  
(David)

En este periodo comenzó a inmiscuirse en la bohemia, a salir y a malgastar su dinero. Posteriormente un punto de inflexión en su vida fue cuando sus vecinos le invitaron a asistir a la iglesia donde ellos se congregaban y donde, David asegura, se dio cuenta que la música “era muy bonita” y que no debía ser bohemio para disfrutar de ella. De esta forma en la iglesia pentecostal “Cristo hoy te llama” David aprendió a tocar batería, trabajó con un coro de niños y sostuvo una experiencia “espiritual” que hasta el día de hoy lo marca. Ya en el año 2010, debido al terremoto que afectó principalmente la zona sur de Chile, sintió un llamado y una necesidad de colaborar con los damnificados por lo que decide integrarse a los trabajos voluntarios de la institución “Un techo para Chile”. Como destino se le designó la ciudad de Talca, donde conoció a Pamela, su actual pareja. En general fue una experiencia de crecimiento para David quien ya finalizando sus 4 meses de trabajos voluntarios le propone a Pamela volver a Valparaíso. Ella aceptó y hoy están construyendo su casa en el terreno de una toma ubicada en el cerro que esperan terminar para luego traer a sus hijos a vivir con ellos de forma definitiva.

“la mayoría de los músicos con los que comparto si no pagan arriendo están en lucha de toma, construyendo sus casas... hay muchos que a lo mejor pensarán que uno va a leasar arriba del tren, no po... es algo serio, las lucas... yo por ejemplo las lucas, las guardamos la administramos bien, la cuidamos como tesoro con la Pame... pa terminar nuestra casa y hay varios músicos que están en la misma posición porque no es lo mismo estar arrendando, arrendando, arrendando a tener lo tuyo po, cachai...” (David)

En la actualidad “baja” junto a Pamela prácticamente todos los días a tocar al Metro Valparaíso, esmerándose siempre en poder terminar la construcción de su casa y tener una vida familiar normal ya que sus hijos están con familiares cercanos. Su repertorio se basa en baladas románticas contemporáneas y en canciones folclóricas.

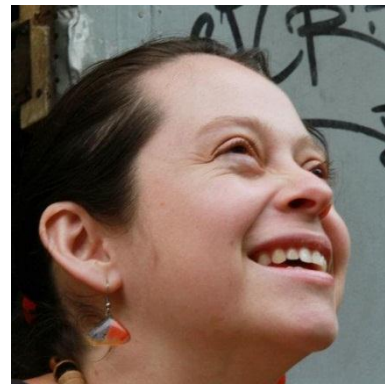
## Una Arista Multifacética

**Nombre:** Melissa Johnson Fernandez

**Edad:** 29 años

**Procedencia:** Valparaíso

**Estilo musical:** Folclore y tradicionales internacionales



Sara Fernández, licenciada en arte, y Christian Johnson, profesor de historia, fueron sus padres quienes se separaron cuando Melissa tenía tan sólo 4 años. Desde entonces Melissa se crio con sus abuelos quienes se preocuparon de darle todo lo que un niño requiere, sin embargo, Melissa se sentía mal al estar lejos de su madre volviendo a los 14 años a vivir con ella. A los 16 años es madre soltera y paralelo a eso siempre se destacó por su buen desempeño en el colegio lo que la llevó a ingresar becada a la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso. A los 18 años ya se va de la casa y se erradica en Valparaíso donde convive un tiempo con una persona, sin embargo, no funciona su relación. En ese mismo tiempo se rencuentra y queda definitivamente con el que hoy sería el padre de sus hijos: Jorge. Antes de terminar su carrera, Melissa se da cuenta que no le alcanza el dinero para cubrir todas las necesidades de estudios, hijos, y un largo etcétera. En este sentido se complican las cosas pasando momentos difíciles junto a Jorge. Finalmente deciden vivir sus vidas de forma definitiva en torno a la música tocando primeramente en las micros tanto de Valparaíso como Viña del mar y posteriormente en el Metro de Valparaíso. En la actualidad Melissa junto a Jorge trabajan juntos tanto en el metro como en restaures y pubs. Su repertorio se basa en Bossa Nova y música popular.

## De vendedor ambulante a músico urbano

**Nombre:** Iván Maldonado Zapata

**Edad:** 45 años

**Procedencia:** Valparaíso

**Estilo musical:** Folclore y  
tradicionales internacionales



Su fallecido padre, Pedro Maldonado, fue trabajador portuario, pintor de estanques de barcos, su madre María Zapata dueña de casa. Iván vivió siempre en el sector del Almendral, cerro Arrayán, Valparaíso. Estuvo en la escuela hasta séptimo básico hasta que su padre se accidentó rompiéndose los tobillos en su trabajo por lo que tuvo que dejar los estudios para ponerse a trabajar y ayudar al sustento de su familia. El primer trabajo de Iván cuando niño fue vender “súper 8” y helados, gomitas de eucalipto y chicles en las “micros” motivo por el que carabineros lo detuvo varias veces, también vendió en los estadios. Una situación especial para Iván sucedió cuando su madre se va de la casa luego de desacuerdos con su padre, Iván ya era joven por lo que siguió viviendo junto a su padre y ahora trabajaba con un vecino, pescador artesanal, ayudándole a echar y sacar las redes, estando 3 años en los barcos pesqueros de Valparaíso pero veía que el dinero que ganaba se hacía poco por lo que siempre terminaba trabajando en las micros. Fue en ese entonces cuando, en el mismo universo de las “micros”, conoció el mundo de la música.

“A mí siempre me gustó la música y de repente empecé a cachar cuando vendía dulces que habían compadres cantando po... en los años 80 andaban hartos ah, y ahí empecé a tocar,

tocaban quenas, zampoñas, tocaban folclore y ahí empecé yo a aprender unos temas, estando en el paradero con los músicos y después mi hermano tocaba, el mayor y yo aprendía, lo miraba, lo sacaba mas o menos les preguntaba si estaba bien y lo arreglaba, y ahí me quedé po, en las micros tocando, después empecé a vivir de eso.” (Iván)

Esto último dio un vuelco radical en la vida de Iván quien encontró en la música una fuente importante de ingresos y un nuevo estilo de vivir. De esta forma se juntó con amigos que también estaban aprendiendo y viajaron por casi 20 años por todo Chile y también por países como Perú Y Argentina tocando siempre en las calles, micros y cualquier lugar donde se les ocurriera. Posteriormente Iván tuvo dos hijos, Piero y Francesca, época en la que también trabajó como conserje y como trabajador de una construcción, trabajos con los que no estaba contento.

“me daba cuenta que me mataba caleta y no... no ganaba tanto, en la música igual no era tan enriquecedor pero igual sobrevivía bien y no me mataba tanto entonces podía trabajar más y me hacía lo mismo, me alcanzaba, y no es como... estar muerto como cuando estuve un tiempo en la “constru”, llegaba a la casa... muerto po (exclamación) con pura carretilla, chuzo, pala y al otro día lo mismo y las monedas no alcanzaban.” (Iván)

En correspondencia con lo anterior, Iván siguió tocando en las micros, y estuvo varios años tocando en el puente que une el “Viña Shopping” con el “Mall Plaza” en Viña del Mar hasta que se enfermó de una neumonía por estar siempre a la intemperie. Luego de recuperarse se subió al Metro Valparaíso por considerarlo más abrigado y no se ha bajado hasta el día de hoy, llevando hasta la fecha casi 2 años. El repertorio de Iván se basa en clásicos de la música popular instrumental, como el concierto de Aranjuez, “La vida es azul”, “melodía desencadenada”, entre otras. Las canciones las ejecuta con distintos tipos de instrumentos de viento como la quena, la flauta de pan, entre otras, haciéndose acompañar siempre por pequeño sistema radial, a la cuál conecta un reproductor de mp3.

## Cantante urbana en todos lados

**Nombre:** Katherine Matamoros Alcaíno

**Edad:** 25 años

**Procedencia:** Illapel

**Ciudad actual:** Quillota

**Estilo musical:** Folclore y tradicionales internacionales



Su padre, Víctor Matamoros es ingeniero industrial y su madre Luz Alcaíno trabaja en el ámbito de la salud y la belleza y actualmente es Química y farmacéutica. Ya en su niñez comenzó a cantar en actos del colegio y la mayor parte de su adolescencia tuvo un buen pasar, sin embargo a los 16 años sus padres se divorciaron y su madre dejó de trabajar para cuidar a sus hijos, además su padre le negó la ayuda económica a su madre por lo que Katherine tuvo que abandonar los estudios para dedicar su tiempo a cuidar a sus hermanos para que su madre trabajara, convirtiéndose en una verdadera madre para ellos durante 10 años. Cabe mencionar que en el intertanto presentó a los 20 años la enfermedad psiquiátrica de bipolaridad de carácter hereditario. De esta forma Katherine reconoce que en ese entonces su vida se tornó oscura y con múltiples problemas tanto económicos como de salud. Luego de que sus padres se reconciliaran y tuvieran un tercer hijo, Katherine terminó su enseñanza media en Santiago, y también tuvo su primer hijo como madre soltera, Dante. En relación al ámbito laboral se desempeñó desde adolescente como vendedora en una perfumería y tiendas del “retail”, y también como promotora. La cantante comenta que la música siempre ha estado en su vida desde pequeña, y que ha sido su refugio en momentos difíciles. Sus principales influencias musicales se encuentran en el rock

y en la música latinoamericana. Como un hito importante en su vida Katherine comenta el desacuerdo de su padre con lo que a ella le gustaba hacer: la música.

“Cuando surgió la idea de estudiar música, mi papá dijo que no, porque los músicos se morían de hambre. Eso me marcó mucho, me frustró, yo dije “bueno si él no me va a ayudar, yo voy a seguir en la música igual de alguna u otra manera.” (Katherine)

Fue en esa etapa de su vida donde tuvo su mayor “destape musical” participando en diversos festivales de ciudades y colegios de su localidad y luego en Santiago. Cuando se hizo conocida en su pueblo Illapel sintió de manera especial cómo la gente la valoraba por lo que hacía, en este sentido Katherine demuestra una conexión importante con la música, considerando el cantar como su mayor pasión en la que involucra todos sus sentidos. Sin embargo, aún no dedicaba su vida 100% a la música, trabajando en tiendas de “retail”. Fue en ese mismo tiempo, en la ciudad de Santiago, donde conoce a su actual marido Cristian que es guitarrista autodidacta, con el que revivió definitivamente su pasión por la música. En ese tiempo ambos vivían en la casa de la madre de Katherine, por lo que comenzaron a tocar en las micros amarillas de la ciudad capital nacional para costear sus gastos y poder mantener a su hijo. Posteriormente viajan a La Serena donde tras intentar en trabajos formales, sin éxito, se deciden por tocar música en la caleta de Coquimbo, donde logran hacerse conocidos de la localidad y seguir viviendo de la música. Por problemas familiares llegan a la quinta región donde descubren el Metro de Valparaíso. Katherine comenta de forma enfática que fue un cambio cualitativo notable pasar de las micros y de los restaurantes en la caleta al metro ya que en el último no necesitaron forzar sus voces, pudiendo trabajar todos los días sin quedar “difónicos”. En los vagones del metro Katherine junto a Cristian presentan un repertorio basado mayormente en canciones clásicas en español e inglés de estilo folk rock y pop abarcando cantantes variados como Tracy Chapman, Eddie Brickell y Soledad.

**Nombre:** Ítalo Carrera

**Edad:** 31 años

**Procedencia:** Valparaíso

**Estilo musical:** Música clásica



Cuando niño vivió con su padre, de oficio carpintero. Su madre, quien es asesora del hogar, luego separarse por diferencias de pareja, estuvo presente pero de forma lejana. Tiene tres hermanos más. En su niñez y adolescencia fue un alumno sobresaliente en la escuela, sin embargo, al tener diversas carencias y poco apoyo familiar no termina el ciclo escolar. Ítalo trabajó en el rubro de construcción pero recalca que en ese trabajo no le gustaba del todo y sentía que la música era la única forma de desarrollarse intelectual y emocionalmente. A la edad de 16 años vuelve a la escuela nocturna para terminar su enseñanza media. Ya en juventud junto a algunos amigos tocaba en las “micros” repertorio del folclore nacional. Fue allí donde comenzó su inquietud por seguir perfeccionándose en el mundo la música. Esto lo llevó a estudiar flauta traveso en un conservatorio musical durante 6 años en total mostrando aptitudes para ello, sin embargo, no puede seguir sus estudios principalmente por lo costoso de la carrera de intérprete y por asumir la responsabilidad de criar a su ahijada Manabai. Ítalo a pesar de todos los problemas y responsabilidades que asumió sigue estudiando pero de forma autodidacta. A lo largo de su vida para Ítalo la música ha sido sinónimo de sanación en un mundo lleno de carencias y de sinsentido. De esta forma encontró orientación y un motivo de vida por el cual luchar. En la actualidad Ítalo se desempeña ejecutando temas del repertorio clásico-docto, generalmente sonatas y piezas para flauta traveso.

## Decidido a vivir de la música

**Nombre:** Jorge Medina Sepúlveda

**Edad:** 45 años

**Procedencia:** Valparaíso

**Estilo musical:** Folclore y  
tradicionales internacionales



Sus padres fueron Eliana Sepúlveda, dedicada a la cosmetología y Javier Medina, comerciante. Ellos se separan cuando Jorge era un niño, quedándose con su madre con la que se traslada a Santiago y donde tiene una vida con un buen pasar debido al buen trabajo de su madre y al apoyo de su abuela. En ese contexto luego de salir de la enseñanza media estudia en distintas carreras que finalmente no sigue, para decidirse por el estudio de lo que siempre fue su mayor pasión: la música. Ya en ese tiempo Jorge no tenía mayores complicaciones económicas ya que vivía con su madre y su padrastro, sin embargo, junto con el triste fallecimiento de su madre Jorge se ve en un complicado dilema: seguir con la música o entrar de lleno al trabajo formal. Decide probar suerte en un banco lo que se tradujo en una próspera experiencia laboral pero donde Jorge no se sentía feliz ni desarrollado como persona, en sus palabras sentía un “vacío interior”. Es en ese momento donde se produce un quiebre en su vida y Jorge decide romper con su vida de funcionario bancario, tomar su guitarra y viajar a Cartagena donde comienza a tocar en las micros y a vivir el día a

día.

“decidí dedicarme a la música, más allá de todas las dificultades que se puedan presentar, asumir el camino de la música y trabajar en eso, no sólo estudiar...entonces claro que fue duro porque me alcanzaba pa puro vivir el día.” (Jorge)

Desde ese momento la música pasó a ser una prioridad en su vida, llevándolo a viajar por distintos lugares donde se nutría de nuevos conocimientos sobre la guitarra, siempre trabajando en la vía pública. Unos de sus más significativos viajes fue a Brasil, donde Jorge reafirmó su amor por la música y conoció una cultura musical distinta a la chilena. Cuando Jorge vuelve a Chile, regresa a Cartagena para trabajar en la música. Ahí conoce a la que hoy es su compañera de vida: Melissa, con la que tiempo después terminaría formando una familia. En busca de nuevos horizontes musicales, y también tras su nuevo amor, regresa ya en el año 2006 a su tierra natal, Valparaíso, donde se sube a las micros a realizar sus prácticas artísticas conociendo a personas que terminarían siendo sus amigos. Justamente uno de sus nuevos amigos le comenta la existencia del Metro Valparaíso por lo que Jorge finalmente se sube y queda encantado al poder ejecutar lo que en las micros no podía, su mayor pasión musical: el bossa nova.

Hoy Jorge tiene 3 hijos y se dedica en un 100% a la música ya sea tocando en el Metro de Valparaíso como en trabajos en pubs y restaurantes. Su repertorio mayormente se basa en temas clásicos del bossa nova, vals peruano y canciones folclóricas chilenas.

## Reconocido profesor de inglés se queda con su verdadera vocación: la música

**Nombre:** Pablo León Acevedo

**Edad:** 35 años

**Procedencia:** Valparaíso

**Estilo musical:** Folk y rock clásico



Su niñez discurre entre los cerros de Valparaíso cuando sus padres se separan, Pablo tenía sólo 4 años quedándose con su madre. Desde pequeño Pablo demostró su afición por la música aprendiendo a tocar guitarra a la edad de 14 años. Ya finalizando la enseñanza media Pablo se ve desorientado ya que por un lado le gustaba la música, pero sus padres no lo apoyaban, y también tenía habilidades para el inglés. Finalmente entra a estudiar pedagogía y traducción en inglés titulándose sin problemas, al mismo tiempo que crecía su amor por la música, especialmente por la trova latinoamericana. Paralelamente a sus estudios comienza a componer y escribir canciones cantando también en peñas universitarias y pubs. Finalmente Pablo se titula con honores y se dedica a explotar su título de profesor de inglés trabajando 10 años en colegios, universidades e institutos de inglés consolidándose como un reconocido profesional en su área de desempeño. Sin embargo, y si bien Pablo ganaba bien y tenía un trabajo estable no se sentía completamente realizado como profesor de inglés por lo que se cuestionó muchas cosas en su vida. Luego de dejar pasar varios años Pablo toma una decisión que

le cambiaría la vida de forma total.

“Yo siempre viví haciendo clases de inglés pero con la cabeza en la música y en la poesía...eso me llenaba. En Quintil Alimapu empezamos a ponerle música a poesía y hubo un trabajo bien rico. Ya llevaba 10 años haciendo clases y el último año, el mismo día que empezaban las clases, yo me fui, renuncié y decidí vivir como cantor urbano, vivir cantando en el tren...y en eso estoy.” (Pablo)

Pablo reconoce que al volcar su vida a la música sintió que un gran peso se le caía de encima y, en sus propias palabras, se dedicó a “ser feliz”. Cuando era profesor, junto a un amigo, tocó en las micros de Viña del Mar donde conoció el mundo de la música en la locomoción colectiva ejecutando un repertorio enfocado en el folclore latinoamericano. Posteriormente prueba suerte en el Metro de Valparaíso quedando con una grata sensación, lo que se tradujo en la firme decisión de vivir en torno a su gran pasión.

En la actualidad Pablo continúa ejecutando canciones folclóricas las cuales combina con clásicos del rock y folk inglés y español ejecutando temas de diversos cantautores como Cat Stevens, Bob Dylan, el Gitano Rodríguez, David Gilmour, y un largo etcétera.

## La voz dulce del Metro

**Nombre:** Pamela Roa Saavedra

**Edad:** 28 años

**Procedencia:** Talca

**Estilo musical:** Baladas románticas y folclore latinoamericano



Su padre Juan Roa es obrero, maestro constructor y “maestro chasquilla” y su madre Juana Saavedra es dueña de casa. Tiene 2 hermanos menores. Si bien su familia siempre fue de escasos recursos Pamela transita por una niñez y adolescencia tranquila, viviendo su familia, junto a 2 familias más en la casa de abuela. Desde niña Pamela estuvo relacionada con la música, su madre y abuela disfrutaban siempre del folclor. A los 8 años ya participa en un coro de una iglesia, sin embargo, Pamela era en exceso tímida teniendo siempre como gran sueño ser algún día una cantante. Después termina su enseñanza en un liceo técnico egresando como especialista en moda y confección. Posteriormente trabaja de temporera, garzona, aseo, y en una pizzería, trabajos que Pamela afirma, no disfrutaba y donde el trabajo era arduo y ganaba poco. En esa época de forma repentina conoce a David quien llega a Talca como voluntario para un Techo para Chile luego del terremoto del 2010. Se conocen, establecen una relación amorosa y finalmente deciden irse a vivir en busca de nuevos horizontes a Valparaíso. Allí David convence a Pamela de subirse a tocar al metro, esta finalmente accede y en la actualidad podemos verlos tocar casi todos los días en el Metro de Valparaíso, realizando un repertorio de canciones folclóricas, baladas románticas y canciones propias.

## Desde los 14 años en el “arte callejero”

**Nombre:** Germán Quevedo

**Edad:** 43 años

**Procedencia:** Santiago de Chile

**Estilo musical:** Folclore y música popular chilena



Junto a su padre Carlos, comerciante de profesión, Mónica, secretaria, y sus dos hermanas, conoció desde pequeño la inestabilidad económica viviendo algunas épocas fructíferas pero debido al inestable trabajo de su padre, quien era un ideático comerciante, por lo general terminaban viviendo en barrios marginales, como fue su estadía en Lo Hermida donde Germán fue formando su carácter y vivenciando experiencias de las cuales se muestra agradecido. A la edad de 9 años padece de “hepatitis B” enfermedad que marcaría profundamente su vida, ya que fue en su tiempo de cuarentena que comienza a tocar la guitarra. De ahí ya no dejaría la música. A los 14 años se subió por primera vez a tocar en las micros, y desde ese entonces lo hizo de forma intermitente. Ya terminando su enseñanza media Germán queda en la carrera de ingeniera en sonido en Valdivia, obteniendo un 100% de crédito. Allá conoce a una “chica” con quien terminaría viviendo y posteriormente yéndose a Argentina en busca de trabajo y estudios gratis. Ya establecido vendía plantas en la calle, fue “junior” y paralelamente estudiaba matemáticas, sin embargo, después de estar 3 años allá rompe con su pareja y sus estudios y vuelve a Chile.

Después de eso comienza a colaborar a su padre con su nueva empresa y conoce a la que sería la madre de sus 2 primeros hijos: Cecilia. En ese entonces Germán retoma una práctica que sería constante en su vida: cruzar la cordillera. Es allá donde se rencuentra de forma definitiva con la música, subiéndose al metro de Buenos Aires, también conocido como “subte” y donde conoce a personas con las que trabajaría exitosamente en distintos pubs y locales de Buenos Aires. Si bien Germán comienza a desarrollarse como músico urbano y nocturno, paralelamente a su pareja se le diagnostica una severa enfermedad psiquiátrica lo que gatillaría una serie de cambios en la vida de Germán teniendo que trabajar como chofer, y finalmente separándose de sus hijos, luego de que Cecilia se los llevara de forma repentina a Argentina. Años mas tarde Germán volvería a Argentina pero ahora con Rocío, la madre de su tercer hija Morita, y donde volvería encontrarse con viejos amigos en torno a la música. Fue en este tiempo donde Germán, asume el desafío de tocar solo en el metro de Buenos Aires. Allí comienza su carrera como “hombre orquesta” la cual le dejaría ya en un comienzo abundantes réditos y que también replicaría en Chile, cuando finalmente vuelven con su hija tercera hija en los brazos, instalándose en Limache. Germán ha trabajado como “hombre orquesta” en diversos lugares de Valparaíso y luego también en el metro. En la actualidad divide su tiempo trabajando en torno a su música en la locomoción colectiva, en la cárcel, también desarrollando diversos oficios y estando con su hija Morita. Su repertorio está basado en canciones de autoría propia y en adaptaciones de canciones populares y folclóricas.

#### **4.5.2.- Lo individual y lo colectivo en relación a los músicos del metro: el concepto de *habitus***

Ya conociendo la historia de cada músico del metro abordado y expuesta de forma sucinta cada una de las trayectorias de vida, en la que se puede ir visualizando las condiciones socioeconómicas de los entrevistados, se quiere continuar la reflexión en torno a lo individual y lo colectivo en relación a los músicos del metro. Para esto se considerará a Bourdieu (1990), quien en su teoría sociológica en primer lugar expone el concepto de “campo” en cuanto este representa cada esfera de la vida social donde los individuos se relacionan, un espacio social estructurado y estructurante compuesto por instituciones, agentes y prácticas (Vizcarra, 2002). Estos campos, continuando con Bourdieu (1990), pueden ser simbólicos, económicos o culturales. Dentro del campo cultural, tal como explica Domingues (2010) se ubican distintos subcampos y la música es uno de ellos. En este sentido uno de los principales campos desde donde los músicos del metro se relacionan es el campo de la música, donde a partir de prácticas musicales, como se ha visto, se reconocen e identifican con sus pares.

Ligado al concepto de “campo” está la noción de *habitus*, que, como se dijo anteriormente, es de suma utilidad para explicar cómo los individuos interiorizan lo social. Esta herramienta teórica permite profundizar sobre el comportamiento (acción) y las subjetividades (identificación) que se expresan en distintos grupos sociales. Respecto a estos dos niveles se ha podido corroborar, por medio de los mecanismos de acción-transformación e identificación simbólica, que los músicos abordados comparten prácticas y también cosmovisiones y valores en torno a su propia colectividad, sin embargo, ahora nos interesa profundizar en cómo las condiciones objetivas de existencia de los músicos del metro van influyendo en sus formas percibir, concebir y actuar en la realidad.

En términos generales nos encontramos con un grupo de personas caracterizado por ser de edades y procedencias heterogéneas. Algunos, por lo general asociados a su prolongada edad, presentan largas trayectorias de vidas mientras que los músicos urbanos más jóvenes muestran un bagaje de vida más breve. En los diversos casos los actores han vivido situaciones que difieren y se asemejan a la de sus pares, por esto mismo se evidencian en cada relato componentes biográficos diferenciales que complejizan y demuestran la particularidad de cada individuo y a la vez situaciones comunes entre varios de ellos.

En un primer acercamiento podemos notar que la mayoría de los músicos provienen de familias disfuncionales. Considerando las aportaciones de Berger y Luckmann (1986) en torno a los procesos de socialización, se puede visualizar que en la etapa de *socialización primaria* (niñez y adolescencia) donde influyen la familia, amigos, escuela, etcétera, se presentan en varias situaciones abandono del padre o madre del hogar y/o carencia de lazos familiares. Frente lo anterior también existe un par de casos donde se visualizan vínculos familiares fuertes.

En relación a los aspectos educativos gran parte de los músicos finalizaron la enseñanza básica y media. La gran mayoría no presenta estudios universitarios finalizados, sólo Pablo es la excepción a la regla, recibiendo de profesor de inglés. También existe el caso como de Iván, Melissa y Katherine que por problemas familiares se vieron en la necesidad de suspender o congelar sus estudios. En relación a los estudios musicales hay músicos que aprendieron a tocar música de forma autodidacta, o por medio de clases informales de amigos y/o conocidos. Por su parte Ítalo, Pablo, Jorge y David tomaron estudios más formales de música, ya sea en conservatorios o por medio de clases particulares.

Ya en la fase de *socialización secundaria*, que se da cuando el individuo crece y se hace joven (Berger y Luckmann, 1986), podemos encontrar que los músicos del metro se van integrando a diversos grupos de acuerdo a sus necesidades y/o preferencias. En este sentido y de acuerdo a la necesidad de generar recursos,

encontramos que la mayoría de los músicos del metro trabajó en el mercado de trabajo formal, en las más variadas ocupaciones como garzones, micreros, bodegueros, recepcionistas, junior, conductor particular, profesor, funcionario bancario, pescador artesanal, vendedora en empresa de retail, obrero de la construcción, repartidor de cecinas, entre otros. Sin embargo también se debe anotar

que en la actualidad ningún músico continúa en alguno de esos trabajos, mostrando un sentimiento generalizado de desencanto y rechazo al campo laboral formal, idea que se complementa y profundiza con la creencia que tienen de “echarse el sistema al bolsillo”<sup>17</sup>. Por otro lado se recalca la existencia de músicos urbanos que sus padres ejercían en el campo laboral informal, como vendedores ambulantes por ejemplo, y que en esa línea han mantenido la tradición familiar en torno al carácter laboral de sus prácticas.

También, y en términos musicológicos, se debe indicar que los artistas urbanos presentan repertorios musicales diversos entre los que se puede encontrar folclore chileno, música clásica, bossa nova, folk y rock clásico, música popular chilena, baladas románticas en español e inglés, reggae, entre otros.

Se recalca, en términos socioeconómicos, que la mayoría de los músicos han vivenciado, a lo largo de su vida<sup>18</sup>, dificultades relacionadas a problemas económicos, asociándose a personas que vienen de familias que por lo general tienen un nivel socioeconómico bajo. Esto último se constituye como un hecho estructural que repercute de distintas formas en las biografías de los actores, y por ende, en las maneras de concepción y acción de los mismos. Esto último se palpa cuando, por ejemplo, hay músicos que desde niños han tenido que trabajar para apoyar el sustento de sus hogares y otros que han tenido que postergar sus estudios para cuidar a sus hermanos. También hay quienes ante la necesidad de un techo

---

<sup>17</sup> Idea que se desarrolló en la categoría de “creencias”, ubicada en el capítulo sobre “Identificación Simbólica”.

<sup>18</sup> Aquí se consideran tanto el nivel de socialización *primaria* como *secundaria*.

para sus familias se toman terrenos en donde luego van construyendo sus casas como en el caso de David, Pamela y Manuel. De esta manera, y por lo general, se denominan a los “músicos ambulantes” como sujetos pertenecientes a un ámbito *popular*, haciendo referencia a las dimensiones estructurales que vendrían a influir en sus formas de comprender y actuar en la realidad<sup>19</sup>.



**Foto 31.** David y Pamela están construyendo su casa, en un terreno tomado en el Cerro Cárcel, Valparaíso, tienen 2 hijos. Fuente: Eduardo Céspedes Ardiles.

Sin embargo, y en contraposición con lo anterior, se debe considerar que en el mismo grupo hay individuos que provienen de familias con un mayor ingreso económico, y que, de igual manera, se han dedicado a ser músicos del metro. Por esto mismo, y si bien podemos afirmar la existencia de un *habitus de clase* en los músicos del metro, se debe dejar de lado la idea de este mismo como un “bulldozer de lo colectivo” (Corcufts, 2009: 22) y dar paso a la comprensión del *habitus* como

---

<sup>19</sup> La discusión sobre qué es lo *popular* es amplia y en Latinoamérica tiene distintas vertientes teóricas, que para efectos prácticos de la investigación no serán abordadas, sin embargo, queda la inquietud teórica propuesta.

herramienta teórica flexible, modificable y adaptable en el tiempo (Riso, 2005), alejándonos del entendimiento de tal concepto como una categoría determinista de clase y pudiendo, de esta manera, considerar y superponer individuos de grupos socioeconómico distintos en un mismo grupo.

De esta forma se podrá dar un paso adelante hacia la no ontologización de las “clases sociales” comprendiendo que los músicos urbanos si bien en su mayoría son de estrato socioeconómico bajo, lógicamente también pueden poseer una base socioeconómica de estrato bajo alto o medio<sup>20</sup>, compartiendo referentes identitarios similares con los demás músicos que ejercen sus prácticas musicales en el medio urbano.

Finalmente el afirmar que los músicos del metro comparten un *habitus de clase* y una *identidad colectiva* en común conlleva a comprender que las diferentes formas de actuar y entender la realidad de estos actores (expuestas en los tres capítulos anteriores) no se dan al azar, ni de forma aleatoria, al contrario, son esquemas inconscientes de percepción, concepción y acción, moldeados por las condiciones sociales y culturales de existencia que el individuo interioriza (Gonzales, 1999).

En la misma línea, y considerando las trayectorias de vida plasmadas anteriormente en las fichas, se puede re-afirmar la existencia de un *habitus* común en el grupo de músicos del metro, el cual es complejo ya que si bien en su periferia se ubican las características disímiles de los sujetos, posee un núcleo de condiciones, hechos y situaciones comunes que son compartidas por los miembros del grupo y, que en definitiva, estructuran lógicas de pensamiento y de prácticas comunes en los músicos del Metro Valparaíso.

---

<sup>20</sup> como en el caso de Pablo León quien posee un título profesional.

En este sentido se van ensamblando las categorías individuales y únicas de los actores, con la categoría colectiva en la que el *nosotros* pasa a estar conectado de una manera superpuesta con el *yo* de cada individuo. En último lugar, se debe indicar nuevamente, que si bien existen disposiciones comunes entre los individuos abordados, de ninguna manera se ha querido proponer la existencia de una homogeneización de lo individual o reificación de la dimensión colectiva, al contrario, siguiendo a Philippe Corcuffs (2009) se ha ido detrás del desafío de pensar lo colectivo y lo singular, lo colectivo dentro de lo singular y viceversa.

#### 4.6.- El Espacio Urbano y los Procesos Identitarios

Unas de las más importantes características que poseen los principales “sujetos de estudio” de la presente investigación es justamente que pertenecen al medio urbano. En este sentido no está demás decir que el llamarles “músicos *urbanos*” no es un mero capricho del que escribe, sino que pertenece a una de las formas con las que se ha llamado a esos sujetos que habitan la ciudad y sus espacios realizando prácticas artísticas en distintos emplazamientos urbanos (Floch, 2007).

En relación a lo anterior, es que podemos ver en el grupo de músicos del Metro Valparaíso diversas formas de relaciones sociales en un medio de movilidad urbana. De esta manera la ciudad se considera como un espacio de interacción social, como también de diálogo con los *otros*, al poder reconocer y diferenciarse de otros grupos que también utilizan el medio urbano. Asimismo se visualiza el espacio urbano como el lugar donde estos actores vivencian diversos conflictos. Entre ellos, sin duda, el que ha dejado más secuelas en las subjetividades de los músicos ha sido la problemática que se desprende de la prohibición de sus prácticas musicales, dentro de las cuales se recalca la estigmatización manifestada en los músicos del metro.

De esta forma se ha podido apreciar en el espacio de movilidad urbana de la ciudad, la existencia de diversos grupos que interactúan entre sí. Lo anterior en palabras de Rizo (2005) es la condición básica para que pueda existir un ámbito social-urbano. En este contexto, y siguiendo con Rizo (2005), los músicos del Metro Valparaíso se comunican, negocian, dialogan (entre ellos y con los *otros*) y buscan su propia identidad, interpretando a la sociedad y pretendiendo ser visibles como grupo en el medio donde ejercen sus prácticas musicales.



**Foto 32.** Iván siendo seguido por un guardia del Metro Valparaíso. Fuente: Eduardo Céspedes Ardiles.



**Foto 33.** Músicos comprando a “vendedor de dulces de La Ligua” en los andenes del metro.

Fuente: Elaboración propia

#### 4.6.1.- Metro, mi querido metro.

Dentro de las observaciones que se han podido realizar, no cabe duda que el metro sea un espacio de interacción social. Son los usuarios, funcionarios y los *personajes-metro* que transforman el Metro de Valparaíso en una verdadera ciudad sobre rieles. En este plano, y como también se ha mencionado en el capítulo sobre la dimensión de identificación simbólica, este espacio de movilidad representa una importancia enorme para los músicos del metro.

“el metro es una de las únicas formas que le permite al músico vivir de la música sin morir en el intento, es una manera constante de generar buenos recursos económicos cachai...”

(Melissa)

“El metro me ayudo a estar ese año y medio solo con ellos, alimentarlos, no les sobró pero no les faltó nada, el metro me permite darle alimentación a mis hijos alimentarlos bien, y hasta el día de hoy po.” (Manuel)

“me enamoré del metro, estoy como enamorado yo siempre había pensado que en la vida... uno nunca iba a poder vivir de la música, y ahora para mi es algo tan lindo de poder entregarle música a la gente, cachai...” (David)

“pa mí es súper importante el metro porque ha sido el punto de encuentro de muchos músicos.” (Jorge)

“pucha yo... al metro, más que medio de transporte lo veo mi fuente de trabajo, entonces yo... si quiebra el metro... ¡No! ¡Vuelvo a las micros conshetumare, conshetumare! (Ítalo)

“El tren es como el Luna Park de los escenarios móviles, tiene un nivel de ruido bajísimo, se mueve poquísimo (...) este tren en particular que tiene su ventanas cerradas y todo ese cuento es “el sueño del pibe” para tocar... es “el sueño del pibe”. (Germán)

*Espacio ideal, imprescindible, punto de encuentro, un amor, “el sueño del pibe”, fuente laboral,* el metro de Valparaíso pareciera tomar vida en cuanto a algunos músicos incluso les cuesta entender sus vidas sin la existencia de él. En este sentido el metro no sólo es utilizado por lo músicos para satisfacer intereses personales, sino también es un medio de transporte con el que ellos involucran sus subjetividades, evocando emociones, recuerdos y expectativas en torno a su propia colectividad. Esto último se conjuga con los conflictos y la ilegalidad que rozan los músicos del metro, quienes a pesar de todo, siguen subiendo día a día a los vagones realizando sus prácticas musicales.

#### **4.6.2.- Habitar la ciudad, habitar el Metro Valparaíso**



**Foto 34.** Katherine, Christian y Samuel conversando en el vagón.

Fuente: Elaboración propia.

Tal como plantea Rizo (2005) la ciudad es *habitada* por diversos grupos sociales, los que viven experiencias plurales las cuales dependen de las expectativas, los logros y las frustraciones de los sujetos. En este sentido, por medio de la etnografía se ha podido entrar a observar el cómo los músicos del metro habitan un espacio de la ciudad que se caracteriza por estar en constante movimiento y ser uno de los lugares más concurrido de la región de Valparaíso, donde todos los días se da cita la diversidad humana, y por ende cultural y social.

Para los músicos el metro es un espacio conocido, recorrido y familiar en donde ellos deambulan y a donde van dejando diversos rastros. Si pasamos tiempo considerable, en los andenes, vagones e instalaciones en general del Metro de Valparaíso y agudizamos cada sentido, podremos ver algunas formas de expresión con las que los músicos buscan dejar su huella y mostrar de alguna forma su identidad de cara a una coyuntura específica.



**Foto 35.** Imagen realizada por algún músico en estación P. Blanca.

Fuente: Eduardo Céspedes Ardiles.



**Foto 36.** Imagen seguramente realizada por algún músico en estación Sargento Aldea.

Fuente: Eduardo Céspedes Ardiles.

El dejar alguna forma de rastro por medio de imágenes forma parte de las más antiguas tradiciones de la humanidad. Las imágenes que se pueden encontrar, tanto en las bancas, como en algunas rejas de las estaciones del metro evocan, muestran situaciones y enuncian mensajes que expresan de forma gráfica la existencia de un conflicto y además de un grupo que opera en tal lugar. En el caso de la foto 24 se puede ver a un músico arrancando de un guardia y en la foto 25 se visualiza una imagen burlesca hacia los guardias del metro. De esta forma las vivencias cotidianas de los músicos del metro también han quedado plasmadas de alguna manera en el mismo espacio donde los músicos realizan sus actividades musicales, hecho que demuestra diversas maneras de apropiación y reapropiación de los espacios del Metro Valparaíso.

#### **4.6.3.- El Metro de Valparaíso como espacio para la identidad y la cultura.**

Recordando nuestra de definición elaborada de cultura como fenómeno simbólico e interiorizado en forma de *habitus* (Bourdieu, 1990) (Gimenez, 1997) y considerando los hallazgos de vínculos identitarios sólidos entre los músicos del

metro, es que se considera al Metro de Valparaíso como un escenario de la cultura incorporada, de los *habitus* puestos en movimiento y practicados (Rizo, 2005). De esta forma la cultura se aborda ya no como una categoría estética, externa o impulsada por alguna institución, sino como un conjunto de creencias, códigos y prácticas, como un conjunto de elementos culturales que se resumen a su vez en diversos referentes identitarios que son vivenciados e incorporados por los músicos del metro.

Con todo, y tal como se exponía en el relato etnográfico sobre el Metro de Valparaíso, considerado como parte de este capítulo, este medio de transporte en la práctica no sólo es utilizado como un espacio de movilidad urbana, sino también como un espacio donde los músicos conviven, interactúan y buscan realizarse como personas a través de sus prácticas musicales. De esta manera, y ya llegando a la etapa conclusiva de la investigación, podemos afirmar la existencia de una relación compleja y significativa entre el espacio urbano y los procesos identitarios de los músicos del Metro Valparaíso donde el primero se presenta como un espacio ideal y prolífero para la configuración de identidades colectivas.

En este sentido quedan abiertas muchas interrogantes en torno a los diversos espacios que son utilizados en la ciudad, donde una infinidad de grupos, entre ellos por supuesto los músicos y artistas de cualquier índole, se desplazan vinculándose, agrupándose y/o utilizando la ciudad como un escenario fértil para fenómenos expresivos, comunicativos y culturales.

## CONSIDERACIONES FINALES

A continuación se expondrán los principales hallazgos de acuerdo a las distintas dimensiones y aspectos considerados en el estudio de los procesos de construcción y vinculación identitaria en los músicos del Metro Valparaíso.

### 5.1.- Conclusiones sobre el mecanismo *acción- transformación e identificación simbólica*.

Por medio de los mecanismos descriptivos propuestos por Guitart (2009) se dio un primer paso para comprender el proceso de construcción de la identidad colectiva.

En primer lugar, y considerando el mecanismo *de acción-transformación*, se puede observar que los músicos del Metro por medio de sus diferentes tipos de prácticas (cotidianas, orientadas al grupo y hacia el futuro) se vinculan con el grupo de músicos urbanos. En este sentido influyen sobre su entorno y las personas con las que se relacionan mostrando su pertenencia a la colectividad al estar, por ejemplo, participando activamente en el sindicato y/o preocupados y conscientes de las problemáticas vividas nivel de grupo. Por otra parte, en relación a la dimensión de identificación simbólica propuesto por Guitart (2008) se pueden notar los procesos mentales de categorización a través de los cuales los músicos del metro se reconocen, valorizan y genera sentidos de pertenencia al grupo. En este plano se puede ver que los músicos del metro buscan diferenciarse de los demás *personajes-metro* argumentando su principal característica: el hacer arte, autodenominándose “trabajadores de la música” o “de la cultura”, en este sentido se muestran orgullosos por formar parte de tal gremio.

Con todo, el modelo teórico utilizado fue de utilidad para visualizar que los músicos del metro se vinculan a través de sus prácticas y subjetividades con su colectividad y el espacio donde deambulan y también para comprender cómo se auto-perciben y distinguen a los *otros* grupos existentes en el medio urbano.

## 5.2.- Conclusiones sobre los referentes identitarios

La existencia de elementos culturales propios en el grupo de los músicos del metro, los posiciona como sujetos portadores de una cultura particular (Mercado & Hernández, 2010). En este sentido se visualiza en las prácticas y discursos de los actores altos grados de interiorización de los diferentes referentes identitarios lo que se traduce en una vinculación y sentido de pertenencia fuerte y significativa en torno al grupo.

Considerando lo anterior, y revisando la noción de *cultura incorporada* (Bourdieu, 1990) (Gimenez, 2005) como fundamental para la investigación, se puede sostener que los músicos del Metro Valparaíso, interiorizan y comparten una misma cultura. Esta cultura la llevan en sus prácticas y subjetividades más profundas lo que permite que los actores puedan interactuar con sus pares, tener creencias, valores, historia grupal y prácticas en común.

En este sentido se puede ir observando que el proceso de construcción identitaria a nivel colectivo se va nutriendo tanto de las *acciones*, los *procesos cognoscitivos* y de la internalización de los diversos *referentes identitarios* en los músicos del Metro Valparaíso. Todo lo anterior va de la mano con la consideración del grupo estudiado como como una subcultura que opera cotidianamente en el ámbito de la movilidad urbana al tener su propio sistema de valores, rituales, comportamiento, etc. (Carvallo, 2009). De esta forma hablar de una *subcultura*, en los músicos del Metro Valparaíso, remite a la comprensión de una cultura interiorizada y a la vez compartida por individuos de un universo claramente delimitado y empíricamente distinguible.

### 5.3.- Habitus e identidad colectiva

Si bien las dimensiones anteriores han permitido conocer aspectos importantes de la identidad colectiva, el concepto bourdiano de *habitus* es de suma utilidad para la aproximación a las condiciones objetivas e históricas de existencia de los músicos del metro las cuales van influyendo en sus formas percibir, concebir y actuar en la realidad.

En esta línea, a partir del ejercicio comparativo y reflexivo entre los niveles colectivo e individual en los músicos del metro, se desprenden diversos hallazgos que enriquecen la reflexión en torno al concepto de *habitus* alrededor del concepto de identidad colectiva, y que además permite la caracterización biográfica de un grupo social urbano anteriormente nunca abordado.

En este sentido se puede indicar, de forma sintética, que los músicos del metro pertenecen a una colectividad que opera en el ámbito de la movilidad urbana, que poseen un nivel socioeconómico mayormente bajo y que si bien sólo uno presenta estudios universitarios finalizados, la mayoría presenta estudios secundarios terminados. De igual manera la mayoría de los músicos del Metro Valparaíso abordados son padres, llegando algunos a tener tres hijos. También se debe considerar que si bien la totalidad de actores trabajó en el mercado laboral formal en la actualidad todos se desempeñan como músicos en el metro a tiempo completo, y algunos trabajan de forma externa al metro en locales nocturnos y/o restaurantes u otras actividades.

Considerando lo anterior podemos sostener que el concepto de identidad colectiva se nutre también del *habitus* al considerar las trayectorias de vida, los aspectos biográficos de los actores, que como se puede visualizar en la presente investigación, son comunes en muchos aspectos y disímiles en algunos. En este sentido se propuso una comprensión del concepto *habitus* como herramienta teórica flexible y adaptable (Corcuffs, 2009) (Riso, 2005) considerando que si bien existen

características biográficas disímiles entre los sujetos, existe también un núcleo de condiciones, hechos y situaciones comunes que son compartidas por los miembros del grupo y, que en definitiva, estructuran lógicas de pensamiento y prácticas comunes en los músicos del Metro Valparaíso.

#### **5.4.- El espacio urbano en los procesos identitarios**

Ya considerando un conocimiento más o menos integrado sobre los procesos de vinculación y construcción identitaria en los músicos del Metro Valparaíso se debe iluminar un aspecto que ha sido imprescindible para la investigación en la medida en que se posiciona como un escenario, un espacio desde donde la identidad colectiva va tomando relieve. En efecto, el estudio de una identidad colectiva en torno a las prácticas que desarrollan los músicos urbanos no puede entenderse sin considerar el espacio urbano.

Efectivamente, a lo largo de la investigación se puede corroborar la presencia del espacio urbano como una condición a partir de la cual se despliega la cultura incorporada, los *habitus* puestos en movimientos y practicados (Rizo, 2005). Pero además, se puede vislumbrar también, a la ciudad en general, como un espacio valorizado y reconocido como lugar de expresión para los músicos urbanos estudiados. De esta forma, y desde el ámbito de la movilidad urbana, el Metro de Valparaíso se posiciona como un sitio prolífero en interacciones sociales significativas y donde diversos grupos se posicionan, realizan sus prácticas, se organizan y luchan por ser reconocidos.

Finalmente se debe señalar que el espacio urbano es considerado fundamental para los músicos del Metro Valparaíso en cuanto es estimado por ellos como un espacio de trabajo y de realización personal y colectiva. De esta forma los actores en sus discursos muestran un sentido de conexión e involucramiento emocional significativo con tal espacio lo que se desprende de la gran cantidad de tiempo en que desarrollan sus prácticas musicales en el Metro de Valparaíso.

## 5.5.- Ideas finales y sugerencias

Se puede ya visualizar que la pregunta de investigación del presente estudio ha sido respondida de manera clara. En efecto, el problema sociológico, que relaciona las prácticas musicales urbanas con el concepto de identidad colectiva, ha sido resuelto en la medida en que se han dado cuenta de los procesos de vinculación y construcción identitaria en los músicos del Metro Valparaíso.

El engranaje teórico propuesto en la presente investigación ha permitido la utilización del concepto de *identidad colectiva* como clave para comprender la acción y la interacción social en el espacio urbano (Gimenez, 1997)(Habermas, 1987) y como base para la descripción, y comprensión de los conflictos vivenciados por el grupo social desde una perspectiva de los actores inmersos en la problemática (Gimenez, 1997).

El conocimiento de la existencia de una identidad colectiva en el grupo de músicos del Metro Valparaíso conlleva a considerarlos también como actores pertenecientes a una subcultura urbana específica que tiene su propio sistema de creencias, valores y prácticas.

Considerarlos como un grupo de artistas urbanos que opera cotidianamente en el Metro de Valparaíso es de suma importancia atendiendo al permanente contexto de estigmatización hacia los músicos del metro que ha quedado develado en el trabajo etnográfico realizado.

En este sentido se sugiere a la empresa Merval abrir un diálogo con la colectividad de músicos que esté basado en el respeto hacia sus prácticas y la valoración de estos como *trabajadores del arte*, diálogo que tenga como objetivo

principal abrir la puerta para un plan estratégico<sup>21</sup> que permita el desarrollo de prácticas artísticas en el Metro de Valparaíso y el cese de actos prohibitivos hacia los músicos del metro, que se traducen en una constante estigmatización y obstrucción del desempeño de sus prácticas musicales. De esta forma los artistas urbanos deberían ser vistos por la empresa concesionaria como aliados estratégicos en pro de la difusión cultural, folclórica y de esparcimiento (CNCA, 2011) y no como un grupo de base social negativa.

### **5.6.- Perspectivas**

Ya llegando al fin de la investigación van surgiendo posibles perspectivas respecto a otras líneas temáticas y abordajes teóricos en torno al tópico del arte en la ciudad y la identidad colectiva. Al ser este un campo poco explorado se presentan diversas preguntas y posibles enfoques, tanto temáticos como teóricos.

Uno de ellos tiene relación con el campo de la sociología urbana en la medida en que se sitúa el espacio urbano como un escenario para el arte, donde toma relevancia la existencia de *otros* grupos artísticos-culturales que desarrollan sus prácticas en microbuses, plazas, calles y en una multiplicidad de espacios tanto de la región como a nivel-país, y que por lo tanto, puedan tener configuraciones identitarias y problemáticas distintas a las de los músicos del Metro Valparaíso.

Por otra parte, y mirando desde el prisma de la sociología del trabajo, surgen diversas interrogantes al constatar un auto-reconocimiento de los músicos urbanos como “trabajadores de la música” lo que llevaría a profundizar sobre estas actividades en cuanto constituyen formas de trabajo informal. También se puede considerar el ámbito de los derechos laborales y/o preguntar por el reconocimiento del oficio de músico en la sociedad actual.

Por su lado, desde la sociología de la cultura se puede preguntar por el lugar que la figura del músico callejero o urbano tiene en la “cultura nacional” e incluso

---

<sup>21</sup> Se puede considerar la realización de una audición, con parámetros claros, como medio de verificación para la calidad musical.

latinoamericana y ver en qué medida podemos hablar de una identidad a nivel nacional de este oficio que ha sido realizado a través de los años. Igualmente interesa profundizar por las formas de capital social que los actores del medio urbano poseen, y cómo estos permiten la supervivencia de estos sujetos en un contexto de pobreza y exclusión.

Sería interesante además profundizar sobre las políticas culturales de gobierno, empresas y municipalidades en torno al arte urbano o desde una perspectiva más musical profundizar sobre los repertorios y formas de expresión musical en el espacio urbano.

Concluyendo, las posibilidades son variadas al ser el arte urbano un objeto de investigación poco abordado por las ramas de estudio científico-social. En este sentido, de la alianza entre diversos campos de la sociología y la discusión con diversas disciplinas del arte y las ciencias sociales pueden resultar interesantes líneas temáticas de investigación en el contexto creciente de diversidad cultural en las ciudades contemporáneas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abarca, B. (2010). *Arte Social y espacio público: relaciones entre arte, ciudadanía y entorno urbano*. Santiago, Chile.
- Aguiar, N. (2005). *Cómicos, músicos y creadores ambulantes en el centro y sur de Quito. Lucha de los intersticios*. Quito, Ecuador.
- Aguirre, A. (1999). *La dentidad cultural. Antropológica, revista de etnopsicología etnopsiquiatría*, 50-96.
- Aguirre, M. (1997). *Cultura e identidad cultural: introducción a la antropología*. Barcelona: Bárdenas.
- Alonso, L. (1995). *Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa*. Madrid: Síntesis.
- Alvarez, J. (2006). *Cómo hacer investigación cualitativa*. Barcelona: Paidós.
- Aneas, M. A. (2005). Competencia intercultural, conceptos, ejemplos e implicaciones en el ejercicio de la ciudadanía. *Revista Iberoamericana de educación*, 3-15.
- Bardin, L. (1977). *Análisis de contenido*. Lisboa: Ediciones 70.
- Berger, P. (1982). *El problema de la identidad en la sociología del conocimiento*. México: Fondo económico cultural.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1986). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Cabrera, S., & Jimenez, J. (2010). Arte urbano como recurso publicitario en la ciudad de Santo Domingo. Período 2010-2012. Santo Domingo, República Dominicana.
- Cabrera, S., & Jimenez, J. (2010). *Escridb*. Recuperado el 23 de junio de 2012, de <http://es.scribd.com/doc/58915577/Tesis-Arte-Urbano>
- Cardoso, R. (2007). *Etnicidad y estructura social*. Ciudad de México: CIESAS.
- Carvalho, M. (2009). Las subculturas organizacionales. *Investigaciones en la facultad*, 1-10.
- Casillas, P. H. (2006). *Problemas epistemológicos sobre la cultura*. Recuperado el 10 de junio de 2012, de Universidad Michoaca de San Nicolás de Hidalgo: <http://dieumsnh.qfb.umich.mx/pensamientoc/cultura.htm>
- Castells, M. (1999). *La era de la información: economía sociedad y cultura. Volumen II: el poder de la identidad*. Ciudad de México: Siglo veintiuno.
- Cheema, Z. S. (2005). La sustentabilidad económico de los artistas callejeros del Gran Santiago. Santiago, Chile.
- Chihu, A. (2007). La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci. *Polis*, 125-159.
- Chiju, A. (1998). La teorías de los campos en Pierre Bourideu. *Polis*, 179-198.
- Chile, B. d. (2010). *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. Recuperado el 13 de Junio de 2012, de [transparencia.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/.../2/](http://transparencia.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/.../2/)
- CNCA. (28 de Diciembre de 2011). *Sitio Web Oficial del Ministerio Nacional de la Cultura y las Artes*. Recuperado el 20 de mayo de 2012, de <http://www.cultura.gob.cl/patrimonio/convenio-artistas-urbanos/>
- Corcuffs, P. (2009). Pierre Bourdieu leído de otra manera: Crítica social postmarxista y el problema de la singularidad individual. *Cultura y representaciones sociales*, 9-26.

- Cuevas, J. H. (2010). El espacio público de la ciudad contemporánea. Valparaíso, Chile.
- Desarrollo, P. d. (2002). *PNUD*. Recuperado el 1 de julio de 2012, de <http://www.desarrollohumano.cl/informes/inf2002/parte1.pdf>
- Domínguez, O. P. (2010). *Trovadores Posmodernos: Músicos en el Sistema de Transporte Colectivo metro*. Ciudad de México: UNAM, coordinación de estudios de Posgrado.
- Duero, D. (2006). Relato autobiográfico e interpretación: una concepción narrativa de la identidad personal. *Athenea Digital*, 131-151.
- Encina, T. R. (2010). Estudio etnográfico de actividades recreativas transgresoras del espacio público de Valparaíso. Valparaíso, Chile.
- Erickson, E. (1977). *“La identidad psicosocial”*. España: Aguilar.
- Escobar, M. G. (2007). Globalización y construcción de identidades en la ciudad contemporánea: análisis de discurso de la nueva ordenanza cívica de Barcelona. *Universitas psicológicas*, 607-611.
- Fernández, F. (2002). El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación. *Revista de la Universidad de Costa Rica*, 35-54.
- Floch, J. (2007). Street artist in Europe. *European parliament studies*, 1-16.
- Gáinza, M. (2006). *La entrevista en profundidad individual*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- Giddens, A. (1979). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Gimenez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera norte*, 1-25.
- Gimenez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. Ciudad de México: Conaculta.

- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Goffman, E. (1998). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Gonzales, J. A. (1990). *Sociología de las Culturas Subalternas*. Ciudad de México: UABC.
- Gonzales, M. E. (2011). Identidad: un proceso dinámico, constante y fluido. *Revista universitaria de investigación y diálogo académico*, 19-28.
- Guitart, M. (2009). La construcción de identidad colectiva en el contexto intercultural de Chiapas. *Redalyc: cuadernos interculturales*, 43-56.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
- Hernandez, D. (2000). Cultura y vida cotidiana: apuntes teóricos sobre la realidad como construcción social. *Sociológica*, 87-102.
- Homobono, J. (2004). Fiesta, rituales e identidades: jornadas de reflexión en la ciudad festiva. *Zainak*, 13-29.
- Jacaranda, I. (2011). Nota crítica acerca de identidades. *Nota teórica*, 217-224.
- Jocelyn, A. H. (2009). Crítica a espacios, prácticas y cultura urbana de Manuel Tironi y Fernando Pérez. *Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Chile*, 237-250.
- Krotz, E. (2004). El concepto de cultura en la antropología mexicana: ¿Una tensión permanente? *Diálogos en la Acción*, 21-29.
- Lapresta, C. (2004). *La identidad colectiva en contextos plurilingües y pluriculturales: el caso del valle de Harán*. Lleida.
- Leal, M. (2006). La sociología interpretativa de Alfred Schutz: reflexiones entorno a un planteamiento epistemológico cualitativo. *Alpha*, 201-213.

- Limón, G. (2007). Relato autobiográfico e identidad personal: un modelo de análisis narrativo. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 232-275.
- Márquez, F. (2003). Identidad y fronteras urbanas en Santiago de Chile. *Psicología em revista*, 35-51.
- Mead, H. (1982). *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona: Paidós.
- Mejía, J. (2007). Globalización y cultura: dimensiones peruanas. *Espacio abierto*, 365-376.
- Melucci, A. (1991). *Il gioco dell'io. Cambiamento di sé in una società globale*. Milán: Feltrinelli.
- Mercado, A. M., & Hernandez, A. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia*, 229-251.
- MERVAL. (2010). *Memoria anual 2010*. Recuperado el 15 de abril de 2012, de <http://www.merval.cl/uploads/documentos/8b81732575a46e9e86eba0571aa63a03f5c71334.pdf>
- MINVU. (2002). *Observatorio Urbano*. Recuperado el 11 de junio de 2012, de [http://www.observatoriourbano.cl/indurb/img/fotos\\_regiones/5.pdf](http://www.observatoriourbano.cl/indurb/img/fotos_regiones/5.pdf)
- MINVU. (2012). *Página Oficial del Ministerio de Viviendo y Urbanismo, Gobierno de Chile*. Recuperado el 15 de Mayo de 2012, de <http://www.minvu.cl/mision>
- Moraime, M., & Auxiliadora, L. (2008). El análisis de contenido: una forma de abordaje metodológico. *Laurus*, 129-144.
- Muñoz, D. F. (2006). Nuevas Formas de Representación Social: una investigación exploratoria descriptiva del fenómeno del Graffiti Hip Hop en Santiago. Santiago, Chile.
- Nurmi, T. (2010). *Absenta musical*. Recuperado el 18 de mayo de 2012, de <http://www.absentamusical.com/ago-2010/santiago-tiene-una-pena.html>
- Pavez, J. O. (2000). *Territorio e identidades en la ciudad de la Habana*. Recuperado el 22 de junio de 2012, de <http://es.scribd.com/doc/48063043/Pavez-Ojeda>

Jorge-Territorios-e-Identidades-en-La-Ciudad-de-La-Habana-Cuba-El-Caso-de-El-Vedado-1860-1940

- Piquera, A. (1996). *La identidad valenciana: la difícil construcción de una identidad colectiva*. Madrid: Escuela libre.
- Pozo, M. (1993). *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Morata.
- Prieto, O. D. (2010). *Trovadores Posmodernos: Músicos en el Sistema de Transporte Colectivo metro*. Ciudad de México: UNAM, coordinación de estudios de Posgrado.
- Quezada, B. F. (2005). *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos profesionales Estados Unidos 1965-1995*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- Restrepo, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana*, 25-35.
- Rizo, M. (2005). Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales. *Bifurcaciones*, 1-13.
- Rizo, M. (2005). *Razón y palabra*. Recuperado el 12 de 06 de 2012, de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/mrizo.html>
- Sampieri, R. H. (1991). *Metodología de la investigación*. Ciudad de México: Mcgraw.
- Selltiz, C. (1976). *An introduction to sampling*. New York: Rinehart.
- Soazo, N. A. (2005). Manifestaciones artístico culturales en espacios públicos urbanos: escenarios de significación e interacción colectiva. Santiago , Chile.
- Tajfel, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Erder.
- Turner, J. (1990). *Redescubrir el grupo social*. Madrid: Morata.
- Valles, M. (2000). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntezis.
- Valparaíso, E. M. (2012). *Página Yo soy Chile (editaba por El Mercurio de Valparaíso)*. Recuperado el 22 de junio de 2012, de

<http://www.soychile.cl/Valparaiso/Sociedad/2012/03/13/77722/Nuevo-mecanismo-en-el-Metro-intenta-evitar-que-pasajeros-den-monedas-a-artistas.aspx>

Vizcarra, F. (2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. *Redalyc*, 55-68.

Wirth, L. (2001). Leer la ciudad: ensayos de antropología urbana, el urbanismo como forma de vida. *Revista de estudios sociales*, 110-115.

## ANEXOS

### Matrices de códigos

<b>Dimensión</b>	<b>Categorías</b>	<b>Códigos</b>
ACCIÓN TRANSFORMACIÓN	ACCIONES COTIDIANAS	pasar Tiempo
	ACCIONES ORIENTADAS A LA COMUNIDAD	grupal
	ACCIONES RELACIONADAS CON PROYECTOS FUTUROS	implicación

<b>Dimensión</b>	<b>Categorías</b>	<b>Códigos</b>
IDENTIFICACIÓN SIMBÓLICA	DIFERENCIACIÓN GRUPAL	diferencia
	COMPARACIÓN SOCIAL	valoración
	SATISFACCIÓN COMUNITARIA	orgullo
	SENTIDO DE CONEXIÓN	memoria
	MEMBRESÍA	pertinencia
	SENTIDO DE CONTINUIDAD	apego
	RESIDENTES DE TODA LA VIDA	antiguos

<b>Dimensión</b>	<b>Categorías</b>	<b>Códigos</b>
REFERENTES IDENTITARIOS	HISTORIA GRUPAL	hitos
	CREENCIAS	cosmovisión
	VALORES	esquemas
	LENGUAJE	comunicación*
	PRÁCTICAS COLECTIVAS	rituales

<b>Dimensión</b>	<b>Categorías</b>	<b>Códigos</b>
ESPACIO URBANO	INTERACCIÓN	relación
	CONFLICTO	Legal/ilegal
	IDENTIFICACIÓN	identidad
	PERTENENCIA	significativo
	HUELLA	huella

<b>Dimensión</b>	<b>Categorías</b>	<b>Códigos</b>
Habitus	NIVEL DE EDUCACIÓN	educación
	SALUD	enfermedad
	COMPLICACIONES SOCIALES	problemas
	CONDICIÓN SOCIOECONÓMICA	económico
	TRAYECTORIA DE TRABAJO	trabajo

## **Pauta de la entrevista**

### **Habitus**

- Datos biográficos básicos: lugar, fecha nacimiento, padres, procedencia, trabajo, hermanos, lugares donde vivió cuando niño, etc.
- Ciclo de vida: niñez-educación-trabajo (hasta llegar al metro: ¿Recuerdas cómo fue tu primera presentación en el Metro de Valparaíso? ¿Qué te llevó a hacerlo? ¿Qué tipo de música haces? ¿Cómo aprendiste a tocar?
- ¿Aparte del metro haces otra actividad laboral?

### **Acción-transformación**

- Por lo general ¿Cuánto tiempo tocas en el Metro?
- ¿Cómo es tu relación con los demás músicos? ¿Tienes algún grupo cercano?
- ¿Pertenece a alguna entidad o grupo de músicos del metro? / ¿Por qué ingresaste?-¿Qué importancia tiene para ti?
- Por lo general ¿Te informas de lo que pasa en tal grupo? ¿Asistes a sus actividades? ¿Cuáles?
- A tu juicio ¿Cuáles son los mayores problemas y necesidades que tienen hoy los músicos del metro? ¿Por qué crees que se dan? ¿Has podido hacer algo al respecto?
- ¿Existe algún proyecto en común que tengan los músicos del metro? ¿Te sientes parte de ese proyecto?

### **Identificación simbólica**

- ¿Qué piensas de la demás gente, como los vendedores y mendigos, que también ejercen en el metro? ¿Cómo es tu relación con ellos? ¿Y con los pasajeros?
- ¿Has ejercido de músico en otro espacio? ¿Qué opinas por ejemplo de los músicos que tocan en las micros? ¿Existen diferencias entre los músicos del metro y los de las micros?

- ¿Cuáles crees tú que son las principales ventajas o desventajas de ser músico del metro?
- ¿Qué importancia tiene el metro para ti?
- ¿Por qué escogiste el metro para ejercer tus actividades?
- ¿Tienes algún tramo preferido para tocar? ¿Por qué?
- ¿Crees tú que a futuro seguirán existiendo músicos en el metro? ¿Por qué?
- ¿Dentro del grupo de músicos que conoces hay alguno que lleve muchos años tocando en el metro, o que sea tu referente?

### **Rasgos Identitarios**

- ¿Qué significa para ti ser músico del metro? ¿En qué crees tú que se diferencia tu oficio de otros trabajos?
- Cuéntame cuáles son las normas o códigos comunes que tienen o deben considerarse al momento previo de tocar. ¿Y después?
- Hasta el momento ¿tú crees que se han vivido a nivel de “músicos del metro” instancias o eventos importantes? ¿Cuáles?