



UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Área de Cultura y Sociedad

**“Que ‘resuelva’”: un esbozo de las prácticas, formas de socialización y campo social
alrededor de las serenatas de mariachis de ‘La playa’ en Chapinero.**

Tesis para optar por el título de Antropólogo

Presentada por:

Oscar Fernando Corredor Velasco

C.C. 1032395649

Mayo de 2018.

A mi madre y a mi hermano, mi base, y aún a mi padre. También a mi tía y a mi primo, quienes fueron importante apoyo moral durante éste proceso.

Tabla de contenido.

Agradecimientos.	3
I. Introducción.	4
1. Capítulo I: Importancia del lugar de la mirada en la comprensión de las condiciones del quehacer musical y campo social musical de ‘La playa’	8
1.1. Historias, proceso de conformación, problemáticas y enfoques de pesquisa recientes en ‘La Playa’	11
1.2. Dos miradas de aproximación: Del caminar– permanecer por ‘La playa’; al andar en la ciudad (en ruta) – pasar por ‘La playa’	29
1.3. Marco Teórico: pertinencia de la teoría del ‘campo social’ de Bourdieu y la concepción del espacio en Deleuze y Guattari para el análisis de los serenateros.	42
2. Capítulo II: ‘La playa’: Esbozo del campo social, habitar el espacio y ‘permanencia histórica’ en el campo social de las serenatas en Bogotá.	51
2.1. Caminar y transar en la calle: “investigar”; el ‘enzorramiento’	55
2.2. Esquemática y algunas variaciones de los trajes y los formatos musicales.	64
2.3. Liminalidad del espacio e intersección con otros campos sociales en la calle de ‘La playa’	71
2.4. El ‘pirateo’: bosquejo de trayectorias, capitales, incorporación e illusio.	77
3. Capítulo III: “Tener un ‘gallo’, tocar un ‘gallo’”: habitus y recursos prácticos del quehacer serenatero del mariachi.	94
3.1. La acción del tiempo: esbozo de la razón práctica entre veteranos y jóvenes.	103
3.2. Estar en el ánimo del convidante: tomar trago o fingir estar borracho.	113
3.3. Formas de ‘resolver’: el ‘trasteo’ como efecto, el ‘sibemol’, ‘decir mentiras’, etc.	116
3.4. Importancia y creencia atribuida a la guerra de tarjetería; la búsqueda de la ventaja mediante el “voz a voz”.	125
II. Conclusiones	128
III. Bibliografía.	136

Agradecimientos.

Agradecimientos a los músicos que me permitieron participar de algún modo en parte de la cotidianidad de sus vidas, y que, con sus testimonios, conceptos, declaraciones, expresiones sobre gustos y preocupaciones contribuyeron con el desarrollo de la presente tesis, espero sea de provecho para ustedes. A mi familia quien me inclinó, por contexto, a estudiar cosas relacionadas con las humanidades, y a enfocarme en labores que contribuyan a la equidad social y servicio a la humanidad. También a aquellas personas que conocí en ambiente universitario en torno al interés por la música, la antropología social y la filosofía (que más que una referencia de dominio de aquellas, es una declaración de fe a estudiarlas a profundidad); aquellas incidieron y favorecieron, ya sea de modo indirecto o no, en la realización de la presente tesis. A los compañeros y compañeras de carrera, pues compartir, por lo menos, opiniones e intercambiar conceptos fue enriquecedor, hizo parte del proceso de formación y siempre hará parte de esta profesión. A la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, a sus docentes, en especial a los y las de la carrera de antropología, al área de Cultura y sociedad, por el apoyo brindado para culminar con éxito. Agradecimiento a los directores de tesis Luis Alberto Suarez Guava y Mónica Godoy Ferro, en su momento cada uno incentivó, apoyo, hizo significativas sugerencias y aportes para la investigación, fisionomía y contenido del presente trabajo.

I. Introducción.

La presente tesis gira en torno al proceso de socialización y las prácticas implicadas en las serenatas de mariachi de ‘La playa’ de Chapinero en Bogotá, desde una perspectiva etnográfica. A partir de dos ejes de exploración, mi intención ha sido develar algunos elementos que permitan una aproximación a los principios de organización de las serenatas y su práctica con inicio en aquella zona de Bogotá. Estos son a saber: tanto los recursos para hallar y organizar un grupo disímil de participantes con interés tanto musical y económico diverso, pero que convergen en el quehacer. Lo segundo es atender algunas acciones musicales, sociales y las consideraciones específicas de los participantes alrededor del oficio, mediante algunos conceptos y criterios propios de sus participantes. Para así intentar desentrañar y aproximarme a algunos aspectos de la trama subyacente a las prácticas musicales y la organización social de aquellas serenatas.

Para ello me he apoyado en la teoría de los campos y prácticas sociales de Bourdieu (1997; 2002; 2010) con el objetivo de destacar las contradicciones propias de un oficio y actividad social competitiva, como suele suceder en las dinámicas urbanas. Además, en algunas consideraciones conceptuales sobre el nomadismo, el espacio liso y estriado caracterizado por Deleuze y Guattari (2002). Y a partir de allí bosquejar una tipología de trayectoria tanto social como espacial de algunos de los participantes implicados que permitiera una aproximación y comprensión del fenómeno desde una perspectiva cualitativa. No antes sin atender los antecedentes sobre dinámicas, problemáticas e historias reseñadas en textos periodísticos, publicitarios y algunos, relativamente recientes, de tipo académico.

El producto de investigación es un intento por hacer una contribución que permita esclarecer las inquietudes acerca de las distintas dinámicas implicadas alrededor del modo de organización dentro de este oficio en aquella zona de Bogotá, en vista de la impresión caótica reseñada en algunos antecedentes. De plano he intentado adentrarme mediante la exploración del lenguaje nativo, expresiones que a primera impresión parecen jerga y lenguaje figurado simple, pero que evaluándolo a profundidad permiten desentrañar aspectos particulares de las formas de organización, métodos y acciones recurrentes propias de las dinámicas sociales y culturales que giran alrededor de las serenatas de mariachis del lugar. Algunos recursos refieren a maneras de hallar trabajo; formas y roles de organización

primordial; y otros aspectos particulares de las prácticas musicales y de acción en general implicadas en las serenatas. Para de este modo, intentar dar cuenta de los aspectos nodales para comprender los fundamentos de la socialización, organización de aquellas serenatas y su centralidad en los esquemas de los modos de educación e incorporación de cada músico. Al mismo tiempo que pretendo remarcar el principio del carácter nómada de la dinámica y su cualidad oscilante entre la percepción molecular y molar que adquieren los músicos en el proceso de integración a las tropas de mariachis a lo largo de la ciudad. También algunos aspectos que pueden incidir en las relaciones de poder y dominio dentro de ellas. Sin dejar de lado, en el proceso, por lo menos un esbozo que advierte la cualidad liminal del espacio en la zona y las diferentes transiciones e intersecciones entre ocupaciones que pueden ocurrir allí, como parte del espacio urbano.

Mi interés al desarrollar la presente tesis era develar y discutir sobre las maneras de ordenamiento de la dinámica social implicada en las serenatas del sector, pues en algunos antecedentes se da atender que es totalmente anómica, caótica o sin ningún tipo de principio ordenador (Hernández, 2009), lo cual me pareció por lo menos una mala comprensión, debida a un mal abordaje de investigación. No pretendo agotar el tema totalmente, menos teniendo en cuenta su carácter y dimensión urbana, sólo pretendo esbozar algunos elementos que permitan una vía de comprensión del fenómeno desde una perspectiva cualitativa, para que sus productos puedan ser utilizados y discutidos en estudios posteriores que sirvan a la población. En principio, mi tema de investigación estuvo encausado a encontrar músicas campesinas y autóctonas creadas a partir de sustratos radiales, derivados de un estado del arte preliminar sobre la cuestión. Pero se derivó en este tema debido a cuestiones de campo.

Otro aspecto a destacar, en el ámbito académico, es que, tanto por condiciones de campo, como preparación académica, di prelación al uso de la escritura etnográfica. Si bien se me puede recriminar por haber renunciado a la viveza del fenómeno sonoro y visual, tengo que advertir que tal renuncia me permitió acceder y enfocarme en la trama social de la dinámica, sus contradicciones sociales, y aspectos que, tal vez, por un asunto relacionado a juegos de prestigio y poder en la práctica, es difícil que sus participantes los traten frente a una cámara o replicando musicalmente sus referencias, y menos sin el debido proceso de exploración. En vista de lo anterior, mi interés era explorar el fenómeno desde una

perspectiva que fuese un poco más allá de la consideración evidente sobre la música como fenómeno sonoro, además de afrontar el reto de hacer investigación etnográfica urbana, éste último aspecto de la investigación lo reconozco como fortuito, en parte porque durante la carrera asocié aquellos fenómenos de interés antropológico a la dimensión campesina e indígena, que se supone, fundamentalmente, se lleva a cabo lejos de la ciudad. Esta última dimensión, la urbana, implicó distintos retos asociados al hermetismo y variedad de fenómenos; al hecho de que muchos se pueden encontrar relacionados entre sí, en escasos metros cuadrados. Tanto, al hecho de que su variedad a veces implica enfrentarse a fenómenos que pueden estar contiguos, intercalados o mezclados con actividades abyectas, actos-tabúes y a veces ilegales; ello muchas veces supone limitaciones de inmersión en los fenómenos.

Mi estrategia inicial, más intuitiva que metodológica, fue caminar la calle de la zona desde mediados de 2012, un plan con continuidad interrumpida en el tiempo hasta octubre del mismo año, para de esta forma vislumbrar la actividad del lugar, del cual encontré ventajas, coincidiendo con la sugerencia de Mairal Buil (2000). En un segundo momento, mediante ‘entrevistas no directivas’ (Guber, 2001) develé el tema de investigación pertinente, luego me centré, por una suerte de accidente, mediante el lenguaje característico del fenómeno, en la identificación de distintos conceptos, intereses y posiciones frente a la actividad social y cultural aquí expuesta. En otra época hallé la manera de tener algo de observación participante bajo ciertas condiciones y el conversar con mariachis que desafiaban los perfiles de los inicialmente encontrados.

Así empleé diario de campo, revisión de archivos de prensa digital, apuntes, cuadros sinópticos, grabaciones de entrevista, y algunos conceptos del lenguaje musical para hallazgos casi por contraste, es decir, porque hacían referencia a cosas distintas a las inicialmente conocidas. Luego distinguí, develé y problematicé los hallazgos en el marco de la teoría de apoyo que me permitiera exponer las contradicciones en el marco de la práctica. De tal modo sopesé la información para que aquella tuviese una cualidad orgánica suficiente, secuencial, para decidir el orden final, tanto del texto y cuerpo final de los capítulos. Todo con apoyo en el testimonio y opinión de seis músicos de distintas edades y trayectorias, algunos más académicos o empíricos que los otros, pero todos inmersos de alguna manera en

la dinámica. Así, en el primer capítulo hago una reseña extensa sobre los temarios en los antecedentes referidos sobre 'La playa', al mismo tiempo que los utilizó para presentar el lugar y sus características generales, por lo menos aquellas iniciales que aún existían cuando empecé la investigación, pues parece que desde comienzos de 2017 empezó un proceso de reconfiguración, con la última administración del actual alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa. A partir de una de las referencias de los antecedentes donde se sugiere que es muy desorganizada al interior y es difícil implementar estrategias con y dentro de la población, empiezo a problematizar el concepto de orden y ley, dentro de la dinámica social y a introducir mi propio proceso de acceso a campo y los aspectos que permitieron los productos aquí presentados y el marco teórico que me permitió justipreciar y dar coherencia a la información recogida en campo.

Acto seguido, en el segundo y tercer capítulo, me doy a la tarea de esclarecer algunos aspectos particulares de los roles, la forma de búsqueda, organización, trayectorias y posiciones alrededor del campo social de las serenatas de mariachis en 'La playa'. Así como algunos recursos y consideraciones prácticas particulares sobre el quehacer, que hacen referencia a las consideraciones culturales de la reproducción del sonido implicado en la música de estos tipos de agrupación. Estos aspectos terminan de dar algunas pautas para entender, a mi modo de ver, algunos aspectos esenciales del quehacer y sus principios de acción, reproducción y ordenamiento social y cultural.

Espero que los productos de investigación planteados en la presente tesis y sus resultados sirvan para la discusión.

1. Capítulo I: Importancia del lugar de la mirada en la comprensión de las condiciones del quehacer musical y campo social musical de ‘La playa’.

En el corazón del Barrio Chapinero Central, desde el año 1962¹ se ha ido configurando un espacio de congregación masiva de concertistas urbanos con intención de encontrar una fuente de ingresos a través de la consecución de serenatas. En vista de la cualidad histórica del sector, la vulnerabilidad económica de los músicos y los antecedentes de actividades como el expendio de drogas, la alcaldía local ha realizado estudios y diagnósticos de la población de músicos populares urbanos con intención de fortalecer el ejercicio del quehacer musical en ‘La Playa’ de Chapinero (UPZ 99). La población está integrada por agrupaciones de música vallenato, llanera, norteña, bolero y fundamentalmente rancheras, bajo el formato de mariachi; tanto tradicional como moderno.

Según la administración municipal en la Gestión Social Integral (GSI 2008) debido a la alta movilidad de las diferentes poblaciones de ‘La Playa’, resulta difícil realizar una intervención gubernamental tendientes a mejorar las condiciones de vida de sus habitantes. Sin embargo, como parte del diagnóstico, los músicos se encuentran caracterizados como “los ‘organizados’, es decir, los que tienen un grupo establecido y realizan ensayos de forma periódica; y los ‘no organizados’, que pueden o no pertenecer a algún grupo pero que se mueven entre varios de ellos, y a los que ejercen la profesión como un “escampadero”, es decir, que llegan por temporadas” (Cotacio Chilito, 2015)².

De este modo se propuso en el periodo (2008- 2011) un estudio con población de las cuatro organizaciones de músicos más grandes de la zona. Dicho diagnóstico se realizó con una muestra aproximada de 150 músicos del lugar (véase Alcaldía Mayor de Bogotá, localidad Chapinero, 2010³). Es importante resaltar que en el 81% de los casos los serenateros reportaron integrar algún grupo, el 99% manifiesta gusto por ejercer el oficio y para el 81% de los músicos es su única fuente de ingreso. Además, cerca del 45% de los músicos es empírico y 45% saben por tradición familiar. En base a los resultados se produjeron medidas

¹ Muchas fuentes refieren al arribo del mexicano Alfonso Regla como el momento fundacional del movimiento, pero según fuentes de campo, desde 1962 el lugar se volvió un lugar masivo para la consecución de presentaciones musicales al amparo de las agencias de contratación que funcionaban en sus edificaciones.

² De aquí en adelante referida como (Cotacio, 2015)

³ De aquí en adelante referida como (AMB,2010)

tendientes a la capacitación en diferentes áreas con los participantes en enfoque empresarial y el énfasis en la “agrupación como base productiva del músico”. Estas se enfocaron en la realización de unos cursos de manejo contable de ingresos, apoyo psicosocial y atención al cliente (Diario de Campo, 2013), pero las capacitaciones no surtieron efecto ya que tres cuartas partes de los inscritos no asistieron, debido a “diferencias personales derivadas de la competitividad laboral”. Al parecer el hecho delata un mal planteamiento de este ítem en el proyecto de apoyo a la población de músicos de ‘La Playa’, pues parece que los criterios de diagnóstico y ayuda fueron definidos de manera unilateral, además las categorías de análisis como “organizado- no organizado” parecen atribuidas a la población desde de las instituciones de administración local.

Así es evidente el mal enfoque en la caracterización para el análisis y diagnóstico institucional de los músicos de ‘La Playa’, pues se intenta definir a los músicos de las serenatas sobre la base de aquello que “deberían ser”. De modo que “se pueden multiplicar al infinito las encuestas sin jamás identificar las estructuras que [organizan lo cotidiano]” (De Certeau, 1999, pág. 8). El resultado de estos estudios es el condicionamiento para la implementación de políticas públicas integrales en favor de la población de músicos. Y el indirecto efecto de gentrificación de la zona que se deriva de la pauperización del oficio, pues se enfatiza la necesidad de reconocer la dinámica musical a partir de nóminas permanentes, sin identificar la dinámica organizacional real de los músicos.

Estudios alrededor del estilo musical de la ranchera en Colombia consideran que la falta de preparación profesional es una de las causas de la mala calidad en la oferta de serenatas de ‘La Playa’ y su consecuente pauperización (véase. Romero Anzola, 2009). En consonancia, Cotacio (2015) sugiere que actualmente entre la población de músicos este aspecto es invocado para evitar asociaciones. La idea es plausible si se considera que gran parte de la nueva población, estudiantes y profesionales jóvenes, llegan procedente de conservatorios de música, además del énfasis de las escuelas del sector en la población joven. Pero resulta paradójico si se consideran las estadísticas ya mencionadas y el origen popular de las tonadas populares, pues ninguna de ellas se enseña en conservatorios de música clásica, así como la falta de evidencia para establecer una correlación entre los ingresos y la formación profesional musical (véase. AMB, 2010, Pag.21). Estudios recientes realizados

sobre 'La Playa' sugieren algunos conceptos alrededor de las prácticas de los músicos a partir de perspectivas etnográficas (véase Pinzón, 2015; Cotacio Chilito 2015). Sin embargo, debido al enfoque de indagación, por lo menos, los resultados están perfilados de tal modo que los conceptos están aún incipientes, incompletos o al margen de las prácticas de las que se derivan o son propias. Así las prácticas aparecen caracterizadas en glosarios con rupturas automáticas o sin profundización contextual. En principio, esto parece contradecir la cualidad misma de un quehacer, pues estos no siempre tienen convenciones inmovibles, sino que sus principios se fundamentan en la resolución sobre la marcha según los requerimientos. Lo que implica vislumbrar algunas variaciones recurrentes en relación a un esquema según contextos recurrentes y el tipo de actores que participen del oficio.

La etnografía del quehacer poblacional, con principio en la observación participante, a partir de una descripción de las formas de habitar el espacio permite en el que está inserta la zona como parte de la fisionomía de una zona altamente comercial y transitada por una porción poblacional altamente diversificada, hasta centrar la atención e inmersión en el lenguaje "nativo" y quehacer cotidiano que permita entender mejor el fenómeno organizacional interno de los músicos. En parte la perspectiva de esta tesis apoya la demanda, presente en estudios previos, por una mayor comprensión del fenómeno desde una perspectiva propia (AMB-LC, 2010). Pues ello favorecería, por un lado, la implementación de medidas de carácter institucional que faciliten la mejora en las condiciones de vida de su población. De modo que se facilite la realización de programas de apoyo institucional esperados por músicos de 'La Playa' pertinentes a sus realidades, y necesidades como trabajadores del lugar.

1.1. Historias, proceso de conformación, problemáticas y enfoques de pesquisa recientes en ‘La Playa’.

El sector de ‘La Playa’ se encuentra inmerso en Chapinero Central, un barrio ubicado hacia el centro de la ciudad de Bogotá cuyas características históricas se relacionan con el comercio; desde el poblamiento de alfareros y artesanos hacia comienzos del siglo XIX, como parte del barrio El Villorrio, pasando por la actividad de “chircales” o ladrilleras hacia comienzos de 1901 y concluyendo en la variada actividad comercial de hoy en día. De la carrera séptima hasta la carrera 14, entre calles 40 y 60 es usual ver entidades bancarias, comercio de calzado, ropa de primera y segunda mano, bisutería, casinos, accesorios para dispositivos electrónicos, venta de automotores, instrumentos musicales, comidas rápidas y toda clase de chucherías que se ofrecen en las inmediaciones de locales y aceras de la zona.

Al caminar por las mañanas en las calles del sector, entre el constante ruido de motores, los gritos de las ofertas, el comadreo y presuroso andar de transeúntes, era usual percibir la cualidad tiznada de edificaciones que refuerzan la imagen avejentada y lúgubre de sus fachadas. El esmog y la lluvia, el sol y el esmog, el esmog y las nubes; el esmog da un contorno gris al paisaje variopinto y dinámico que proponen las constates basurillas y residuos de comidas, las coloridas mercancías, los anuncios decolorados de locales, los comerciantes, sus potenciales compradores y el “ir y venir” de estudiantes y trabajadores de diversas oficinas e instituciones de la zona. Era fácil observar entre 2012- 2015 en los postes y muros antes desnudos, adheridos con engrudo, afiches publicitarios de variado propósito. La promoción de alguna función de teatro, la oferta de una “rumba V.I.P”, arriendos o clases de idiomas, se superponen a los vestigios ya decolorados de anuncios anteriores.

No es extraño ver en las paredes y edificaciones los “rayones” o garabatos hechos con pintura de aerosol en lata; que en ocasiones parecen las rúbricas o mensajes indescifrables de personajes anónimos. Otros parecen el esbozo de un estilo tipográfico en el que sus palabras aún son difíciles develar; un pequeño intento de grafiti. También en pequeños fragmentos de pared o extensos muros, antaño limpios, se pueden encontrar composiciones basadas en plantillas; en las que utilizan los contornos de retratos de personajes reconocibles a través de la industria de comunicación masiva o el esquema de imágenes y objetos iconográficos. Estas pinatadas tipo estencil pueden ser el modo de expresar, de forma artística y novedosa,

mensajes de carácter crítico, contestatario e irreverente; o simplemente son el intento de una disposición gráfica innovadora. Los resultados de las intervenciones suelen exponer colores muy llamativos y contrastantes; así que es difícil ignorar su presencia. Al garbear por el sector en las esquinas de las calles es usual encontrar a señoras y señores que permanecen de pie o sentados (un poco agazapados), prestos a atender al transeúnte que se pose al lado de sus puestos o carritos ambulantes de fruta picada u otros alimentos y servicios: bebidas calientes, empanadas, hamburguesas, cualquier fritura empacada al vacío o las llamadas de teléfono móvil.

Próximos a estos, sobre la carrera trece, a unos metros de las vitrinas de locales de ropa, calzado, peluquerías, bisuterías, cafeterías u locales de otro fin comercial, es usual encontrar tiendas improvisadas en los andenes; allí se ofrecen abundantes y variadas mercancías: prendas de ropa, calzado, discos piratas y juguetería. Los lugares de trabajo se pueden armar y desarmar rápidamente con la extensión de mantas en las aceras; ubicar y armar los tablonces de madera con sus respectivos soportes o posar temporalmente aquellos dispuestos con rodamientos para ser carreteados en las calles. Estos son cuidados con sumo recelo y atención por sus vendedores, que alternan habilidosamente en más de una de estas tiendas. Las actividades son rutinarias en el sector, a medida que llega el medio día las cafeterías se vuelven restaurantes; cae la tarde, y de los bares emergen en los restaurantes. Cae la noche y algunas cafeterías se vuelven licoreras y se deduce fácilmente el sentido disimulado de los “enganchadores” de las horas de la tarde; extienden la mano y ofrecen tarjetería a los hombres solitarios que deambulan por la calle con el murmullo -¡chicas, chicas!-.

Pero al pasear por la carrera trece, entre calles, en una zona de aproximadamente tres cuadras es difícil deducir el ritmo su actividad. Algunos días entre semana, en las horas de la mañana las calles permanecen vacías y a la semana siguiente en la misma franja horaria puede tener una gran cantidad de camionetas al lado y lado de la calle. Lo mismo sucede con la cantidad de personas y locales abiertos; unos días los locales de bisuterías, pueden estar comenzando su servicio, mientras la cafetería de enfrente está cerrando sus puertas, pero el mismo día de la siguiente semana funcionan simultáneamente. Sobre la Avenida Caracas, lo mismo sucede con las casas de empeño contiguas, pues unas pueden estar comenzado la

jornada al tiempo que otras cierran sus puertas. Entretanto, por las avejentadas, sucias y agrietadas aceras; que parecen develar el uso histórico y continuado como bahías o aparcaderos de automotores, un puñado de personas pueden caminar de lado a lado con sus instrumentos musicales al hombro o asirlos con sus manos. Las personas van desde mayores de edad o señores y señoras septuagenarios; permanecen más o menos uniformados con trajes de paño, usualmente color negro y portan sus guitarras, guitarrones, requintos, acordeones, o vihuelas, al tiempo que se hacen notar ante los viajantes de Transmilenio. En contraste, es posible que a la semana siguiente las calles permanezcan solas con las características basurillas que delatan la presencia reciente de una buena afluencia de personas; por aquel lugar circula una población que oscila entre 800 y 30.000 músicos, pero en vista de su escasa investigación solo se conocen aspectos muy generales de esta la llamada Playa de Chapinero.

En general son recientes y aun parciales las referencias académicas directas sobre el tema y otras pocas revelan la incipiente perspectiva de investigación. En términos generales son preponderantes las fuentes periodísticas; en contraste con un puñado de estudios académicos sobre el lugar. De modo que sería inadecuado hacer referencia a cada uno de ellos de manera aislada. Así vale la pena comenzar por la información en las fuentes referidas al concepto de ‘La Playa’ en el contexto de la ciudad de Bogotá. Así podemos aludir a que una ‘playa’ (Pinzón, 2015) hace referencia:

[A] un lugar amplio de la ciudad donde se concentran personas que realizan una misma actividad. Al sector del barrio 7 de Agosto donde están ubicados los vendedores de autopartes se le conoce como la Playa de los repuestos para autos; a la calle 142 con autopista norte se le conoce como Playa de los taxistas ya que allí se concentran (principalmente en las horas pico) cerca de 20 prestadores de este servicio para llevar a las personas que descienden del sistema de Transmilenio hacia los barrios cercanos ubicados en el costado oriental de la autopista; Raúl Chacón (músico de Chapinero) recuerda que hace muchos años se le conocía a La Plaza España como ‘La playa’ de los desocupados porque allí iban a esperar, quienes no tenía empleo, a los finqueros que llegaban a buscar trabajadores para llevarlos a los municipios aledaños. En Chapinero, al sector de la avenida caracas, entre calles 53 y 56 se le conoce como ‘La playa’ de los músicos populares urbanos de Bogotá, nombre que le han dado los artistas ya que allí “se reúne mucha gente en pos de trabajo” según lo refirió (Gil, 2014) integrante de un trío musical, a vender los servicios de serenatas desde hace casi 50 años (Pinzón citando a R. Chacón, J. Gil. 2015, pág. 27).

Desde esta perspectiva ‘La playa’ de Chapinero aparece suficientemente caracterizada por primera vez en un relato periodístico de El Tiempo del 25 de Octubre de 1998 llamado “Playa, brisa y mar...iachi”. En aquella crónica negra se destacan unos 400 músicos como la población aproximada, entre ellos algunos tolimenses, la llegada reciente de jibaros o expendedores de droga; unos 5 años atrás desde el reportaje. Robos, atracos, “guerra del centavo” entre los músicos y aparente indiferencia de la población viandante concluyen un informe que sugieren el escenario e itinerario en la plaza de músicos de aquella época:

[...] Bogotá cuenta con una “playa” que todos los días se llena de mariachis. A diario, la Avenida Caracas entre calles cincuenta y cuatro y cincuenta y seis se ve poblada con todo tipo de “charros”, que por la tarde le imprimen un aire absurdo a las cafeterías, a las entradas de las casas de empeño y a toda la cuadra en general, pero que de noche encajan con el lugar como si siempre les hubiera pertenecido [...] Las cafeterías de “La playa” se han convertido en lugares obligados para los músicos temporalmente cesantes, que tienen que esperar un llamada a la llegada de un posible cliente para salir del letargo de la inactividad (Bejarano G: 1998).

Todos los días, entre las cuatro de la tarde y las siete de la noche, loteros, lustrabotas y vendedores ambulantes parecen diluirse en medio de una oleada de hombres de chaqueta corta que convierten el andén en “La playa”, una especie de camerino enorme donde es posible [...] darle unos sigilosos soplidos de prueba a una trompeta que los vecinos no quieren oír. Algunos llegan sin uniformar y pagan camerino en algunas de las oficinas, [...] en la acera de enfrente camionetas de todos los pelambres esperan las citas. Aquí hay vans [sic] Ford de las grandes y coreanas de las menos grandes, camionetas, “lecheras” desvencijadas y hasta Toyota burbuja (Bejarano G, 1998).

Algunas publicaciones sugieren que entre finales de los años ochenta y mediados de los noventa, en vista de las grandes cantidades de dinero que se ganaban al amparo de los capitales de los carteles del narcotráfico de la época, la popularidad del lugar impulsó un entusiasmo en la población proveniente de otros oficios y lugares del país (Macías, 1996). Así se difundió el lugar como fuente de ingresos para músicos de diferentes estilos. El quehacer musical es sugerido como una actividad remunerada individual y probablemente transitoria entre diferentes modos de vida

[...]John Restrepo, bogotano [de 19 años] ya ha trajinado en siete grupos diferentes. Aunque al principio la idea del trasnocho y [los alaridos del mariachi] no le gustaban mucho, la insistencia de su hermano y su cuñado, ambos trompetistas de mariachis, lo llevaron a pulsar el guitarrón. Hoy alterna su trabajo con los estudios de bachillerato para poder terminar alguna otra carrera, todavía no sabe cuál, pues no le gusta pensar que va a ser mariachi para toda la vida (Macías, 1996).

En aquellos reportajes ya se indicaba la inclusión de la grabación de video como parte adicional de las serenatas, los mosaicos exhibidos en los ventanales de las edificaciones que anunciaban con nombres de lugares, animales y estilos representativos del mariachi. En el trabajo de recopilación documental “Colombia y México: Más cerca que distantes” de Rafael Castro H. (2000) revela que en los anuncios de ventanales y medios impresos era característico el ofrecimiento de variados estilos musicales en un solo anuncio: mariachi, papayero, vallenato, norteño y llanera. Otro aspecto que destaca es que, al amparo de las oficinas de representación musical, se permitiría la paulatina apropiación de las aceras desde mediados de la década de los ochentas del siglo XX (véase Castro H, 2000. pág. 250). Los reportajes ya mencionados dan cabida a la ambigüedad sobre las condiciones de nacimiento del mariachi como música popular urbana en Colombia, pues para la época se le relaciona con la dinámica del narcotráfico. Sin embargo, se reconoce que las condiciones de aparición del mariachi se remontan a 1958, con la llegada del mexicano Alfonso Regla y la posterior conformación del mariachi Tapatío, durante su incursión en los restaurantes México Lindo y Rafael en la actual Playa de Chapinero (véase Romero Anzola, 2009; Hernández, 2009; El Tiempo 2007; Cotacio Chilito, 2015).

Sin embargo, la existencia de movimientos de músicos populares urbanos en Bogotá no se remonta a dicha época, pues según testimonios recogidos por Rubén Pinzón (2015) funcionaron otros lugares diez años antes en la calle 20 con carrera séptima (véase Pinzón citando a Gil; Chacón. 2015, pág. 29). A pesar de la presencia de agrupaciones que ofrecían serenatas a la salida de los bares y tabernas como Casa México desde aquella época, el proceso de poblamiento masivo de andenes en ‘La playa’ se relacionó con la implementación de la llamada “hora Zanahoria” del entonces alcalde de Bogotá Antanas Mockus en 1995 (véase Cotacio Chilito, 2015a). La medida consignaba que los establecimientos como bares y tabernas funcionaran con hora límite hasta la 1 a. m. Ello implicó la reducción de ingresos

en estos establecimientos, que primero empezaron a despedir a los músicos y luego quebraron “[...] [Con] la Ley Zanahoria de Mockus. Como 30 mil personas nos quedamos sin trabajo”(Moya Escallón citando a Chacón, 2007). Así los músicos que llegaban de otras partes del país a ‘La playa’ con la expectativa de “venir a trabajar con los mariachis de Bogotá porque decían que esto era una ‘mina de oro’” (Sala de Redacción, El Tiempo citando a Chacón, 2007) se adaptaron a tal situación o desistieron del oficio. Luego de la época de dominio de los grandes carteles de la droga, los precios de las serenatas de ‘La playa’ progresivamente se han diversificado; con tendencia a devaluarse. ‘La playa’ se volvió un lugar de llegada masiva de músicos de diferente procedencia académica, económica y geográfica que no se limita a inmigrantes de la “región andina”. Se redujo la oportunidad de grandes ingresos derivados de la constante contratación de los capos de aquella época. Pues aparte de estos, su público objetivo se situaba en “los estratos medios e inferiores” (Castro H., 2000, pág. 253). De esta manera se insinúa que el nivel de ingresos de los músicos empieza a estratificarse:

En La Playa el cliente puede contratar mariachi de primer, segundo y tercer nivel que cobran, por una serenata de siete canciones, 1,5 millones de pesos, 800.000 pesos y 400.000 pesos, respectivamente. Sin embargo, Raúl Chacón, uno de los músicos más antiguos en La Playa, asegura que con la recesión económica se pueden conseguir recitales por 120.000 pesos [...] [Por su parte] El maestro [Alfonso] Regla explicó que "por mal que le vaya a un mariachi, se hace o se consigue trabajo en viernes y sábado -días en que hay mayor demanda- 250.000 pesos. (Hernández, 2009).

En cuanto a los fenómenos como el atraco, el expendio de drogas y la prostitución, estos produjeron el suficiente malestar hacia mediados de los 2000 entre la población de vecinos y residentes del sector de La Playa. Así en el año 2005 se hizo evidente la protesta de residentes de áreas circunvecinas, quienes consideraron que la presencia de estos facilitó la ocurrencia de los fenómenos, la pérdida de tranquilidad debido al ruido y la consecuente devaluación de sus predios (véase Sala de Redacción, El tiempo, 2005a). En respuesta Raúl Chacón, ya reconocido representante de los músicos, rechazó la relación directa de los músicos con los hechos, “hay jíbaros vestidos de mariachis, también hay músicos que consumen droga”, aceptó que “la calle no es un sitio acorde” para los músicos y manifestó rechazo similar frente a la presencia de estos fenómenos en ‘La playa’ (véase Sala de Redacción El

Tiempo, 2005b). En aquella publicación se esboza un acuerdo entre los músicos y el entonces alcalde de Bogotá Luis Eduardo Garzón (2004- 2008) para la creación de una “Villa artística” que les permitiría un manejo autónomo del espacio e insonorización de los espacios de práctica musical. De manera posterior se ha advertido que también padecieron la presencia de otros grupos ilegales:

El narcotráfico no dio espera y la cuadra se empezó a llenar de expendios de droga. “No tenemos nada que ver con eso. Nos mataron un mariachi por intentar sacar a los jíbaros. Es que la falta de autoridad hizo que llegara acá hasta la guerrilla y los paramilitares”, explican (Sala de Redacción El Tiempo citando a Raúl Chacón, 2007).

Así desde el 2007 se ha implementado presencia de la policía en la zona, pero según el diagnóstico realizado por la alcaldía local (AMB-LC, 2010) los músicos desconfiaban de la presencia de estos ya que parecían acolitar el expendio de drogas. Sin embargo, a partir de la administración siguiente se implementó un CAI móvil que se estaciona constantemente en la esquina de la calle 55 con Caracas y los músicos parecen estar un poco más conformes. Además, se arregló un andén sobre la misma calle en el que se destaca la plaqueta: “este andén se entregó bajo la administración de la alcaldesa local de Chapinero Blanca Inés Durán Hernández a través de presupuestos participativos Junio – 2011” (Pinzón, 2015, pág. 29).

En cuanto a los planes de la “Villa Artística” empezaron en el año 2007 como parte del Plan Maestro de Cultura para sacarlos de la calle a condición de “descentralizar el negocio porque todo aquel en Bogotá que quiera dar una serenata, siempre llega a Chapinero” (Sala de Redacción, El Tiempo, 2007). Se propuso un lote en la calle 72 con 24 para la construcción de una plaza, pero el proyecto quedó suspendido, pues el uso del suelo en dicha zona es residencial. De esta manera al terminar el periodo de gobierno de Luis Eduardo Garzón (2004- 2008): “Todos los artistas [siguieron] igual, sin apoyo y en la calle” (Moya Escallón citando a Chacón, 2007). Por aquella época se implementaron cursos de capacitación musical con apoyo de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y se impulsó la creación de una escuela organizada por el MOPAC⁴ con apoyo de la misma entidad, donde se esperaba que 60 estudiantes formaran parte de una universidad del “folclor colombiano” [sic] (véase. Ibíd. 2007). Sin embargo, parece que la iniciativa no tuvo tanta acogida pues:

⁴ Además están AMAPCOL, FUNARTU, ASOMACOL (véase Fundación Manos Amigas, 2010, pág. 4)

[...] “Infortunadamente ha sido un género que no se ha acercado mucho *en bloque* a participar; es un sector *desorganizado al interior* y por eso *no responde a las expectativas*”⁵, dijo Riveros, la asesora de la Filarmónica de Bogotá (Hernández, 2009).

Un aspecto que emerge por aquella época, es la consolidación de la primera agrupación de mujeres. Aun cuando el proceso comenzó en los años noventa, solo fue posible a medida que las mujeres fueron rebatiendo el machismo presente entre los músicos del oficio. En el año 2002 aparece el mariachi Mujer Latina con estudiantes de diversas universidades, pero no funcionó pues las trompetas del mariachi no son iguales a las de la música erudita. (véase Cotacio Chilito, 2015a). Posteriormente en el año 2004 surgió la agrupación “Las divas de América” de Deisy Magaly Cufiño y Olga Martínez, agrupación que sería telonera de Vicente Fernández en 2009; y que llegaría a adquirir cierta popularidad gracias a este hecho. No obstante, los actos de discriminación hacia la mujer se siguen ejerciendo (véase Pinzón citando a López. 2015, pág. 51- 52).

En los últimos años, tal vez como forma de estratificación del oficio, han emergido algunos bares y tabernas hacia el norte de Bogotá donde se presentan algunas agrupaciones para seguidores con ingresos más boyantes; entre los que se destaca ‘La Chula Bar’ y ‘Plaza Garibaldi’. Dentro de las instalaciones de los bares también se pueden contratar agrupaciones, se espera, altamente organizadas y profesionalizadas, con más integrantes y mejor uniformadas. Al mismo tiempo en ‘La playa’ se reiteró la variación de la oferta hacia más públicos, aunque con cierta reserva:

No es fácil la competencia y, por eso, hay grupos que aparecen en las páginas gay, entre ellos el Atehuacán, dirigido por Blanca Peñuela, quien se define como "alguien que respeta las diferencias. Hasta hemos dado serenatas en prostíbulos, porque las niñas de allí tienen derecho", cuenta. (El Tiempo, Sala de Redacción. 2006).

Como parte de las necesidades y acción del tiempo en el campo social, una forma de incentivo a la contratación de las serenatas de ‘La playa’ se implementó la entrega de regalos, chocolates y champañas económicos para ofrecer como parte de la serenata. De igual manera

⁵ Los énfasis son míos.

se han producido otras formas de negocio que distan de la dinámica ortodoxa de una serenata (no relacionada con el saber musical), como medida adicional de ingreso económico:

En una serenata de despedida de soltera una mujer coqueta se les acercó y les preguntó si no hacían striptease. Y después de media de aguardiente, David Jiménez, del Mariachi Juvenil, y varios de sus compañeros del grupo, hicieron un baile improvisado quedando al final en traje de Adán. La 'gracia' le costó a la solicitante 350.000 pesos más, tarifa que siguen cobrando por el striptease. La serenata de media hora vale 200.000 pesos (El tiempo, Sala de Redacción, 2006).

Desde una mirada distinta, existen dos crónicas periodísticas que destacan el quehacer de los músicos del lugar, la primera es “Todo lo que se mueve detrás de La Playa Mariachi” de Nathalie Mier (2014)⁶ en la que se afirma la calle 57, en centro comercial ‘First 57’ como el lugar de reunión y ensayo de “los músicos de ‘La playa’ y se reiteran la generalidad, sin distinción, de las trayectorias de las personas de ‘La playa’”. La segunda crónica es “La Playa de los músicos” de Emilio Aparicio (2014) en la que se reivindica el valor del quehacer musical, a pesar de la informalidad de los músicos en la calle 54 y 55; cabe destacar la calidad del seguimiento fotográfico de las dos crónicas, pues resultan esclarecedoras acerca del viveza visual del lugar⁷.

Cabe destacar que para la época también se elaboró otro producto audiovisual que esboza algunos testimonios de los músicos y algunos aspectos del lugar como parte de políticas de apoyo a su población por parte del Distrito Capital. Así cabe destacar la bitácora web “Músicos populares de La Playa; más allá de lo imaginado” (CEAP, 2014) donde se reseñan algunos aspectos básicos: se generó un directorio de artistas, se destaca el billar de la 55 como “oficina” de los músicos y se hace una reseña histórica de algunos de los personajes de La Playa. Algunas entrevistas se encuentran en el canal de YouTube “estrategias alternativas de participación” entre los que se destaca el video “más allá de los imaginado” (2014).

Por último, vale la pena referirme a dos recientes trabajos académicos sobre la dinámica de ‘La playa’. Valga aclarar que estos se relacionan con la exposición de mi tema

⁶ <http://www.civico.com/bogota/noticias/todo-lo-que-se-mueve-detras-de-la-playa>

⁷ <http://www.bacanika.com/index.php/historia/cronicas/item/la-playa-de-bogota>

para proyecto de tesis el 31 de octubre de 2012, en la línea de simbolismo, con un borrador intitulado “De ‘guataqueros’, ‘sibemoles’ y ‘pirateos’: Las serenatas de La playa en Chapinero”, pues los autores fueron llevados de manera sorpresiva por integrantes de la línea para empaparse más de mi pesquisa. Por medio de un borrador enviado por correo a los integrantes de grupo y mediante asistencia pudieron enterarse de la mirada de mi propuesta de investigación, y de la que la presente tesis es su conclusión. Allí reposaron conceptos recogidos en campo; aún por acabar y defectuosos para aquella fecha; “pirateo”, “gallo”, “guataquero” son algunos. Aunque en definitiva sus trabajos terminan por diferenciarse en énfasis de la presente tesis.

Para empezar, me referiré a la ponencia “Músicos en la playa de Chapinero, un estudio desde la nueva geografía cultural. Bogotá, D.C” de Avril Cotacio Chilito (2015a) cuya fuente de estudio es la Revista digital “A Contratiempo” N° 25 y su respaldo audiovisual en YouTube. En dicho artículo se destacan, desde una perspectiva de territorialidad, (sin saber cuál es su teoría debido a la fuente), y de género, algunos aspectos de la dinámica musical actual en ‘La playa’. Uno de ellos bajo la perspectiva de análisis de la “cartografía social” de los músicos: ya sea en condición de arrendatarios o dueños. El segundo remite a la implementación de instrumentos alternativos en las serenatas y el manejo de varios de ellos en más de un estilo.

Además, se sugiere la “reciente” aproximación de recién egresados y estudiantes de música para la participación en las serenatas de ‘La playa’. En el mismo sentido se problematiza la discriminación que surge alrededor del ejercicio de las serenatas como profesión u oficio entre sus participantes; aunque vale aclarar que esta parece una preocupación deducida de la autora más que una problemática bien definida a partir de diferencias conscientes y reales en campo. De igual forma, y más central en su enfoque, es la reseña y análisis sobre el proceso de emancipación de las mujeres en las agrupaciones y el territorio. Al respecto, a mi juicio, es flagrante que el proceso de reivindicación de las mujeres ha sido lento y gradual debido a que la cualidad histórica de ‘La playa’, como lo indican los antecedentes, ha estado marcada por un proceso de “socialización masculina” (véase Palacio Valencia, 1999), cuyos papeles sociales de género están presupuestados a través del dimorfismo sexual heteronormativo. Es decir, que se asume que ciertas conductas y estéticas denominadas femeninas son acordes a

las mujeres; y las masculinas a los hombres. De modo gradual, el nivel de asimilación alcanzado por la población se acerca más al sistema sexo/género, cuyo principio fundamental radica en distinguir que el género es socialmente construido y el sexo es genéticamente determinado (véase Aguilar García, 2008). Pero en el que no cambia que la heterosexualidad y la masculinidad son el marco prevalente bajo el que se perfila la fisionomía y el status de las otras manifestaciones.

Un ejemplo de primera mano lo obtuve durante la realización del trabajo final para el curso de ‘Antropología de Género’ en 2013. Con Nathalie García, un sábado muy temprano en la mañana, realizamos una entrevista a una cantante que manifestó que ella no hacía canciones de Lola Beltrán ni solía interpretar canciones de Chávela Vargas. La primera porque a los hombres les parecía que las canciones eran muy ofensivas, y se podían poner agresivos; la segunda por que no la conocía muy bien y le parecía muy masculina. Ella declaró que su estilo se basaba en la cantante Rocío Durcal, Ana Gabriel e incluso interpretaba canciones del repertorio de Juan Gabriel o aquellas cuyo uso del sujeto fuese neutro. De hecho, un aspecto revelador del trabajo radicó en que fundamentalmente dialogó con mi compañera y evitó el contacto visual conmigo. Asumió desde el saludo quien era la persona interesada en sus servicios, a quien le entregó una tarjeta de presentación. Y cuando se le preguntó por la homosexualidad en general se persigno, y advirtió que ella era “muy tolerante; yo sé que hay de todo ‘en la villa del señor’; pero como este mundo está tan loco”. Pero al fijarse en el color vino descolorido de mi saco con capota aclaró “con el perdón de Uds. Bueno no sé, porque uno ya no sabe. Pero pues sí, uno acuerda como se hace la serenata” (O. Corredor. Diario de campo, octubre, 2013).

Continuando con la ponencia de Cotacio (2015), la atención por los orígenes del lugar refleja que la zona ha sido considerada una obviedad o tabú, al igual que en reportajes periodísticos, al mismo tiempo que denota un litigio entre pares por la permanencia en el espacio, derivado de la pauperización y competencia alrededor del quehacer musical. Si bien esta investigación es un bosquejo, es decir que intenta vislumbrar la cualidad del fenómeno, parece caracterizada de modo estacionario y no logra dilucidar la cuestión por la distinción según el tipo de trayectoria de cada serenatero. Así por un lado sugiere una oposición entre oficio y profesión que parece maniquea y exógena, y sugiere la noción de “tejido social”

(Cotacio, 2015b) dando a entender que todo el cuerpo colectivo está íntimamente articulado y es relativamente homogéneo. Uno de los aspectos que remarca la ambigüedad en la comprensión del fenómeno se vislumbra a partir de la enunciación sobre la presencia de jerarquías, pues por otro lado se afirma la desarticulación y competitividad entre la población de juglares. De igual modo, la distinción sugerida entre los que pertenecen y no pertenecen a ‘La playa’ parece un criterio de demarcación exógeno. Es decir que se ciñe a distinciones de prejuicio, y aún las conclusiones no dan muchas opciones de análisis para los músicos.

En segunda instancia me referiré al documental “El puesto de los músicos” de Rubén E. Pinzón Pinzón (2015) en base a su soporte escrito y audiovisual⁸. Esta fuente hace énfasis a la cuestión por los “orígenes” (en correspondencia con la visión de su autor) sobre el proceso de apropiación de la zona por parte de la población de serenateros. El documental esboza de modo indirecto las memorias sobre la formación de la “vitrina musical” de Chapinero a partir de algunos componentes de exposición. Comienza con la referencia a la trayectoria y memoria de algunos personajes más representativos del lugar. Refiere mediante testimonios de video, glosarios y enuncia algunas medidas de mercadeo y relación de los músicos, pero todo fuera de la cualidad orgánica de la práctica. Y esboza lo que él llama “el andamiaje”, en referencia a los locales del lugar.

Entre sus alcances cabe resaltar los elementos expuestos en torno al proceso de apropiación y reivindicación de parte de la memoria social de la zona por parte de los concertistas más curtidos. Aun cuando subraya en sus conclusiones el “no hallar evidencia concluyente sobre el origen del mismo”, con lo cual no queda claro si aquella cualidad es una coincidencia o un propósito consciente en el trabajo. En el marco del apoyo analítico a su documental, la cualidad ecléctica del aparataje teórico para analizar el fenómeno se deriva en un cuerpo analítico significativamente tortuoso en términos argumentativos. Por un lado, intenta valerse de teorías que bien pueden ir en contra de la importancia del movimiento urbano de los juglares y, por otro, utiliza recursos teóricos que son inadecuados para apoyar su análisis. Por ejemplo, aun cuando procede a exhortar a la retoma de costumbres propias de “la sociedad bogotana o capitalina”, toma en préstamo el concepto de lo tradicional de

⁸ Desde el 27 de abril de 2016 pude consultar el documental, del cual corroboré su énfasis y alcance <https://www.youtube.com/watch?v=MJERhcgQqkI>

Hobsbawn en la ‘Invención de la Tradición’ (2002) cuya cualidad fundamental radica en que no requiere continuidad con el pasado propio de una sociedad definida. Antes bien, es una ficción introducida mediante la evocación de conceptos para la institucionalización ideológica de proyectos hegemónicos; en consecuencia, nada propio se puede justificar a partir del concepto. A mi juicio el concepto de “tradición” en Hobsbawn (2002) no es el sinónimo más afortunado para pensar la preservación de saberes ancestrales, hecho que recae en la “costumbre” que es concebida como el motor y engranaje de las sociedades populares en la modernidad, y aun así “los preceptos de la costumbre que rigen la distribución de las actividades en el tiempo varían fuertemente según los lugares y, dado un mismo lugar, según los informantes” (Bourdieu, 1980, pág. 317). El enfoque se constata cuando, a partir del registro, aproxima un análisis, a mi entender un poco forzado, entre la oposición tradición y modernidad como lugar de conflicto principal sin constatar si las causas de fondo alrededor del debate y conflicto son otras.

Otro hecho, que mi modo de ver, salta a la vista en el planteamiento teórico de Pinzón (2015) es el desacertado empleo de la distinción implícita entre *iure* y *praxis* para comprender los hallazgos de prácticas sociales (Hobsbawn, 2002). Cuyo análisis se centra en el influjo fundamental de la ley en la modelación de las prácticas sociales, lo que se deriva en una comprensión marginal y subordinada de las segundas. Es decir, una definición negativa o por complemento. De la que se atiza una visión caótica sobre la manifestación social que se, dice, pretende comprender. Es claro que “no se debe definir ninguna cultura por lo que se le niega sino, más bien, por lo que se le reconoce de propio para justificar la atención que se le otorga.” (Levi-Strauss, 2008, pág. 63). Pues es propio de las prácticas sociales “romper con la jurídica declarada o larvada y con el lenguaje de la regla y el ritual, que no expresa casi ninguna otra cosa que los límites vinculados a la posición del observador extranjero y sobre todo la ignorancia de esos límites” (Bourdieu 2010, pág. 231). Por eso no es extraño encontrar la elocuente conclusión: “no existen reglas establecidas entre los músicos”, cuando el sentido de indagar por una práctica reside en hallar los nomos, principios y regularidades que permiten la reproducción de fenómenos sociales aun cuando no funcionen por ley explícita sino por esquema. Desde una perspectiva espacial pretende caracterizar la dinámica de apropiación de la calle bajo la oposición espacio privado/ espacio público. A mi juicio de modo erróneo, puesto que la acciones se basan en principios de reproducción, el fenómeno

sería más cercano a la forma de apropiación alrededor de la trama entre la *polis*: la ciudad concebida, diseñada y reglamentada; y la *urbs*: la ciudad practicada, usada y apropiada que es propuesta por Manuel Delgado (2007). Así los productos de investigación de Pinzón (2015) tienen gran valor audiovisual, aportan a la cuestión por “los orígenes” del lugar, a través testimonios de algunos personajes representativos, aunque no arrojan muchas luces sobre las disposiciones internas que ordenan y reproducen el fenómeno, pues sus aportes en este tópico, a mi modo de ver, son muy parciales, de glosario y todavía permanecen en la franja del testimonio ecológico.

A partir de los antecedentes sobre la dinámica social de estos serenateros de Chapinero se puede afirmar que en las últimas épocas los enfoques han tornado hacia una comprensión reivindicativa del oficio y la población desde una perspectiva académica, publicitaria y público-institucional. A partir de allí se ha reconocido la necesidad de apoyar a la población de concertistas de ‘La playa’ en vista de la pauperización gradual de su oficio. Desde estos enfoque resulta característico el intento por comprender la dinámica social de los “juglares” a partir de criterios de demarcación mecanicistas que desconocen su cualidad práctica: la caracterización de agrupaciones entre “organizadas” y “no organizadas” (AMB, 2008); la separación categórica del oficio entre empíricos y académicos (Cotacio, 2015a); la especulación sobre lo “nuevo” y “viejo” como un elemento definitorio del lugar; la preocupación por la “tradición” o la indagación de los verdaderos “orígenes” (Pinzón, 2015a).

Desde los enfoques anteriores los resultados parecen contradecirse en varios aspectos básicos como los referentes a la forma de organización social: o bien son un “tejido social” o, como indican algunas encuestas (véase, AMB, 2010; Pinzón, 2015), se conciben a sí mismos como individuos implicados en un ambiente laboral de “guerra total”, pero de ser así ¿Cómo ha sido posible mantener el fenómeno social en el andén durante cerca de tres décadas? Otra veta de análisis recae en la importancia dada a la institucionalización del saber como requisito de las asociaciones, pero por otra parte se advierte en encuestas que el aspecto determinante de la organización es el “talento”. Además, si ‘La playa’ lleva, por lo menos, treinta años de existencia y veinte con las dinámicas vigentes ¿Por qué se sugiere que existe una “nueva cultura urbana” alrededor del lugar? (véase Cotacio, 2015b). Si es posible entender el grupo de artistas a partir de principios de análisis homogéneos ¿Por qué los

trabajos parecen develar, por lo menos, que los jóvenes se distinguen de los más antiguos en cuanto a sus procedimientos? (Pinzón, 2015). A mi juicio, los resultados develan inconsistencias en el análisis debido a que se pasa por alto la cualidad parcial de la población y, en consecuencia, su testimonio; es decir se puede pasar por alto que los discursos arrojados pueden ser parte de estrategia de dominación del campo social (Bourdieu, 1995). De otro modo, son muy notorios los prejuicios interiorizados de cada investigador que son evidentes en los pasajes con juicios de valor, más moralista que analíticos, sobre las dinámicas entre poblaciones en el espacio de ‘La playa’. En los productos en los que se dice dar prelación a un análisis etnográfico del fenómeno los resultados parecen fuertemente marcados por las preferencias de sus ponentes.

El sabio que no sabe lo que lo define en tanto que científico, es decir el «punto de vista escolástico», se expone a meter en la cabeza de los agentes su propia visión escolástica; a imputar a su objeto lo que pertenece a la manera de aprehenderlo, al modo de conocimiento (Bourdieu, 1995, pág. 206).

Por un lado, Avril Cotacio (2015) es Licenciada en Música y las distinciones entre profesionalismo y empirismo parecen ser una elección de comprensión definitiva más dada por su trayectoria personal que por la exigencia real del fenómeno (su condición de música académica) y no a un principio de análisis de cualidades objetivadas como fundamentales por los participantes dentro de la dinámica cotidiana de ‘La playa’. Entre otras el afán por arrojar una visión homogénea de la población o bien le hace sugerir conceptos de tipo mecanicistas: a los que los participantes se adhieren perfectamente, evadiendo toda contradicción, su análisis sugiere que los músicos “tocan lo que les pidan en el momento”, según la demanda (en sentido abstracto), sin considerar que tipo de ‘concertistas’ pueden realizar dicha afirmación y a que se pueden referir con “tocar”.

En cuanto a Rubén Edwin Pinzón (2015) tal parece que es realizador audiovisual, y como lo advierte, para él la prueba audiovisual tiene una pretensión aséptica de objetividad, así que intenta no aparecer en cámara y sólo interviene un par de veces en el transcurso de la grabación. Con lo cual no parece advertir que incluso la perspectiva documental, la selección de personajes y la formulación de preguntas denotan límites, versiones parciales y preferencias del investigador que impide tal propósito. De tal suerte que no parece

comprender que la perspectiva etnográfica es importante para entender características de las manifestaciones sociales distantes que no se pueden asir sino a condición de asumir que la perspectiva constriñe el modo de comprensión de los fenómenos y que, en el marco de lo altamente probable, son validadas según su escala y la consistencia del producto final. En estos casos reseñados el “método” etnográfico parece ser utilizado como técnica para referir “aspectos exóticos” del fenómeno sin establecer la importancia que revisten para nuevas comprensiones de la dinámica social de los serenateros, los hallazgos se toman por apoyos de validez de comprensiones previamente trazadas por el investigador y se evade una reflexión a profundidad. Así el simple hecho de reseñarlos o documentarlos es considerado como ejercicio etnográfico sin asumir el compromiso de articular los conceptos para la comprensión de otras cualidades de la manifestación social. Un hecho que remarca tal característica se vislumbra en que los conceptos de campo se enmarcan en referencias de glosario, y la evidencia audiovisual es artificialmente tímida y calculada (Pinzón, 2015).

Por un lado, el esfuerzo por crear y recrear una “verdad oficial” en los trabajos reseñados, incluso contrapuesto en detalles objetivos, aumenta la sospecha de que aquellos son más expresión de formas estrategias de dominación, mediante el intento de creación de “versiones oficiales”, de una porción que participa y que evade contradicciones objetivas como parte de un juego de interés entre diferentes participantes del fenómeno. La atención a la justificación epistemológica del método es tan frágil que, a mi juicio reitera este aspecto. Por ejemplo, aparte de lo ya referido, no es muy claro si los datos de campo son producto de la observación participante o de la “validez ecológica” (Atkinson y Hammersley citando a Brunswick, 1994). Aquella manera de proceder presenta la dificultad de no considerar las limitaciones que implican el tiempo y modo de observación, y los límites de los testimonios asociados a los intereses de cada sujeto en el campo social. Es decir que no se advierte el alcance de la muestra según su cualidad, máxime cuando se sabe de la alta competitividad alrededor del oficio y son evidentes algunas prevenciones y reservas de los participantes. Además, que las observaciones hacen referencia principalmente a la cualidad sedentaria de la socialización, entonces si en el análisis no se advierte que la población es parcial, pasa por alto que “los juegos culturales están protegidos contra la objetivación por todas las objetivaciones parciales a las que mutuamente se someten todos los agentes comprometidos en el juego” (Bourdieu, 1998, pág. 10). Y, en consecuencia:

[L]a explicitación está condenada a seguir siendo [...] falsa, mientras que excluya la comprensión del punto de vista a partir del cual se enuncia, o sea, la construcción del juego en su conjunto: solamente en el campo de posiciones se definen tanto los intereses genéricos asociados al hecho de participar en el juego como los intereses específicos ligados a las diferentes posiciones, y, a través de ellos, la forma y el contenido de las posturas en las que se expresan estos intereses (Bourdieu, 1998, pág. 10).

Así aquellos productos de pesquisa develan, por un lado, las omisiones sobre limitaciones asociadas a la simple presencia y forma de aproximación del investigador, sus prejuicios interiorizados, corroborados por sus juicios de valor; evidentes en las distinciones sobre los “buenos y malos”. Y, a pesar de la viveza artística de las fuentes, sus productos son aún débiles para develar las oportunidades que arroja la comprensión de los principios y disposiciones de las prácticas que acaecen en la vida cotidiana del sector. En algunos aspectos de análisis es evidente la cualidad forzada y, en consecuencia, tan maniqueas como las de los reportajes, tanto en entender el espacio como la legitimidad del oficio. Como efecto se aviva la inquietud por los móviles iniciales y niveles de autonomía en los procesos y perspectivas de investigación. Es decir que, por lo menos, se asumen enfoques y técnicas de análisis de modo intuitivo sin explicitar el sentido de su empleo en el marco del enfoque de indagación.

Por ejemplo, el uso de encuestas por parte de Pinzón (2015) es una medida retomada del trabajo de la AMB (2010) como manera de reforzar el sentido de rigurosidad. Así de las encuestas pretende dar luces sobre características de la población, a pesar de advertir que puede faltar sinceridad en las respuestas; de lo cual no se vislumbra el por qué. Es patente que el uso de encuestas puede ser acertado para este tipo de fenómenos a condición de rectificar la pertinencia de la técnica; el nivel de confianza de la población en la misma; el nivel de representatividad de la población encuestada y el empleo de variables derivadas de hallazgos que permitan nuevas comprensiones de la dinámica social, máxime si el enfoque es cualitativo. Entonces a pesar del entusiasmo que produce el exotismo y novedad de las referencias etnográficas sobre los imponderables de la vida cotidiana estas no develan de manera clara la articulación de los concertistas en el marco del campo social al que pertenecen. Pues aún no están suficientemente completas, es decir que, por lo menos, la exigencia de articulación, propia de una etnografía, está incompleta y muchas conclusiones y datos son aún anecdóticos desde una perspectiva orgánica del fenómeno.

En el mismo sentido, el mecanicismo de caracterizaciones de los conceptos propios de campo, como si fueran rituales cerrados, da a entender que los participantes están destinados a ceñirse dócilmente a estructuras imperfectamente definidas. La dificultad es patente en relación a la comprensión del vestir, a la “tradición”; tácticas del usar-habitar el espacio y ordenar la dinámica musical, cuya cualidad cotidiana se ciñe mejor a esquemas de referencias para la reproducción de acciones, guiadas por el recurso, la preferencia o necesidad de cada situación, que a conceptos que determinan los sucesos a los que están resignados los participantes. Es por esta razón que, por un lado, la presente tesis se centra en el lenguaje nativo y conceptos propios recogidos en campo como eje fundamental para esclarecer la dinámica de asociación orgánica alrededor de la realización de la práctica de músico, y cuyo empleo en las investigaciones ya referidas está todavía desarticulado. Del mismo modo, mi propósito es ofrecer un esbozo que profundice en la comprensión de estos aspectos, esclareciendo la articulación de términos y conceptos en el marco de la comprensión de un campo o subcampo social, en consideración a las estrategias y contradicciones propias de sus diferentes agentes, reproductores del juego social y participantes. Ello corresponde con mi proceso personal de confrontación con el fenómeno, desde la fase inicial de investigación, la perspectiva epistemológica asumida para estudiarlo, unas conclusiones y ponderación en correspondencia con un aquel proceso. En consideración a las fuentes reseñadas, que, si bien poseen un enfoque cualitativo evidente, muchos de los aspectos y conceptos propios de una práctica social son aún tan simples y difusos o maniqueos:

[Q]ue ni siquiera se han agrupado orgánicamente, siendo su única característica la marcada ignorancia que sobre éstos se tiene. Cuando esos hechos se califican como «varios», es ahí donde hay que entrar, con la seguridad de que hay una verdad por hallar; en primer lugar, porque se sabe que no se sabe y además porque se tiene un sentido profundo de la gran cantidad de hechos que han quedado ahí reunidos (Mauss, 1978, pág. 337).

1.2. Dos miradas de aproximación: Del caminar– permanecer por ‘La playa’; al andar en la ciudad (en ruta) – pasar por ‘La playa’.

Desde mayo de 2012, como parte de la exploración preliminar de campo sobre músicas autóctonas en grupos sociales campesinos y con el objetivo de hallar novedades a partir de informaciones pretéritas sobre adaptaciones propias de la música radial en estos lugares (Fals Borda, 1978, pág. 222; Muñoz Ñañez, 1990) busqué manifestaciones limitadas a pueblos de Cundinamarca cercanos a Bogotá. En Viotá, Sesquilé y Mesitas del Colegio encontré fundamentalmente agrupaciones fuereñas de música norteña; mariachis; y papayeras que deambulaban en comparsa durante celebraciones patronales y dominicales hasta llegar a las tarimas temporalmente dispuestas en las plazas centrales de los pueblos, cuya presencia era anunciada mediante el perifoneo de algún animador.

Al preguntar a los lugareños me referían que por mucho existía un programa de banda musical en las escuelas, al que sólo tenían acceso para indagar “los del Ministerio o la alcaldía”⁹. Ya próximo a las muchedumbres festejantes, entre trago y bailes, con expectación y curiosidad alrededor de las tarimas se comentaba entre murmullos que “los músicos venían de Bogotá”. Así rápidamente renuncié a la idea y me di a la tarea de investigar en la ciudad recordando los comentarios misteriosos, con sorna, de mis compañeros de estudio en mi época de aprendiz de músico, por allá a finales de 2006, sobre un lugar a donde iban para practicar cuando no podían participar en la clase de “ensamble”, al que se referían con aire de misterio como “La playa”.

En Bogotá, con la imagen vaga de un viaje infrecuente de Norte a Sur a bordo de un ya humeante trolebús de Transmilenio, y la fugaz imagen de unos mariachis ambientados por luces de neón entre locales, que sea apiñaban al lado de las ventanas de carros particulares avejentados, por el sector de Chapinero, por allá en el año 2007. Aticé mi curiosidad y corroboré mi decisión de investigar estos fenómenos en Bogotá, empecé por la simple iniciativa de tomar el bus colectivo de transporte público que circulaba por aquel entonces desde mi casa hasta Chapinero, pero descendía algunas calles antes del destino para caminar por entre la muchedumbre como forma de familiarizarme con el ambiente callejero local

⁹ Como parte de mi proceso de pasantía en 2014, corroboré que el Área de Música del Ministerio de Cultura tiene un programa a nivel nacional denominado Bandas Escuela de Música a lo largo de Colombia.

hasta llegar al lugar en diferentes horarios y días de la semana. Así realicé las primeras observaciones con diferentes resultados. Por ejemplo, un lunes a las nueve de la mañana, la zona era un lugar casi desierto, con las cortinas de metal, de locales comerciales, extendidas que lucían alguna finta, un “rayón”, una pintada de aerosol sobre las entradas de locales comerciales, totalmente extendidas sobre las entradas. Y donde no faltaban las servilletas grasientas, las esquirlas de vidrio que se escabullían entre las grietas del concreto polvoriento; el olor penetrante de orina seca y aceite de cocina usado que se adhería a algunas paredes del lugar; y todos aquellos residuos arrastrados por el viento, cuya fuerza era confirmada por su chillante silbido etéreo. En vista del escenario, caminaba con morral a cuesta cuerdas más adelante para confirmar el contraste de la disposición, entre expectante y displicente, propia del comienzo de semana, de vendedores de zapaterías, mini-mercados, misceláneas, y los mercaderes de ‘chazas’ ambulantes con la soledad de aquellas calles.

Otra vez, en una mañana de martes, sólo unas semanas después, aproximadamente a las once, ejercí el mismo procedimiento con la sorpresa de encontrar algunos locales de comida comenzando el servicio: los restaurantes ‘Palo Negro’ y ‘Los Pepes’ que son característicos del lugar sobre la Caracas. Y al bordillo de los andenes, cerca al teléfono público de ‘La playa’, un grupo de muchachitos, de unos catorce años, vestidos de sudaderas deportivas y camisa tipo esqueleto realizaban el ‘autostop’ a automóviles familiares, tipo sedán o camionetas particulares a los que subían y se dirigían hacia los parqueaderos sobre las calles. En vista de la soledad del lugar, los muchachos realizaban las actividades con actitud desenfadada.

Casi al tiempo aparecen algunos jóvenes ‘en parche’, en grupo, un poco mayores, vestidos con sacos deportivos de equipos de fútbol, pantalón de mezclilla, zapatos deportivos, gorra de visera y morral, que parecían hacer una especie de ronda, y dejaban una estela de humo tenue con el característico olor ácido y penetrante de la marihuana, y momentos después hacían una breve inmersión en las compraventas del sector. Luego, me dirigí un poco hacia el norte sobre la Caracas, al tiempo que me percataba que la estación Marly de Transmilenio se encontraba por aquel entonces en arreglos locativos; lo que añadía un aire de aislamiento y marginalidad en relación al sector de la zona principal de comercio. Y luego me crucé con la actividad de vigilancia y requisita de un CAI móvil, cuyos agentes de policía

hacían la revisión de documentos a los viandantes, proceso por el que pasé y luego seguí andando hasta retirarme del sector para desembocar a la zona de locales comerciales con actividad predecible. Luego en épocas interrumpidas, volví a realizar el acercamiento del mismo modo, pero los fines de semana. Un domingo muy temprano a las ocho, en una mañana nublada, encontré en la acera un “charro” vestido de blanco que parecía amanecido; con la piel grasienta, con rostro ojeroso, pelo sudoroso y con su disimulada marcha oscilante. Desdoblaba con discreción los pliegues de un envoltorio de papel que contenía un polvillo blanco. Entonces tomó de improviso el contenido como “un pase” para, luego de agazaparse un poco, mirando hacia el muro, esnifar rápidamente su contenido e incorporarse con las fosas nasales empolvadas con la sustancia blanquecina. Y, aun inconsciente, seguir en solitario la marcha hacia las cafeterías sobre la Caracas.

En los sábados siguientes me encontré con otras manifestaciones del acaecer de la calle. En una tarde soleada, la profusión de furgonetas enmarcaba el andar presuroso y jadeante de un puñado de serenateros que tomaban los ramos de flores ofertados, en un local con letrero de plástico, removible. Los endosaban en el compartimento de equipaje de las camionetas desvencijadas; con la pintura deslucida, bordeada por el óxido y desquebrajada por la humedad, toda una oda a una economía del reciclaje. Entretanto el local de arreglos florales parecía un paraje obligado para los músicos, que eran auxiliados por una señora; con el cabello ya cano y con un delantal a cuadros rojos, que permanecía apoltronada supinamente en una silla a un lado de la entrada y verificaba el pedido. Contiguo a la floristería, se proyectaba sobre los muros de un pasillo con aire discreto unas calcomanías de fondo negro y tipografía blanca que enunciaban “Video Bar” y ‘Eclipse’ al lado de otra “tipo arcoíris”, con lo que los indicios anteriores se hacían evidentes.

En vista del ritmo frenético de las transacciones del local y la marcha presurosa de los concertistas, que, hiperventilados, permanecían atareados hasta con dos trajes superpuestos, (chaqueta acolchada; traje de paño desgastado y/o gamuza) no era fácil intercambiar palabra con uno de ellos. Pasaban los minutos y llegaban más músicos al local de la señora, durante la marcha hablaban con dicción veloz, entre dientes, y con jerga abreviada, como forma de remarcar su evidente afán. Así, resignado, tomé marcha rumbo hacia el oriente, hasta que metros más adelante me crucé con un grupo de muchachos y

muchachas justo al lado de una furgoneta, que conversaban en tono burlesco entre ellos. - Buenas tardes- dije. Y los varones del grupo prestaron atención, mientras las mujeres dieron un paso atrás, para luego desatender mi presencia. – Cuénteme, ¿que se le ofrece? - me dijo un muchacho, con corte al ras y atuendo de color grisáceo. – Es que estoy haciendo una investigación sobre el lugar, sobre el oficio de músico-. Guarda silencio y con cara de pocos amigos, aunque con tono cordial, me dice – ¡Ah sí! yo ya sé de qué es eso. Pero es que la verdad, ahorita no tengo tiempo. Ya me voy, es que el sábado es el día de trabajo. El viernes y el sábado, entonces no puedo. Pero si quiere pase otro día y trae el cuestionario, la grabadora y yo creo que cualquiera le ayuda después- y se aleja hacia ‘La playa’.

Intenté por última vez y pregunté al conductor de la furgoneta que me dice con nerviosismo, y alternando la mirada al interior de la furgoneta - Sabe que, ¡‘abracé’ de acá! ¡Pero rápido! -. – ¡Todo bien! - Contesto haciendo seña de ‘pulgar arriba’ y me alejo lento del señor que está visiblemente molesto y prevenido. Vuelvo a la Caracas con actitud de viandante, con sigilo, pero con un poco de precaución y observo a la distancia. Sobre la marcha, casi llegando de nuevo al lugar, que dos ‘charros’ cambian de disposición ante la proximidad de alguien que no logro visualizar todavía. Ya a la vista, se abalanzan e intentan llamar la atención de un grupo de extranjeros caucásicos; un hombre y dos mujeres que portan lentes oscuras y se muestran alborozados por el pintoresco ambiente del lugar. Que es propuesto, cuanto menos, por el vestir lujoso de botonadura metalizada, el paseo de un lado a otro de la floristería y las tímidas sugerencias de un par que están “prendiendo” trompetas y guitarras e interpretan melodías al tiempo que marchan parsimoniosamente por la calle.

Los extranjeros digitan unos dispositivos planos, de pantalla táctil, de última generación, a los charros cercanos; que van calculando su pose con el garbo parte de “su arte”. Luego proceden a tomarse un par de autofotos con los artistas, y otras imágenes al espacio en dirección de los ventanales con los característicos mosaicos publicitarios reseñados hasta el hastío en artículos previos y reseñas periodísticas como parte de un estereotipado ritual turístico. Y luego, a la vista de los viajeros, al volver en sí, los protagonistas de la disputa frotan los dedos índice y pulgar de una de sus manos en señal de pago. El “gringo”, que continúa entusiasmado con el ambiente del lugar, sugiere que entonen alguna canción *a capela*, antes de culminar la transacción, y entonces los cantores empiezan

a alternar copiosamente las estrofas de “Cielito Lindo” en frente de los foráneos que filman en video su acontecimiento de viaje. Hasta que se torna cancina y predecible la tonada. Al fin culmina la filmación; la camarilla de viajeros entrega un billete a cada uno y el grabo desaparece en las posturas de los músicos, que se desenfadan; nuevamente caen sus hombros. De esas primeras aproximaciones entreví que la actividad de la zona era discontinua, variopinta e impredecible, y que lejos de constituir hechos anecdóticos, sí existía una prevención y predisposición ecológica hacía la filmación o el registro en cualquier medio electrónico. Pero además que, en principio, se podían percibir y hallar algunos aspectos etnográficos que constituían hechos significativos para comprender la complejidad del fenómeno mediante el caminar, sin confrontar directamente a los participantes que llevaban a cabo las acciones. Así es patente que “el antropólogo en el espacio público de la ciudad puede disfrutar del anonimato y explotarlo en su propio beneficio ya que la capacidad de observación que puede desplegar es muy intensa” (Mairal Buil, 2000. pág. 182). El anonimato:

[C]omo lugar inicial de la etnografía en el espacio urbano, permite «ver» intensamente porque uno apenas «es visto». Esta circunstancia vivencial, ya que permite configurar la vida cotidiana del investigador durante el período inicial de su trabajo [...]. Atento observador de cuanto sucede a su alrededor, el antropólogo ha de convertirse en paseante concienzudo que traza itinerarios y los recorre sin descanso, en testigo que escruta cuanto sucede en una plaza, visitante asiduo de lugares públicos, cliente de establecimientos concurridos o espectador de acontecimientos y ceremonias públicas. (Mairal Buil. 2000, pág. 183)

Este primer lugar del etnógrafo urbano no sólo está marcado por la perplejidad y viveza sobre lo inesperado que se deriva de la suficiente distancia epistemológica o extrañeza sobre los fenómenos que allí se dan, sino que permiten cavilar acerca de las maneras de inmersión y registro más adecuadas para obtener la información más confidencial posible, de modo gradual, sin correr el riesgo de prevenir radicalmente a la población. Incluso, permite percibir las disposiciones ecológicas, para turistas, propias de una población dispuesta para ser vista y frecuentada como los serenateros de la Caracas. Esta cualidad del campo la corroboré cuando a mediados de Octubre de esa temporada, en una de esas andadas por la calle, un lunes en la tarde, finalmente hablé con un señor de unos sesenta años, que me preguntó, al verme dar la ronda por segunda vez en la cuadra de ‘La playa’ - Sí, buenas tardes

¿que se le ofrece?– luego de emerger justo detrás de las cortinas de metal color bronce de un local, justo en la esquina norte, en la perpendicular entre la Caracas y la 55, cuyo interior esboza un escenario humeante ambientado con luces fluorescentes, y las lucecillas coloridas y titilantes de unos juegos de unas máquinas, unas tragaperras. En aquel contexto no tuve más remedio que presentarme al señor – Mucho gusto, Óscar- y exponer mi interés en el lugar para la realización de un trabajo a lo cual obtuve una respuesta prefigurada- Claro, ¿tiene grabadora? - que de antemano me dejó en claro una probable predisposición a los itinerarios, preocupaciones y respuestas. De hecho, en el transcurso de las primeras entrevistas el señor asumió que yo era un “periodista” e incluso me sugirió como elaborar una ‘chiva’, una primicia noticiosa, para que fuese más impactante. En principio los itinerarios de relato eran los remarcados hasta el hastío: la influencia pionera de Alfonso Regla, la importancia de Casa México, cantar fragmentos *a capela*, hacer comentarios sobre la incertidumbre laboral y la deslealtad entre músicos: a modo general.

Ante la evidente predisposición, la manera de proceder ante tal situación fue escuchando la historia de vida del músico y su trayectoria en el lugar e ir preguntando gradualmente sobre música desde una perspectiva aproximada al lenguaje académico: tonalidades, progresiones armónicas, escalas, acordes. Pero rápidamente encontré que el señor no estaba familiarizado con el lenguaje y sus conceptos, en parte porque era empírico, un músico de oído; era “guataquero”. En las inmediaciones de cafeterías y las aceras, ambientadas por el ruido de bocinas y esmog expulsado por la procesión de trole buses, carros familiares y furgonetas que van muy presurosos o se amontonan en las calles, los músicos despliegan sus discursos acerca del valor de su labor, su trayectoria y la influencia de sus expectativas artísticas, ya desechadas o por cumplir, en la decisión de permanecer en el oficio. En medio de las charlas, en una ocasión un colega llegó presuroso e hiperventilado, anunciando quedamente, en voz baja, la situación de último momento “Listo, la última canción va en ‘sibemol’”. Ante la expresión, por simple curiosidad, pregunto que -¿Cuál es el tema que va en si bemol? y que otras tonalidades manejan en los temas- asumiendo que hacían referencia a la alteración que incide en la altura de una nota o tonalidad musical referida, bajándola medio tono de su disposición original. A lo que respondieron entre timidez y resignación que era una manera de acortar las canciones; una disposición general para versionarlas según el tiempo que se tenga disponible en la ruta de cada jornada. Fue en

ese momento que advertí que el estudio de las disposiciones propias del quehacer y su lenguaje eran los aspectos nodales más evidentes en la investigación y seguimiento del fenómeno. En el transcurso de una semana, la del Congreso de Antropología en Colombia de aquel año, al estar durante más tiempo en las inmediaciones del lugar, la cualidad liminal de espacio se hizo evidente. Entre semana, justo en el umbral entre el comienzo de la noche y el final de la tarde, muchos de los locales que permanecían cesantes comenzaban sus actividades y otros transformaban su decoración y disposición. Algunos de los que, en las primeras horas de la tarde, operaban como restaurantes y cafeterías encendían las luces de neón que bordeaban disimuladamente sus ventanales, después o una vez decían que iban a cerrar.

El hecho duraba unos minutos, un par, para estar disponible antes de la aparición de unas mujeres que llegaban por la esquina norte sobre la Carrera, unas jóvenes y otras maduras, delgadas u obesas, con vestidos de falda corta de una pieza, ceñidos al cuerpo, que dejan al descubierto sus hombros y muslos, con zapatos de tacón alto, y abundante maquillaje de vivos colores y borroneado en sus rostros: labial rojo, pómulos maquillados cargadamente con maquillaje de rubor y sombras de color oscuro en los párpados. Llegan acompañadas de algún señor cincuentón y barrigón, con camisa a cuadros, mangas recogidas; un treintañero con ropajes levemente desgastados; o un señor atildado en traje de paño que pide al tendero de la cigarrería una caja de trago; que es tomada de los estantes de madera que son el telón de fondo de la nevera mostrador de las gaseosas y otros refrescos, del horno mostrador de empanadas, pasteles de yuca; que hace las veces de soporte de un guitarrón o un arpa, en horas del día o tarde, y que anuncia la presencia de los serenateros; y los almuerzos servidos a los concertistas en momento de paraje. A la par de las entrevistas y en medio de la constante actividad itinerante de los locales, entre los espasmos de los intérpretes producto de la sorpresa frente a un nuevo trabajo; la hiperventilación producto del andar acelerado entre negocios, expresaban -tocó hacer ‘pirateo’-; o un muchacho visiblemente feliz que decía -tengo un ‘gallo’, tengo dos ‘gallos’, tengo tres ‘gallos’-; o escuchar a un músico maduro, que pasa la calle emparamado, frotándose la manos, para tomar calor ante el inminente frío del sereno “vamos a ‘investigar’”. Estos acontecimientos sobre los músicos en la calle fueron, por así decirlo, aquellos ‘gaffes’ o “incidente reveladores [que permitieron aclarar que es lo que importaba ver]” (Guber. 2001, pág. 7). En medio de la reivindicación del oficio,

publicidad y protección de la propia imagen de los músicos (un acto totalmente legítimo) propia de una entrevista con itinerario predecible, me detenía a indagar por aquellos términos, al tiempo que se desarrollaba la conversación y preguntaba por las formas de apropiación de la música de modo empírico. Develar la existencia de un código encriptado se facilitó porque unos términos eran propios del lenguaje musical y aquellos conducían a la jerga más particular; seguí aquellos que hacían referencia a recursos prácticos de la organización y ejecución de la música en las serenatas, juicios estéticos de valor y categorizaciones de los personajes con esperanza de recrear la cualidad orgánica del fenómeno. Así luego de obtener el sentido llano de algunos términos (más general y aún lejos de ganar confianza suficiente), ante el evidente interés sistemático por estos términos, los músicos simplificaron o cambiaron durante largos periodos el sentido real en un intento por desviar mi atención con versiones exóticas y algunas especulaciones añadidas sobre el sentido originario de los términos. Pero no deje de lado las entrevistas no directivas (Guber. 2001), pues estas, según la fase de investigación, me permitieron identificar y desvelar la cualidad nodal o situada de los conceptos de la jerga del oficio y el carácter polisémico de otros dentro del campo social.

Así acordé, en principio, luego de la fase inicial de observación mixta en el espacio público y las entrevistas de aproximación a la historia de vida de un músico veterano (nombre 1) del lugar, trabajar con aquel y “su grupo” como camarógrafo en las serenatas. En la fase inicial seguí realizando algunas entrevistas al músico y recolectando algunos videos suministrados por éste como una forma de aproximación a las serenatas realizadas, al mismo tiempo que fuera de grabación esbozaba en sus comentarios algunas rivalidades con algunos colegas. Además, me explicó su forma de socialización básica en ‘La playa’, en la acera, para hacer nuevos contactos o mostrarse a disposición para ir a las serenatas con otros. Un simple -buenos días-, -buenas tardes- o -buenas noches- que, luego de indagar un poco con un colega presente, concluía con un -yo estoy listo para ir- o -yo voy-. El hecho simple cobró mayor importancia casi al término de la investigación al ser reiterado y especificado con otros grupos de músicos, pues permitió esclarecer con mayor especificidad el grado y tipo de organización de las agrupaciones desde una perspectiva netamente individual (o molecular) en el oficio musical de la zona, hasta una cualidad fundada en la formación de un grupo estable o con perspectiva molar (véase Deleuze y Guattari, 1980c).

Debido a una lesión nerviosa periférica que he tenido que afrontar desde el primer semestre de 2013 hasta la fecha (y sólo diagnosticada hasta octubre 2015), el comienzo de la participación como camarógrafo se retrasó hasta mediados de ese año con periodos de acción discontinuos; aplacé semestre. El primer efecto de aquel retraso fue el esclarecimiento de que la perspectiva de periodista y documentalista implicaba ciertas restricciones para la investigación antropológica en aquel campo etnográfico, ya que al regresar a campo los términos que yo había indagado eran enunciados de modo más simplificado frente a cámaras de otros investigadores. Parecían expuestos de modo prescriptivo, semánticamente cerrado y preconcebido frente a aquellos reseñadores que llegaban en masa y de modo llamativo con cámaras fotográficas o de video. Cuyo efecto era la reiteración de versiones y perspectivas ya reseñadas en la literatura periodística precedente, a las que se añadía alguna novedad terminológica. Del mismo modo otros investigadores perfilaban sus análisis e indagación sobre el origen de la zona y la caracterización del lugar bajo apropiaciones de espacio y territorio estáticas.

A la luz de los antecedentes de aquellos itinerarios las propuestas no logran salir de los sobreentendidos y los aparentes litigios morales entre músicos sobre “legítimos e ilegítimos”, o el intento por establecer los criterios de demarcación “adecuados” para entender el oficio; que borran de tajo la cualidad dinámica del fenómeno. En vista de aquellos límites, mi forma de participación en la fase inicial se caracterizó por permanecer en ‘La playa’, en la acera y cafeterías aledañas, observar la manera como los músicos se abalanzaban sobre los automóviles, esbozar la manera de organización de la “agrupación” del músico (nombre 1) con el que trabajé y de allí partir hacia las serenatas fungiendo como el camarógrafo sin estipendio, en las ocasiones que se me permitió, en periodos discontinuos. A medida que establecí la cualidad rutinaria de las actividades ya descritas vi la necesidad de cambiar de grupo de observación, luego de un hiato, un marasmo, necesario para establecer la naturaleza de mis quebrantos de salud. Desde enero de 2016 decidí buscar otros contactos para seguir con mi investigación desde otra perspectiva de apropiación de ‘La playa’. Así para marzo se me permitió trabajar como camarógrafo de “reemplazo” en una agrupación de nómina establecida y página de contacto en internet, con remuneración por serenata grabada. Parte de la nómina básica, dos músicos de tres, se afirmaron como perteneciente a ‘La playa’ durante el tiempo que realicé los reemplazos, a pesar de que aquellos no asistían a las

actividades en la acera durante los últimos ocho meses de trabajo, contando desde el momento que empecé a trabajar con ellos. Así la agrupación no requería de un lugar específico para las reuniones, se convocaban vía correo electrónico, y las reuniones se daban en diferentes cafeterías y avenidas a lo largo de Bogotá. A bordo de una camioneta, ‘La playa’ era apropiada de modo fugaz para recoger y contratar a algún personaje listo para completar las nóminas; o comer algún ‘corrientazo’, empanadas o cualquier fritura; comprar algunos ‘regalos’ propios de las celebraciones. Esa apropiación era usualmente parte de un circuito momentáneo, cada vez redefinido a medida que se realizaba sobre la marcha. En vista que aquella agrupación pertenecía a una franja de edad más definida (un promedio más joven: entre 18 y 35 años) que las de la primera fase de investigación (de jóvenes de 20 años hasta veteranos de 65 años), emergieron de los músicos otras consideraciones estética-sonoras que contrastaron con las de los músicos más variopintos y más veteranos permanentes en la acera.

La segunda fase de investigación derrumbó la idea de ‘La playa’ como espacio/territorio dirimido y definido in situ o bajo una perspectiva de apropiación ritual definida por la permanencia y participación directa en las aceras de la zona. Aquella época de indagación me permitió reafirmar la importancia de entender la dinámica social de ‘La playa’ a partir de la perspectiva de ‘campo social’ de Bourdieu (1980b) como parte del fenómeno, ya que la población no es tan próxima y homogénea como se supondría desde una perspectiva de tejido social, y la comprensión de la interacción entre los integrantes que reproducen el fenómeno no dependía solamente del seguimiento de las maneras de apropiarse el espacio de la zona, sino también de las disputas y contradicciones, inevitables, entre partes alrededor del oficio alrededor de Bogotá.

A comienzos de 2017, en una tercera fase de investigación, logré establecer nuevos contactos que participan o han participado de ‘La playa’ provenientes de conservatorios y academias de música. Aquellos facilitaron el esclarecimiento de términos de carácter práctico aún con significado esquivo para la fecha y me ayudaron a terminar de definir variados perfiles según el tipo de práctica musical dentro de las serenatas de mariachis, así como el significado del lugar según el tipo de trayectoria de sus participantes. De ese modo completé un circuito de actividades y conceptos suficientes para exponer el fenómeno de modo completo y articulado, pues en la fase final de indagación volvió a emerger la importancia de

‘La playa’ como lugar integrador y de implicación económica entre los participantes de la dinámica social, tanto desde una trayectoria del músico académico juvenil o de una edad mediana, como de los veteranos. Aquella sería una especie de conclusión, un colofón, que a su vez terminarían por reiterar el enfoque de observación participante mediante el ejercicio del ‘pirateo’ (concepto que explicaré en detalle más adelante) como camarógrafo, el esperar e integrarme a las nóminas en diferentes cafeterías y horarios de Bogotá próximos al fin de semana, realizar entrevistas, “hurgando”, mediante algunos conceptos muy generales de la música, las distinciones entre unos y otros participantes. Así, más que la conversación con la mayor cantidad de personas, centré mi atención en etnografiar con enfoque en la perspectiva y testimonio de un puñado de músicos de diferentes trayectorias como parte del método de profundización en prácticas y conceptos.

La observación participante, desde una perspectiva clásica, se fundamenta en procedimientos e itinerarios como la observación, inmersión y participación en las actividades de la vida cotidiana de una población que permiten observar y recopilar aspectos rutinarios de la vida en sociedad que no se pueden recoger con entrevistas o documentos: los imponderables de la vida real y del comportamiento (Malinowski. 1973, págs. 37). A través de la técnica se busca, fundamentalmente, desentrañar las maneras en que sus pobladores hacen, piensan y sienten “en tanto miembros de una comunidad” (Ibid. 1973, págs. 39-40), mediante el participar en, ponderar y comparar lo que las personas: dicen, dicen que hacen, hacen y comunican cuando están haciendo.

La cualidad de los productos de inmersión depende directamente del modo y nivel de acceso a la información de cada investigador en campo, a su vez, aquellas condiciones de pesquisa (como parte del método etnográfico), dependen de la trayectoria de aquel. Es así que no tiene el mismo grado de inmersión, misma perspectiva y ponderación aquel etnógrafo que es originalmente extraño a los fenómenos estudiados, que aquel etnógrafo nativo cuya familiaridad con lo cotidiano de los hechos le puede hacer más jugado políticamente (Guber, 2001). En mi caso, el acceso a la información estuvo configurado, en parte, por las diferentes épocas y formas de ingreso al campo social; que me permitió comprender la cualidad dinámica de la población (cambiante), y por alguna proximidad a aspectos del lenguaje musical, pero social, intelectual y emocionalmente distante al fenómeno social estudiado. Si

bien intenté ceñirme al ‘participar para observar, observar para participar’ mediante el “desempeñar algún rol e incidir” (Guber. 2001, pág. 64), siempre recurrí a la figura de “informante” mediante las ‘entrevistas no directivas’ como elemento fundamental para complementar los hallazgos obtenidos en campo, sustrato de la tesis. En ‘La etnografía. Método, campo y reflexividad’ de Rosana Guber (2001), la ‘entrevista no directiva o no estructurada’ es concebida como “una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación” (Ibíd. 2001, pág. 73). “De manera que los datos que provee el entrevistado son la realidad que éste construye con el entrevistador en [la conversación]” (Ibíd. 2001, pág.71). Así, mediante la no directividad, se busca compensar cierta asimetría comunicativa entre el entrevistador y el entrevistado (propia de la interrogación en la entrevista estructurada).

En las entrevistas no dirigidas, el entrevistador está atento a los indicios que provee el informante, para descubrir, a partir de ellos, los accesos a su universo cultural. Este planteo es muy similar a la transición de "participar en términos del investigador" a "participar en términos de los informantes". (Guber. 2001, pág. 75).

Mediante la promoción libre de testimonios, conceptos y opiniones (sobre vivencias y sentimientos), el entrevistado introduce “sus prioridades en forma de temas de conversación y prácticas atestiguadas por el investigador, y en los modos de recibir preguntas y de preguntar que revelan los nudos problemáticos de su realidad social tal como la perciben desde su universo cultural”. (Guber. 2001, pág. 75 – 76). En mi caso personal, los ‘incidentes reveladores’ (gaffes), por contraste, coadyuvaron a obtener aquellos indicios que “provee el informante, para descubrir, a partir de ellos, los accesos a su universo cultural”. (Ibíd. 2001, pág. 75). En principio, como es evidente, evité ir al punto, pues no sabía cuál era ese punto, por lo cual no privilegiaba ningún foco del discurso (la llamada ‘atención flotante del investigador’). Luego interpelaba un poco, por contraste, para que el mismo músico revelara y asociara la información que el mismo iba desplegando. De este modo, iba apropiándome del repertorio meta-comunicativo de cada informante con la intención de obtener conceptos experienciales según contexto y terminología del como “conciben, viven y asignan contenido a un término o una situación” (Ibíd. 2001, pág. 74). Luego, reintroducía los conceptos de campo en las entrevistas, en principio, de manera marginal, a lo largo de las conversaciones con todos los informantes. Ya con un repertorio provisionalmente definido, distinguía los

marcos interpretativos, de aquellos conceptos de campo y obtenía nuevos, (a) de acuerdo a la reflexividad de cada entrevistado; (b) marcos de referencia y categorización, según su posición y perspectiva. Es decir, perfilar la característica indéxica de los conceptos, que, a pesar de ser compartidos y conocidos, pueden ser polisémicos y matizados según el contexto. Otro aspecto a tener en cuenta fue el nivel de confianza alcanzado en cada época de acceso a campo, ya que algunos conceptos del repertorio extraído, mediante observación participante o entrevistas, fueron en muchos casos negados o alterados en vista que podían comprometer su status y prestigio dentro de la dinámica propia del consumo. Así emplee finalmente el recurso de la ‘categorización diferida’ como parte de la entrevista antropológica (Guber, 2001).

1.3. Marco Teórico: pertinencia de la teoría del ‘campo social’ de Bourdieu y la concepción del espacio en Deleuze y Guattari para el análisis de los serenateros.

En vista de los evidentes conflictos de intereses asociados y esbozados en las diferentes informaciones recolectadas, diferentes consideraciones, e incluso conflictos entre los diferentes actores participante en el quehacer musical en el marco de los formatos de mariachis de ‘La playa’; que son propios de sus trayectorias, estrategias y disputas alrededor del oficio. Era necesario un marco teórico que permitiera situar, recrear, comparar y comprender dicho contenido (obtenido y recaudado), con el objetivo de desvelar y perfilar la organicidad del fenómeno. Es decir, al emplear la teoría de soporte busco explicar el contexto más general, en cuanto el alcance de significados y prácticas implicados en los hallazgos de campo, al tiempo que intento vislumbrar las características de la trama social subyacente entre los distintos tipos de participantes.

En la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu se considera que las actividades sociales, propias de la vida cotidiana, están motivadas y sometidas por los juegos de intereses de sus diferentes agentes, participantes o actores. Y que aquellos intereses son productos de valoraciones y significados, compartidos en algún grado, en el marco de un campo mediando por un sistema de prácticas. En consecuencia, son objeto de disputa a través de las estrategias, acciones y quehaceres propios del campo social y sus valoraciones-revaloraciones. Un campo social es un espacio social de acción e influencia, creado por sus participantes e interesados, en el que se constituyen relaciones de alianza -dominación y redes de relaciones mediante la cuales sus participantes comparten intereses (con significados asociados) alrededor de una actividad o un compendio de prácticas variadas.

El campo social puede entenderse a la manera de una economía de la acción, cuyo sentido no está motivado, se remite, limita, o suscribe necesariamente a una naturaleza monetaria de la expresión o “economía económica” (Bourdieu. 2002, pág. 161). Sino que puede hacer referencia a un conjunto de transacciones y valoraciones de carácter simbólico, político o cultural o cualquier otro valor en disputa, entendido como capital del juego social. Todo campo social, se rige por principios específicos (creados, recreados y negociados por sus participantes), que no son necesariamente explícitos, estáticos y mucho menos mecánicos. Antes bien, en el marco de reproducción de las prácticas, sus principios suelen

regirse por *nomos sociológicos* o leyes tacitas; esquemas de reproducción; o principios infra-conscientes, es decir, habituados o incorporados a las disposiciones del cuerpo. Entonces no todos los agentes ejercen las mismas acciones o cálculos, de manera idéntica; no siempre las acciones del mismo tipo tienen el mismo cálculo; y no siempre las acciones tienen un único sentido y valor en el juego de capitales, ya porque su orientación y estrategia depende de la posición y trayectoria de cada agente. Así lo que se disputa en el espacio de acción, esencialmente, no son los capitales, sino la dominación total del campo a través de estos o, por lo menos, el mejor posicionamiento posible dentro del mismo. No obstante, las acciones y estrategias ejercidas que estén mejor ceñidas a las exigencias del campo social (según su eficacia), pues tienen a una cualidad objetivada (estructural, aunque no invariante), son aquellas que terminan por posicionar como agentes dominantes a sus realizadores. También puede darse el caso que un participante sólo busca la realización de sus propios proyectos mediante acciones implicadas en el campo. Esto es posible debido a que dos campos pueden converger (o colisionar), o a que un campo social, que está contenido por otro, sub-campo de otro, está fuertemente influido por la actividad de éste y disminuye su autonomía.

Es decir, un campo social puede tener mayor o menor grado de autonomía de acuerdo al nivel de condicionamiento de sus actividades por la influencia de otro. Así mismo, aun cuando un espacio social de acción puede ser el producto de otro campo, la autonomía de sus actividades no se ve directamente constreñida por las de su generador, sino que depende directamente de los sentidos y valores asociados a sus *nomos*, prácticas y principios específicos. Por ejemplo, según el contexto, el campo literario, subcampo del campo artístico, puede estar condicionado por la industria del consumo y el entretenimiento (regida por fines monetarios). O puede estar regido sólo, o principalmente, por el carácter simbólico de los agentes que construyen y mantienen el campo literario en cuestión. Qué, sin embargo, puede estar influido por los acontecimientos de otras áreas del campo cultural que lo contiene. Así mismo, los sistemas de prácticas, como parte de un campo de acción, si bien tienen una cualidad estructural o esquemática, por la cual estas suelen ser evaluadas o ponderadas como mejores o peores en relación a otras semejantes, los esquemas de estas pueden reevaluarse históricamente (desplazarse) de acuerdo a las exigencias del campo o necesidades y requerimientos eventuales, es decir son además objetivantes u objetivables. El principio

generador, condición de posibilidad de las prácticas estructuradas, entendidas como incorporadas (infra-conscientes) y su lógica práctica (consciente), es llamado *habitus*:

“Sistema de disposiciones duraderas y trasferibles, estructuras estructuradas, predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta. Sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso [...]sin ser el producto de obediencia a determinadas reglas [...]” (Bourdieu. 2009, pág. 86) que no son el producto de la acción organizada de un director, antes bien, son la expresión de un producto colectivo.

O en términos explicativos:

[Aquello] que hay que hacer en una situación determinada —lo que, en deporte, se llama el sentido del juego, arte de anticipar el desarrollo futuro del juego que está inscrito en punteado en el estado presente del juego— (Bourdieu. 2002, pág. 40).

Sin embargo, como parte de la trayectoria de todo participante en el campo, parte de su intuición, cálculo de éxito, expresión más consciente y a la vez subjetiva del *habitus* se considera el sentido práctico:

Los «sujetos» son en realidad agentes actuantes y conscientes dotados de un sentido práctico, sistema adquirido de preferencias, de principios de visión y de división (lo que se suele llamar un gusto), de estructuras cognitivas duraderas (que esencialmente son fruto de la incorporación de estructuras objetivas) y de esquemas de acción que orientan la percepción de la situación y la respuesta adaptada (Bourdieu. 1980, pág. 40).

El *habitus* es entonces el sistema a seguir, el esquema generador de las prácticas que constituyen el campo. Que tiene una doble cualidad práctica, una parte que tiende más a los aspectos infra-conscientes del *habitus*, la *incorporación*. Mientras que, como complemento, existe una cualidad más referida a la consciencia de aquello que debe hacerse en una situación determinada, una *lógica práctica*, que constituye principios de entendimiento, clasificación y los gustos asociados a ella. En dirección de la relación entre *habitus* y campo, entendido como una suerte de economía, se encuentran los *capitales* en juego. Entendidos, como aquellos elementos estratégicos (recursos) a disposición de los agentes, según su trayectoria, para la generación de efectos e influencia en las relaciones de poder, fuerza y dominio del

espacio de acción: que implican oportunidades, alianzas y conflictos de intereses. Y cuya expresión general es el posicionamiento de sus participantes en el campo creado, recreado y disputado: campo del poder. Un capital puede adquirir una naturaleza materializada o simbólica de acuerdo a su meta y realidad objetivada en el campo: ya sea monetaria y de posesión de bienes; conceptual y valorativa de la materialidad de las prácticas; de la mentalidad social y sus saberes asociados (conceptuales e incorporados, relacionados a la posición y trayectoria). Algunos capitales son usualmente entendidos como fundamentales para la reproducción del campo de actividades compartidas en disputa, sin excluir la posibilidad de producción de otros según la institucionalización, las exigencias o la cualidad de las prácticas.

El *capital económico* es aquel capital que, en posesión y disputa, influye en las relaciones y fuentes de producción de bienes y riquezas materiales. Que puede ser expresado y convertido en dinero, y cuya influencia incide en los litigios, convenios, acuerdos y tranzas por el acceso a la propiedad, medios de producción, así como bienes y servicios. Indicador de acceso al bienestar material o pauperización de los agentes del campo. A su vez, el *capital social* está referido a todo recurso relacionado con las lealtades, respaldos, confianzas, y credibilidad. Derivados de la trayectoria y pertenencia a una familia, amistades, alianzas, afiliaciones, grupos de lealtad, redes de influencia y colaboración que implican compromiso de comportamiento y devolución de beneficios asociados a la afiliación, o relacionados, según los códigos grupales acordados (implícitos o no).

En cuanto al *capital cultural* este se refiere a todo saber incorporado, conceptual, y dependiendo del campo, saber escolarizado o institucionalizado (relacionado a la promesa implícita que indica la obtención de un título que refiere a la posesión de una cualidad o saber, oficializado mediante éste). Y que es entendido, y/o reconocido, algunas veces, como una ventaja distintiva del portador en el espacio social de acción. El capital cultural tiene tres tipos o variaciones básicas: *incorporado*, *objetivado* e *institucionalizado*. El primero hace referencia a las maneras adquiridas del cuerpo, actitudes, saberes-hacer objeto de, o en, posesión del portador que se manifiestan en habilidades o conocimientos decisivos para la dominación del juego social. El segundo hace referencia a la posesión de objetos o bienes que permiten la apropiación de saberes, prácticas, o acciones, cuyo hecho bien puede ser

reflejo del interés o disposición previa del agente que adquirió, en algún grado, el saber referido por el objeto: un libro, un cuadro, un instrumento. La tercera forma de capital cultural hace referencia a la tenencia de títulos o documentos escolarizados que certifican y reflejan la incorporación o posesión de un conocimiento o habilidad. Y cuya eficacia e influencia está condicionada por la exigencia del saber indicado, y en posesión, en relación a las prácticas y códigos del espacio social de acción. Como cualquier capital, entendido como recurso estratégico de influencia en el juego de fuerzas por el dominio de un compendio de acciones y prácticas que constituyen un foco de interés colectivo, es susceptible de ser ampliado y diversificado.

Para lo cual sus poseedores (los agentes), realizan actos de conversión y re-conversión de estos (según conciencia del valor de uso, el valor de cambio, y el valor simbólico de cada uno). Es decir que, con intención de ganar y aumentar su influencia en la trama social, invierten la expresión de dicho capital; ya sea en tiempo, trabajo o la acción directa de intercambiar un capital por otro, con la consecuencia de incrementar, de modo consciente o no, el originalmente dispuesto o tener acceso a uno nuevo. De este modo, el efecto de acumulación de distintitos capitales (en diferente proporción y con distinta fuerza e influencia) es el crear las condiciones para la formación de las clases y posiciones en el espacio social de interés, alrededor del juego de dominación.

Por último, derivado de la acumulación e intercambio de recursos estratégicos anteriores, se genera un nuevo capital asociado al status y dominación en el campo, que se fundamentan en el reconocimiento general de cualidades y atributos especiales a aquellos sujetos, capitales y objetos específicos que les distinguen y reconocen como altamente influyentes en la relación de fuerzas. Y con ello se generan de códigos de honor, de eufemización, en relación a aquello que permite distinguir como mejor o peor cada acción, recurso, cualidad y práctica atribuida a los agentes, habilidades y objetos que reflejan hegemonía y reputación, el capital simbólico, es un capital de base cognitiva:

[...] [E]s cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales, cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor. (Bourdieu. 1980, pág. 108).

“Es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica” (Ibíd. Ibid, pág.171). La cual, puesto que “los agentes sociales tienen ‘estrategias’ que muy pocas veces se fundamentan en una verdadera intención estratégica” (Bourdieu. 2002, pág. 145), cuando se dan, tienden a realizarse bajo verdaderos parámetros de competencia y honor, sobre la base de la espontaneidad y expresión emocional que enmarcan los envites. A su vez, la lógica del capital simbólico empuja a los agentes, usualmente hegemónicos o con una fuerte trayectoria asociada a ésta (embebidos por sus categorías), a actuar como si fuera una obligación lógica hacerlo, es decir según *nobleza obliga*. “La nobleza es la nobleza como cuerpo, como grupo que, incorporada, forma cuerpo, disposición, habitus, se convierte en sujeto de prácticas nobles, y obliga al noble a actuar con nobleza”. (Ibíd. Ibid, pág.154).

Desde un lugar de mirada distinto, también pueden asumirse que la “elaboración simbólica tiende objetivamente a disfrazar la verdad objetiva de la práctica” (Ibíd. Ibid, pág.167). Con lo cual el capital y disposición según ‘nobleza obliga’ es fuertemente eficaz sólo a condición de una fuerte correspondencia entre habitus y campo. Lo que define la disposición o realismo alrededor de la valoración de las prácticas “es esa relación de fascinación con un juego que es fruto de una relación de complicidad ontológica entre las estructuras mentales y las estructuras objetivas del espacio social” (Bourdieu. 2002, pág. 142):

La *illusio* es el hecho de estar metido en el juego, cogido por el juego, de creer que el juego merece la pena, que vale la pena jugar. De hecho, la palabra interés, en un primer sentido, significaba precisamente lo que he englobado en esta noción de *illusio*, es decir el hecho de considerar que un juego social es importante, que lo que ocurre en él importa a quienes están dentro, a quienes participan (Bourdieu. 2002, pág. 141).

Expresado en términos de libido social, la *illusio* (inversión – interés) sería:

Libido también resultaría del todo pertinente para expresar lo que he llamado *illusio*, o inversión. [...] Una de las tareas de la sociología estriba en determinar cómo el mundo social constituye la libido biológica, pulsión indiferenciada, en libido social, específica [...] las pulsiones en intereses específicos, intereses socialmente constituidos que tan sólo existen en relación con un espacio social dentro del cual determinadas cosas son importantes y otras indiferentes, y para unos agentes socializados, constituidos a fin de establecer unas diferencias correspondientes, a unas diferencias objetivas (Bourdieu. 2002, pág. 142).

Lo que se vive como evidencia en la *illusio* se presenta como ilusión para quien no participa de esta evidencia porque no participa en el juego. [...] [Que para] los agentes bien adaptados al juego están poseídos por el juego y sin duda tanto más cuanto mejor lo dominan. Por ejemplo, [...] como los buenos jugadores de tenis, uno se encuentra situado no donde está la pelota sino donde va a caer; uno se coloca e invierte no donde está el beneficio sino donde estará” (Bourdieu. 2002, pág. 144).

Pero es importante aclarar que un campo social intersectado o con un nivel de autonomía disperso la diversificación de los cálculos de la *illusio*, que ya está signada por la trayectoria y posición del agente, tiende a intensificarse. En cuanto al ámbito simbólico, las expresiones que son intentos de “versión oficial” se toman como recursos, menos eficaces, de otros capitales o son tomados como intentos no reconocidos del campo frágilmente instituido o por instituir. Sin embargo, la paradoja reside en que la inercia de fuerzas en el campo tiende a reproducir contradicciones y conflictos objetivos que decantan la atención de la disputa en otros capitales mejor reconocidos. En dicho escenario, los elementos estratégicos que tienen un valor simbólico objetivado sólo alcanzan un valor mediano o marginal. Y el juego por el dominio se disputa alrededor de intereses que van desde aquellos con valoración más material hasta aquellos que tiene un nivel intermedio entre la relación material-simbólica¹⁰.

¹⁰ Como corolario, es evidente que la oposición material-simbólico se toma como medida de grados (con puntos intermedios) para entender las temporalidades de incorporación de habitus relacionados a los capitales. Por supuesto, las primeras más aceleradas que las últimas, que implican un trabajo más cuidadoso y prolongado. De allí la eficacia condicionada e incluso frágil de todo lo relacionado con lo simbólico cuanto se encuentra intersectado por la economía económica o de mercado. En compensación, cuando el capital simbólico está altamente institucionalizado resulta muy influyente en la relación de fuerzas.

En vista de lo anterior, como lugar inicial de análisis, el capital cultural, sus prácticas y habitus asociados, resultan nodales para la comprensión del fenómeno como lugar intermedio de análisis del campo (estructura) alrededor de las prácticas musicales y sociales en el marco de las serenatas de mariachi en ‘La playa’, Chapinero. Más aún, cuando el fenómeno estudiado está teóricamente enmarcado como campo cultural (Bourdieu, 2002). Entonces esta es la base teoría de análisis tomada en préstamo, y adaptada a las necesidades de las fuentes, para la comprensión de las contradicciones sociales asociadas al fenómeno musical (en su dimensión de espacio social). Que servirán para desvelar las cualidades fundamentales que configuran la estructura general del campo de acción, sus relaciones y vericuetos alrededor de los recursos de acción artístico-social implicados en las prácticas de las serenatas de mariachis del sector. Pero antes no es posible completar el cuerpo analítico de la tesis sin considerar la espacialidad geográfica del fenómeno. Es decir, sin antes vislumbrar algunos parámetros para entender la disposición frente al espacio como *territorio* por parte de los potenciales serenatistas en la zona y a lo largo de la ciudad (el territorio entendido como una producción y apropiación social del espacio geográfico). Y así vislumbrar como las formas de apropiación de ese tipo inciden en las estrategias, y configuraciones, de organización y socialización que adoptan los músicos participantes en la práctica de mariachis.

En la obra ‘Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia’ (2002) de Giles Deleuze y Félix Guattari, se esbozan algunas consideraciones teóricas alrededor de las formas en que los grupos humanos e individuos apropian, recorren, habitan y existen social y territorialmente en el espacio geográfico. En una dimensión grupal se emplea las categorías de oposición nomadismo / sedentarismo. La primera disposición relacionada con el espacio liso o heterogéneo y la segunda configuradora del espacio estriado u homogéneo. En la vía de la primera categoría, uno de los conceptos centrales empleados alrededor de la espacialidad es el de *nomos*, para este caso *nomos geográfico*, entendido bajo la forma de la tierra. *Nomos* en este caso es derivado de la raíz etimológica *nem*, que significa ‘distribuir’, en un espacio no limitado. Y éste a su vez se deriva de la raíz *nemo* propia de “disponer aquí y allá” y no de ‘repartir’ (véase Riera. 2016, pág., 41- 42).

Así, nomos puede ser entendido como apropiación espacial que no depende de una estructura permanente, propia de un conjunto con consistencia difusa, de lo móvil, definida por la trayectoria de cada agente. Pero más en correspondencia con la ‘ciudad habitada’, sugerida por Ruiz Delgado (1999) concebida desde la apertura de la liminalidad espacial de la calle en la ciudad, lo urbano, y no tanto por aquello constreñido por el diseño fisionómico del espacio, que también es propio, en parte, de la oposición de lo liso y de lo estriado. En el sentido de los flujos de movimientos geográficos, otro aspecto que resulta sugerente a nuestro propósito es lo *molecular* y lo *molar*. Lo primero propio de los pequeños flujos de individuos y lo segundo propio de los flujos de organizaciones en el espacio, nómades en los dos casos. La trama de todas estas transacciones “se trata de una relación de actualización, de territorialización, desterritorialización y territorialización como descripción de los flujos de movimientos” (Riera, 2016, pág. 41). Que sin embargo pueden dar la impresión de ser:

Toda esa muchedumbre que se agita por el espacio público «a su aire», que van «a la suya» o, como suele decirse hoy, «a su rollo», la conforman tipos que son poco más que su propia coartada,[...] que siempre planean alguna cosa [...] Una inmensa humanidad intranquila, sin asiento, sin territorio, de paso hacia algún sitio, destinada a disolverse y a reagruparse constantemente, excitada por un nomadeo sin fin y sin sentido, cuyos estados pueden ir de la estupefacción o la catatonía a los espasmos más impredecibles, a las entradas en pánico o a las lucideces más sorprendentes. [E]sa sociedad molecular, peripatética [...] que un día se mueve y al otro se moviliza, merece tener también su antropología (Delgado Ruiz. 1999, introducción)

Es aquella población nómada y sedentaria de músicos en la ciudad, considerada el nodo central, en el espacio liminal de la calle, precisamente donde lo sociológico y geográfico se intersectan para constituir las trayectorias y posiciones que dan forma al fenómeno antropológico musical que inicia en Chapinero. Son las que se desplegarán en detalle, y constituyen la pregunta por las cualidades organizacionales de las agrupaciones que se conforman alrededor del fenómeno urbano de las serenatas de mariachis de ‘La playa’ que, si vislumbro como posiblemente reproducidas, diseminadas y larvadas a lo largo de la ciudad, entonces ¿Cómo podría entenderse el papel y representatividad de ‘La playa’ para los participantes en los fenómenos musicales de mariachi del sector?

2. Capítulo II: ‘La playa’: Esbozo del campo social, habitar el espacio y ‘permanencia histórica’ en el campo social de las serenatas en Bogotá.

Hacia finales de 2012, e incluso hasta comienzo de 2017, al caminar por las calles del barrio Chapinero Central de Bogotá no era extraño darse cuenta del escenario propuesto por vendedores y transeúntes al mejor estilo de un mercado persa. El espacio se ve continuamente escenificado por estantes o puestos de mercancías improvisados sobre el suelo, ubicados hacia los costados del muro, con mantas sobre las aceras del lugar; cartillas de ‘sopa de letras’, calendarios, el ‘Almanaque Bristol’, novenas y juguetes chinos que son ofertados por algún vendedor que les ‘da cuerda’ para hacer demostrar las “monerías” (o trucos) que éste realiza, al lado de otros de plástico similares ubicados sobre la manta. En medio de la marcha apresurada de una masa de gente en direcciones distintas, que arrastra el polvo y las basurillas al marchar, hacia un lado de la calle, hacia el muro, la recursividad de las primeras se complementan con los puestos ambulantes de chucherías, las ‘chazas’ y carritos de madera ambulantes, custodiados por alguien apoltronado a su lado y a la espera de cualquier gesto que delate interés en las mercancías que se ofertan; frituras de paquete, dulces, cigarrillos o llamadas “de un móvil”, también el puesto ensaladas de fruta o salpicones, atendido por alguien con delantal que prepara las porciones a la venta en vasos o recipientes de resina sintética de polímeros, translúcida o blanca. Un ambiente de colores chillantes, pero empaldecido y gris por el aire-ambiente polvoriento que sugiere la calle con sus fachadas.

Andar por allí implica abrirse paso entre el ambiente humeante de automotores, muchedumbres de compradores, evadir las trayectorias presurosas de transeúntes anónimos, evitar algunos viandantes rondando la cuadra que parecen al asecho de algún descuido y tomar o denegar la oferta de tarjeterías de servicios sexuales acompañado de un murmullo – Chichas, chicas- o de anuncios diminutos impresos en papel periódico sobre ‘santeros, rezanderos, chamanes llaneros o ayudantes espirituales’ o cualquier otro tipo de ofertas o supercherías veladas. Luego de sortear la caótica trayectoria sobre la calle 13 infestada de carros y busetas, sedes universitarias, locales de calzado, de estudios fotográficos, panaderías, uno de McDonald’s, Un ‘Foto Japón’ con electrodomésticos, un café internet con repuestos para teléfonos móviles y alguna que otra cafetería; Mini mercados (un Oxxo) o algún local de estatuillas de arcángeles o santos oficiales y no reconocidos, sirios religiosos

y brebajes herbales. Por otro lado, las de tiendas de mercancías de todo tipo de bisutería: las misceláneas con juguetes, ‘credenciales’, utensilios escolares. A cualquier hora de la mañana, en el comienzo de semana, lo que parece el respaldo de locales comerciales y establecimientos disponibles sobre la calle 13 entre carrera 52 y 55, permanece en una soledad sólo interrumpida por el caminar itinerante de oficinistas, viandantes y jóvenes con morral que salen presurosos de la avejentada estación de Transmilenio. En ocasiones suena el traqueteo, y luego el fuerte golpe final de las cortinas metálicas de las puertas de “casas comerciales”. Las casas de empeño, que alternan su actividad con otros locales contiguos que replican la actividad, se caracterizan por tener en sus vitrinas constantemente: instrumentos musicales acústicos y eléctricos, cámaras, computadores y celulares: una economía de alta circulación y reciclaje.

El escenario que sugiere una economía boyante alrededor de estas prenderías, es completado por los espectadores generalmente agolpados al interior de los biarticulados del transporte público y por el barroquismo aportado por anuncios de letreros color fluorescente con ofertas de presentaciones musicales puestos en los ventanales, a veces abollados por algún objeto contundente, de las edificaciones que los enfrentan. En medio de éste, no es extraño observar cómo se aproximan tímidamente algunos músicos al borde de las aceras entre calles, conversan o simplemente desenfundan sus instrumentos de los protectores de lona negra, a punto de esbozar las notas de un acorde, arpeggio o melodía. Afinan un poco y se aprestan a interpretar la secuencia no completa de alguna canción; incompleta porque o bien falta el canto o queda inconclusa una vez se esbozan tímidamente algunos fragmentos.

A la altura de la calle 53 sobre la Caracas, en las tardes próximas al fin de semana, a pesar de la reproducción de edificaciones de tres a cinco plantas con fachada tiznada; aceras agrietadas y el adorno usual, escombros de papel servilleta, el paisaje parece lo opuesto a las economías antes mencionadas debido a la desolación de las calles. En estas es usual encontrar a algunos hombres y mujeres, de 18 a más 50 años, aproximadamente, en cantidad siempre imprecisa, posar y caminar de un lado a otro en las aceras, prolongando su recorrido y estadía, dos o tres cuadras hacia el norte en inmediaciones de las visibles prenderías, algunas cafeterías y las fachadas de edificaciones distritales. Vestidos con trajes de paño o gamuza, con corbata o corbatín y botonaduras metalizadas, según la variante del vestido, llevan

guitarras, trompetas u otro instrumento a la vista de peatones y viajeros de automóviles de servicio público y particulares, a la expectativa de algún trabajo. Algunos pueden lucir reposados y con piel lozana, tranquilamente por la acera, mientras otros esbozan ojeras, pelo erizado y reseco, y piel grasienta o reseca, pálida, ajada, por el trabajo prolongado a la intemperie acompañada de los predecibles gestos de cansancio y cierto nerviosismo, ansiedad o preocupación. Los músicos pueden estar al borde de las aceras y hacer ‘autostop’ a los carros que circulan en la vía, repartir tarjetería a los transeúntes presurosos que pasan por la zona, posar un arpa o un guitarrón en señal de presencia a la afueras de las cafeterías-restaurantes a la altura de la Calle 55, apoyarse en un muro o conversar entre colegas mientras esperan que algún peatón los aborde, a la vez que están a la vista de los viajeros de la estación ‘Marly’ de Transmilenio; que lucen aún más impacientes e irritados, a la espera de un trolebús, tan humeante como una chimenea.

Al transitar por allí, los músicos pueden murmurar, los unos a los otros – vamos a “investigar” allí- en lenguaje críptico, con la respuesta corporal tacita entre el par o grupo de serenateros. Ese acto simple, pero inicial, confirma estrategias propias del quehacer que, al lado del posar garbado, y un tanto altivo, de algunos señores y señoras solitarios que se exhiben engalanados con trajes de mariachi (muchas veces sólo el proyecto), instrumento de cuerda al hombro o asiendo alguna trompeta que pueden resonar de vez en cuando. Y así insinuar las ofertas musicales, como en una vitrina de artistas sonoros ambulantes en Chapinero, mientras, parece, prestan una suerte de vigilancia. Otros se lanzan, “saltan”, a las aceras procedentes de los edificios de la zona, a los que minutos antes ingresaban como transeúntes particulares, propios de una zona de alta movilidad.

Entender el fenómeno musical de ‘La playa’ es entenderlo como inmerso en un continuum desde la calle, como lugar de actividad temporal de agrupaciones sociales diversas, pasando por los locales comerciales, hasta oficinas y lugares de morada del lugar que hacen parte de una suerte de “metabolismo” económico y espacial de los diferentes “juglares” que realizan la música. Con diferente apropiación y significación de acuerdo a cada tipo de participante. Pero esta dimensión se devela a través de su relación con las disposiciones incorporadas, posiciones y estrategias empleadas por los artistas en la disputa por las ofertas del lugar. A parte de esclarecer las formas de apropiación y concepción

territorial de 'La playa', es indispensable comprender que la dinámica social del lugar está motivada por la existencia de una economía amplia, probablemente intersectada, alrededor de las serenatas. Ello implica que los grupos regidos por saberes de experiencia requieren ser comprendidos a partir de las estrategias y recursos propios empleados por sus agentes en la reproducción, mantenimiento y transformación de sus prácticas. Debido a la cualidad socialmente construida del fenómeno, las especificidades de los aspectos generales del campo sólo pueden develarse a través de etnografiar sus aspectos nodales, específicos y articuladores de la dinámica organizacional de los músicos. Estas se hallan en las estrategias cotidianas más básicas, de la lógica práctica e inconscientes, iniciales de la organización grupal, el lenguaje nativo, los conceptos construidos en la práctica y las diferentes maneras y habilidades incorporadas (*habitus*) de los concertistas según su trayectoria histórica y posicional dentro de las serenatas.

2.1. Caminar y transar en la calle: “investigar”; el ‘enzorramiento’.

Los viernes o sábados, cuando ya ha empezado el tiempo de más demanda durante toda la semana en la zona, a primeras horas de la mañana, en las inmediaciones de los locales no es imposible encontrar escenas tales como el canto *a capella* de un músico con dicción lenta y entumecida, voz bronca y desafinada. Desaliñado, con la camisa por fuera y la piel sudorosa, intenta mantenerse en pie mientras jadea, esboza el fragmento de una canción, se detiene, sigue jadeando, y exige un trago (un ‘shot’ o ‘chupito’) al que parece su contratante momentáneo. La orden es cumplida sin resistencia por el espectador que se escurre de a poco en la silla e intenta seguir la tonada propuesta por el intérprete. Sirve un poco de ‘Aguardiente Antioqueño’, posiblemente de licor adulterado (como se rumora), procedente de una caja azul platinada con letreros rojos y negros en una copa de plástico blanco para un chupito más, propio de la inercia del beber.

Entrega la bebida al cantor, que la toma con la rapidez propia de su gran apetencia y empieza a entonar de nuevo. El contratante súbitamente pide un cambio de tema, toma aliento, una inhalación profunda, hincha pecho, y empieza con afinación destemplada y voz aguardentosa. El músico vuelve a empezar con otra canción, mientras el espectador intenta no quedar dormido sobre la mesa de la cafetería. La secuencia es un ritual de nuevos comienzos interrumpidos, que es prolongado por la capacidad del músico y su oyente para no caer a causa de la borrachera. De pronto, cuando el contratante cae sedado por efecto del aguardiente, el solitario serenatero devela todo el sentido del trato - ¡Oiga! Despiértese, págume. Son cien mil. ¡Ah! - lo zarandea por el hombro y repite imperioso la exigencia. Luego de ver frustrado su propósito, el músico se lamenta y exclama con furia – ¡Jueputa! – y replica quejumbroso.

El hecho devela aquellos aspectos impredecibles del puro acontecer en la calle; hechos estructurantes, pero no estructurados, definidos sobre la marcha (Delgado Ruiz. 2003, pág. 13) propios del rebusque callejero para no quedar “blaqueado”, sin ingresos, durante la jornada. Así mismo, puede suceder que, en las horas de crepúsculo, a mitad de semana, una pareja de enamorados, de clase trabajadora, con chaqueta y pantalón de mezclilla levemente percutido por el que transita por el lugar y se detiene de improvisto

momentáneamente a abordar a un músico solitario. El muchacho sirve un trago en una copa plástica, extienden el brazo con el chupito, al mismo tiempo que pide en tono imperativo - ¡Cántese una! -. El músico bebe de la copa siguiendo la inercia de la conversación, y pregunta - ¿Cuál quiere? -. El muchacho con barba incipiente, que abraza a su compañera, dice - ‘Si nos dejan’-. El concertista perfila las notas de las primeras estrofas, decentemente afinado, de la canción y se detiene repentinamente. El muchacho le cuestiona - ¡Siga, siga! -. El músico le contesta -diez mil por canción-. El joven empieza a negociar -No. No. Muy caro, cinco mil y dos tragos-. El cantor se muestra dubitativo y profiere - ¡Ocho mil y dos tragos! -. El hombre asiente y ofrece el trago, el concertista recibe dos chupitos, y retoma la canción, mientras la pareja se abraza, transcurre el tema. El proceso de transar otra canción se repite hasta que se acaba el trago o la plata, y la pareja se retira de ‘La playa’. De este modo, el tiempo de espera por serenatas se compensa con transacciones surgidas en la calle, con formas de pago variado y acordado sobre la base de las proporciones de cada instante, y cuya forma más probable sea una combinación entre plata y trago, una disposición molecular.

Otras veces, en el marco de una especie de espera, los músicos que pasan más tiempo estacionados, en la zona inicial de la economía, ‘La playa’, los concertistas bien pueden transitar por los locales de comidas; dos cafeterías en la esquina sur (justo al frente a la denominada ‘Playa’); un billar sobre la calle 55 que funciona sin letrero y es apropiado por algunos artistas urbanos de lugar, generalmente mayores, denominado como la “oficina”, de los veteranos, aunque se llame ‘Billar Garibaldi’; Un local de máquinas traganíqueles en las que muchos pasan el tiempo entre el pesimismo displicente y el optimismo exultante frente a la llegada de un poco de “suerte”, más allá del ‘pedazo de andén viejo y agrietado’ justo en frente de las cafeterías ‘Palo negro’ y ‘Los pepes’ contiguo a la avenida Caracas.

Ataviados con trajes de charro y sin atención, como desparramados por las aceras y en los locales de comida aledaños, algunos de los “uniformados” socializan con sus pares conocidos o desconocidos que deambulan, aún desorientados, y los abordan. La socialización no es obligatoria, pero el neófito o par de neófitos solitarios usualmente acceden a un dialogo efímero y cortésmente lacónico, que encierra los principios de entrada, una forma, a la dinámica de las presentaciones musicales del lugar. - Buenas, mucho gusto... ¿Que sabe tocar?... ¿Va a ir? - Otros de los músicos solitarios, pero ya curtidos, buscan la mirada de

algún otro presente y dicen – yo voy –y con ello queda patente su disposición e ingreso. Otro hecho delator, de un tipo de economía organizacional es el lance y oferta a los automotores particulares que se detienen al borde de la acera oriental de la Caracas. Otros van justo a las intersecciones entre calle y la acera oriental de la misma, ya sea la 53, la 54, la 55, el llamado ‘investigue’ o la ‘investigación’. La investigación (véase Cotacio Chilito, 2015a; Pinzón, 2015) es esbozada, en principio, como la acción de ofertar, lanzarse y conseguir serenatas de manera explícita o mediante tarjetería en la zona sobre los automóviles o viandantes en la acera de Chapinero, de manera directa. Esta actividad es, para muchos serenateros que integran la masa social del lugar, la acción inicial de ingreso al campo. Según datos tomados, en lo que se refiere a las serenatas, esto no se restringe sólo al estar en la zona, sino que puede relacionarse a cualquier punto de la ciudad, donde se pueda ofertar in situ las serenatas, incluso mientras se está de paso por diferentes lugares, en una cafetería, por ejemplo, que no implican la relación con algún involucrado en la presentación momentánea. También se complementa con el sólo posar con el uniforme de mariachi al lado de furgoneta estacionada o tomar el café en el lugar de paraje momentáneo en la ciudad, una disposición nómada.

Otras veces, el copiloto de un carro particular baja más la ventana del automóvil e intercambia unas palabras con los músicos, que disimulan el contenido por el tumulto que hacen sobre ésta como aspirantes al trato; se aproximan presurosamente hasta apilarse sobre la puerta. En un segundo instante, los ocupantes del automotor vuelven a arrancar, mientras los charros y juglares retroceden, mientras comunican a sus colegas el sentido de la acción. Van a aparcar en uno de los garajes de tarifa que hay en la zona o definitivamente han partido. En el lugar sobre las calles 55 y 54 aparte de locales adicionales como floristerías, una marquería y un par de bares que desde afuera delatan su apropiación por parte de la comunidad LGBTI (con calcomanías arcoíris sobre los ventanales y pasillos de acceso a los locales). De hecho, en ocasiones algunos músicos de ‘La playa’ “se solidarizan”, dicen algunos de los ellos, y participan de sus marchas como contratados (O. Corredor, 2014, Diario de Campo). Claro está, la acción no es generalizada puesto que algunos grupos autodenominados cristianos son exclusivos para la población asociada a ésta fe, aunque valga aclarar que muchos grupos establecidos tienen repertorio cristiano, sin ellos mismos serlo. Si, en caso tal, momentos después los posibles contratantes salen del parqueadero, son nuevamente abordados por los músicos que se atreven a preguntar algo así- ¿Serenata? ¿Cual

busca? -, el momento de corroborar el perfil. Puede ser - ¡Vallenato, vallenato! - entonces el grupo de músicos se aproximan, el tumulto se dispersa, mientras un par de cantantes dan un paso al frente y un acordeonista se prepara para tocar. En un par de ocasiones, vi una especie de ritual, extensión de la acción individual, en plena calle, en horas de la noche, se ofrece un trago inicial a los músicos antes de iniciar una especie de duelo de coplas, se alterna la interpretación de cada concertista entre estrofa y estrofa con una pequeña improvisación de acordeón en medio del tema, hasta que el contratista señala a uno de los cantantes y extiende su brazo en señal de escogencia. Éste la guarda con recelo, mientras se agazapa levemente, echa una ojeada fugaz y luego se incorpora con disimulo. Los del carro se van.

Casi en simultáneo, puede suceder que un par de señoras de pelo corto, con raíz cana y pelo teñido de rubio, con chaquetones largos oscuros pero desgastados, empalidecidos, desteñidos, con tendencia a lo “rucio”, en pantalón de dril oscuro o de mezclilla en estado similar con botas de cuero o zapatillas deportivas, talvez en una condición un poco mejor llegue a preguntar. O puede ser una trabajadora de oficina con su vestido formal color azul marino, camisa blanca de botonadura y cuello ‘doble botón’ o ‘clásico’ y zapatos en tacón de cuero negro o marrón. El primero en imitación paño, de diseño en serie y con su respectiva marquilla del sureste asiático y Asia central referidas en inglés: ‘Made in Malasia’, Indonesia, Singapur, Korea, China. El público contratante es fundamentalmente clase trabajadora y humilde.

Los caballeros, al igual que las damas, como rezan los usos cortesés del músico en la calle, suelen vestir en serie. Chaquetones en gamuza o saco de algodón, de camisa, pantalón en dril y zapatos de cuero o gamuza de corte formal tipo oficina. En la versión distinguida, en ‘traje de paño’, o deportiva: camisa manga corta a cuadros, chaquetón tipo ‘bomber’, pantalón de mezclilla y zapatillas deportivas. Puede aparecer uno que otro estudiante con morral a cuevas, vestido a la manera modernizada, en la versión ‘casual’, de este tipo de atuendos y sus variantes; que se ofertan profusamente en tiendas de almacenes de cadenas, por secciones; o la versión “distinguida” en tiendas de “ropa de marca”. Pueden usar algunos zapatillas o sacos deportivos que dan un aire juvenil y al mismo tiempo desaliñado al vestir. El estreno o el largo desgaste de los ropajes se nota, más al uso entre el agite a pleno sol, lluvia y polución, propio de las clases populares y medias trabajadoras de una ciudad

metrópoli. Pueden aproximarse a un mariachi alerta, pronto preguntan por una presentación y el resto de músicos se arrojan a ofertar la serenata –se la tengo, \$ 120.000 con obsequios: chocolates y flores -. Otro profiere -le dejo la serenata a 200.000 pesitos y un ramo de flores. El interesado pregunta por la más barata, pero inmediatamente, en tono misterioso, el segundo músico puede agregar – Pero si quiere una más económica, no le puedo garantizar la calidad de los músicos- con intención de hacer cavilar. – Si quiere yo le encimo un obsequio más – añade el otro. La desconfianza aflora – Pero ¿Si son buenos músicos? – replica. – Sí, sí. ¡Claro! ¡Somos profesionales! - contesta el oferente a la baja. – Mi señora (o patrón, caballero, dama, señora, señorita). Nosotros si tocamos las canciones como son: completas. - sugiere el otro músico.

Este acto de lanzarse en tumulto sobre los visitantes, o curiosos, para persuadirlos de contratar sus servicios; a empezar a ofrecer, discutir y desmentir la oferta del adversario en señal de disputa entre los aspirantes, que practican la investigación a bordo de las aceras, es denominado ‘enzorramiento’. El hecho, fácil de percibir durante las noches, entre la colorida iluminación del lugar, entre pública y de locales, sumando a los fastuosos trajes de botonería metalizada, es más que un simple acto exótico donde los músicos se arrojan con vehemencia sobre el interesado en una serenata, para obtener su atención (véase Pinzón, 2015). Es un hecho intenso, lugar de partida para entender la cualidad de disputa- asociación que adquiere la actividad asociada en su complejidad. Así se puede decir que, a través de éste, el capital simbólico (el honor, el prestigio y sus ventajas de influencia asociadas) es puesto en cuestión según la posición de cada participante. Es decir que mientras unos “se juegan el honor” los otros pueden “jugar con el honor” frente al que contrata.

Bien vale indagar un poco sobre la etimología del término ‘enzorramiento’ para dimensionar su sentido entre los músicos. En el diccionario huertano y murciano del sitio web ‘Descubriendo Murcia’ (España). Enzorrar se refiere a “hechizar”. Se dice especialmente cuando una mujer ‘engatusa’ hasta el extremo a un hombre. “La zagala era tan guapa que lo enzorró vivo”¹¹. En la tesis “No todo lo que brilla es oro” de Anna Matysiak (2008) se pueden rastrear mejor algunos sentidos adicionales de “enzorrar”:

¹¹ <http://www.descubriendomurcia.com/diccionario-huertano-y-murciano-d/>

[...][L]os cuentos de Pitacio [Vanegas] los califica como “miles de mentiras que acabaron de enzorrar a don Chipote”. Con el vocablo “enzorrar”, que hoy en día no se encuentra en el diccionario de la Real Academia Española, subraya la insinceridad con la que trata a sus compatriotas. “Enzorrar”, como una derivación de zorro, se asocia fácilmente con las características negativas como la astucia, la sagacidad, la malevolencia y la picardía. De estas se concluye la mala intención con la que los emigrados, quienes después de regresar a su país de origen, invitan a sus prójimos a repetir sus desgracias [“reencantadoselas”] (Matysiak, 2008, pág. 5).

Así bien podría advertirse que el término ‘enzorramiento’, en principio, podría asimilarse a encantamiento, el encantamiento del cliente o “embrutecer” (Montes Giraldo, 1957, pág. 227). Pero, además, puesto que es evidente que la acción no recae únicamente en el contratante, sino en los pares que participan de la acción, interesa revisar otras fuentes como el diccionario “El español hablado en Barranquilla” etimologías asociadas como: “Enzorrar ‘vtr. Fastidiar, aturdir a alguien’; Enzorre nm. ‘Acción y efecto de enzorrar a alguien’ o Enzorrado, a adj. ‘estar de malas, pasar una racha de mala fortuna por culpa de algo o de otro’” (Villalobos Robles, 2007). Las anteriores bien podrían corresponder con la experiencia de los músicos que son derrotados en el marco de la disputa. Así mismo, la última definición bien podría asimilarse por términos presentes en el Diccionario actual de la Real Academia Española (RAE) como “Empave” que significa ‘traer mala suerte’ o “gafar” que en un sentido refiere a ‘transmitir o comunicar mala suerte a alguien o a algo’. En sentido musical convencional “enzorrar”, durante las presentaciones o ensamble musicales, equivale a poner nervioso, desconcentrar, molestar a un colega: causa una mala interpretación.

No es extraño que alrededor del enzorramiento los músicos digan que quien no gana, quien es víctimas de la acción, “le cae la sal” (que les trae mala suerte). Otros dicen que la suerte, “es la mala suerte, lo que uno gana es merecido, está destinado para uno”, lo cual atiza la idea de disputa alrededor del quehacer. En consonancia con la noción de “suerte” tampoco es extraño encontrar pencas de sábila ubicadas en el cielo raso de los ‘camerinos’ para alejar las “malas energías” (al interior de las edificaciones de la zona). Dispuestas de este modo en la cultura mestiza del colombiano son utilizadas como agüero con la esperanza de alejar las envidias y atraer la buena suerte (se ubica justo encima del marco de la entrada principal). La expresión “todo es posible y nada es probable”, que siempre me sugirió el músico con el

que indagué en la primera época, corrobora la imprevisibilidad de las secuencias implicadas en las acciones relacionadas a las serenatas y la desconfianza asociada (relacionada con el acecho, astucia y picardía propia y ajena), a la latencia de la “suerte” en la obtención, consecución y “resolución sobre la marcha” (Delgado Ruiz, 2003). Al tiempo que el ‘enzorramiento’, referenciado por aquel músico, reafirma su sentido de sagacidad y traición entre colegas, como lo demuestra la siguiente anécdota:

Una vez un notario vino a preguntar expresamente por mí. Bueno, el señor me saludo, muy formal, pidió una demostración de la música de José Alfredo Jiménez, yo canté “Llegó borracho el borracho”. Y me dijo “don Antonio, esta es la dirección de la serenata, pero todo el repertorio es de José Alfredo”. Bien, yo me puse a pensar y dije: “bueno voy a hablar con ‘El Diablo’ Silva”; un buen violinista y cantante de acá. Tiene el timbre de voz igualito a José Alfredo Jiménez. Entonces hablé con Salas para un “gallo”¹².

Fuimos y, normal, el señor notario quedó encantado, me pagó y me felicitó. Bueno, volvió a llamar al doctor y me dijo: “bueno don Javiercito, otra vez, un repertorio de José Alfredo Jiménez, y otra vez lleve a ese cantante que llevó la otra vez ¿Cómo es que se llama, ‘Silva’?”. Bueno esa vez la serenata era para el despacho del doctor. Se me hizo tarde, porque estaba en otro “gallo”, y se me ocurrió pasarle la dirección a Silva. ¿Qué cree que hizo el tipo éste? Llamó al doctor, le dijo que “tenía muy mal oído”, que cómo me iba a contratar a mí. Pero que “tranquilo”, que él podía tocar “todo el repertorio por el mismo precio y con mejores músicos”. Pero ahí mismo me llamó. El doctor me contó lo que le dijo y me pidió “que no llevara a ese señor a la serenata” (Corredor O. Diario de campo, 2012).

Así el ‘enzorramiento’ en su intensidad desvela, en un sentido, la disposición inicial en beneficio particular del participante inmerso en el fenómeno musical bajo preceptos de competencia (hecho paradójico, si se quiere). Que denota, anticipa, el empleo de maniobras arteras cuyo sentido de traición es atenuado (al mismo tiempo que su eficacia), por su advertencia, y luego opera tácitamente. Además, indica que el estar alerta se prolonga a lo largo de la consumación del acto celebratorio o conmemorativo. Implícitamente, en otro sentido, da cuenta de la cualidad de engañar, ilusionar y prometer características específicas que posiblemente no puedan garantizarse en el momento de consumación de la presentación musical, pues, en ésta concepción molecular, siempre están sometidas a la inercia e

¹² Término que en el lugar refiere a una serenata, sobre el que más adelante volveré.

imprevisibilidad de la práctica. Sumado a la paradoja de que es probable que aquellos con competidores, en instantes, sean, a la postre, sus futuros asociados. Tal como se ve cuando el potencial contratista, el convidante, interesado, exige o intenta ser persuadido por los músicos con una demostración de agrupación “completa” en los ‘ensayaderos’, ‘camerinos’ o garajes de las edificaciones del sector. Las demostraciones se desenvuelven por medio de una especie de pequeña vuelta turística por algunas de las salas de los edificios de la zona o una seguidilla de audiciones en un solo recinto, con los recursos propios de cada artista: el esbozo de una coreografía de zapateo al interpretar; la similitud estilística con artista conocido del género (un émulo); o los “obsequios” que se ofertan al lado de la presentación. En consonancia, a los contratantes primerizos, que llegan a ‘La playa’ en las mañanas, cuando no hay suficientes músicos para demostrar (vender la serenata mediante un ensayo) hacen la “demostración” mediante un demo que portan en una handycam con quemadora de DVD que es, en ocasiones, la demostración del esquema de la presentación.

Las serenatas si bien tienen una intención celebratoria (una cualidad simbólica), en el marco de la economía de mercado, tienen una característica monetaria. Estos actos de garantía y exhibición de la integridad, que buscan evaluar su cantidad y calidad, está siempre sometida a una especie de seducción, fundada en parte, en el supuesto conocimiento pericial del comprador, sobre lo que funcionan los momentos de la oferta. Es a partir de aquel supuesto que los músicos se “organizan” para la demostración, aunque a la postre, aquella termine, según la característica de la disposición del participan en el juego social, un acto de encantamiento más en el proceso de transar con un interesado en los servicios. Pues los repertorios son casi siempre los mismos y muchas de las “nóminas” que se constituyen para estos instantes se desintegran y reconfiguran tan pronto termina el acto. Y pueden variar ostensiblemente en el momento de consumación del contrato (véase Pinzón, 2015).

El hecho reafirma el sentido del fenómeno social como un acto gradual de configuración de lo molecular a lo molar (véase Deleuze y Guattari, 2002), que está lejos de ser una disposición con momentos o rituales cerrados. La disposición de competir se mantiene incluso cuando ya se han dado por terminadas las sesiones de demostración. En una ocasión, observé como un músico ubicado a las afueras de los edificios miraba atentamente a una señora que ya salía del lugar, al verla desentendida y reposada del ambiente la abordó,

en un último lance de astucia, y le preguntó - ¿Dónde es la serenata? -. – Ya le dije a su compañero- replicó. – Sí, pero ¿dónde es la dirección? - escruta. – Pregúntele a él; allá en un papel se la dejé al muchacho- sigue caminando y la señora se desentiende. El tipo manotea inexplicablemente a sus espaldas, luego mira en dirección de la edificación, pero finalmente decide no entrar y vuelve a apoyarse sobre el muro con una pierna flexionada del que hacia solo instantes había saltado para indagar, para luego retirarse solitario en dirección desconocida. Las nóminas se dispersan al terminar los pequeños episodios de contiendas y las efímeras puestas en escena de las cuales la única certeza que persiste es el beneficio directo, en vigencia, que prevalece para el dueño del contrato, el que tiene la posibilidad de fungir como ‘garrotero’, el líder de la serenata, o cederla a cambio del ‘iva’. De allí pueden salir a cumplir las contratas de la jornada, todo debido a esa suerte de “nomadismo fragmentado y sedentarismo pasajero” (Maffesoli. 2004, pág. 15) propio del conseguir trabajo a bordo de la acera, en ‘La playa’. Que parece el proyecto de una suerte de funcionamiento colectivo fundado en una fuerte identidad asociada a ‘La playa’, algo muy propio del tribalismo; guiado por una especie de sentimiento idealista, lúdico, dionisiaco y una emocionalidad asociada a la zona, en oposición a lo racional:

La imagen del tribalismo en su sentido estricto simboliza el reagrupamiento de los miembros de una comunidad específica con el fin luchar contra la adversidad que los rodea. Haciendo referencia a la jungla de asfalto que está muy bien representada por las megalópolis contemporáneas latinoamericanas [...] es evidente observar cómo se reestructuran esas pequeñas entidades grupales (Maffesoli. 2004, pág. 10).

Que, no obstante, se ve siempre postergado, entre paréntesis, o en cuestionamiento, pues, a diferencia del concepto de Maffesoli (2004), no es clara la prevalencia del sentido de grupo sobre el individuo; ni la búsqueda de dicha experiencia comunitaria con la motivación de encontrar emociones satisfactorias asociadas a la agrupación social; aunque se puede aproximar un poco a la relación tirante entre el individualismo competitivo y el tribalismo. De modo preliminar, se puede dar el caso de una dependencia fortuita del individuo en relación con otros similares que hacen uso de las condiciones de integración del cuerpo colectivo. Por supuesto, los grados de dependencia y tipos de disposición dependen de la organización, la trayectoria personal, el dominio y disposición frente al quehacer itinerante de un músico en el formato serenatero de música ranchera y asociada.

2.2. Esquemática y algunas variaciones de los trajes y los formatos musicales.

En las inmediaciones de las casas de empeño, al lado de las profusas ofertas de cámaras de grabación, teléfonos celulares de última tecnología, pedaleras para guitarras eléctrica, amplificadores (incluso de marca inglesa, de los más exclusivos, o de sus series fabricadas en China: tipo ‘Marshall’, ‘Orange’, ‘Peavey’, etc.) se puede encontrar a un señor ‘atildado’, con varios sacos tipo blazer superpuestos, que aventura a averiguar el precio de algún instrumento de cuerda, una guitarra, requerida sobre la hora. En las inmediaciones de locales ‘Palo negro’ y ‘Los Pepes’ están otros y otras, con la prosémica propia de los comedores, con un armazón de metal que une mesa y sillas (estilo ‘wimpy’), bromeando y comentando entre sí, vestidos con trajes de paño que, en alguna sección, pueden insinuar alguna pieza color metálico. Al tiempo que pueden comer empanadas, buñuelos, pasteles de yuca, frituras de paquete, beber bebidas calientes (que también se consiguen con los vendedores ambulantes que pasan con termos), e incluso desayunos y almuerzos ‘corrientazos’ (con abundantes alimentos fritos y granos secos sancochados).

Otros recostados, hincados con un pie, sobre los muros exteriores de los edificios, que posan con una chaqueta ‘tipo bomber’ (intentando abrigarse del constante frío y ventilar en la calle) o vestidos con un saco de hombros acolchados, propio de un traje de paño para oficinistas. La otra mitad con pantalón muy entubado en una tela similar al paño (o sus variantes) y botonería de bisutería metalizada a los lados de la pieza, que incluso puede estar incompleta o no tener, con unas botas de cuero negro puntiagudas y tapacabrazos en goma, tipo tejanas. Las mujeres usan el pelo recogido y pegado a la cabella con cera o gomina, visten faldas muy largas, hasta el tobillo, más o menos ceñidas al cuerpo, propias de una especie de variación del traje masculino. En ocasiones, marchan con mano en la cadera, como en una pasarela de cemento, la posan justo en la división entre el repisar de la chaqueta ceñida, y la tela visible de su falda, y están atentas mirando en todas las direcciones. Otras veces cruzan los brazos en medio de una conversación con sus pares, al tiempo que pueden, en medio de una noche o día nublado, vestir una ‘cazadora’ de tela gruesa, tipo bomber o piloto, por ejemplo. Es frecuente que las disposiciones provisionales del trajeado, de superponer, delatan una especie de proyecto indefinido para adaptar sobre la marcha, preferentemente, y en sentido preventivo, en ceremonioso, estricto y solemne color negro.

Todas las variantes al vestir están referidas a un esquema general del traje de estos formatos musicales que, por supuesto, se realiza gradualmente, en mayor o menor medida de acuerdo a los recursos a disposición y situación de cada participante. Siempre depende de la trayectoria de cada cual y los recursos a disposición para ir completando el modelo esperado en la vestimenta. Por ejemplo, en las primeras etapas de indagación sobre el fenómeno se me indicó que, incluso, presentándose en pantalón de paño, camisa y zapatos de cuero negro ya era suficiente para ingresar en el oficio, que - lo demás se va consiguiendo a medida que uno va ganando 'plata' en las presentaciones- en los locales bisutería y tiendas de ropa del sector. Una disposición de resolución sobre la marcha.

Otras veces supe que algunos consiguieron parte de sus atuendos de repuesto y de 'gala' en las tiendas de ropa de segunda que quedan cinco cuadras hacia el sur sobre la Caracas, propios de algún músico que salía del oficio, y que luego eran adaptados a la medida con los arreglos por medio de un sastre, para luego ser nuevamente "puestos en circulación", en uso. Como aclaración, le llaman traje de gala a aquellos que suelen estar detalladamente arreglados con bordados y botonadura modelada metalizada; del hombro de la manga a la empuñadura del saco, y en el pantalón, por los costados, desde la cintura hasta la bota con la misma pauta, pueden incluso tener bastantes detalles. Y según el caso, con 'grecas': un tipo de ornamento en tela o gamuza de patrón repetitivo geométrico rectilíneo (de tipo vectorial: como los bordados en hilo con motivos de ramificaciones y flores) que se superpone a la tela básica del atuendo, en sentido de los cortes, trazos y perímetro (visto de frente) de la pieza.

El aspecto distintivo de estos trajes es su usual cualidad customizada (personalizada), llena de fasto y vistosidad, por eso pueden ser adquiridos por cantantes que requieren de cierta distinción al interior de las nóminas que se constituyen diariamente, pero no es solamente aprovechado por estos. Otro aspecto que puede caracterizar a los atuendos de segunda para el individuo continuamente solitario, en especial los más sencillos, cuyos detalles parecen propios de una agrupación específica (y en efecto pueden serlo), suele ser su vistosidad cromática. Aun cuando no sea chillón, pueden ser verde esmeralda o azul, y así salirse del canon de negro, gris, beige 'cachiruleado' (en gamuza) y blanco. Si bien estas características suelen interpretarse como expresión de desprolijidad a la hora de integrar nominas sobre la marcha, sirven como una ventaja de visibilidad andando en la calle. Valga

aclarar, que, en efecto, existen agrupaciones establecidas con trajes muy distintivos, pero ello no impide que ciertos individuos, como parte de sus utensilios de trabajo, reciclen algunos trajes de grupos ajenos. Por último, los corbatines de moño grande, en lycra o seda lisa, cuyo diseño permanece mediante un cosido donde se también se enhebra los extremos de una banda elástica para acomodar en el cuello rápidamente al ir rumbo a cualquier imprevista presentación a bordo de alguna furgoneta o taxi. Las corbatas para traje de paño, propio de los tercetos de boleros y música colombiana, pueden ser también para atar, los sombreros charros de ala ancha (ampliamente reseñados a través del cine mexicano de los años 40 de la ‘Época dorada’ y en televisión), portados sólo para presentaciones debido a su gran peso (a menos que se quiera figurar en la calle), terminan por dar algún aire uniforme a agrupaciones con trajeado variado, constituidas según el personal a disposición.

Puede darse el caso que una persona posea un número amplio de trajes, en sentido uniforme, o un conjunto de sombreros completo (en préstamo o en propiedad), como forma de ostentar una suerte de franquicia sobre las serenatas, ser los ‘garroteros’ o ‘garropatrones’, (obtenidas a través de avisos en portales de internet, tarjeterías o la ‘investigación’), y así garantizar una vestimenta uniforme a participantes que pueden no estar integrados previamente. Otro aspecto variable refiere al calzado, pues si bien las botas tipo texanas parecen un requisito para el postureo de “espalda erguida” al estar en pie (que es más una ayuda que una garantía), cualquier par de zapatos negros en cuero, medianamente arreglados con betún y lustrado, son suficientes para ir “bien presentado”. Todo se completa con un corte de pelo al ras, ceñido a la cabeza, en caso de estar largo, con algún producto comercial de arreglo del pelo y recogido con una moña.

Luego, a partir del creciente grado de cohesión organizacional, se puede aspirar a ceñirse al esquema ideal de uniformidad en los músicos, a saber: traje de ‘charro’ con botonadura completa - cuidada, botines de tacón espuelero en gamuza o en cuero, marrón o negro. Un traje de gala para el cantante que contraste, destaque, en relación al resto de la agrupación, con buena botonadura y bordados en hilo metalizado, también corbatín en tela fina, a veces, todo bien abigarrado de adornos y fastuosidad. Sombrero de fieltro, de cuatro pedradas o de ‘zoyate’, que puede estar acompañado con un sarape fino, todo importado de México o elaborado con una o uno de los confiables sastres de ‘La playa’ de Chapinero.

Como en todo campo social, existen distinciones, posiciones, formaciones de clase, en base a los recursos de cada agente en acción dentro del juego social, por eso no se puede decir que un traje de “charro” es muy barato o muy caro, puede darse que, con saco, camisa, zapatos formales de oficina se pueda acceder a la práctica como también, de acuerdo al nivel de organización de cada agrupación:

Muchos dirán que los cantantes de rancheras son borrachos y sucios, pero cuando un grupo tiene clientela y vive de la música debe estar muy bien presentado. Para que sepa, un traje bien pulido tiene un costo de \$800.000 por barato. [...] El traje lleva costuras hechas a mano, las botas son traídas desde México y el cinturón tiene una Alpaca (chapa) que le puede salir por \$200.000; todo este pequeño paquete, sin sombrero, le sale casi en un millón de pesos ¿quién es ahora el borracho? (Mier, 2014b).

Aun cuando las características particulares de cada persona le destaquen entre la colectividad: la cualidad cazcorva de las piernas al marchar; la forma encorvada de la espalda al caminar; la cualidad bronca, lánguida o destemplada del canto o el mostacho de vieja data, el esquema de las variedades de disposiciones del cuerpo y el vestir que adopta cada participante en el juego social, se enmarcan a través la pretensión de garbo dramático al estilo de la época dorada del cine y radio en México. Con el matiz que implica el estar paseante por cada lugar y vestido para las presentaciones: que continuamente se presenta como un proyecto siempre renovado que se soluciona según la especificidad de cada situación.

Marchante, ambulante y un poco ansioso, otro músico repasa la postura de los acordes en su vihuela (la combinación de postura de los dedos en el brazo o mástil), parte de la secuencia que implica el ‘circulo de acordes’. Otro le sigue mediante la imitación de las posturas de la mano sobre la trastera del brazo y el rasgueo de la mano que da el ritmo. Entretanto, un señor de pie, de pelo ya cano, en una de las esquinas playeras de la 55, ajusta las clavijas de su guitarra, en el empeño de afinarla de oído. Otros, en tal caso consiguen afinadores digitales (‘Made in China’), en lo posible universales (para todo instrumento), que traen un atenizador para sujetar al clavijero de la guitarra, violín, vihuela o guitarrón, con una pantalla digital que indica el estado de afinación de la cuerda pulsada a cada tiempo y la consonancia pretendida, de acuerdo a la convención musical de cada nota requerida.

Otro muchacho, realiza los ejercicios de habilidad para digitación melódica en guitarra, mediante digitación cromática. Mientras un joven charro ambulante esboza algún ejercicio melódico en su violín, al tiempo que marcha de un lado al otro de la acera. Intermitente interrumpe la actividad: está alerta para ver quien lo requiere. Un cantante enchufa un amplificador, de entre 50 y 100 watts, (el sistema de amplificación del cantante puede incorporar pistas para operar como músico solista y poder deambular más libremente) a la toma corriente de uno de los locales de comidas, conecta un micrófono al Jack del ‘output’, activa el botón de encendido, gira las perillas de ‘volumen’; ‘low’, ‘middle’, ‘high’ o ‘bass’, ‘treble’, según el caso, y realiza un chequeo preventivo— Uno, dos. Uno, dos, tres... ¡sonido! —enuncia. Entona algunas estrofas a capella de “Tu pelo”, para luego desinstalar los artefactos, con velocidad nerviosa, y marchar en dirección desconocida.

También, en otro lado de la calle, un trompetista ensaya, con sonido tembloroso, la secuencia melódica de un tema que parece no conocer. Sostiene un papel equivalente al cuarto de un tamaño carta, una pequeña partitura, con la mano menos hábil, mientras logra asir y presionar los pistones de la trompeta con la otra, todo entretanto coordina la intermitencia de una especie de zumbido, un “soplido”, a través de la boquilla de la trompeta con la digitación necesaria. Esas pequeñas partituras pueden estar plastificadas en vinilo ‘contact’ transparente, estar separadas, solamente impresas o fotocopiadas, o perfectamente integradas a una especie de vademécum que le llaman ‘La biblia’. ‘La biblia’ es un “librillo de partituras con las melodías de las canciones de rancheras y formatos de mariachi, comunes y no tanto (más especializadas) especialmente de los trompetistas”. Es un producto de la práctica y sabiduría popular de Roberto Supelano (autor), con notas para trompeta uno y dos, tiene las dimensiones aproximadas de una biblia de bolsillo y es de circulación apócrifa.

Así, los músicos en sus distintas disposiciones (que pueden interpretar más de un instrumento), ya sean participantes constantes o temporales, desenvuelven y constituyen los formatos de mariachis y formatos umbral asociados, tríos de boleros, etc. Mediante una disposición molecular, de un dueto de guitarras para interpretar temas en las tonadas y ritmos propios de los boleros, se pueden llegar a coordinar temporalmente hasta quince personas, aunque el promedio es de entre cinco y siete “concertistas”. Alguien que pulse los bajos del guitarrón mexicano y alguien que rasquee los ritmos en la vihuela, acompañado de un

cantante o alguien que cante, al que se suman dos trompetistas y un violinista (o en proporción inversa), es lo mínimo para un formato “presentable”. Si bien se tiene por fundamental e innegociable la presencia de la vihuela y el guitarrón en un formato adecuadamente constituido de mariachis, en caso de emergencia, pueden reemplazarse por un par de guitarras que hagan los ritmos, el bajo, e incluso esbocen la melodía de la canción. El accionar de las trompetas puede cambiarse por la melodía de un saxofón. Se puede adicionar requintos, arpas o cualquier otro instrumento que varía el timbre musical de los formatos, pero no la estructura; una actitud recursiva según las circunstancias, que refresca un poco la oferta de sonoridad y del formato, y que puede venderse como una “novedad”.

Radio Sutatenza, de amplia difusión y extendido funcionamiento entre los años treinta y años setentas del siglo pasado en el Altiplano cundiboyacense, y Radio Metropolitana, de similar funcionamiento en Bogotá, son referidas como básicas en la aproximación a la música para aquellos más veteranos. De allí se alude a personajes como Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís, José Alfredo Jiménez son referentes estilísticos innegociables de la práctica. Además, se refiere a canciones y estilos propios de la historia de La radio comercial en Latinoamérica entre ellos la balada romántica o el bolero como elementos articulados al repertorio. De hecho, el estudioso Egberto Bermúdez (2006, 2007) sugiere que, alrededor de los repertorios musicales fundacionales de La radio en América Latina y Colombia, se puede hacer una división entre aquellos con fundamento lírico en el romancero medieval ibérico y en la literatura picaresca del Siglo de Oro español. A las primeras se atribuye el idealismo, la épica, el heroísmo, la tragedia y decepción amorosa (el “despecho”), a las segundas, se les relaciona con la pillería, la sagacidad, la astucia, la mofa y la comicidad asociada al uso del doble sentido, que puede incluir alusiones de tipo erótico.

Es a partir de ese sustrato conceptual que los repertorios se recrean y se crean nuevas variaciones, a las que se suman canciones populares vigentes de otros ritmos radiales como el reggaetón, por ejemplo. Pero fundamentalmente se hace transposición del repertorio de la música interpretada por los tríos de boleros, los dúos de música colombiana y los grupos de música norteña¹³, pero no tanto los vallenatos. Bien parece que el ambiente de la música

¹³ De hecho, según datos obtenidos mediante entrevista, se sabe que los ritmos más utilizados en las canciones para el formato son el ritmo de "ranchera, en 3/4, y el corrido, 2/4". Aunque también es usual el bolero ranchero y el huapango según referencias generales.

vallenata y de los grupos vallenatos de ‘La playa’ suele tener una cualidad endogámica “Esos son todos ‘cerrados’, en el sentido musical, y son todos regionalistas. Los costeños sólo hacen su música costeña” (entrevista. 2018, anónimo). De hecho, desde el 29 de octubre de 2016 la popularidad de las rancheras, y sus formatos asociados, se evidenciaron como altamente vigentes al ser lanzada una emisora en Bogotá llamada ‘La Kalle’ con el eslogan de “La Mandamás” que atiende a la demanda de música regional mexicana, música colombiana con inspiración en la mexicana: “carrilera” y el “despecho”, vallenatos y bachata. Así mismo, es posible que el nombre haya sido inspirado en el lugar que invoca la atención de la presente tesis, pues la alusión del nombre trae la imagen mental inmediatamente. La estructura de estas músicas es fácil de articular porque, en su mayoría, se rigen por el mismo esquema -Es simple, pille: introducción, tema, coro, re-exposición del tema y final- como me contaba un músico académico en la etapa final de la investigación. Así hombres y mujeres, entre jóvenes y veteranos, quinceañeros y sexagenarios/ septuagenarios/ octogenarios (indeterminado pues envejecemos a velocidades distintas), se organizan gradualmente bajo sistemas de alianzas contextuales, ya sea por sexo, franja de edad, o personal a disposición en cada momento.

2.3. Liminalidad del espacio e intersección con otros campos sociales en la calle de ‘La playa’.

En parte lo más valorado entre esta población es la capacidad para encontrar soluciones de manera recurrente a cualquier imprevisto como un hecho propio de la calle. Probablemente, en muchos casos, la certeza que tienen estos sobre la necesidad de asociar rápidamente o encontrar la solución recurrente de cualquier imprevisto se asocia en parte al saber histórico acumulado del habitar o convivir en la calle; se dice que algunos de ellos llegaron en la época de culminación Del Cartucho, a finales de la década de los noventa del siglo pasado. Tal vez esa certeza les permite sobrellevar el hecho de observar rondas constantes de jóvenes con actitud misteriosa alrededor del sector, la aparición misteriosa de personas siempre deseosas de empeñar objetos en las ‘Casas Comerciales’ a pesar de saber que a la vuelta de la esquina suelen atracar y emplear otras formas de robo.

En 2012, algunos no mostraban estupor, aun cuando muchos se saben muy creyentes y católicos, con la aparición imprevista a la madrugada de travestidos apenas adultos y otros ya veteranos; con pelucas de colores, barba incipiente, cara maquillada, labios pintados y que revelan el sostén relleno con espuma y la desnudes envuelta en gabardina, que destapan de imprevisto a un potencial a bordo de un automotor, cuando hacen el ‘autostop’. Tampoco muestran asombro, propio de ser discreto en la calle, ya entrada la noche, con trabajadoras sexuales y hombres travestidos que departen en mesas con sus clientes mientras beben trago en medio del humo de ambientación y la intermitencia de luces strover.

A la vez que otro observa a una mujer con traje de hombros descubiertos, diminuto ceñido al cuerpo y “en tacones”, hacer su danza en una tarima, al lado de una barra de pole dance. En mi caso por razones éticas y morales evité indagar más en ese sentido de plano. A altas horas de la madrugada, la posesión de las aceras no está garantizada para los artistas e incluso deben negociar su permanencia y recorrido en ella. Por ejemplo, en mi primera época como expectante camarógrafo de serenatas, sobre la calle cincuenta y cinco, en una ocasión las mujeres debieron acordar los lugares de tránsito común permitido para las trabajadoras sexuales y las músicas del lugar. El acto fue rápido y práctico, se acordó que el asfalto sería un lugar de tránsito común para ir de una zona a otra de la Caracas, sin embargo, se aclaró que, sobre una puerta metálica de un local cesante, sin actividad reciente, lugar de uso común

como orinal (conocido como el “baño”), sería utilizado por todos. De la esquina de los andenes entre calle y carrera hacia el norte sería la zona de tránsito de las trabajadoras sexuales en general, y de la esquina entre calle y carrera hacia el sur (sobre la denominada ‘acera de La playa’) sería el lugar de tránsito y estancia de las músicas en la calle. No había restricciones para hombres y se podíamos pasar por el lugar, porque se presumía una potencial clientela. A la madrugada, quienes consumían alcohol se mostraban más desinhibidos, las sexoservidoras no dudaban en mostrar agresividad frente a la proximidad de las artistas y sus clientes durante el trayecto a las edificaciones a mitad de calle que parecen abandonadas durante el día, algunos músicos intervienen a parar el intento de riña ante la evidente falta de sentido del hecho.

Es importante aclarar que las riñas en la calle difícilmente se dirimen a “puño limpio” o quedan en el intercambio de palabras, así que la intervención de los espectadores depende mucho de la implicación directa en el asunto o la posibilidad de preservar la integridad física sin mayor daño. El código de habitar y deambular la calle implica encargarse de los asuntos propios y evitar la intromisión en los ajenos (véase Salcedo Restrepo, 2012). En el mismo escenario otros músicos van rumbo hacia la cincuenta y seis donde parece ser el punto límite usual entre la comunidad de trabajadoras sexuales (también LGBTI) y los músicos de ‘La playa’. Cuenta la leyenda que, en 2010, allí algunos músicos podían tener comercio sexual con las sexoservidoras al amparo de la penumbra que permitía el constante daño en el alumbrado público del sector e incluso conseguir alguna dosis de ‘perico’, ‘marihuana’ o ‘bazuco’ con las poblaciones flotantes de la calle.

La demarcación temporal del espacio no es taxativa, pues si no hay muchos concertistas hacia el sur de la Caracas sobre el andén oriental, la población LGBTI se posiciona en ese sector de Chapinero intentando mantener una distancia de persona a persona de cuatro metros indistintamente si son músicos o sexoservidoras. De igual manera las convenciones de estancia en la calle no parecían corresponder tanto a una dinámica de conflicto sistemático y explícito entre las diferentes poblaciones y sí a una medida para proteger a los músicos del juicio moral de los potenciales clientes. Aunque de parte de algunos “charros” s existía rechazo hacia la población LGBTI. Sin embargo, también sirve para denotar que no todos asumen las conductas; que no le es necesario a los artistas urbanos,

alguna adicción al alcohol, juego o drogas, una u otra preferencia sexual, aunque tampoco les es imposible. Es decir que los músicos denotan el derecho a ser comprendidos sin ser etiquetados con las actitudes antes mencionadas y esperan ser juzgados por su habilidad para apoyar las celebraciones con sus serenatas (como quiera que ello se entienda). Aun cuando para aquella época un CAI móvil de la policía solía permanecer en la esquina de la cincuenta y cinco, para garantizar seguridad, también solía dar la ronda. Y en la madrugada oscilaba entre permanecer o no, así que ello facilita la ocurrencia de los acontecimientos incorporados y propios de la movilidad callejera ya descritos; a la manera de la circulación en un juego de mesa, como un parchís (parqués). Además, cabe recordar que la relación entre aquellos artistas ambulantes del sector y la policía ha sido históricamente tirante al existir desconfianza mutua (diario de campo, 2012).

Hacia mediados de 2013, a comienzo de semana en las horas de la mañana, algunas veces vi muchachitos de unos quince años esperar disimuladamente en el bordillo del andén, hacer el pare a cualquier carro, esperar a que se detuvieran, hablar un poco por la ventanilla del copiloto e ingresar por cuenta propia a los automotores. Luego se dirigían y perdían en las edificaciones que parecen frecuentemente abandonadas, y en los garajes del sector. Pero si la estrategia era ineficiente, hasta la desesperación, el muchacho se acercaba a cualquier “charro” o músico de trio cómodamente apoltronado en los bordillos de los ventanales o recostado contra los muros de los edificios y susurraba al oído. Una de las observaciones que respalda la reseña de esta situación propia de la lógica callejera en ‘La playa’ es una que hice una mañana es la siguiente.

-No- contesta a la sugerencia de un muchacho, vestido con camiseta de algodón y pantalón deportivo, un mariachi gordo (de unos 35 años vestido con traje blanco y corbatín rojo). Habla de nuevo al oído del intérprete, y este le replica con tedio su respuesta - ¡Que no! -. Vuelve y juega, el joven hace un intento más, y finalmente el señor le contesta - ¡Que no!, ¡Que no!, ¡Es que no entendió! - y desenfunda una ‘patecabra’, el muchacho, producto de su reflejo, retrocede de un salto y se aleja rumbo al bordillo de cemento nuevamente, sin que le echen del andén. El espacio aún sin vendedores de ‘chazas’, delata la agitada actividad reciente, propia del ambiente de farra, entre servilletas grasientas y arrugadas, que se mezclan con las pequeñísimas esquirlas de vidrio verde y marrón, y copas-vasos de polímero.

En las madrugadas de entre semana si los concertistas no son muchos, hace mucho frío, hay una riña ajena o se siente la necesidad de recrearse o descansar y no se tiene un camerino se busca refugio en los locales, especialmente en el billar llamado coloquialmente “La oficina” por aquellos que le dan uso propio de un camerino, aunque se llame ‘Bar Garibaldi’. A plena luz del día el billar no tiene letrero, aunque se puede ingresar a él sin la necesidad de ser conocido o un viejo músico del sector. En él se puede jugar en las mesas de tres bandas (un tanto avejentadas y con el paño gastado, manchado de algún líquido o grasa), algunas partidas durante largo rato sin siquiera proyectarse a la cercanía que genera el tiempo o un trato cercano; programar algunas canciones en la rockola; comprar una gaseosa o cerveza, como cualquier local propio de una zona con alta movilidad y densidad demográfica.

El billar es el lugar de preparación frecuente de los participantes peor posicionados económicamente en el oficio (en el juego social), que a todas horas no temen ensayar canciones o incluso cambiar las vestimentas que dejan encargadas para ser cuidadas. Cuando el local está disponible y funcionando también es el lugar frecuente del servicio de baños para quien pueda pagarlo; la inercia de la economía hace los horarios impredecibles y mediados por la capacidad de aguante de sus tenderos. Los músicos vienen de lugares como Ciudad Bolívar, Suba, Soacha, Bosa y dependen de los ingresos generados durante las jornadas para la manutención propia y de su núcleo familiar. De origen campesino y clase obrera, en su mayoría, con escolaridad básica primaria, siempre bastante necesitados de los ingresos para la subsistencia diaria.

Las casas de empeño, contrario a la cualidad decididamente favorable asignada en otras reseñas (Pinzón, 2015), no siempre son vistas como parte de un andamiaje comunitario de los participantes en el campo social. De hecho, por información de campo, algunos músicos me advirtieron que en ocasiones encontraron allí, en aquellas prenderías, equipos que les fue hurtados en otras zonas de la ciudad, y en las prenderías no pueden tener 100% de control de lo que llega. Es evidente que no se puede sugerir que el flujo comercial de aquellas dependa de un circuito económico cerrado propio de la actividad itinerante y continuada de algunas personas inmersas en las prácticas de los formatos musicales del lugar. Contrario a los puestos de arreglos florales (en los que además se elaboran regalos, venden confites en caja e instrumentos musicales nuevos) que dependen plenamente de las serenatas.

En las afueras, al caer la noche, en el 2012, en los restaurantes sobre la carrera, en algunos puestos de empanadas, en las cafeterías se disponían unas sillas para que las trabajadoras sexuales y sus potenciales clientes procedan a una charla ambientada por luces de neón (una especie de cortejo), los estantes exhiben botellas y cajas de trago que sirven de fondo para las conversaciones. Un puesto de máquinas traganíqueles es ambientado por luces violeta de fondo, mientras los músicos ‘calman la ansiedad’ en el dispositivo de casino, o incluso se sumergen de farra, por los otros locales de allí. Sobre la calle hacia el oriente, ya entrada la madrugada a las tres de la mañana, carros y camionetas o bien se estacionan momentáneamente en frente del edificio de rejas metálicas color bronce, que parece tener derecho de admisión, o ingresan al garaje. Los artistas y acompañantes observamos a la distancia, pendientes por un contrato.

En la primera época de investigación pude ver en las mañanas tiras de sellamiento en algunos de estos locales, o mujeres o señores en pareja que salen de dichos edificios. En cuanto al privilegio del empleo y habitación del espacio de la zona, la gran cantidad de quehaceres y la movilidad asociada a ellos no permite establecer relación necesaria entre el espacio como territorio geográfico socialmente adjudicado a individuos específicos o privilegiados necesariamente por antigüedad. No quiere decir que ‘La playa’ carezca de importancia territorial para los artistas participes del campo social, que, debido a la inercia de la economía siempre está agregando, desagregando y reagregando participantes, en el marco de un movimiento urbano, que se deduce de la jerga urbana ‘playa’ (véase Pinzón, pág. 27).

Propio de la calle, el espacio geográfico y el campo social constantemente está abierto a todo tipo de población, nuevos aspirantes, entusiastas y habidos de ingresos económicos para la subsistencia según sus diferentes tipos de intereses, ocupaciones principales y trayectorias. Propio de la apertura del espacio y recursividad del oficio del serenatero, una persona de cualquier oficio aledaño puede incursionar con permanencia indefinida en la práctica, pero esa apertura no implica ausencia de regularidades en las acciones del juego social de las serenatas (de un esquema), como tampoco la asociación simplificada a una “economía del rebusque” en el sentido que surge y se deshace por simple impulso y necesidad material.

Aquel umbral entre la liminalidad y el campo constituido reafirma al cuerpo como lugar clave de ingreso al campo social, como lugar de comprensión de las trayectorias de los participantes y como lugar nodal para vislumbrar la disposición territorial a cada tiempo. Desde una perspectiva social de los conceptos de ‘espacio estriado’ y ‘espacio liso’ de Deleuze y Guattari (1980, págs. 484 -506), “[E]l espacio estriado se caracteriza por la construcción artificial de trayectorias fijas y direcciones bien determinadas, que sirvan para controlar las migraciones, regular los flujos de población y reglamentar todo lo que ocurre en ese espacio” (Castro-Gómez citando a Deleuze y Guattari, 2005, pág. 247). Pero la concepción del espacio estriado no sólo se restringe a su diseño sino a la connotación social dada a este, como en ‘La playa’. Por eso “el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso” (Deleuze y Guattari, 1980. pág. 484).

Un dato que denota la latencia de la superposición y encuentro de muchas trayectorias (algo propio de la calle) se revela en una referencia en campo. Cuenta la leyenda que, en medio de la vorágine creada por las muchedumbres, cuando sucede a altas horas de la noche, algunas personas vestidas de músico con la habilidad de un ‘enganchador’, es decir “un conocedor y oferente secundario de las economías que funcionan en las inmediaciones en la calle” articulan estrategias para ofrecer los llamados ‘combos’ referente a la oferta articulada de drogas, música y servicios sexuales. La oferta de los ‘combos’ se sugieren con disimulo, entre murmullos, a diferente población en la madrugada y se reitera a aquellos, hombres o mujeres, que pregunten explícitamente.

2.4. El ‘pirateo’: bosquejo de trayectorias, capitales, incorporación e illusio.

En la calle los músicos también pueden insinuar su opinión sobre conocidos, pero no cercanos, próximos en la acera o aun los encubiertos por el anonimato. Pueden cotillear cuando un músico está a la vista y se posa con el traje desarreglado; camisa por fuera del pantalón, dicción soñolienta, desaliento en la manera escurrida de posar en la acera, mientras otros se acercan con confianza al antes censurado. Por su parte otros, en el proceso de preparación de la jornada, murmuran y califican a otros pares y reparan – No. no, ¡ese es un chiflamicas! Mejor otro –. Uno diferente recapacita– ¡Esa paga mejor! espere a ver si me da el tiempo y cuadro otras. También las distinciones se remarcan cuando abordan el transporte para irse a la jornada. En la conversación bien pueden mofarse y referirse con apodos a unos compañeros, o de alguien conocido, al pasar sin que implique un conflicto - ¡“Pate’ cumbia”! -. – Ahí va el “Diablo”- dice otro. – Esa es “La celosa”, no habla con nadie desconocido- (Datos de campo, 2014).

Un músico solitario que obtiene la serenata casi sobre la hora, ya próximo a la tarde noche, intenta aliarse con los músicos a la mano que también investigan sobre las aceras de ‘La playa’, como dueño del “gallo”, un ‘garrotero’, pacta de palabra una subcomisión sobre el valor total de la serenata. Si está solo en la acera durante la mañana, toma un teléfono móvil de segunda generación; de una dimensión aproximada al de una planta de la mano, con pantalla análoga y botones plásticos para llamar a los músicos conocidos para averiguar la disponibilidad y ofrecer el trabajo. Por supuesto la adquisición de una serenata no es suficiente garantía para ganar la lealtad en el cumplimiento del pacto, así que un músico que ya tiene una presentación intenta conseguir algunas más con el objetivo de asegurar una nómina para la jornada de presentaciones, una mayor cantidad en relación a otro.

Entre colegas conocidos muchas veces se afirma que -muchos esperan a última hora para preguntar ¿quién tiene más serenatas? Y ver con quien se van- (Diario de campo, 2014). Es un auténtico acto de ‘pirateo’. Si un músico solitario no ha acordado tantas serenatas para obtener las ganancias del diario busca una asociación temporal con otros músicos conocidos e inmediatamente disponibles en el lugar; cada integrante conserva la calidad de ‘garrotero’ de cada ‘gallo’ obtenido, pero arman el orden de la jornada con la suma de las presentaciones

de cada músico. En el ‘pirateo’, el músico individual sabe que una condición de asociación con sus pares pasa por el estar listo con la vestimenta exigida según la época; “traje negro con corbatín rojo, de lunes a viernes, y traje blanco con corbatín rojo los fines de semana”; es decir según se acuerde en cada época. el ‘pirateo’ es el “modo general de contratar y ser contratado temporalmente con objetivo de integrar una agrupación para realizar una serenata”, que es producto de diferentes procesos y situaciones que a su vez develan niveles de cohesión y roles de asociación. Así una agrupación establecida por el simple hecho de contratar un músico temporal piratea, al igual que el músico, pero no en el nivel de un músico solitario que arma toda una agrupación bajo el sistema. Es así que el ‘pirateo’, como principio práctico, es la clave de acceso para entender el esquema general de organización y aquellos elementos incorporados de la práctica que permiten entender las posiciones alrededor del juego social de la elaboración de las serenatas del lugar.

El ‘pirateo’, como sistema de conformación de agrupaciones está definido por oposición a la ‘agrupación establecida’. En términos conceptuales, la agrupación establecida es aquella que “cuenta con una nómina formalizada para la presentación de las serenatas”. Pero valga aclarar que, según campo, esta distinción revela más grados de organización y no categorías automáticamente excluyentes. La figura del ‘garrotero’, referida a la de un comerciante, que también puede ser músico y encuentra la manera de poseer la franquicia (el liderazgo organizacional y económico) al suministrar material básico como transporte, uniformes o instrumentación para las presentaciones, es un rol controversial, pues es considerado desleal por muchos. Oferta mediante formatos en internet o con sus propias redes y puede gradualmente contratar a los músicos a disposición, y así reclamar una cuota preferente sobre el valor cobrado de la serenata, hasta la mitad de la ganancia total.

Si bien el ‘garrotero’ puede ser una figura definida de poder dentro de la dinámica, también es un rol coyuntural asumido por aquel que consigue una serenata, la organiza y cobra de modo preferente su cuota sobre la serenata, es decir es una figura de establecimiento gradual: cualquiera que se decida a conseguir y organizar la serenata puede ser ‘garrotero’ de sus trabajos. En caso de que un músico no asuma todos los vericuetos de la organización y no participar en ella (sólo la consigue, por ejemplo, mediante ‘la investigación’), simplemente cobra un incentivo sobre el valor de la serenata llamado el ‘iva’. El nivel de

organización de un ‘garrotero’ podría interpretarse como lo opuesto y en una relación dialéctica con el ‘pirateo’, pero esto es algo cuestionable. El ‘garrotero’ a medida que adquiere más influencia y organización en la práctica, impulsa nuevas condiciones de contratación con los músicos, al ofertarles un sueldo mensual fijo (lo opuesto al cobro de una cuota por serenata). Al exceder el número de contratos usuales que está en capacidad de atender personalmente recurre al ‘pirateo’ para armar nóminas adicionales, así sólo sean de carácter coyuntural. También sucede cuando buscan reemplazos para sus nóminas estables. Es decir, que la figura del ‘garrotero’ reafirma la cualidad competitiva del campo, pero no rebate el ‘pirateo’ como una estrategia de organización válida una vez se establece éste. Muestra de ello es que se puede dar el caso que dos ‘garroteros’ se alíen, con ‘pirateo’ incluido, para realizar una jornada en la que cada cual conserva sus derechos preferentes sobre el pago de sus serenatas conseguida y organizadas.

La figura de ‘garrotero’, como aquella propia de un jefe establecido, está especialmente consolidada entre los ‘Mariachis del Sur’, estos al igual que aquellos de las ‘dinastías’ de ‘La playa’ se apoyan en grupos familiares, pero con disposición de oficinas en el mismo lugar donde viven, y con manejo de la contratación vía telefónica fundamentalmente. Están instalados especialmente en barrios como: Meisen, Country Sur, Ciudad Jardín -Sur, La Candelaria -Sur. Suelen conseguir gran cantidad de serenatas, por lo menos 10 por cada ronda que se presente, lo que les garantiza plantear una contratación con sueldos fijos y obligaciones fijas a sus músicos (por un millón de pesos, por ejemplo, en oposición a ‘La playa’ en la que ofrecen tarifas, más o menos equitativas por cada serenata, a día de hoy 25.000 pesos, más o menos).

Pero en vista de la gran acumulación de serenatas, y en vista de las facilidades que una ciudad presta para el nomadismo, estos ‘garroteros’ contratan muchas veces a músicos y participantes de diferentes lugares y procedencias, como los de ‘La playa’ mediante ‘pirateos’ por unos 17.000 pesos por serenata. Entre tanto, en ‘La playa’ no existe un rechazo o aislamiento categórico del ‘garrotero’, por el contrario, suele existir una especie de sometimiento a la inercia del proceso de las contrataciones en las que el ‘garrotero’ tiene bastante poder, aunque todos pueden cumplir el rol de ‘garrotero’, pueden “dar garrote de vez en cuando”.

La consecuencia predecible es que los subalternos o participantes esporádicos, dentro de una agrupación establecida, suelen denominar como ‘garro-patrón’ al líder y dueño del nombre que cobija la identidad de la banda, en vista de lo que ellos consideran una actitud ventajosa de su parte. Por supuesto, la denominación no se limita a aquellos “patrones” con una nómina medianamente estable, sino a todo aquel dueño de serenatas que “les dé en la cabeza”, les “pagan menos de lo justo” a los otros. Se interpreta como si les cobren una especie de tributo implícito, mediante disminución del pago, por el hecho de escogerlos para trabajar.

Debido a la cualidad misma del arte y del campo social de las serenatas, vale la pena pensar, contrario a la disposición de algunos músicos respecto al tema, si al fin y al cabo los negociantes hacen parte integral de éste, pues la alta relación entre cualidad ceremoniosa y la necesidad económica hace que el arte este altamente implicado en la demanda económica y constreñido por la demanda del consumo. Es decir que este tipo de práctica artística no tiene autonomía, pues no opera bajo el amparo de patrocinios ni de mecenazgos externos que luego se emplean de manera autónoma para recrear y fortalecer la práctica, sino que depende de la oferta y demanda de terceros según su requerimiento simbólico y ceremonial, es un, como diría Bourdieu (2002), un “arte filisteista” o un “arte bárbaro”, un campo social intersectado.

Por su parte, aquellos de mayor permanencia y visibilidad en las aceras, trajeados de mariachi, se ciñen a las cualidades de “pequeños y rígidos grupos de hombres [y mujeres] [...] fijamente limitados y de gran constancia, que sirven para desencadenar masas” (Canetti, 1981, pág. 84) propios de los “cristales de masa”. Además, se les puede “[abarcar] de una ojeada [...] [y] están uniformados”, pero a diferencia de los cristales de masa “posee[n] un sentimiento más espontáneo de sí [mismos] y no puede[n] permitirse una distribución seria de funciones” (Canetti, 1981, pág. 85) como se da en las masas cerradas. Este grupo es aquel que aparece suficientemente referenciado en el trabajo de Pinzón (2015). En el primer caso la estrategia de organización expresa la existencia de grupos de status que luego se desplaza a un sistema abierto de integración a causa de la inercia del juego social. Aun cuando el carácter visceral y espontaneo diste de la densificación calculada e inevitable de ‘La playa’, la tendencia a la apropiación masiva del espacio mediante el ‘pirateo’ vale la pena evaluarle en comparación con algunas nociones de ‘masa social’ presentes en las tesis de Canetti

(1981). Una masa posee cuatro características básicas; (a) el impulso a acrecentarse, (b) reina la igualdad en su interior, (c) busca la densificación en el espacio y (d) esta movilizadora por la consumación de una meta común (Canetti, 1981, pág.). De aquellas, el proceso de poblamiento de las aceras de ‘La playa’ esta mediada necesariamente por la última, la primera y tercera son consecuencia de la cuarta, y la segunda es posible pero no generalizada. Al momento de exhibición y presentación de los músicos que participan permanente de ‘La playa’ para su subsistencia podrían aproximarse en ciertas características a las “masas cerradas”.

Estas son, según Elías Canetti (1981), aquellas que tienden a preservar su límite geográfico y poblacional, y a pesar de abstenerse de adherir nuevos integrantes, sólo se permiten agregar otros mediante criterios de ingreso espacial e ideológico, y puesto que su crecimiento es lento tiende a perdurar en el tiempo y a repetir su acción (Canetti, 1981, pág.). Aquellos más visibles cumple el doble objetivo de sugerir las presentaciones musicales e incitar a otros a unirse a la actividad, si se requiere. Pero no consolida el proceso de densificación del espacio, pues se esboza en las noches a mitad de semana y se consume con la aparición de otros músicos pertenecientes a ‘La playa’ los días viernes y sábados cuando se pone en evidencia las distinciones de habitus y el juego social alrededor de las serenatas.

Bajo el amparo de la visibilidad de los músicos veteranos y algunos que permanecen más jóvenes, algunos peatones, estudiantes y vendedores itinerantes pueden incorporarse al campo social mediante las ‘coaliciones peatonales’, entendidas como asociaciones “que emprenden de manera efímera individuos desconocidos entre sí, que es probable que nunca más vuelvan a reencontrarse” (Delgado Ruiz, 2003, pág. 12). Esta visibilidad que, si bien no es continuada si es característica desde las 12 m todos los días y entre las horas de la tarde de los días próximos a los fines de semana y que se proyecta hasta terminar el sábado y empezar el domingo en una semana normal, o lunes si es una semana con puente festivo común. No es extraño ver tumultos de músicos alrededor de los carros en las noches de mitad de semana o escuchar decir en modo mítico que “los mejores músicos vienen los fines de semana” como quien anticipa un hecho extraordinario. Entre frases, también se sugiere que los jóvenes están implementando “cosas nuevas para disimular su falta de habilidad como músicos del estilo” y terminan por insinuar las divisiones y rivalidades.

Pero el campo de la práctica es tan amplio y el territorio tan inestable que retorna a un espacio abierto donde hay cabida incluso para los necesitados ignotos pero torpes musicalmente denominados como ‘muñecos’ y en el campo instrumental unos “jala-cuerdas” (que sólo imitan). Son llamados ‘muñecos’ aquellos y aquellas “que no tienen ninguna habilidad musical pero que fungen públicamente como tal y que, en consecuencia, se visten como charros para sólo hacer mímica en el momento de las presentaciones e interpretaciones en conjunto”. Un intermediario (un manager) o incluso un músico le puede ofrecer de improviso a un vendedor ambulante o alguien de los locales comerciales, a un viandante o un fiestero interesado, la oferta de participación en una serenata en vista de la carencia de recursos humanos. Les prestan un uniforme, un instrumento musical (según el requerimiento de su actuación), unas breves explicaciones de como posturear y llevar la indumentaria en préstamo y ya están listos. Para estos agentes el interés (su *illutio*) es de tipo económica y su recurso para la participación (su capital) es fundamentalmente la disposición actuante de su cuerpo. Pueden hacer trayectoria y gradualmente adquirir habilidad, adquirir el *habitus* de una de las variantes de los serenateros del lugar, ya sea como “guataqueros”, músicos de oído, o “académicos”, que adquieren la habilidad con instructivos letrados, en academias o conservatorios.

Es de esperarse que la causalidad inmediata lleva a los nuevos participantes a hacer trayectoria con estrategias para la acción de tipo intuitivo y de acuerdo a la limitación de los recursos monetarios. Es decir, se dan a la tarea de aprender los repertorios usuales (véase anexo 1) mediante imitación y repetición de las letras de las canciones, ya sea en radio o grabaciones, sin atender mucho a la afinación y sonoridad de la interpretación, “como tratando de llegar a la nota”, suelen sonar “destemplados” (desafinados), “con voz de tarro” y por esa razón suelen llamarles ‘lateros’ o ‘mataos o matados’, en el caso de los instrumentistas. Debido a sus métodos de aprendizaje e interpretación, los lateros o no suelen educar su oído y suelen forzar su voz y desarrollar una voz bronca, con tono rasposo. Pero tienen la ventaja de aprender las letras de los repertorios como parte de su labor de cantantes. Otra gran ventaja del latero reside en que su actitud insistente y perseverante, a mi modo de ver, le posiciona en una franja de oportunidad privilegiada para facilitar el desplazamiento hacia la dominación del juego social, pues uno de los hechos, reconocido como fundamentales del quehacer, es el acumular el aprendizaje de las letras de canciones tanto

como se pueda para solucionar ante las exigencias imprevistas en el repertorio de los contratistas. Además, porque las otras secciones del formato musical (armónicas, vientos y violines) dependen, en definitiva, de la particularidad del texto del cantante para maniobrar ante imprevistos, pues estas se ciñen más a esquemas establecidos de manual que a otra cosa. Gradualmente, pueden invertir su capital económico y hacer uso de sus contactos (capital social) para facilitar las condiciones de incorporación del habitus de la práctica de serenatas de la mejor manera: pueden ir corrigiendo su técnica y aprendiendo la interpretación de algún instrumento hasta desplazarse posicionalmente en el campo. Así mismo, como consecuencia, va adquiriendo la lógica práctica, sentido de cálculo del oficio. El interés de este tipo de participante parece estar enfocado de modo compartido entre el estipendio y el interés artístico, de allí, en parte, su persistencia, a pesar de verse sometidos, de vez en cuando, a actos de burla por parte de algunos de sus pares. Por eso el sentido de superación puede ser muy latente en esta franja poblacional, y eso es algo de mucha importancia en cuanto al sentido incorporado e individualizado de la musical, el sentido de avocarse a ser transformado en el proceso.

A los guataqueros sin ningún talento previo y sin “oído absoluto”, ni sentido nato de la musicalidad les es más fácil participar en el ámbito instrumental de las serenatas a través de la interpretación de alguna de las armonías de los conjuntos. Es decir, uno de los instrumentos de cuerda, que hacen el ritmo (usualmente pulsados, rasgueado), pues su interpretación suele basarse en patrones repetitivos tanto rítmicos como armónicos (el círculo de los acordes), aprendidos por la simple observación, imitación y coordinación. Que luego, en caso de ser requerido, simplemente se transportan de la zona de la trastera de la guitarra, o se memorizan los mapas de acordes y secuencias de las otras tonalidades en la vihuela y los arpeggios en el caso del guitarrón mexicano. En especial los acordes de: tónica, dominante, subdominante (I-IV-V grados). En el marco de la perspectiva individual y solitaria, los ‘lateros’, los ‘intermediarios’, los camarógrafos, los ‘muñecos’, los guataqueros y cualquier académico constantemente solitario pueden aliarse bajo la modalidad “ven-tú”, así le dicen algunos músicos enlistados en nominas más estables. Se les dice “ven- tu” en vista de la frecuente disposición a improvisar sobre la marcha con los presentes inmediatamente en la acera (compañeros comunes o totalmente extraños) que manifiesten estar dispuestos a participar de la serenata para realizar en el momento. A última hora, o en el momento que

aparezca una serenata relámpago (contratada sobre la hora de su realización), al momento de abordar las furgonetas o transporte a disposición, pueden señalar con el índice a uno u otro, en orden de prioridad: los amigos; los buenos músicos; y después, conocidos sin importar si son matados (lateros), “académicos” anónimos e incorporar a un ‘muñeco’, si es necesario. Y empezar a decir -ven tú, ven tú, ven tú y tú- cuantas veces lo requiera. El hecho se complementa con el acto de los desconocidos que se presentan y dicen estar disponibles, al levantar la mano. Pueden presentarse para hacer uso de la acera en solitario o en camarillas de dos o tres, pero no en nóminas completas, pues los músicos constantemente presentes lo consideran un acto desleal y una ruptura al principio tácito de economía compartida (que es más bien una economía de modo fortuitamente interdependiente, articulada para procurar y aprovechar oportunidades conjuntas). Dispuesta para el usufructo asociado a la obtención de una cantidad suficiente de presentaciones para la manutención, propia de ser un asiduo usuario, asistente y depender de la economía de ‘La playa’. Al estilo de una especie de “economía moral” (véase Thompson, 1995), sin que dejar de lado la disposición y cualidad competitiva por la hegemonía o dominación del oficio. Es por esta razón que no es extraño escuchar afirmaciones tales como:

Acá todo el mundo se vuelve mariachi; el que trabaja en “la rusa” se vuelve mariachi; el lustra botas se vuelve mariachi; el que barre en los locales también. Algunos profesionales de otras carreras se vuelven mariachis. Otros se quedan por un tiempo y luego se van, pero “todo el mundo” se lanza a quedarse con todo, es que es una voracidad tremenda. – Antonio Giménez (Entrevista, 2013).

Puede aparecer un estudiante de música profesional, que se muestra a la expectativa en las aceras a ver quién le aborda. Este puede tener o buscar experiencia como parte de su profesión en la configuración de agrupaciones e interpretación de estilos de música no académica (en la posibilidad de que el conservatorio o escuela musical de origen no ofrezca tantos espacios para la práctica de las músicas de mayor profusión radial, el *mainstream*, en su pensum). O para la adquisición de medios estables de ganancia monetaria a través de la práctica más inestable e imprevista, por motivaciones igualmente inestables, como rebuscarse lo del diario temporalmente, o más estables, como conseguir el dinero para la adquisición de un equipo o instrumento muy costoso, pero necesario en su profesión principal de músico académico: un violín, un piano, un equipo de grabación, un violonchelo, etc.

Muchos suelen ser originalmente partícipes de la llamada chisga musical, es decir, ser chisgueros. La ‘chisga musical’ se puede definir como “la puesta en escena de estilos musicales populares (no enseñados en la academia), por parte de estudiantes y profesionales de conservatorio. En celebraciones privadas que son aprovechadas a la manera de una pedagogía autónoma en la vida práctica y de ganancia marginal, o adicional, a la actividad artística principal. Se lleva a cabo mediante agrupaciones que sólo cobran vida e identidad para la ocasión celebrada; ensayan de improviso minutos u horas antes de su consumación y son más baratas en relación a las presentaciones de agrupaciones ya constituidas” (véase Goubert, 2009). La chisga (que quiere decir baratija), como estrategia práctica, es por necesidad una experiencia situada y asociada a la formación musical en conservatorio o academia y/o a la emergencia de un trabajo imprevisto.

A pesar de funcionar al margen de ‘La playa’, la disposición de la chisga está incorporada en los músicos que participan de la acción interpretativa, con lo cual la ‘chisga musical’ se puede desplegar dentro del campo social de las serenatas en el espacio de ‘La playa’. Tanto en el ‘pirateo’ de tipo “ven-tú”, como de asociaciones básicas más molares (de dos o tres músicos), que empiezan solitarios en la calle de Chapinero y gradualmente van adquiriendo la cualidad de un grupillo recurrente, pero errante a lo largo de diferentes puntos de la ciudad. Ya sea con reuniones en otras cafeterías, en otras zonas de Bogotá, a la que sus integrantes llegan, están un breve momento y se marchan a bordo de una furgoneta constantemente nómada, una franquicia de momento que recurre a diferentes cafeterías y tiendas de barrio que hacen de parajes a través del trayecto, y si es posible, con proyecto de volverse nuevas “playas”, siempre y cuando cumplan el requisito de estar en servicio las 24 horas del día, aunque también es propio de agrupaciones medianamente conformadas.

En aquel sentido, se puede decir, por ejemplo, que, en la playa chapineruna, ciertos locales de comida tienen un nivel de rotación más rápida, propia de su público asistente y usuarios; como una cafetería de hospital. En el ‘Restaurante Doña Marilyn’, sobre la 55, un muchacho o grupo de músicos itinerantes, entre pedido y pedido, va llamando a alguien que espera en el lugar, o pregunta a alguien que este con agrupación de vele las tarifas de pago usuales por serenata (entre 12.000 y 25.000 pesos), e intenta sugerir un posible acuerdo a falta de corroborar la habilidad musical, si el trato se da sobre la hora, es decir cubre sus

horarios de trabajo entre una y otra actividad. Entonces el ‘pirateo’ también se entiende por participar en nóminas alternas a una principal en la misma actividad: la manera en la que participa el chisguero o el académico (fundamentalmente) y algún empírico, guataquero, con buena sonoridad.

El estudiante de música y el músico profesional, puesto que son académicos pueden manejar una gran variedad de instrumentos musicales, aunque suelen ser más requeridos para interpretar la trompeta y el violín, por su habilidad para lectura e interpretación de partituras (melódica) a primera vista. Los recursos del chisguero y académico, dentro del juego de capitales, refieren a un habitus fuertemente relacionado con el capital cultural incorporado, en el sentido de poseer conocimientos técnicos y conceptuales de la música en general, además de denotar que existe un repertorio básico que simplemente “todos los tipos de músicos ya saben lo que se debe aprender para entrar a participar”. (véase anexo 1). Así invierten el capital cultural para reconvertirlo en capital económico o más capital cultural del campo: es decir, adquirir habilidades propias de las puestas en escena sobre la marcha de estilos (de música popular) no practicados en las academias o conservatorios. Y un capital cultural institucionalizado en un campo más amplio, cuya fuerza por si sola es nula y siempre depende de su capacidad para manifestarlo en acciones pertinentes.

En cuanto a la *illusio*, o el interés, está fuertemente relacionado con la adquisición de capital económico para sus gastos, proyectos o necesidades y al interés de adquirir habilidades prácticas distintas a las que puede ofrecer la academia, como adquirir saberes que le permitan entender de plano la razón práctica del campo, con objeto de adquirir el capital simbólico del juego. Uno de los hechos distintivos, además, como es deseable en una ciudad, es la alta rotación y nomadismo a lo largo de la urbe para la generación de ganancias. Es decir, para el caso, es ostensible, que, a mayor movilidad, mayor grado de libertad económica. Con lo cual queda en evidencia que ‘La playa’, como territorio estratégico de dominación del campo, no está referido al poder total que ejercen unos, sobre todo los más veteranos, sobre el territorio geográfico. Es decir que en términos prácticos la ‘dominación simbólica’ en la pequeña “economía moral” de la zona geográfica, sobre todo de los más antiguos y permanentes, no tiene mucha fuerza por sí sola en el campo social extendido a lo largo de la ciudad. Pues el intento de ejercer dominio sobre el lugar no se traduce en dominio

económico y total del campo. Por el contrario, la permanencia allí parece un recurso inicial o último para la acción, que no anula la importancia simbólica para el movimiento colectivo general constituido en el lugar.

Una ‘permanencia histórica’ (véase Salcedo, 2012), en la cual se articulan redes de relaciones, solidaridad e información acumulada a lo largo de tres generaciones (1963 - 2017), y es punto de adquisición de materiales básicos para la práctica de la música a lo largo de distintos parajes en Bogotá, y que prevalece ante cualquier transformación fisonómica urbana. La paradoja en tal caso reside en que el capital simbólico de estos músicos es frágil en relación a la representatividad de la zona. Muchos cuando vuelven incluso invocan la historia de ‘La playa’, una especie de elogios a ella y a los antiguos como una manera de simpatizar y reclamar cierta pertenencia al territorio, un modo de reaceptación, invocan a ‘los de dinastías’, (cuyo mito y difusión de prestigio son usados), mientras los más dependientes dicen – yo, sí vengo todos los fines de semana -. Es decir que desde esta perspectiva devela como el espacio distintivo de los músicos nómades y ambulantes que interpretan estilos musicales radiales históricamente etiquetados como popular latinoamericano en su conjunto. En estos casos, los individuos y la base grupal asociada actúan más al estilo de los grupos mundanos, sólo pasan un tiempo allí. “[Los] grupos mundanos no difieren mucho de las bandas y proceden por difusión de prestigio más bien que por referencia a centros de poder como sucede en los grupos sociales” (Deleuze y Guattari citando a Pierre Clastres, 1980a, pág. 365). E incluso coincide en el hecho de que en los colectivos nómadas:

[L]a situación del jefe cuya única arma instituida es su prestigio, cuyo único medio es la persuasión, cuya única regla es el presentimiento de los deseos del grupo: el jefe se parece más a un líder o a una estrella de cine que a un hombre de poder, y siempre corre el riesgo de ser repudiado, abandonado por los suyos (Guattari y Deleuze, 1980, pág. 365).

Así mismo, en la dinámica de asociación caracterizada por la cada vez mayor concordancia del interés (molecularidad), también bajo la modalidad de ‘pirateo’, es probable que existan conflictos. En casos en los que existe una distribución económica desigual entre los integrantes de una agrupación en relación a la ganancia real, los subalternos o participantes esporádicos, dentro de una agrupación establecida, suelen denominar como ‘garro-patrón’ al líder y dueño del nombre que cobija la identidad de la banda, en vista de lo

que ellos consideran una actitud ventajosa de su parte. Murmuraciones, actos de reproche y reclamos por “lucirse” con algún arreglo, “bordadura”, adorno o nota de más, durante una serenata, son la disculpa perfecta para inducir las fricciones subyacentes.

Empero, en cuanto a las diferencias usuales en el pago, las tensiones y demandas por un trato igualitario en la repartición de los ingresos se acentúa cuando existen pequeñas sociedades atómicas de solidaridad, o amistad, al interior del conjunto de concertistas que les permiten neutralizar, o condicionar, el intento de control total por parte de un individuo u otra coalición al interior del mismo. A propósito de estas características presentes en los cuerpos colectivos propios de las economías nómadas, Deleuze y Guattari (1980a), destacan los juegos de poder descritos por Jacques Meunier (1977) en relación a las bandas de niños de la calle en Bogotá:

[C]ada miembro de la banda está unido a uno, dos o tres miembros de la misma banda, por eso, en caso de desacuerdo con el jefe, no se irá solo, siempre arrastrará consigo a sus aliados cuya marcha conjugada amenaza con desarticular toda la banda (Deleuze y Guattari citando a Jacques Meunier, 1980a, pág. 365).

Pero aquellos vericuetos y juegos de poder no logran disipar, ni eximir, en la nómina, una especie de código jerárquico que tienden a reproducir en algunas disposiciones en los espacios. Por un lado, cuando un grupo aborda una furgoneta camioneta propiedad de alguno de los integrantes, el conductor prende motores, de manera parsimoniosa abre la compuerta trasera y empiezan con igual cuidado, los “músicos”, acomodan el arsenal de instrumentos, sombreros, obsequios (entre ellos arreglos florales). Una vez termina el proceso y el “motor ya ha calentado” y revisar la mecánica del carro unos segundos, los compañeros buscan puesto según su preferencia y comodidad, exigen según su importancia en la nómina (en especial la contratación, el fichaje, estelar de la nómina). Puede escoger el puesto detrás del piloto; en el costado izquierdo de la camioneta (justo al lado de las compuertas corredizas de la sección de pasajeros); Uno de los puestos de atrás de la cabina o justo el de copiloto, pero nunca los improvisados o los “puesto de pato”, esos son usualmente para los músicos que refuerzan la nómina a última hora.

Este tipo de proyectos de agrupación, molares, pero aún incompletos, son los que suelen aproximarse a la ‘La playa’, de paso, para recoger a algún músico recomendado por otro, por contactos de allí, para integrarlo a su agrupación. - Los buenos músicos no duran hasta más de las ocho y media de la noche por ahí parados en la calle- dicen. Son rápidamente referenciados una vez son conocidos y llevados a deambular a lo largo de los distintos parajes de la ciudad por las agrupaciones. Aunque no es el único motivo de integración, pues a veces el paisanaje también cuenta. Ya sea Tolima, La Costa Caribe o la llamada Región Andina (Boyacá, los Santanderes, Cundinamarca, Huila, Antioquia, etc.) si el líder de la agrupación, o la nómina en general, es de algún lugar específico es probable que le integren. En 2016 supe que para un músico venezolano (recién migrante y presente temporalmente en ‘La playa’), era deseable el integrarse rápidamente en una agrupación establecida, o con un núcleo estable, pues, aun cuando la práctica musical de las serenatas era similar allí y aquí (en cuanto a repertorios y tipos de músicos), no existía el fenómeno de ‘Las playas’. Se entendía que una nómina base era la condición para el trabajo continuo y estable.

Desde el punto de vista de una agrupación cada vez más molar, más estable-constituida, a partir de la trayectoria en ‘La playa’, y cuya contratación opera con suficiente independencia de su territorio de acción inicial de contratación, opera en la calle bajo una concepción próxima al “espacio-tiempo liso [que] se ocupa sin contar” (Deleuze y Guattari citado a Pierre Boulez. 1980, pág. 486). Bajo esta concepción los lugares traspasos a lo largo de los trayectos se presentan como “todo tipo de deformaciones, de transmutaciones, de pasos al límite, de operaciones en las que cada figura designa mucho más un ‘acontecimiento’ que una esencia: [Así en el espacio liso] el problema no es un ‘obstáculo’, es la superación del obstáculo, una proyección” (Deleuze y Guattari, 1980a, pág. 369). De modo que el espacio liso está definido por lo “vectorial, proyectivo o topológico; [Es decir, que] la movilidad no altera su integridad” (Ibíd. ibíd., pág. 368).

Pero resulta interesante abordar el ‘pirateo’ desde la perspectiva de ‘los de las dinastías’, pues se reafirma su lugar nodal para comprender el fenómeno de organización gradual de la práctica de estas serenatas. Por testimonios sé que existen algunas agrupaciones como la del ‘Charrito Negro’, de los Torres Isaa, cuya característica era la de constituir la agrupación alrededor de un niño que era educado como cantante, en el seno de una familia

de músicos de rancheras. El padre, líder de la familia, inducía a su hijo al canto, y luego de que ya no era un niño, lo iba despachando para que formara su propia agrupación, entretanto iba preparando a un hijo menor para incorporarlo a la franquicia del formato y así de manera sucesiva con el resto de hijos, hasta mantener la franquicia la mayor cantidad de años. Pero en dicho contexto, la agrupación de apoyo solía ser de adultos (amigos, compadres y conocidos del padre) y otros que eran conocidos.

En un sentido similar, según información de campo, se encuentran grupos familiares como ‘Los Patriarcas Rodríguez’, ‘Los Mojicones Ramírez’, o el caso referido de los Zuñiga (Pinzón, 2015) en los que participan hermanos, hijos, primos (familia extensa) al lado de amigos, compadres y conocidos que tenga buena afinación, entonación, resonancia y manejo de las dinámicas para completar la agrupación, con algún ‘pirateo’ marginal. Las dinastías expresan esa característica propia de las familias entendidas como “cuerpos (corporate bodies) impulsados por una especie de *conatus*, en el sentido de Spinoza, es decir por una tendencia a perpetuar su ser social” (Bourdieu. 2002, pág. 33). En el que se reflejan toda suerte de estrategias (especialmente de tipo educativo), que les permite la reproducción, privilegiada, inconsciente e incorporada de las disposiciones de la práctica musical que está mejor relacionado con el interés (la “libido social” principal) en la práctica mismas de la música a través de las serenatas. Como consecuencia, las estrategias de capital social (principalmente familiar), y el capital cultural incorporado, objetivado (en el sentido de poseer las fuentes, y el habitus relacionado, que permiten la reproducción, recreación y renovación de la esquemática de la serenata desde sus bases), terminan por constituir un capital simbólico suficientemente eficaz para permanecer en el campo social durante extensos periodos. Dicho lo anterior, también en el juego social de las serenatas funcionaria lo siguiente:

[P]ese a todas las fuerzas de fisión que se ejercen sobre ella, la familia sigue siendo uno de los lugares de acumulación, de conservación y de reproducción de diferentes tipos de capital. Los historiadores saben que las familias grandes superan las revoluciones (como muestran, entre otras, las investigaciones de Chaussinand–Nogaret). Una familia muy extensa tiene un capital muy diversificado de modo que, mientras la cohesión familiar se perpetúe, los supervivientes pueden ayudarse mutuamente en la restauración del capital colectivo (Bourdieu. 2002, pág.180).

La amplitud de recursos y estrategias derivadas de una familia amplia se refleja especialmente en la presencia de sus integrantes en diferentes franjas de edad y formatos, pero de modo articulado y hegemónico. Es decir que la dinastía imprime una suerte de prestigio que incide en la socialización, en el capital social, del perteneciente a cada una, que le posiciona de modo privilegiado en todos los procedimientos y vericuetos de la práctica. En el polo opuesto del campo muchos de los ‘lateros’ que tienen la ilusión del capital simbólico y cultural, especialmente los más ancianos, reconocen como una ventaja estratégica la reproducción de su modo de vida en sus descendientes que, no obstante, siempre se ve condicionada y dispersada por la escasa amplitud de la familia. Con lo cual siempre se atomizan los esfuerzos familiares traducidos en intereses particulares y marginalización de los mayores:

“Hoy en día, como la filia está amenazada por las rupturas de la cohabitación producidas por las migraciones relacionadas con el trabajo y por la generalización del espíritu de cálculo (necesariamente egoísta), el Estado ha tomado el relevo de la unidad doméstica en la gestión de los intercambios entre generaciones” (Bourdieu. 2002, pág. 181).

La misma consciencia se reproduce en las agrupaciones de oficina altamente organizadas de algunos ‘garroteros’ que terminan por constituir “nominas”: “Clase ‘A’”, “Clase ‘B’”, “Clase ‘C’”, etc., para sus contratos, fundados en la habilidad e ilusión relacionada directamente con la práctica de serenatas, pasando por tener el “talento” para la música implicada en estas. En las cuales el ‘pirateo’ con conocidos, en vista del exceso de presentaciones, es llamado “arreglar” o “arreglar ahí” por orden del ‘patrón’ o dueño de la franquicia, que puede incluso ceder la serenata a cambio de mantener las formalidades de la “marca” frente al cliente (claro está, en caso de que el resultado no sea un “mariachi de pacotilla”). Como hecho derivado de la relación de fuerzas en el campo social, el capital simbólico trae consigo una suerte de solemnidades en las relaciones sociales entre músicos y su público. El reflejo más claro de acumulación y formalización del capital simbólico en el campo, es el proceso de transformación eufemística del lenguaje.

Por ejemplo, el contratante no es tratado como participante en una transacción económica sino como un “convidante” a una celebración, en la que el músico sería una especie de “afortunado” a participar en un hecho solemne. Se empiezan a distinguir los tipos de presentación según su hora: se denominan ‘serenatas’ a las presentaciones hechas desde las 18:00 hrs. hasta las 3.00 o 5:00 hrs. y se denominan ‘alboradas’ a las hechas desde el crepúsculo hasta el anochecer. El uso del ‘don’ o ‘doña’ para referirse a una persona de gran importancia histórica o influencia en el campo es de mayor empleo, exigencia tácita, y se refleja en mayor grado en las relaciones de poder y transacciones económicas. No obstante, tiene una eficacia sólo suficiente, debido a la intersección del campo, para garantizar el poder dentro de sus asociados y afines, sin incidir de modo determinante en otras asociaciones del campo total. Así se puede advertir que existen aspectos deseables y objetivados, formas a seguir, al interior de los sistemas de organización de las agrupaciones y músicos, pero estos no se realizan de acuerdo al deseo sino a los recursos de cada agente o participante en la dinámica social de las serenatas.

Al interior de las agrupaciones más fuertes, o mejor constituidas, dicen que lo importante es “que resuelva” en las canciones, para integrarlo a un grupo. Y dependiendo del nivel de esa habilidad, además del capital social, el músico va integrándose y clasificándose a un modo de organización y formas de transar prevalentes en su cotidianidad a lo largo del tiempo. Es decir que, aun cuando prevalece la importancia de los recursos o capitales acumulados para la acción, lo que termina por definir la posición es el habitus de cada músico o aspirante a serlo y su relación con el habitus del campo social. En aquel caso, tal selección operaria, de modo metafórico, si se quiere expresar de ese modo, a la manera del proceso de selección del “demonio de Maxwell”:

Maxwell imagina un demonio que, entre las partículas en movimiento más o menos calientes, es decir más o menos rápidas que pasan por delante de él, lleva a cabo una selección, mandando a las más rápidas a un recipiente, cuya temperatura se eleva, a las más lentas a otro, cuya temperatura baja (Bourdieu. 2002, pág. 33).

Pero como los serenateros “no son partículas sometidas a fuerzas mecánicas y que actúan bajo la imposición de causas; como tampoco son sujetos conscientes y avezados que obedecen a [simples] razones y que actúan con pleno conocimiento” (Bourdieu. 2002, pág.

33), sino que se mueven según la relación de fuerzas entre, por un lado: su interés situado sobre la práctica, su habitus, su sentido práctico sobre la música. Y, por el otro, los aspectos objetivados por el conjunto social de participantes en el juego de estos quehaceres, oficios musicales y su demanda.

Así es evidente la centralidad de la disposición atómica del artista, la trayectoria, recursos y habitus de cada sujeto en relación al juego social para comprender la organización del movimiento general y el hecho de estratificación asociado a la trayectoria, la ventaja estratégica que introduce la posibilidad de poseer herramientas de trabajo (instrumentos musicales y trajes), espacios propios para la organización y preparación (los camerinos y salas de ensayo) y medios propios de transporte para el desplazamiento cuando se requiera, en cualquier momento, a cualquier lugar (una furgoneta, por ejemplo). Aun cuando todavía queda por esclarecer conceptos como el ‘que resuelva’ que permitan dar especificidad a la puesta en escena, la resolución sobre la marcha, las variaciones que adquiere el esquema de disposiciones de la acción según otras variables como la edad, la exigencia de la situación de presentación, el margen de creatividad para “resolver” desde cada posición en el campo, para que finalmente quede explicitada la centralidad de la incorporación y el habitus en la comprensión del fenómeno práctico y de socialización entre los artistas, además de otros agentes económicos implicados en el juego social.

3. Capítulo III: “Tener un ‘gallo’, tocar un ‘gallo’”: habitus y recursos prácticos del quehacer serenatero del mariachi.

El músico transita velozmente de un lugar para el otro, se muestra nervioso y alerta como en busca de algo, como a quien aún le falta algo por arreglar. Transita de un local a otro concretado en los últimos aspectos de sus trabajos. Conecta su amplificador en una cafetería, lo prueba, cavila un momento, lo desconecta, sale, observa y escruta a ver si algunos de los cesantes que permanecen, alternan su expresión (entre tedio y expectativa), asiente y sale inmediatamente rumbo a las presentaciones, se van. Entre tanto aparece un muchacho, exultante y jactancioso, enumerando con los dedos de las manos – ¡Tengo un ‘gallo’, tengo dos ‘gallos’, tengo tres ‘gallos’...! - y transita con actitud reposada por la acera. Otros prestan atención, interesados un instante, pero siguen en el empeño de conseguir sus propias serenatas. Unos van rumbo al billar a conversar, presumiblemente, para cuadrar alguna alianza temporal de trabajo. Otros permanecen en la acera repasando los ‘círculos de los acordes’ en sus instrumentos de cuerda, a veces en coordinación con un par; que aprenden por imitación, apoyados en la afinación estándar, de un afinador digital, previa según cada instrumento.

Otros miran en dirección del ventanal de él o la lutier de ‘La playa’, al parecer por las siluetas a contra luz de unos violines que se vislumbran en ella. Se dice que sus creaciones se exhiben y ofertan constantemente en un local de arreglos y regalos para las serenatas, al lado de las vihuelas y productos Hohner-Jiménez, que incluso sobrepasan sus precios, más allá del millón de pesos. En este local, otros recogen afanados, como mínimo, los arreglos florales en forma triangular (que están compuestos, al menos, por girasoles, rosas rojas y panícula blanca: una especie de ramificaciones; un manojo de pequeñas flores, que luego se distribuye uniformemente a manera de complemento). Y las credenciales para serenatas, en impresión digital en cartulina plastificada, que llevan una eficiente dedicatoria de felicitación: ¡Feliz Cumpleaños!, por ejemplo, al lado de una fotografía publicitaria. En la espacialidad de la carretera, ambientada aún con el brillante sol de media-tarde de sábado, contiguo a los solares de las plataformas en cemento para transitar y pasear, se estacionan recurrente y profusamente las camionetas de tipo escolar entre los espacios que van quedando entre ellas, hasta dejar en evidencia la conglomeración. Las carrocerías de los automotores

muchas veces están visiblemente cubiertas con una especie de capa de polvillo arcilloso, luego de que, sobre la marcha, unas horas antes han sido embarradas con las aguas mugrientas de charcos en la vía o el barro y polvo en las vías destapadas de algunos barrios, a las afueras de la ciudad. Otras veces están corroídas por el desgaste propio a la intemperie; una lucir satén en la pintura que parece la consecuencia a la continua exposición al sol, presentada con las diminutas ralladuras de los constantes rituales acumulados de limpiar y bruñir durante años, que paradójicamente han desgastado su lustre. Los conductores posan, al lado de la puerta del puesto de piloto, en actitud vigilante, a la espera. Algunos más están descansando o prestos a encender motores, dentro de las camionetas. Todo el escenario de expectación se completa con las camarillas de personas, vestidas de músicos, propias de los conjuntos de música norteña (en traje negro de tejanas y sombrero), música llanera (en liquiliqui llanero blanco) de conjuntos vallenatos (en camisa manga corta y de pantalón mezclilla azul) y mayoritariamente los mariachis y tríos de boleros.

Equipado momentáneamente con una cámara de grabación, con quemador de disco compacto incorporado, se me indica unas generalidades y encarga la grabación de la presentación, en la inercia nómada del conjunto de músicos a bordo del automotor rumbo a la presentación de un “gallo”. La jerga del oficio, con sus sentidos figurados, más que evidenciar una simple reconfiguración del lenguaje puede denotar algunas características y cualidades atribuidas a los procedimientos o hechos de la práctica. Es por esa razón que vale la pena atender a ellos, para ver que nos pueden develar. Es propio de los gallos cantar a la madrugada o cantar después de ganar una riña. En otro sentido “tener un gallo”, en el argot popular del interior de Colombia, significa un “pequeño defecto en una cosa que aparenta estar bien hecha” (DRAE, 2017, véase “gallo”) que implica un trabajo difícil o molesto de realizar; con maña, esfuerzo y surge inesperadamente, es decir realizar un arreglo. Al acto de adornar cargadamente algún objeto considerado modesto, pero ante todo simple, “sin gracia”, se le dice “engallar”. Quien engalla busca mejorar el objeto o hacerlo ver más fino o de mayor distinción de lo que realmente es, como con las motos y los carros.

Algo engallado es algo vistoso, ornamentado con fasto, abigarrado [...] Según el Diccionario de la Real Academia (DRAE) se entiende por engallado [...] adoptar una actitud retadora, en actitud arrogante, ambos gestos alusivos a los gallos y en especial aquellos de pelea (Cfr. Paramo, 2011, pág.46- 47).

Pero en el sentido que convoca a la práctica musical se refiere a otra cosa, a una serenata. Son muchas las cosas que se pueden evaluar de un “gallo”, empezando por el origen probable de la expresión para el contexto, pasando por la variedad polisémica que puede adquirir el término en jerga callejera, y como esta puede dar cuenta de los posibles distintos puntos de intersección con otras actividades que pueden tener las serenatas de aquella zona en la calle. Hasta pasar por los aspectos evaluados y tomados en consideración por cada tipo de participante en los formatos musicales de las serenatas para su arreglo, puesta en marcha y resolución final. Para empezar, vale considerar a la serenata como término: Según el DRAE el término proviene del italiano serenata o serenare entendido como “1. f. Música en la calle o al aire libre y durante la noche, para festejar a alguien. 2. f. Composición poética o musical destinada a ser interpretada como serenata”.

Por ejemplo, en contexto latinoamericano, en otros países como Cuba, la serenata fue una “costumbre que consistió en que un joven enamorado llevara a la ventana de su amada un trío, cuarteto o sexteto para dedicarle dulces melodías de amor. Forma musical concebida para orquesta de cuerda, de viento, mixta, conjunto de cámara o percusión”. Las serenatas eran de alcurnia o populares:

Con el transcurso de los años y la aparición de nuevos trovadores, proliferó la serenata [...]. [En] la ciudad de Santiago de Cuba tomó la costumbre y se aferró a ella. Familias de rango - como se decía entonces- a principios de siglo, llamaban a Pepe Sánchez, maestro de trovadores, para cantar junto a la ventana de una dama conocida por entonces, como Cristina Bory, o lo llevaban hasta el ingenio Borjita, hoy Paquito Rosales, a cantar por el onomástico de la primogénita del dueño del central. Otras veces, el maestro se hacía acompañar por Emiliano Blez, Pepe Figarola, Bernabé Ferrer y Luis Felipe Portes -extraordinario quinteto- para llegar a la ventana de la soberbia mansión de D. Germán Michaelsen con motivo del "santo" de alguien en la familia (véase Enciclopedia Ecuared, 2018, serenata).

Pero estas no sólo se limitaban a las presentaciones de personajes prestantes:

[...] [T]ambién en los barrios vibraron las cuerdas a media noche, junto a una ventana modesta, haciendo despertar, en medio de sus arpegios y acordes, o de algún amigo acompañante. Estas serenatas de barrio tenían un algo particular, distinto, brindadas en familias de abolengo. Sucedió que, en el barrio se conocía, por ejemplo, el "santo" de fulanita:

Caridad, Mercedes, María. De antemano, ya fuera el galán enamorado -que bien pudiera ser uno de los trovadores- o el novio oficial, o simplemente, un amigo.

Es lo cierto que se organizaba con anticipación o *se improvisaba a última hora*¹⁴; llegando el instante preciso, por lo general a media noche, se acercaban a la ventana y, tras el rasguear de primas y bordones, se ofrecía el concierto galante a la luz distante de la luna. Resultaban apropiadas para estos casos, aquellas canciones o criollas a tono con las intenciones del organizador de la serenata.

[...] La serenata tiene su origen en el siglo XIX; la palabra serenata viene del latín serenare, que se refiere a un canto a la hora del sereno y que se puede llevar desde que se oculta el sol hasta antes del amanecer y se acompaña con trío, mariachi o con guitarra; pero hay que tener cuidado porque no es lo mismo serenata que *gallo*, porque la serenata puede ser de amor o desamor y el gallo se llama así porque comienza justamente a las 12 de la noche, como el primer canto del gallo del día que se va a festejar.

[...] La costumbre se extendió y en el siglo pasado, según puede leerse en las "Crónicas de Santiago de Cuba", de Emilio Bacardí, era frecuente, "sobre todo los sábados por la noche", escuchar a los trovadores cantar a "sus adorados amores" junto a los ventanales torneados (véase Enciclopedia Ecuared. 2018, serenata).

Es probable que, a colegir por el origen radial del repertorio y latinoamericano del formato, se haya reciclado dicha expresión para las presentaciones de mariachis ofertadas en Chapinero y otras zonas de Bogotá. De hecho, no es descabellado que, en este sentido, la expresión ‘gallo’¹⁵ llegara a adquirir un carácter homólogo e indistinto al de una serenata dado que – casi siempre piden la serenata para justo la media noche- (Diario de campo, 2016) “al primer gallo; a la medianoche” (DRAE. 2017, véase gallo), pero en vista de la cantidad de presentaciones, lo que se formula como petición y, en ocasiones, se ofrece como promesa, tiene un lapso de realización, según el turno en la ronda, entre las 10:00 p.m. y las 3:00 a.m. (en efecto, en México la serenata es referida como gallo). Además, las serenatas de ‘La playa’ no tienen necesariamente un tinte y motivación romántica, pueden ser para celebrar el ‘Día de la madre’, el ‘Día del padre’, un bautismo, una ‘fiesta de 15 años’, un aniversario, etc. En

¹⁴ Todos los énfasis son míos.

¹⁵ Como referencia adicional de campo, también a consumir una serenata se le dice “vamos a matar este ‘tigre’”, “vamos a matar este ‘gallo’”, y a tener una serenata también se le dice “tener una ‘moña’”.

el argot callejero, y de consumo de alucinógenos, a un cigarrillo de marihuana se le dice “gallo”, esto bien referenciado en México a través del corrido ‘Mis tres animales’ de Mario Quintero, en el que se hace referencia en sentido figurado a la marihuana, la cocaína y la heroína como a: “mi gallo, mi perico y mi chiva”, los animales que “le dan de comer”. En modo obsceno, la jerga “gallo” hace referencia al órgano sexual-reproductor de la mujer, en especial a la parte del “clítoris” (DRAE. 2017, véase gallo). Todas las anteriores expresiones de uso, más o menos compartido, entre Centro y la parte noroccidental de Sudamérica. En medio de la polisemia cargada del término, esta expresión posiblemente tenga algunos de estas acepciones, como ya se refirió en el capítulo anterior, entre aquellos personajes que aprovechan la alta movilidad de la zona y el mimetismo que permite la simple vestimenta de “juglar” para hacer ofertas relacionadas a otras economías. Aunque es evidente que no le es inherente a los músicos y al fenómeno musical las otras actividades referidas, la variedad de acepciones posibles refleja la cualidad situada, pero también larvada, variada y estratégica que puede adquirir un término en el lenguaje callejero.

En un tenor similar, incluso, podría pensarse que los epifenómenos asociados a la manifestación musical callejera bien podrían ser “vivas imágenes” de la expresión ‘gallo’: la cualidad fastuosa del vestir con sombreros grandes (bastante visibles) y trajes con abundante carga de piezas metalizadas, algo muy “engallado”. También la estruendosa resonancia del conjunto al entrar por lugares públicos y proyectarla hasta el interior de los recintos, la fuerte resonancia de la trompeta al comenzar usualmente ‘El son de la negra’, o más referida como ‘La negra’, que, en opinión de algunos, al iniciar, evoca el sonido de un cacarear y la fuerza del cantar de los gallos. “Gallo” también se le dice a la “ropa usada” (DRAE. 2017, véase gallo), algo característico de algunos trajes de algunas cuadrillas de músicos constantemente laburando y esperando a la intemperie. O también se le dice a alguna nota falsa y chillona que emite quien canta, perora o habla” (Ibíd. ibíd. 2017). “Pasar la noche en bromas, bailes u otras diversiones” se dice de quien “anda de gallo” (DRAE. 2017, véase gallo), muy propio de la ronda de serenateros. “Entre gallos y medianoche” se dice de una acción llevada a deshora, y en ocasiones, clandestinamente (Ibíd. ibíd. 2017); la primera cualidad muy propia de las rondas de serenatas.

De igual modo se puede advertir el uso retórico de la figura animal para referir disposiciones de las personas e incluso carácter o personalidades humanas. Según DRAE, existe una gran variedad de expresiones que aluden al animal y hacen referencia al ego personal. Se dice coloquialmente “comer gallo” al mostrarse agresivo, estar de mal humor; “como el gallo de Morón, cacareando y sin plumas” se dice cuando alguien conserva algún orgullo, aunque en un negocio haya perdido; “Levantar alguien el gallo” se refiere a que alguien manifiesta soberbia o arrogancia en el trato; “tiene mucho gallo” es una expresión que se utiliza cuando alguien muestra mucha soberbia, altanería o vanidad, y muestra aires de superioridad o dominio; “no cantan bien dos gallos en un gallinero” se refiere a la rivalidad que puede surgir entre dos personas que suelen y quieren imponer a la vez su voluntad o su prestigio, y se avienen mal. Todo lo anterior muy propio de la rivalidad y a veces de la vanidad de músicos e inminente selección de una agrupación de mariachis para alguna serenata. O al hecho de llevar una serenata estruendosa a otra persona más por gusto personal que por gusto de la persona festejada; para demostrar que se tiene dinero.

Otros aspectos relacionados con las manifestación y expresiones del animal se relacionan con los usos extendido de expresiones para aludir a actitudes y estados de ánimo. Por ejemplo, en la conocida obra básica de la literatura antropológica ‘La Interpretación de las Culturas’ (1973) de Clifford Geertz, en el capítulo ‘Juego profundo: notas sobre las riñas de gallos en Bali’, se refiere a diferentes acepciones y usos metafóricos que adquiere, en lengua balinesa, la expresión gallo:

Sabung la palabra que designa al gallo (y que aparece en inscripciones tan tempranas como en el año 922 d. de C.) se utiliza metafóricamente para aludir al héroe, al guerrero, al campeón, al hombre [...] al candidato político, al soltero, al lechuguino, al don Juan o al tipo duro. Un hombre pomposo cuya conducta no corresponde a su posición es comparado con un gallo sin cola que se contonea ufanado como si tuviera una gran cola, una cola espectacular. Un hombre desesperado que hace un último e irracional esfuerzo para salir de una situación imposible es comparado con un gallo moribundo que lanza una arremetida final contra su enemigo para arrastrarlo a una muerte común. Un hombre tacaño que promete mucho y da poco es comparado con un gallo que, sujetado por su cola, se abalanza contra otro sin llegar a entablar combate con él [...]o alguien que desempeña un nuevo trabajo y desea hacer buena impresión es comparado con “un gallo de riña enjaulado por primera vez”. Los juicios de los

tribunales, las guerras, las discusiones políticas, las disputas sobre la herencia y las *discusiones callejeras*¹⁶ se comparan con la riña de gallos (Geertz, 2006, pág. 343).

Si bien se podría hacer un estudio comparativo entre diferentes culturas sobre las relaciones, interpretaciones y atribuciones que pueden establecer diferentes sociedades y pueblos entre la humanización metafórica del animal gallo y su relación con el orgullo, soberbia o diferentes expresiones o estados de ánimo humanos, mi idea es resaltar la riqueza expresiva y de significado que puede adquirir un término según un contexto, para este caso las prácticas en el marco de las serenatas de mariachis de ‘La playa’. De tal manera que se puedan encontrar claves de interpretación del fenómeno en su riqueza y según sus diferentes aristas. Se puede advertir que ‘los gallos’, las serenatas, son puestos en marcha según esquemas de acción, pero también que existen tantas serenatas como variedades de clientes (o convidantes, como se les dice de modo eufemístico). Por eso las serenatas- tienen diferentes precios, según la época, la situación, la persona- (diario de campo, 2016) y no siempre la calidad, emotividad esta medida por la capacidad económica de la persona. Como revelan diferentes anécdotas de los músicos:

Hace poco llegó por acá un niño, como de unos diez años, un lustra botas, como a las 6 de la tarde, ya se veía cansado, a ver si nosotros le dejábamos una serenata en 100.000 pesos, para la mamá, de día de la madre¹⁷. Yo me conmoví, bueno fue una iniciativa de todos, y con otros compañeros acordamos dejarle una buena serenata gratis. Y le dijimos que más bien utilizara esa plata para que le comprara un regalo a la mamá- anónimo.

Pero, por otra parte, puede darse el caso, que una serenata muy costosa o una presentación por la que se paga más, en el concepto de los músicos, no siempre tiene la mejor calidad:

Yo no sé qué pasa, pero la mayoría de veces que uno toca como más desafinado y descoordinado, es cuando a la gente le gusta más. Ahí sí dicen (gesticula con las manos) - ¡bravo! ¡bravo! - bien entusiasmados. Y al final (aplaude y gesticula) – ¡Otra, otra!, quedan antojados y pagan más, por canciones adicionales¹⁸. Esas son las serenatas más caras- anónimo.

¹⁶ El énfasis es mío. De hecho, tengo que admitir que en la primera etapa de investigación me fue indicado un concepto erradamente, se me refirió como ‘gallo’ a la actividad conocida como ‘enzorramiento’, ya reseñada en el capítulo anterior, lo cual me pareció plausible debido a la evidente cualidad disputada en la actividad.

¹⁷ El día de mayor demanda de serenatas en el año, el segundo sábado de mayo.

¹⁸ Unos 14.000 pesos por cada tema.

No siempre, en criterio de los músicos, el cliente tiene el mismo cuidado o conocimiento, ni el mismo entusiasmo por la música, y ello incide en el tipo de serenata que contratan. A veces simplemente las ordenan por teléfono, y ello se presta para varias acciones que dejan a la incertidumbre el resultado final. – [...] ahí uno pregunta todo: el nombre de la persona, la hora, la dirección. Uno las rechaza al principio porque no le queda a uno tiempo en la ronda. Pero si queda un espacio, entonces uno llega al lugar de sorpresa y hace la serenata, se “atravesía”- (Diario de campo, 2016). Se dice ‘atravesar’ o ‘travesañó’, en jerga callejera, al hecho de “entrometerse en el itinerario de otra agrupación”. Pero el hecho, no sólo es un evento calculado, sino que es un recurso exigido por los propios contratantes en larga espera, debido a la constante inestabilidad de horarios de presentación; De manera irónica, se puede decir que cubren a otros que van a destiempo, una especie de solidaridad fortuita de gremio:

A veces uno va para una casa, y antes de llegar, por ahí una cuadra, lo paran en otra en la que también están esperado unos mariachis, a veces no les importa que uno no sea el grupo que cuadraron y hasta ofrecen más para darles prioridad, a veces uno se confunde y entra a tocar en la que no era, y uno se da cuenta hasta después de haber terminado. Ya cuando uno sale a la presentación que le tocaba de verdad, ahí en seguida, ya están otros. Eso pasa todo el tiempo. [...] Cuando uno sí se da cuenta, entonces uno toca así en “bombas” [a las carreras], todo en ‘sibemol’, y sale a ver si no han llegado a la otra - anónimo.

A colegir por los testimonios recogidos es de suma importancia que el convidante exprese cierto aprecio, importancia o conocimiento hacia la música o el formato, pues lleva siempre la promesa implícita de prologar la presentación o haber hallado un nicho de mercado que les contrate y les recomiende mediante el “voz a voz”. O por el simple hecho que la valoración y conocimiento de ese tipo de música va acompañada de la exigencia de detalles y temas específicos, un cierto capital cultural y simbólico del convidante y su público, que exigen mayor inversión económica. Aunque que se relaciona, en parte e intuitivamente aprecio y valoración artística, con reproducción de la práctica, y derivado de ello ingresos económicos. – A veces piden canciones que sólo un músico de tarima conoce, para eso hay que saber mucho de la tradición... y eso requiere tiempo- me cuentan. O también – A veces piden el tema de fondo normal, pero con composición de coplas a la medida en cada estrofa y eso ya es, por lo menos, 100.000 más de pago – me cuentan.

El trasteo tiene una acepción referida al hecho de interpretar la música de manera totalmente descoordinada, e incluso, desafinada entre los integrantes momentáneos de una camarilla de músicos (diario de campo, 2016), todo en relación al sonido que transmite un instrumento de cuerda al estar mal octavado o al hecho de que un músico se equivoque en la secuencia interpretativa de una canción. En el diccionario de la RAE ‘trasteo’ hace alusión, entre otras cosas, a “1. tr. Pisar las cuerdas de los instrumentos de trastes; 2. tr. Poner o echar los trastes a la guitarra u otro instrumento semejante.” Aspectos que hacen evidente alusión a fenómenos relacionados con la producción sonora de la música, relacionada con la primera acepción en el argot del gremio. Pero no parece ser el único sentido en vista de otras investigaciones (véase Pinzón, 2015).

Aparte, trasteo hace referencia a la “acción de trastear (manejar a una persona o un negocio)” y en lo referente a trastear “1. intr. Discurrir con viveza y travesura sobre algún asunto; 2. intr. Enredar; 4. tr. coloq. Manejar con habilidad a una persona o un negocio” (DRAE. 2017, véase ‘trasteo’). En efecto existe una consciencia de la falta de prolijidad sonora del grupo que se presume como resultando del ‘pirateo’ de último momento, con totales desconocidos. Una solución astuta, sagaz y picara que suma ‘muñecos’, ‘lateros’ (y ‘matados’), y algún ‘chisguero’, un académico a última hora, todo ello en el marco de las demostraciones de la zona, ya referidas en el capítulo anterior. Así el ‘trasteo’ reafirma la cualidad imprevista de los hechos relacionados con las prácticas callejeras de las serenatas y la manera de sacarles fruto mediante el encubrimiento de los status y habilidades del interprete en el ‘pirateo’.

Me pareció que aquellos músicos con mucha pulsión social (interés) hacia la cualidad simbólica y cultural de las prácticas de serenatas se rigen en gran medida por la simpatía y comunicación que logran con su coyuntural público, así sólo sea la persona celebrada, más allá del pago. En cambio, apresuran la presentación acelerando el tempo de las canciones cuando no hay mucha expectativa, aunque sea un efecto esperado de una comunicación rota o con escasa fluidez. Todo depende de los marcos de comunicación y entendimiento con el público en el momento, como de los recursos prácticos a disposición de cada músico, pues no todos tienen los mismos criterios, métodos y gustos para “resolver”. En parte porque la trayectoria posiciona en diferentes perspectivas al serenatero acerca de lo que importa. Como hallé.

3.1. La acción del tiempo: esbozo de la razón práctica entre veteranos y jóvenes.

Alrededor de la configuración histórica del espacio territorial de ‘La playa’ los mismos participantes distinguen en las prácticas musicales del lugar tres generaciones de músicos, vinculadas de modo desigual en el marco del campo social total de la práctica. Es decir que no existe necesariamente una comprensión generacional por descendencia o vínculo histórico directo entre los participantes de las primeras generaciones y los movimientos colectivos posteriores hasta llegar al coetáneo. A pesar de que existen vínculos de parentesco en las ‘dinastías’ y en algunos pequeños grupos familiares con integrantes dispersos en agrupaciones con franja de edad distinta. La distinción generacional es en parte también comprendida a través de los modos de apropiación del espacio geográfico.

Comienza en el año 1963, con la apertura de restaurantes y en ellos la disposición de espacios para presentaciones de mariachis y tercios de boleros; una segunda época en los años ochenta y primera parte de los noventa, con el permanente servicio de tabernas, agencias musicales y la primera aparición de músicos a las afueras de estas, como en las épocas tempranas del Tenampa en Ciudad de México (véase Jáuregui. 1991). Y una tercera época, en el año 1995, durante la primera administración de Antanas Mockus, con la toma nocturna continua de los andenes y sardineles del sector por parte de diferentes músicos de tarima que se vieron obligados a la continua contratación imprevista en la calle, con la implementación de la política pública llamada la ‘Hora Zanahoria’ (véase Cotacio Chilito, 2015).

Estos hechos, si bien son aún superficiales, permiten distinguir las primeras pautas de distinción generacional real que se hallan esbozados a través de la distinción de algunos recursos y criterios prácticos a disposición y empleados según cada generación hasta llegar a la actual. Por ejemplo, en el grupo de la primera generación de músicos existe una fuerte identificación con el grupo denominado de los ‘tres charros cantores’ a saber: Jorge Negrete, Javier Solís y José Alfredo Jiménez, cuyas figuras están fuertemente asociadas a la ‘Época dorada del cine mexicano’ (Jáuregui. 1991). Además, los boleros y la llamada ‘música colombiana’ constituida por pasillos, porros, bambucos, guabinas, etc.¹⁹ De hecho, la

¹⁹ Para entender la característica de esta denominación resulta útil explorar la literatura de P. Wade (Paramo, 2002) y E. Bermúdez (2011) al respecto de las llamas ‘políticas culturales’ de Estado de la primera parte del siglo XX en Colombia, y su relación con los tipos de elitismo, racismo y eugenesia asociados a estas.

combinación procedente de estos repertorios, es la estructura básica sobre la cual se reproduce la práctica transponiendo y versionado cada uno de sus temas en los otros estilos. Pero a medida que las generaciones fueron avanzando se fueron destacando y añadiendo a otras figuras como: Antonio Aguilar, Rocío Durcal, Juan Gabriel, Ana Gabriel, así como Vicente Fernández, a los personajes inspiradores y estructurales de la reproducción musical del estilo. Además de añadir otros temas de repertorios de la denominada, popularmente, como “música para planchar”, que se destaca entre el gremio, con mucho respeto, como balada romántica: su denominación radial original. Y recientemente, es usual la preparación de canciones de reguetón o bachata, o el tema del momento en La radio, adaptadas a las presentaciones de los recientes ‘charros’ o los de mediana edad. Tener ese nuevo repertorio adaptado, el del momento, implica un cobro adicional de aproximadamente de 30.000 pesos por tema.

Ahora bien, el aspecto más evidente de distinción entre las diferentes “generaciones” de músicos se expresa en la manera como cada franja de edad suele versionar estos repertorios y considerar la estética debida en los formatos y las canciones. Un músico, ya maduro, suele considerar públicamente que el músico se las debe arreglar con el repertorio antiguo de las rancheras y los cantores charros u otro personaje importante en la génesis del estilo conocido. Además, que el grupo debe, al llegar al lugar del acontecimiento solemne o celebratorio, resonar mucho para hacer gala de la importancia del hecho, exaltar a la persona celebrada, así como resaltar el gesto noble del convidante.

– Es que a la gente le gusta que el mariachi resuene harto- me dice don Antonio- ¿Por qué? - pregunto. -Porque no ve que llevar mariachis es sinónimo de tener buenos recursos económicos. Es que un buen mariachi no baja de 300.000 pesos- replica (Datos de campo, 2013).

Más allá de considerar si es categóricamente cierta dicha afirmación, o para ser más precisos, en qué contexto las motivaciones sugeridas tienen peso, la sugerencia devela la probabilidad de una consideración estética interiorizada por este tipo de músicos. De hecho, la confirmación de esa consideración generalizada se da, con sorpresa, por algunos músicos más jóvenes de academia que participan momentáneamente, mediante el ‘pirateo’, en algunas camarillas de músicos lideradas por un o una cantante ya maduros.

– ¡Sí, es verdad! pero yo no sé porque lo dicen. Yo me acuerdo de un señor que siempre nos llevaba a las serenatas, y tocaba estruendoso. Algo desafinado. Pero los otros ‘cuchos’ al final le decían- asintiendo con la cabeza levemente- que bien, que bien, que así debía sonar. Sólo porque sonaba como para dejarlo a uno sordo. [...] Yo no, pues lo que importa es que suene afinadito, con buena entonación, y a tiempo- (datos de campo).

[...] Es que [tienen] un *vibrato*²⁰ como muy ordinario, como muy estruendoso. Eso ya es algo que ellos tienen interiorizado, un estilo, y a la gente le gusta eso. Eso si los trompetistas “vieja guardia”, de buena experiencia, se saben todo el repertorio, son “una biblia” andante. Yo si hago vibrato, pero medido, como según momentos muy específicos del tema. (Entrevista, 2018, anónimo).

Otro aspecto relacionado con la comprensión estética en la interpretación musical, propia de cada generación, radica en la manera como el discurso musical se desarrolla a lo largo del tema. Los más antiguos dicen que uno de los aspectos más distintivos de la música, y que deben ir (ser expresados) en la interpretación, es la característica atribuida a un tipo de vibrato utilizado por los cantantes de la época de ‘Oro del Cine Mexicano’²¹ que es algo así -como un “algodoncito”- y que le llaman el “gustico”. Y al cual suele atribuirse un carácter inherente (aunque yo matizo; como un aspecto históricamente interiorizado), de modo que se tiene el “gustico” o no se tiene, es un aspecto incorporado del músico que se relaciona con la pulsión social éste hacia el tipo de música; la ilusión hacia las canciones de rancheras.

Acá una vez llegó un músico profesional, un trompetista del grupo Niche, pero no duró nada. ¿Ud. cree que pudo con las serenatas? ¡No duró ni un brinco! Es que la ranchera tiene un “gustico” que no todos tienen [...] es un vibrato como muy suavecito; muy característico- don Antonio Giménez (Entrevista, octubre de 2012).

²⁰ “Ondulación del sonido producida por una vibración ligera del tono que describe la variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido” (DRAE, 2018, véase “vibrato”). “Se trata de un efecto musical que se utiliza para añadir expresión a la música vocal e instrumental. El vibrato suele catalogarse en función de dos factores: la cantidad de variación en la altura (‘extensión de vibrato’) y la velocidad con la cual varía la altura (‘velocidad de vibrato’)” (“Vibrato”, Wikipedia, 2018). Es un recurso de expresividad general de la música que varía según cada estilo.

²¹ Duelo de coplas entre Javier Solís y Jorge Negrete, en ‘Dos tipos de Cuidado’ (1953) <https://www.youtube.com/watch?v=kHEhw0DTwnw>

Otro aspecto considerado en esa especie de código generacional de acción de la práctica de un músico ya veterano es la capacidad resolutive de acuerdo a las exigencias de cada situación mediante el manejo de un extenso repertorio con la consecuente comprensión expresiva y significativa de su letra. Y, aun cuando la interpretación musical tiene una cierta propiedad histriónica en la interpretación, con el garbo altivo propio del esquema clásico de ésta música, se evita el uso de recursos coreográficos “con zapateo” durante la interpretación musical. De hecho, se censura el uso de estos por parte de los más jóvenes dentro de la práctica.

Es que para hacer una buena serenata se necesita “tener la psicología” del cliente y de la ocasión. Uno no puede cantar- entonando- “hablando de mujeres y traiciones” -deja de entonar- para una serenata de la esposa o la mamá. Hay músicos, [‘muñecos’ y ‘lateros’], que lo hacen porque sólo conocen diez cancioncitas o porque no se fijan en las letras. Un contratante que sea cuidadoso con las letras rápidamente se da cuenta- advierte con enfado don Antonio Giménez (datos de campo).

Pero, además, en vista de la cualidad versátil, competitiva y dinámica del oficio, no sería extraño que el discurso fuese, en parte, una forma de reivindicación de las habilidades y recursos propios a disposición dentro de la relación de fuerzas en el campo social de los serenateros. Los músicos que bordean la vejez, o que ya están en ella, comúnmente no tienen la misma habilidad y movilidad corporal que los jóvenes, de modo que sus recursos para captar la atención de su público e incentivar su participación en el acto ceremonial no son los mismos. Ellos suelen encausar con frases y discursos, apoyados con disimulado histrionismo, corporal y facial, con sonrisas o expresión de conmoción en el rostro, que busca resaltar la comunicación de frases de alegría o solemnidad, el ánimo general de los presentes en la serenata. Sin embargo, no existe un itinerario establecido para la serenata, más allá del sigilo y comienzo imprevisto en la calle, la interpretación de un tema regional mexicano, que va alternando de modo secuencial entre intervenciones de presentación-dedicación (del músico, convidante y persona festejada) y exposiciones de canciones según lo demande cada serenata, según lo acordado, o lo que pidan en el momento. Como indica xx:

Uno siempre prepara el tema regional de entrada, la canción de referencia al motivo de la serenata y el resto se va improvisando, según se haya acordado, o como lo va pidiendo la gente (entrevista, 2017. Anónimo).

En contraste, los músicos más jóvenes entrevistados entienden que la serenata hace parte de una celebración y consideran que se debe animar a los presentes, sobre todo la persona agasajada, sin importar que recursos de improvisación histriónica y baile se empleen. Es muy característico de las agrupaciones de jóvenes zapatear durante la canción el ‘mariachi loco’, muy usual en su repertorio, y arrodillarse frente a la mujer festejada en otros temas relacionados con la dedicatoria. El repertorio es previamente programado de acuerdo a una tipología de situación: Día del padre; Día de la madre; fiestas de 15 años; cumpleaños; aniversarios; bodas de oro; funerales; bautismos católicos, etc.

El tipo de presentación es ensayada cada cierto tiempo, en una sala de ensayo con equipos, un “ensayadero”, o en los ‘camerinos’. Claro está, dependiendo de si estos son pequeños cuartos de sanalejo, de uno o dos metros cuadrados con separadores improvisados en tablas hechas de aserrín (o acrílicos), o cuartos suficientemente grandes con dormitorio y baño, y alguna pequeña sala. Generalmente el camerino es un pequeño cuarto de entre dos y tres metros cuadrados al interior en las edificaciones de ‘La playa’, allí los músicos que pueden pagar se preparan, guardan sus trajes, se concentran, hacen cuentas y se arreglan para ir a las serenatas. Entretanto las agrupaciones más organizadas toman locales de unos 10 metros cuadrados para armar sus oficinas de representación; allí instalan televisores y reproductores de video para las demostraciones, también armarios para el arsenal de uniformes de la agrupación, pues muchos integrantes pueden pertenecer a más de una de ellas (véase Cotacio Chilito, 2015). El arriendo mensual de estos locales oscila entre los 500.000 a un millón de pesos, aproximadamente.

Así luego de los preparativos, de la interiorización del itinerario, la serenata se plasma como especie de discurso o cuento que se actúa o recrea, según un orden implícito: aproximación sigilosa y puesta en posición; apertura imprevista en la calle con un tema de música mexicana regional; una canción referente al motivo de la serenata; frases de presentación y dedicación general; un tema más e intervención o presentación de la nueva canción a interpretar (esto se replica hasta el final con cada nuevo tema expuesto); presentación del convidante y dedicatoria de éste; frases dedicatorias del presentador, dar la palabra a la persona festejada (una contestación); temas rumbo a la conclusión de la ceremonia, frases finales y retiro del lugar. Por supuesto, todo el itinerario se alterna con las acciones propias de gratitud u otras

emociones y actitudes de los participantes (abrazos, besos, miradas, más la puesta del sombrero charro, en gamuza, a la persona festejada en algún momento intermedio de la serenata). Entre los más jóvenes, con la prevalencia de otros capitales, el vibrato del estilo pasa a un segundo plano o se toma por mistificación (una cosa no percibida o no entendida), y la intención de desarrollar un estilo propio en la práctica musical se hace más latente. Por otra parte, las acciones a desarrollar se calculan más o se salen totalmente de la estructura originaria. Por ejemplo, en una ocasión presencié como cambiaban versiones de momentos de la serenata, al cambiar el adorno final del ‘jarabe tapatío’, muy usado para concluir (casi como una muletilla, por la tonada de conclusión en los cortos de las caricaturas animadas norteamericanas de ‘Looney Tunes’, de los Estudios Warner Brother. Sin añadir la famosa frase de despedida, del Cerdo Porky [Porky Pig], dicha en modo tatareto: ¡Eso es to... eso es to..., eso es todo amigos! [“That's All Folks!”]. Es decir, se realizan acciones o muy calculadas o muy salidas de la estructura originaria del estilo (se les acusa de falta de apropiación del esquema original), con lo cual se dispersa la fisionomía básica de éste, en opinión de los antiguos. Pero lejos del aparente litigio por establecer las auténticas bases de la práctica, debido a sus propiedades mismas, a saber, que son “‘destotalizadas’ [debido] al hecho de constituirse en el tiempo, de que recibe del tiempo su forma como orden de una sucesión y a través de esa forma su sentido” (Bourdieu. 2010, pág. 157). Lo que vale recordar es que:

La lógica práctica que tiene por principio un sistema de esquemas generadores y organizadores objetivamente coherentes, y que funciona en el estado práctico como un principio de selección a menudo impreciso pero sistemático, no tiene ni el rigor ni la constancia que caracteriza a la lógica *lógica* [...]. Es por eso que revela en una suerte de unidad de estilo que, aunque sea inmediatamente perceptible, no tienen nada de la coherencia estricta y sin sorpresas de los productos concentrados por un plan (Bourdieu. 2010, pág. 163).

En una franja intermedia de edad, entre los polos de oposición entre los muy jóvenes y los muy maduros o ancianos, aproximadamente entre los 28 y 45 años (claro está, según el proceso de envejecimiento de cada persona), los músicos se encuentran en una posición privilegiada para la práctica, ya que suelen articular todos los recursos de acción ubicados en los dos extremos de edad. Así pueden emplear recursos como las coreografías de los muy jóvenes, con la capacidad de interpretar de improvisto de una gran variedad de temas antiguos

que sólo se realizan para la ocasión o, por ejemplo, un sanjuanero en versión ranchera. Estar preparados según los saberes de los conservatorios y academias (un recurso muy valorado por los más jóvenes como parte de sus fortalezas o recursos a interiorizar), y acompañado de la experiencia cotidiana al interior de la práctica del quehacer (una fortaleza reconocida generalmente a los más veteranos). En principio es como si allí se pudiera hallar al más hábil:

[Que sería aquel] virtuoso que posee la perfecta maestría de su arte de vivir [que] puede jugar con todos los recursos que le ofrecen las ambigüedades y las indeterminaciones de las conductas y de las situaciones para producir las acciones que convienen en cada caso, para hacer en el momento preciso aquello de lo que se dirá que “no se podía hacer otra cosa”, y hacerlo como se debe (Bourdieu. 2010, pág. 171).

Si bien en la franja intermedia de edad se puede tener un alto nivel de dominio del campo, a través de los capitales culturales sumados y económico al abarcar diferentes edades y recursos en sus presentaciones, en muchos casos, ello no implica una manifestación explícita de sumo interés en los aspectos economicista del quehacer. Por el contrario, existe una mayor eufemización de todo el oficio. En esta franja también se expresa una combinación de expectativa y resignación (como con los mayores) con un cierto aire de melancolía y orgullo, cualidad y cuidado por la expresión artística del oficio (más allá de la declaración de desarrollar un estilo propio sin referencia, como en el caso de los muchachos). Así se encomia el triunfo de algún músico que emergió en el lugar (su estilo y su tipología) como forma de reivindicar los recursos propios, hasta casi sugerirlos como los centrales de todo el campo social. Aquellos más solemnes buscan con ahínco reivindicar la veta artística del oficio, su aspecto creativo, el personaje particular dentro del quehacer, sin saber si con ello, además, se busca, como en otras artes:

Se trata de uno de los problemas de los artistas que se van haciendo viejos sin haber alcanzado el reconocimiento, que tienen que convencer y convencerse de que su fracaso es un éxito y que tienen posibilidades razonables de alcanzarlo porque existe un universo donde la posibilidad de triunfar sin vender libros, sin ser leído, sin ser representado, etc., está reconocida²². (Bourdieu. 2002, pág. 183).

²² Valga aclarar que, en la actualidad, en el contexto de las telecomunicaciones, la afirmación se ve un poco matizada ante la posibilidad de abrir de nuevos campos de auto-publicitación como las plataformas digitales de videos. Así como la formación de nuevos espacios y mercados de ofertas musicales fundados en la cualidad

Así la edad, y la volatilidad del habitus asociada a la práctica- tiempo, incide en las relaciones de fuerzas entre los participantes del juego social, tanto al producir e introducir en el campo practicas nuevas y recursos nuevos a adquirir (propios de la producción- exigencia de distintas estrategias practicas), que no sólo tienen la propiedad de capitales, sino que inciden en el desplazamiento gradual e histórico de la configuración y estructura (habitus) del juego social total. Es decir que la exigencia y comprensión diversificada de lo artístico no se relaciona necesariamente con las relaciones económicas. Por otro lado, se puede esbozar que a mayor edad es más probable una mayor apropiación del oficio a través del gusto adquirido previo, de la experiencia.

Mientras que, a menor edad, es más probable una mayor apropiación del oficio mediante recursos escolares y formación del gusto ya inmersos en la práctica o en un marco más grande de comprensión del arte musical. Y, si es el caso, una acumulación de capital, asociado a la trayectoria familiar, que sólo se retribuye rápidamente a condición de la hegemonía de ésta en el oficio. Otro aspecto que se puede vislumbrar a través de las distinciones de la razón práctica producidas en el tiempo, es que es más probable que aquellos que se encuentran en los umbrales intermedios de edad, entre los dos polos, posean los recursos y consciencia practica más próxima al habitus, y con ello más posibilidad de acceder al poder económico y dominio de las exigencias prácticas de la coyuntura del campo, en vista de que es una actividad asociada a la ley de la oferta y la demanda. Por supuesto, siempre asociado a la trayectoria.

para mí es como una especie de prostitución musical porque a mí la verdad poco me gusta esa música, yo estuve ahí porque ganaba buena plata para mis cosas y adquirir instrumentos.
- un músico de conservatorio que incursionó en ‘La playa’ y en los mariachis en general.
(Entrevista, 2018. Anónimo)

Este dominio, sumando otras variables como la trayectoria y los capitales, no necesariamente implica ni satisfacción plena ni permanencia del músico en el campo social, pues puede darse el caso que exista la expectativa de enfocar el quehacer hacía una carrera artística o simplemente retirarse en cuanto se vean satisfechas las necesidades económicas.

‘independiente’ de los artistas. O, un resurgir y reencauche de espacios-mercados con nuevos repertorios y variaciones, nuevos artistas de estilos ya antaño conocidos como en el caso de ‘Radiola TV’ o ‘La Kalle’, con sus variaciones recientes en emisoras en Bogotá.

Es decir que se puede dar el caso que agentes dominantes entiendan la práctica como una actividad con finalidad monetaria, pero con el empleo de recursos artísticos. O, por otra parte, una práctica artística (no realizada en óptimas condiciones) que es permitida mediante la adquisición de recursos económicos, que se puede desplazar a otro campo tan pronto sea posible. Paradójicamente, los músicos más “desclasados” (con, en principio, una lógica y recursos prácticos menos eficaces) suelen permanecer más tiempo en el campo al lado de aquellos de las ‘dinastías’ (aquellos que tiene la probabilidad de ser más fuertes en la práctica). Mientras aquellos de mentalidad más monetizada, como los músicos ‘chisgueros’ que buscan la práctica como una forma de arreglar los ingresos mientras están temporalmente cesantes o pueden expandir sus recursos económicos al incursionar permanentemente en el campo durante algún tiempo. También los tenderos, comerciantes y elaboradores de floristería, regalos y bisutería (necesaria para las presentaciones) muchas de las veces incursionan en el oficio por una motivación homologa, además porque de la contratación, de la rotación, de las serenatas dependen los ingresos de sus negocios.

No podría establecer si estos personajes son, en su mayoría, músicos que se vuelven empresarios del obsequio y el ornato para las serenatas, de las comidas (frituras, alimentos de paquete y recalentados en su mayoría), que consumen los viandantes y artistas que andan en la urbe de la zona o son empresarios que se lanzan a la aventura de interpretar y establecer agrupaciones musicales. La economía de la calle es muy dinámica e inestable (volátil), de modo que los movimientos estratégicos son perfectamente plausibles en doble vía, tanto así que es casi imposible entender el sentido de estas otras economías (las floristerías, bisuterías y el férreo compromiso de los tenderos de las cafeterías- restaurantes- cigarrerías con sus ventas) sin la permanencia del campo social de estas prácticas musicales. Qué, sin lugar a dudas, como la mayoría de las ofertas de economía callejera, con alta movilidad, no suelen tener una declaración de restricción hacia un público específico, pero si una práctica. Un arreglo floral, un ramo, que usualmente combina y/o alterna: rosas rojas, panícula y girasoles puede costar desde los 3000 pesos, pasando por los 8000 o 10000 hasta llegarlos 15000 pesos. Una champaña puede llegar a costar de 4.000 a 6.000 pesos. Al mismo tiempo que ciertos sombreros de adorno, tipo “charro”, con un radio aproximado al de una pelota de futbol hasta casi estar diseñados para portarlos, que se elaboran en tela muy colorida y bisutería brillante, pueden costar desde los 3.000 hasta los 15.000 pesos. Un brochure con motivos y frases

alusivas a la celebración o acto solemne puede costar 6.000 y un combo que recopile todo lo anterior puede costar, más alguna caja de chocolates, aproximadamente unos 30.000 pesos en promedio. Algunos objetos son elaborados in situ, otros son comprados y elaborados, como los propios de una miscelánea de barrio, donde venden llaveros (incluidos en este tipo de obsequios). Alrededor del uso de obsequios como recursos de oferta de las serenatas existen algunos que consideran que el uso excesivo de éste recurso es un indicio de escasa habilidad y baja calidad musical, por eso dicen no lo emplean de modo frecuente – yo si digo “si no le gusta, no me paga”, pero yo no me pongo a ofrecer chcolaticos ni nada eso. Eso lo hacen, que pena lo que le voy a decir, pero es que es verdad, los mariachis de pacotilla, de músicos flojitos - (datos de campo). Sin embargo, debido a esa cualidad celebratoria o solemne de la serenata con el tiempo, es cada vez más frecuente durante las serenatas obsequiar arreglos florales y algunos chocolates, por lo menos.

3.2. Estar en el ánimo del convidante: tomar trago o fingir estar borracho.

Aparte de todos los anteriores vericuetos técnicos, estéticos e interiorización de la práctica, otro aspecto que genera debate y distinción es el hecho de consumir o no trago como parte de los requerimientos, preparativos o facilitadores del desenvolvimiento óptimo en la ejecución de las serenatas. No existe un patrón de comportamiento homogéneo para asociarlo a una edad, aunque suele relacionarse a tiempos de antaño, a los más antiguos, y gradualmente, el hábito, parece perder fuerza e influencia entre los más jóvenes para interpretar música (por lo menos de manera confesa, pues es un hecho mal visto). Algunos dicen que es para “despejar la garganta” o para tener más gracia y estar más entonados durante la interpretación, “que es lo que da mejor sentido musical” a la hora de cantar:

Pues sí, aparte de lo que le conté, en ocasiones es importante el trago porque a veces el convidante está “entonado” y si uno llega muy sobrio el convidante le dice a uno - ¡Cante bien! -. Uno piensa - ¡Pero sí estoy cantando bien! - y sigue, pero otra vez le dicen - ¡Qué así no!, que canten bien. Hasta que ofrecen un trago o dos (aguardiente o güisqui preferiblemente), y ya, ahí sí estamos en el mismo “nivel”; es algo que se contagia; uno canta como queriendo estar borracho.

Momentos después del final de la celebración o instantes previos a la irrupción en la misma, a unos segundos de comenzar la serenata, el contratante o algún otro celebrante ofrece a los músicos la bebida espirituosa que tenga (ron, aguardiente o whisky), en principio como un acto de cortesía, otras veces como acto de gratitud y otras veces como acto de contaminación de ánimo. Con la sustancia se busca facilitar la expresión de las emociones implicadas en la situación como si con ello se intentara imprimir la fuerza de intención del celebrante hacia el músico, una acción que recuerda mucho al hecho de transmitir fuerza, “el espíritu”, implicado en la literatura clásica antropológica referente al “mana”. Si algunos músicos consideran que la estrategia de tomar trago es adecuada para el buen desempeño musical durante las presentaciones (tanto así que pueden llevar sus propios tragos durante sus rondas, para “afinar la garganta”, “estar en el ánimo del convidante”), otros la consideran un acto peligroso en vista de los riesgos que entraña recibir bebidas a extraños – ¡Yo no recibo trago a nadie, no ve que le pueden echar algo a uno en la bebida!- escupen el trago e intentar interpretar e imitar el estado y grado alcoholizado de los presentes, si es el caso.

Los partidarios del consumo de trago, como parte de su arsenal de técnicas para las serenatas, gozan de un estado de simpatía y gracia al principio, alegría y entusiasmo, durante las primeras celebraciones (en el estado de ánimo de la celebración), que con el correr de las copas y las serenatas, se torna en una disposición con inevitable marcha cerebelosa (aunque a veces se busque compensar la borrachera con un pase de cocaína) hasta el punto de comportarse torpemente, disparatado, desaliñado y desabrido frente a los celebrantes del momento. Esto es especialmente claro cuando llega a una celebración en la que sus participantes están en un ánimo más próximo a la sobriedad. Así ese estar en el “ánimo del convidante” es siempre momentáneo y es sólo especialmente efectivo en las ocasiones cuando son contratados por horas, por ejemplo, en la serenata de un o una despechada.

En otros casos vale destacar la capacidad histriónica de los cantantes para manejar la situación, ponerse en los zapatos ajenos (mediante una especie de impulso ya interiorizado) “se arrojan” a improvisar actitudes, discursos, o inducir expresiones de comicidad o conmoción al imitar exageradamente acentos, emociones y posturas que evocan estados de ánimo. Y así permanecer sobrios, conscientes y adaptables a las demandas de cada celebración, una habilidad que sólo incorporan con el tiempo. Por supuesto, esa habilidad, la de imitar o evocar estados de ánimo, no es el producto de una serie de cálculos conscientes, sino que se van interiorizando a medida que se solucionan los requerimientos inesperados de cada ocasión sobre la marcha, al “resolver” según lo demande cada serenata. -Por ejemplo, en llevo “borracho el borracho” yo veo más o menos como hace José Alfredo Jiménez cuando canta e intento imitarlo y ya, así uno actúa para que no se den cuenta que uno no toma el trago que le pasan- (diario de campo). Ciertos aspectos del habitus corporal relacionado con la práctica serenatera se reproducen e interiorizan en los ensayos de coreografías, a la manera de una especie de técnicas de interiorización de esas disposiciones del cuerpo (con calculo). Como en las coreografías de los más jóvenes (de las agrupaciones más organizadas), de las cuales no puede ser de otra manera, se ensayan durante las prácticas de los repertorios con la base de un conjunto completo. Uno de los integrantes va indicando en que momento zapatean, se arrodillan, se quitan el sombrero mientras dice “en el coro”, “en la introducción” o “al final”, de acuerdo como lo requiera cada tema.

Así, de nuevo, en los recursos de interpretación e imitación del ánimo de las diferentes ocasiones se bosqueja una dicotomía entre las disposiciones prácticas (con recursos y sus razones) de los antiguos y jóvenes que se compensan o equilibran de acuerdo al modo desigual de la trayectoria y situación de cada músico. Ya sea que el músico sea un empírico ya veterano, de pronto aún un ‘latero’ o ‘matado’, tiende a quedarse parado en la calle a la espera de una serenata, la ansiedad le gane, y recurra al juego y trago para evadirse de la presión de extrema necesidad que implica depender, y no tener tantas oportunidades como las que se requieren, para “lo del diario”. O ya sea un joven con mejores oportunidades educativas, disposición y buen capital social en la zona al lado de la gente de su edad, pero que aún no tiene la pericia propia de una larga trayectoria en la práctica, que recurre a estrategias y cálculos premeditados, intentando que su puesta en escena no se salga de lo previsto. Los intérpretes de mediana edad en el campo, al igual que en otros aspectos asociados a este tópico también suelen articular una y otras estrategias. Es decir, preparan coreografías como los más jóvenes, pero con la capacidad de improvisar discursos bien contruidos sin calculo previo; una capacidad de emular estados de ebriedad (similar a los antiguos), que, en muchos casos, puede ser una borrachera real. Al margen de todo intento por justificar la práctica de beber trago para tocar o cantar, o asociarla a una franja de edad establecida, es de opinión compartida que el empleo del alcohol está más asociado a la trayectoria de aquellos músicos que se dejan llevar por la juerga en la zona, mientras están a la expectativa de un contrato (a una “vida desordenada”, bohemia, licenciosa); a estados de depresión; desanimo o ansiedad de los músicos. Esto sumado a una alimentación precaria, a veces un pan y una gaseosa coadyuva en tal aspecto.

Yo digo que al músico que le va mal, y que corre mayor riesgo de perderse, es el que cae en la rumba y en el trago, eso sí acaba con cualquier carrera artística. Porque al tiempo uno los ve por ahí, hasta viviendo en la calle ¡Hay que tener mucho cuidado! [...] Sin importar la edad, he visto músicos todavía jovenciticos, de unos veinte años, con talento, perderse por el trago y las drogas (datos de campo).

Pero también se dice que “hay muchos músicos, sobre todo muchos ‘vieja guardia’ que se ‘enfarran’ en la zona ya se durante o después de terminar la ronda, se adentran por allá y se pierden en las tragamonedas, en las whiskerías o se quedan tomando ahí en la zona, parece que trabajaran para sólo eso [...] músico ya mayor se ve que ha tenido una vida pesada” (Entrevista. 2018, anónimo).

3.3. Formas de ‘resolver’: el ‘trasteo’ como efecto, el ‘sibemol’, ‘decir mentiras’, etc.

A bordo de una furgoneta tipo escolar, rodante por la ciudad de Bogotá, momentáneamente por la avenida Boyacá (casi siempre está polvorienta y abarrotada de automóviles de todo tipo: busetones, carros particulares, taxis, tracto mulas y camiones de carga, los últimos embarrados muchas de las veces con greda o arena), a eso de las cinco de la tarde con el encargo de fungir como camarógrafo en una serenata. Voy mirando por la venta, alternado con vista perdida, observando con tedio el constante y repetitivo flujo de automotores a lo largo de la avenida. El conductor del automotor se detiene de improvisto, un instante, luego de hablar un momento por su teléfono celular (un móvil) a la orilla de la vía en sentido sur – norte. Pregunto - ¿Para qué nos detuvimos? -. –Es que esperamos a alguien que “se va a unir” al grupo- me contestan. Añaden que es en remplazado de un trompetista que se acaba de bajar unas cuadras atrás del trayecto.

En medio de esta especie de caravana rodante, no es extraño que alguien participe en dos serenatas, reciba su pago por su participación y luego se aparte, para dar cabida a otro músico. Puede ser joven, un ‘chisguero’, que por ese día no quiere más que trabajar para dos presentaciones e irse de farra más tarde, generalmente un trompetista, o violinista, alguien que guste más de los ensambles de música salsa, por aquello de la complejidad armónica, pero que van a las serenatas de rancheras principalmente para cuadrarse lo de sus gastos (desde los recibos de servicios públicos hasta hacer los ahorros para conseguir un nuevo equipo de grabación, por ejemplo).

Un músico no tan bueno, un ‘latero’, porque el presupuesto de la serenata no alcanzaba para alguien mejor cualificado. También un ‘muñeco’, que complete el ensamble y haga relleno con su mímica, porque no había más músicos disponibles por ahí. O uno prestigiado o de ‘las dinastías’ que sólo está asistiendo porque le quedo un ‘hueco’, un lapso, en su itinerario cotidiano o no tiene grupo por hoy. O una persona completamente ajena, conocido o no, que es invitada a ‘piratear’ de último momento, como yo, al que se ha encargado apoyar como camarógrafo en dos serenatas, para luego partir y ser reemplazado por otra u otro que tal vez no conozco. Bajo esta inercia el líder de la agrupación agrega y desagrega personas a la cuadrilla de músicos, siempre “arregladoselas” o “solucionando ahí” para cumplir con lo pactado de la mejor manera. De modo que todos deben “resolver” de la

mejor manera según sus capacidades y recursos. En el aspecto de apropiación de la espacialidad se asemeja a una especie de ruta de transporte público donde sus pasajeros suben y bajan del carro según su trayectoria personal. En medio de una cafetería, en la esquina de una calle, en un semáforo, contiguo al puesto de una ‘chaza’ de comidas rápidas, un local de llamadas o de servicio de internet, a las afueras de una estación de Transmilenio, espera el próximo integrante, el nuevo agregado, a la “tropa” en una de las intersecciones del trayecto siempre negociado de la furgoneta por las responsabilidades adquiridas de su timonel. Toda una puesta en marcha, una expresión, del nomadismo asimilable al espacio liso de Deleuze y Guattari (1980), que se caracteriza por ser fundamentalmente proyectivo y vectorial, propio del acontecimiento y la superación de obstáculos (Deleuze y Guattari. 1980, pág. 368- 369) y una concepción molecular del músico (de individuo), que, de modo intermitente, alterna con la cualidad molar de las asociaciones que establece en la realidad de su oficio. Además, la medida de relevos, por un lado, es una forma de administración de recursos y mantenimiento de las redes de solidaridades que tiene el líder del grupo para mantener el formato de acuerdo a las exigencias, costos y calidades de las presentaciones contratadas en cada momento.

A bordo de la camioneta en el trayecto -Ahí sí, ahí sí. ¡Qué va! ¡No lo hizo bien! Estaba ahí “diciendo mentiras”, puro “decir mentiras”- le dice un muchacho, un trompetista, a otro – No, no -le contesta el otro - yo hice bien la melodía al final. Lo que pasa es que se me fue sólo una partecita, pero ya ahí después retomé-. Entre tanto me voy preparando y me dicen que grabe “un 70 % a la persona festejada con sus reacciones y otro 30% al público presente” que intente resaltar la festividad del momento, que “si los curiosos y presentes no se motivan mejor no darles tanta importancia”. La idea en ese sentido es destacar, retratar, la centralidad de la ceremonia de cada momento, aunque he de admitir que se debe tener paciencia para hacer las transiciones de cámara y buen pulso (que, por cierto, me faltó) para entregar un producto ordenado, luego de quemar el video en el disco compacto del compartimento de dvd. Aunque en ocasiones la cámara me pareció una añadidura, pues en la llamada “era digital” una persona, puede y suele sacar un teléfono móvil con cámara incorporada, suficientemente sofisticada, para grabar videos de alta calidad a su antojo, el valor agregado del video de la agrupación reside en retratar la centralidad de esa ceremonia. Así, como, en el caso de los integrantes, puedan justificar la participación en la dinámica y

marcar el dominio sobre el contrato obtenido al realizar alguna función en ella. En mi caso yo intentaba seguir un itinerario grabando el inicio de la ceremonia, justo antes de que comenzaran a tocar los músicos (mostrando la entrada al recinto); seguido por la entrada triunfal de la agrupación; posicionamiento de los músicos en el lugar, hacer un paneo lentamente, intentando que no se viera borrosa cada secuencia (de los músicos-celebrado- presentes- volver al festejado y de nuevo a los músicos, intentando quedar al final de los temas justo en la escena que se formaba entre comunicador y receptor del mensaje, o interlocutor, durante las dedicatorias o intervenciones entre temas). De hecho, este último aspecto es el momento central de las serenatas, alrededor del cual se van negociando todos los demás itinerarios y las variaciones de las acciones, todo según el contexto.

Puede ser un lugar y zona lujosa-distinguida de la ciudad de Bogotá, o un barrio popular con vías destapadas en Soacha o Fontibón, no importa, el acontecimiento, el motivo y su celebración es lo importante. El lugar de la celebración puede ser un salón de eventos alquilado (con sillas y mesas muy atildadas con cobertores y manteles impecables, de telas muy finas arreglos florales en las segundas, pantalla para proyección audiovisual y alguna pequeña tarima, con algún equipo de amplificación profesional y todos los presentes vestidos en traje de gala). Otras veces, puede ser un salón comunal con sillas y mesas rímax, en polímero, apenas desnudas. En cuyos puestos departen los invitados, no siempre vestidos de traje formal, a veces en sus trajes de oficina, en algún barrio de clase trabajadora de Bogotá. Otras veces la sala de casas y apartamentos, que pueden estar arregladas de modo muy desigual, son el recinto principal de la celebración.

Allí familiares y amigos pueden observar muy atentos o simplemente mostrarse desinteresados, con tedio, y con frialdad ante el evento asumido como un formalismo de la celebración subyacente. Los que están muy atentos pueden cantar o corear, incluso tararear, con entusiasmo las canciones. A veces pueden mostrarse más exultantes y participativos que los mismos celebrados, y los convidantes, con la música puesta en marcha por los mariachis. A veces son el ojo escrutador de la ceremonia implícita, a veces los atentos celebrantes que buscan resaltar el motivo de la puesta en escena, con emocionadas o emotivas dedicatorias. Las serenatas son todo un acontecimiento en las celebraciones que pueden romper el ritmo predecible de la vida cotidiana, una especie de ceremonia que se reproduce, debido a su

ineludible cualidad temporal, con la estructura básica de comienzo, nudo y final, como una historia o especie de cuento (en el sentido positivo de la expresión) que se desarrolla específicamente de acuerdo a las exigencias de cada momento. Cada quien soluciona, resuelve la situación de acuerdo a su habitus, sus maneras y habilidades incorporadas, en cada momento. Como ya se ha advertido en el uso del lenguaje de la práctica los términos tienen una cualidad polisémica, en parte debido a su trayectoria de calle en la que se mezclan toda suerte de códigos implícitos. “Resolver” en el lenguaje cotidiano de diferentes practicas tiene, incluso, una acepción tan amplia que casi se podría decir que requiere de una contextualización etnográfica según el caso. En términos musicales en sentido específico se entendería como “6. tr. Mús. Llevar a efecto una resolución (l paso de un acorde a otro)” (DRAE, 2017, véase “resolver”) que deviene de resolución. “9. f. Mús. Acorde consonante con relación al disonante anterior” (DRAE, 2017, véase “resolución”). Muchos de los líderes de las caravanas de mariachis dicen que siempre llevan al “que resuelva”, “al que mejor resuelva”.

Pero ‘que resuelva’, en el caso del fenómeno que expongo, no se limita y se circunscribe al hecho de conocer estos procedimientos detallados del área musical. Se puede referir al hecho, en el sentido más llano, de “1. tr. Solucionar un problema, una duda, una dificultad o algo que lo entaña [...] [con] 3. tr determinar el resultado de algo ... [con] 9. prnl. Decidirse a hacer algo” (DRAE, 2017, véase “resolver”). Como “2. f. Ánimo, valor o arresto. 3. f. Actividad, prontitud, viveza” (DRAE, 2017, véase “resolver”). Todo esto ya interiorizado, decidido sobre la marcha en fracciones de segundo, según una razón práctica, o según la posibilidades y oportunidades novedosas que la práctica misma vaya presentando, todas las respuestas, por supuesto, mejor o peor (más o menos) ceñidas a la esquemática del quehacer y sus necesidades. Uno de los recursos de acción, de entendimiento y uso común por los músicos es el llamado, en sentido figurado, ‘sibemol’. Si bemol en la acepción convencional es una tonalidad y una nota de la escala diatónica de la música occidental, muy asociada a la afinación habitual de los instrumentos de viento, dicen los músicos profesionales expertos, para mayor comodidad interpretativa y auditiva. Pero en el contexto de las serenatas de rancheras de ‘La playa’ y todas aquellas que tienen una relación con el lugar (por un asunto de trayectoria de sus músicos) tiene otro significado. El ‘sibemol’ es un recurso de interpretación musical de los mariachis, una forma de versionar las canciones de

las serenatas reduciendo su extensión interpretativa. Existen tres variaciones básicas del ‘sibemol’: una es alterar la cantidad de vueltas (repeticiones) al tema reduciéndola a una, en muchos casos. Otra es la aceleración del pulso (metro o tempo) de la canción (con reducción de vueltas) 10 y la tercera quitar fragmentos de las canciones como estrofas, “el de ‘La playa’ es en bombas”, me dicen, porque combina todas las anteriores. La idea del ‘sibemol’ es entregar una versión reconocible del tema pero que se adapte al escaso tiempo disponible para cubrir la ronda de todas las serenatas. En general se dice que, en el ‘sibemol’, a diferencia de la estructura normal de un tema de rancheras, (que sería: introducción, estrofas, coro, volver a arriba, repetir desde la introducción), un ‘sibemol’ sutil sería: introducción, estrofa coro, volver a alguna estrofa, coro, final (en tempo normal).

Pero, dependiendo de cada situación, también un tema se puede interrumpir por la inercia misma del contexto de cada situación. Es común, según me cuentan, que, en serenatas de reconciliación, de declaración o de compromiso, el convidante pueda interrumpir a la agrupación para llevar su mensaje, por ejemplo, se hace una señal de alto con el brazo abruptamente – ¡ya, ya! - en señal de basta, y da su mensaje a la mayor brevedad posible, con lo cual los músicos dejan la versión a medio terminar muchas de las veces. Claro está, es una situación inducida por voluntad externa y no por acuerdo de los músicos, la versión del ‘sibemol’ tiene algún calculo previo, pero varía según el tiempo disponible y su empleo en la serenata. Es usual escuchar el murmullo de “esta va en ‘sibemol’” antes de empezar el tema versionado. Otras veces, se anuncia de modo festivo públicamente:

-A veces los cantantes le dicen al público algo así como: esta canción es muy especial, porque va en si bemol, aplausos por favor. Y la gente aplaude sin saber, y todos: ¡bravo! -. (entrevista, 2018. anónimo).

Otro de los aspectos relacionados con ‘resolver’ implica la trayectoria del músico. Por ejemplo, un músico académico, aún bisoño, que todavía no tiene dominio de la música y del instrumento musical que estudia, y no conoce o se le olvido las melodías de los temas a interpretar, empieza a escalar de arriba abajo por la tonalidad que le indican, con la escala diatónica mayor que se denomina, en sentido figurado, ‘decir mentiras’. Es decir, sobre la fórmula de intervalos con selección de siete notas, dentro del marco de doce. Así ‘decir mentiras’ hace referencia a tocar cada una de las notas disponibles de la tonalidad de modo

ascendente y descendente, en orden, de la nota más grave a la más aguda y viceversa (en reemplazo de la melodía del tema). Otro aspecto es el ‘cucarronear’, se refiere a que un músico se “pegue” a un tema que no conoce en base a aquello que los otros músicos tocan por tonalidad. Hace alusión al hecho de hacer improvisaciones melódicas, a veces, con figuras musicales ostensiblemente de mayor velocidad en relación a la melodía del tema, disponiendo de todos los doce sonidos de la temperación de la música occidental para formar frases al azar (cromáticamente), puesto que no encuentra la melodía de manera completa, se pega por estructura armónica al tema, ya sea el acorde o melodía. El resultado en muchas ocasiones es el hecho de bajar el sonido de la melodía en algunas secciones, como expresión de poco conocimiento, inseguridad y duda de la secuencia y composición de la melodía, es decir, “rellenar” el tema. Esta forma de resolver funciona para aquellos músicos académicos, y no tanto (guataqueros), que se enfrentan con sus recursos interpretativos a un contexto desconocido a última hora.

Otro aspecto, pero de carácter más general, es el llamado ‘pescadear’, y tiene que ver con el hecho de buscar la melodía o secuencia armónica al igual que en el ‘cucarronear’, utilizando, por una parte, supongo, una alegoría de la manera como los peces se asoman tímidamente en la superficie de las aguas y vuelven a sumergirse en sus profundidades, para describir el hecho de bajar el sonido de la melodía en algunas secciones, como expresión de poco conocimiento y manejo de la melodía, pero con la diferencia de que aquel músico si encuentra la melodía o secuencia, la “pesca”. Es una consecuencia de la búsqueda resolutive usualmente alcanzada por los músicos más hábiles. En el caso de los ‘muñecos’, aquellos que no son músicos, pero pasan por uno, la mímica es su acción, y si van en la sección de cuerdas se les dice ‘jala cuerdas’, porque pisan un acorde o dos, minutos antes enseñado, e intentan llevar el ritmo de la canción con sólo una o dos posturas de mano en la trastera de la guitarra o el guitarrón, se dice ‘que trastean’ mucho. Muchas de las veces, en el caso de los músicos que “llevan la batuta” sonora de la agrupación, lo hacen más por iniciativa que por declaración simple. Se lanzan a actuar, se arrojan sin pensar, “que no se quede quieto” que haga algo para sacar el tema adelante, ‘que resuelva’, que salga a realizar las acciones de la música con el arsenal de habilidades incorporadas y arrastran al resto de la agrupación, los mejores músicos lideran, aunque también los demás con recursos menos ortodoxos ‘resuelven’, es decir no quedarse varado o quieto, claro mejor si es más musical. El resultado

puede ser muy caótico, muy brillante o muy básico, todo depende de los músicos a disposición. En una agrupación nunca puede faltar un cantante ‘que resuelva’ y sepa las canciones (por lo menos las letras), así sea un ‘latero’, al lado de un vihuelista que lleve el ritmo de manera adecuada, lo demás puede negociarse, porque existen “niveles”. Uno de los resultados esperados es un ‘trasteo’, un grupo cuyo tempo, o pulsación, de interpretación es descoordinado, y algo desafinado también. Del músico desafinado, de un ‘matado’, también se dice “ese man trastea mucho”.

Como también existen músicos con cualidades musicales más afinadas y atildadas, todo de acuerdo a una trayectoria, con la que resuelven con naturalidad y acierto las demandas de lo inadvertido, cuyo habitus es gradualmente adquirido o innato sin importar si es académico o empírico. Por ejemplo, un músico que tiene oído absoluto nace con ese talento, pero también existen métodos o maneras de entrenar el oído mediante la práctica, con método académico o sistemas guiados para afinarlo. Sin embargo, en la práctica todo parece indicar que aquello importante de la música es evocar emociones y en ocasiones esa idea de la afinación perfecta no encaja con esa demanda, lo que importa es la expresividad, el estar levemente desafinados o el tener una métrica oscilante en el tema lo favorece. También, a veces el saber callar, dar la palabra, dar un discurso con actitud alegre, tener cortesía, amabilidad, dejar que el convidante, los celebrados y asistentes coordinen los tiempos básicos de la celebración resuelve la situación. El momento nodal de la celebración marca la cualidad resolutive del repertorio.

Por ejemplo, cuando el sentido de la celebración tiene una cualidad normalizada, predecible, como en un cumpleaños, la serenata se resuelve según lo que se presupone: son regional de apertura; tema alusivo al motivo de la serenata, dedicatorias y respuesta, tema final, salida. Pero cuando los contratistas, celebrantes y persona celebrada toman el control de la serenata, el grupo (por lo menos uno) debe tener el arrojo de estar preparado para variar el esquema y responder de acuerdo a lo menos probable. A la interrupción abrupta; al relevo en el canto por parte de algún participante; al pedir de un tema inesperado por parte de algún ocurrente; “prender” a la gente; al sacar adelante la serena ante la indiferencia, murmullo o burla de algunos presentes (que no gustan del estilo) y no dejarse amilanar, todo esto es resolver. El baile ceremonial que encierra la interpretación del algún tema, hace parte del,

por ejemplo, convocar un grupo de mujeres presentes en la celebración para que bailen con un músico durante el tema, (durante un reguetón), resolver y lanzar alguna variación ocurrente sobre la marcha también lo es. El resolver, en mi opinión, es una capacidad adquirida, acumulativa dada a lo largo del tiempo en cada músico, de hecho, es objetivada y objetivante en el sentido que los músicos aspiran a la incorporación de todos los mejores recursos prácticos, capitales culturales, sin desestimar del todo los más modestos. Entre otros aspectos, parece que lo importante en este proceso de perfeccionamiento es el arrojo para actuar en favor de la serenata e ir puliendo sobre la marcha, reproduciendo cuentas veces sea necesario, la capacidad de responder, con versatilidad, incluso ante las acciones en cada ocasión inesperada. En vista de lo anterior, se puede decir que resolver implica tanto el sentido musical de la expresión, como aquellos aspectos incorporados de la práctica asociados a la música, pero no necesariamente restringidos a ella.

El concepto de resolver es clave porque devela formas y usos, y denota el grado de acumulación de los recursos prácticos del campo antes esbozado en el marco de la práctica, y cuya característica es opcional y gradual, es decir incorporada y perfeccionada por cada músico a lo largo del tiempo, según su trayectoria, lógica práctica y posibilidades. De este modo siempre existe una posibilidad de mejoría sonora para cada músico, e incluso, aquel lugar de mejoría no sería la agrupación misma, sino la trayectoria del individuo (el aprendizaje del cuerpo y sus saberes), debido a la inercia de la actividad. Pues la constitución de una agrupación, más o menos estable, públicamente reconocida como buena, demandada, parece ser más la expresión de la incorporación, o posesión, de buenas cualidades musicales (el talento, el que resuelva mejor) más o menos objetivadas en el campo social cada vez más específica: entonación, afinación, resonancia, dinámicas, etc. Es decir, la capacidad del músico para adaptarse a una esquemática, entender y actuar según la demanda de cada situación. Claro está, al lado de otros recursos a disposición como el capital social (los contactos, las relaciones), que con el tiempo pueden volverse unos capitales políticos hegemónicos, públicamente objetivados. En sentido de institucionalización del campo, no resulta paradójico que alguien que nace en el campo social y/o a medida que permanece en las serenatas, posee más trayectoria, se torna más conservador en sus acciones y criterios del gusto musical, lo cual me hace pensar que si existe un gradual proceso de institucionalización y especialización del campo. Entretanto, la profusión de repertorios cristianos que no

implican una renuncia a los repertorios “mundanos” para la realización de su quehacer, de su arte. Hay una expansión del mercado musical, aunque algunos sugieren que el mercado está en declive y el público es especialmente fuerte en los barrios populares y obreros del sur de Bogotá y que estos músicos parecen aprovechar (puede por supuesto estar asociado a su trayectoria personal), y acumular, a condición de estar de acuerdo a las demandas de éste. Es decir, estar sobrios y serenos para las presentaciones. “2. adj. Apacible, sosegado, sin turbación física o moral.” (véase DRAE. 2017, “Serenos”). Otras veces, el cantante puede cambiar fragmentos de las letras de las canciones como forma de “apropiárselas”, a veces como forma de desahogo y, como incluyendo dedicatorias y vivencias personales, eso también es resolver, y ese resolver resulta muchas intuitivo y a veces propio del proceso de incorporación, apropiación de recursos musicales e inspiración del cantante (como en las composiciones musicales, especialmente las de los ‘guataqueros’).

3.4. Importancia y creencia atribuida a la guerra de tarjetería; la búsqueda de la ventaja mediante el “voz a voz”.

En medio del ambiente festivo arreglado, decorado, de acuerdo a las preferencias y alcance de cada contexto: unas veces con globos de colores, serpentinas pegadas en las paredes y muros de las salas o recintos, y confetis desparramados por todos lados, están finalizado, con la melodía motivo de treinta segundos, propia del final de la serenata (que son tan pegadizos y hasta trillados que se pueden tararear). Pero otras veces puede ser un discreto escenario, tipo minimalista, con actitud flemática y tediosa de los presentes. Por ahí, en algún lado, puede estar la mesa con la bebida gaseosa de rigor, el pastel y la comida que constituya el banquete celebratorio. No importa si es una sala familiar o un salón de eventos. Las primeras pueden estar con paredes adornadas, atiborradas, con algún tipo de mosaico, una especie de composición con objetos decorativos de venta popular: las réplicas en arcilla, en miniatura, de algunas iglesias de diferentes municipios de Colombia que develan las habituales peregrinaciones de la familia a diferentes pueblos con turismo de tipo religioso.

Por ahí puede haber algún retrato familiar de la popular ‘Foto Japón’ en alguna mesa, estante o rincón de sala, algún cuadro al óleo de algún misterioso, luminoso o deslucido paisaje compuesto por su autor o algún tipo de poster temático ornamental, bien cuidado, aunque deslucido por la continua exposición a la luz del sol; con el arreglo propio de un marco metálico y un vidrio protector comprado en alguna marquería de barrio. También el escenario sugerido por alguna vitrina licorera en madera con algún trago expuesto en uno de sus compartimentos, que también exhibe en otro alguna cerámica prefabricada, pintada y embarnizada, con las pintas según el diseño y sentido estético de algún taller de manualidades para el hogar. En medio de cualquier escenario, al final, una lluvia final de aplausos. Luego una leve bulla susurrante, en medio de la cual los músicos van distribuyendo disimuladamente tarjetas de presentación, cuyo acto, lejos de lo que parece, no es un acto espontáneo y desenfadado. Por el contrario, alrededor de la acción hay toda suerte de acuerdos, actos de poder y autoridad, que resultan de buen interés y atención para los músicos, pues de allí deviene sus oportunidades de ingresos. En parte el ‘voz a voz’, la mayor fuente de publicidad, es un lugar que devela esa revelación tirante entre la solidaridad y actitud egoísta y celosa propia de la competencia entre músicos por las ganancias y el sustento

diario. A veces, en una tropa de músicos con una nómina base establecida, se le prohíbe a los músicos integrados a último momento distribuir su publicidad de tarjetería entre los asistentes a la celebración del momento, depende del contexto, de modo sigiloso. Para un ‘garrotero’ de momento, un músico que ha conseguido una serenata y la ha organizado, la prohibición es más difícil de exigir, y también garantizar el cumplimiento de ésta. En tal contexto, todos distribuyen laboriosamente sus tarjetas a todos los presentes, aunque se entienda que la acción es desleal. Cuando el ‘garrotero’ de una agrupación establecida, el ‘garro-patrón’ de la franquicia, cede una serenata a otra establecida, si la agrupación es muy desafinada no exige que entreguen sus tarjetas y pide que aclaren que es una agrupación diferente (para que no lo hagan quedar mal), pero si es una agrupación con buena sonoridad y musicalidad si pide que distribuyan la tarjetería de su franquicia y se abstengan de distribuir la de la otra agrupación.

Es mediante este tipo de prácticas que refuerzan el carácter oscilante, pendular, entre lo individual y lo colectivo, o más bien lo asociativo, que permite la dinámica de organización y ordenamiento de ‘los gallos’, de las serenatas, de mariachis de ‘La playa’, y que además refuerza esa característica paradójica, compleja e inestable propia de su ordenamiento y reproducción social. Esa obligación de procurar la disposición de atender lo colectivo, pero al mismo tiempo, en la inercia de los acontecimientos propio de su quehacer y ordenamiento, verse avocados a actuar de modo un poco egoísta en vista de las características del oficio, los condicionamientos económicos implícitos asociados y que al mismo tiempo encuentra las condiciones necesarias para su reproducción y realización. Sea como fuere, estas dinámicas nunca están separadas de la lógica de mercado apropiada y asimilada por aquel ciudadano, viejo o nuevo, que quiere pelear y competir por encontrar un lugar en la lógica, en principio, monetizada de la urbe. Aun cuando exista un sentido de apropiación simbólica del oficio y los más puritanos, convenientemente o no, quieran ver, hacer ver y exigir que el quehacer sea una actividad de “el arte por el arte”, la cruda realidad pone un límite a dichas pretensiones que, me parece plausible, sólo pueden resolverse de modo gradual y a condición de que el campo social pierda fuerza comercial y económica, e interés para aquellos que ven en él la posibilidad de iniciar una especie de pedagogía y rebusque económico. Entretanto seguirá siendo un espacio social para un amplio grupo de personas, para un cuerpo colectivo muy diverso. En cuanto, al resolver desde el punto de vista del espectador, según algunas

opiniones sumarias que recogí, tal vez el hecho de que parte del público perciba las serenatas como un acto ceremonial, por un lado, y como acto que en sí mismo ya amerita reconocimiento y actitud de jolgorio y agradecimiento a pesar de la posible desafinación que en ocasiones ni siquiera es percibida, según algunas consultas que hice con algunas ocasionales consumidoras de estas. Importa “romper la rutina”, “desahogarse, cantando a grito herido”, “que le salgan las canciones con vivencias personales” (es decir, existe una fijación detallada en la letra, pero no en la melodía y armonía), “que sepa evocar la emoción de la canción” y no tanto la afinación o desafinación que parece algo de mayor fijación para el espectador extraño al gusto musical y al estilo. Que puede pensar que es “evidente la pena ajena que da” ante la evidencia de la sonoridad desafinada. Aunque en las dos variaciones encontré que reconocen que lo que importa es la actitud, estar en situación y saber estar en ella, el hecho de que el músico se muestre convencido de lo que hace, sin importar como suene y saber, por lo menos, dirigirse al público.

En torno a la serenata (un “gallo”), encausar el resultado de la misma tiene que ver con todo aquello que refiere a la incorporación, interiorización de las acciones corporales (y la conciencia adquirida sobre ellas), más que a una noción de nómina y grupo bien definido, que paradójicamente, está fuertemente constreñido por las formas de socialización y sus convenciones propias de la especie de cuerpo colectivo constituido *in situ* (alrededor del lugar) y en el mismo campo social instituido tácitamente a lo largo de la ciudad. En parte porque las mismas características sociales de la dinámica social alrededor de las prácticas sociales y musicales implicadas están marcadas por la incertidumbre del trayecto en el espacio y la administración del tiempo de cada serenatero, con lo cual se remarca la cualidad provisional de los pactos. La manera de solucionar y compensar la falta de cohesión sonora, la falta del “ensamble”, es interiorizar, y sobreentender el esquema y la esquemática que posibilita la comunicación y la coordinación del oficio. Y así poder “resolver” sobre la marcha con base en esa plataforma general del estilo musical conocido y practicado, siempre constreñida por un habitus más o menos objetivado por la generalidad de los participantes, y según un habitus y lógica práctica de acuerdo a la clase y tipo de trayectoria, medianamente identificable (ya esbozada a partir de convenciones nativas), según cada tipo de músico.

II. Conclusiones.

Por medio del anterior esbozo, acerca de algunas formas y criterios de socialización entre los músicos que participan de la práctica musical de las serenatas de mariachis empezando en ‘La playa’ de Chapinero, puedo concluir las siguientes cosas acerca de las características fundamentales de la forma de integración y realización del quehacer económico-artístico, si se puede denominar de esa manera. ‘La playa’, como espacio geográfico, es y ha sido²³ fundamentalmente un lugar de inicio e ingreso al campo social de las serenatas de mariachis en Bogotá, aunque también ha sido un lugar de rebusque opcional y adicional para diferentes tipos de participantes, con tipos de trayectoria muy distintas, y con permanecía y tipo de integración muy desigual (que en ocasiones tampoco corresponde con el nivel de dominación social, económico y cultural que alcanza un músico en el campo social). Pero el fenómeno musical implicado en ‘La playa’ se extiende a lo largo de diferentes parajes en la ciudad, debido a la cualidad nómada de los modos de socialización y característica ambulante de sus prácticas musicales.

A pesar de que el uso y asistencia a aquella zona tenga un carácter provisional para muchos de sus participantes ello no implica que ‘La playa’ sea un lugar marginal o insustancial para el mantenimiento y fortalecimiento del campo social y su cuerpo colectivo a lo largo de la ciudad. Por el contrario, colijo, además de su centralidad geográfica en relación a los otros puntos de organización y acción de la práctica (que son también los puntos de mayor demanda de las serenatas: Suba, Bosa, Soacha, Fontibón, etc., también los prohibidos como el barrio ‘María Paz’), tiene el peso simbólico de ser el referente de la génesis histórica del movimiento general, y todas las acciones asociadas a ello. Pero, además, me parece plausible, que el hecho de que ‘La playa’ pueda entenderse como una *permanencia histórica* (Salcedo, 2012) permite ser un lugar de manejo de toda suerte de información general sobre el movimiento y un centro de fortalecimiento de las redes de solidaridad del campo social a lo largo de la ciudad, por eso, por lo menos, se asiste esporádicamente allí.

²³ Quién sabe si lo siga siendo en vista de que se dice: que el mercado ha perdido vigencia. Además, desde finales de 2016, según me enteré, se sugirió la idea entre algunos músicos que hacen usufructo del lugar para carnetizar a los músicos que participan de la zona, pues las figuras sociales ambiguas, itinerantes o no, que se encuentran en los umbrales de la práctica en intersección con otros campos sociales (intermediario, camarógrafo, vendedor ambulante, etc.) generan molestias entre estos.

Valga remarcar, que en razón de las condiciones generales de investigación (tanto fortuitas, como de la característica mismas de la investigación) no pude profundizar, y bien vale hacerlo para próximas investigaciones. Si bien existen algunas distinciones organizacionales con relación a otros lugares de la ciudad (donde también se organiza la práctica de las serenatas de mariachis), sobre todo en cuanto a la repartición de las ganancias se refiere; los roles - categorías atribuidas y adoptadas por los agentes son más o menos los mismos. Existe una relación oscilante entre adoptar una posición dominante, ya sea de modo momentáneo sobre otros (mediante el rol de ‘garrotero’), y adoptar una posición solidaria y asociativa debido a las características de los formatos musicales, cuya lealtad y compromiso está constantemente condicionado por la ganancia. La manera de encontrar el punto de equilibrio entre el aparente caos es entender la relación entre molecularidad- molaridad (véase Deleuze y Guattari, 2002) que adopta el músico en la inercia nómada de la práctica, como parte de un grupo social amplio, que es gradualmente acotado: el cuerpo colectivo que constituye el campo social y que se asocian en la calle; grupo de colegas conocidos y amigos; ‘nominas estableces’; grupos familiares, etc. Y de las cuales cada músico, gradualmente, va constituyendo y dependen de redes de relaciones o su capital social.

Entre tanto, la práctica y el campo social implícito en ella parece ser de vital importancia para la escena musical general de Bogotá. De allí participan y se benefician músicos empíricos y académicos motivados por distintos propósitos, que logran usufructuar y realizar sus propósitos musicales y económicos. Esta variedad de agentes está relacionada con la intersección entre lo económico y cultural del campo social constituido por las prácticas implicadas en las serenatas. Y en medio de esa diversidad es que la dinámica adquiere su dinamismo, pues de ella dependen sus recursos de adecuación, adaptación y resolución, por lo cual la condición de posibilidad está en esta complejidad. Así, a mi modo de ver, no se debe atribuir de ninguna manera la escasa eficacia de políticas públicas implementadas al alrededor del fenómeno, las que logré reseñar, al supuesto caos implícito en el modo de organización de la práctica musical, sino a una escasa e inadecuada comprensión de los aspectos fundantes y dinamizadores de la misma. Que, por un lado, vendrían a ser las legítimas demandas de derecho al trabajo, y por otro, comprender que aquello que permite la realización de la música no es fundamentalmente la coordinación prolongada de un grupo acotado de músicos, sino la capacidad para actuar según la

comprensión e interiorización de un esquema musical, con lo cual el centro para realizar el fenómeno no estaría en el tejido social definido o una asociación de músicos permanentemente delimitada, aunque parece existir una base (que reclama legítimamente ciertas prelações en base a su continuidad en el quehacer). Sino que está referido fundamentalmente a los procesos de incorporación, interiorización del habitus de la práctica musical que implica atención a las diferentes maneras de apropiación y aprendizaje de la música (diferentes para ‘guataqueros’, ‘chisgueros’, ‘académicos’ y ‘las dinastías’) según los diferentes tipos de trayectoria y posición en el campo social de cada participante (que para investigaciones relacionadas a futuro podría ser un tema pertinente a investigar a profundidad)²⁴. De tal manera que se fortalezca la capacidad del músico para “resolver” de acuerdo a las exigencias medianamente inesperadas, propias del oficio, según el esquema musical conocido y medianamente reconocido por el cuerpo colectivo, pero con una comprensión del talento de acuerdo a la trayectoria.

En este sentido, entra la cuestión por el diseño de una política pública adecuada para la población que participa musicalmente de ‘La playa’ en Chapinero. A mi modo de ver el aspecto primordial radicaría en el hecho de enfatizar y encausar estrategias de educación ceñidas a la realidad de la práctica. Es decir, preparar a los músicos en la idea de la adaptación a la organización imprevista, ello implica mayor énfasis en la idea de una cierta educación individual que de bases para resolver e improvisar, una educación de la música enfatizada en aquella como proceso físico, corporal y perceptual situado, personal, con énfasis en el sustrato histórico musical de la práctica. Para ello se requeriría apoyo de los antiguos, de los músicos ya veteranos, para entender las bases y desvelar el proceso a seguir. Por un lado, ello no desplazaría los programas de incentivos propios de las instituciones públicas enfocados a las agrupaciones constituidas, sino que acrecentaría la probabilidad de constituir agrupaciones con mejor sonoridad en menor tiempo posible, permitiría mayor equidad y grado de libertad al músico participante en la dinámica, que estaría comprometido en principio con la dinámica, pues el sustrato de aprendizaje refiere a la práctica, el aprendizaje

²⁴ Claro está en las nuevas generaciones de músicos las distinciones entre lo académico y empírico parecen tener un carácter más mestizo o híbrido, como es propio de la dinámica urbana.

toma tiempo y por datos de campo, es probable que quienes harían uso de aquel apoyo serían aquellos con menos recursos en general; es una actividad con incertidumbre económica.

Ello no va en detrimento, ni hecha en saco roto el hecho de coordinar “ensambles” musicales para el trabajo cotidiano, sino que posibilita la apropiación de recursos básicos de acción en vista de la cualidad organizacional y social del fenómeno musical, fundada en lo provisorio y la incertidumbre del itinerario cotidiano (como si se estuviera continuamente en una correría de *jam sessions*: en el sentido de que usualmente no se ensaya de manera grupal el repertorio). En vista de la cualidad esquemática de las serenatas de mariachis, con base en una lógica práctica, recordando que aquella “no tienen nada de la coherencia estricta y sin sorpresas de los productos concentrados por un plan” (Bourdieu. 2010, pág. 163). Si bien los litigios en torno a la tradición y la modernización del estilo son inevitables, siempre estarán vigentes y serán legítimos (con las indignaciones y demandas morales implicadas), las alteraciones y variaciones graduales, momentáneas, provisorias y coyunturales de las versiones musicales originales son inevitables, para la muestra un botón: la suficiencia operativa del ‘sibemol’ o recurrir a llevar el ritmo de un reguetón con la vihuela, a la que su interprete ‘mutea’ las notas de las cuerdas, mientras otro canta el tema y los demás bailan con un grupo de mujeres seleccionado de entre el público asistente.

En vista de lo anterior, con lo cual el equilibrio y fundamento que se busca, en parte, alrededor de este tipo de litigios, sólo se logra mirando el equilibrio entre la demanda musical vigente, los recursos estilísticos fundantes y los recursos a disposición en cada momento (observando el *habitus* vigente). Con el paréntesis de que los litigios y discursos alrededor de la tradición también se pueden interpretar como medidas estratégicas de algunos participantes que van perdiendo hegemonía y dominación en el juego social en disputa, para reivindicar su permanencia y crear una versión oficial del campo para las miradas exteriores. Además, vale recordar, logro colegir, que, por un lado, la acción del tiempo en los músicos que tienden a permanecer en la dinámica les lleva a apropiarse e interiorizar lo más clásico (a desarrollar una especie de *illusio* cultural enraizada en el campo social). Por otro, a modo de perogrullada, el gusto musical que depende de la amplia difusión radial está influenciado por la emergencia de lo nuevo, del *hit musical* del momento. De modo que la exigencia de este tipo de temas, y sus adaptaciones, en las serenatas de mariachis no es descabellada,

también porque su repertorio y forma de presentación está fuertemente relacionado con la historia de la radiodifusión comercial mediante las rancheras, los corridos y sus variaciones musicales derivadas posteriores como las de la música popular, regional mexicano, ahora en alta demanda. En consecuencia, esas demandas exigen una adaptación, una trasposición, de estos temas al listado de canciones y el esquema de la práctica según cada tiempo, así sólo tenga una vigencia efímera dentro del formato; aunque la tendencia histórica es que toda práctica social tenga un desplazamiento gradual de sus bases, en su estructura. También se puede concluir provisoriamente que la base musical de los formatos no depende de un grupo de temas estricto sino que puede funcionar sobre la base de un repertorio de afinidad estilística y temática (-eso sucede todo el tiempo- me decía un joven músico), esbozado como 'Música latinoamericana' el cual se fundamenta en la 'Literatura picaresca' del 'Siglo de Oro Español' y el 'Romancero medieval ibérico' (Bermúdez, 2006; 2007), con lo cual se puede afianzar la trasposición e intercambio entre diferentes formatos musicales y sus repertorios: mariachis, dúos de música colombiana, tríos de boleros, grupos de música norteña, como ya sucede. No es extraño que un 'charro' se vista de traje y corbata para irrumpir en la presentación de un grupo de cuerdas, de boleros o música colombiana. En cuanto a estilo próximos, espacial y socialmente, como el vallenato, parece, por testimonios, que sus características de acción y organización tienen cualidades más endogámicas, en el sentido de no negociar los esquemas de su repertorio.

Entretanto, tampoco se puede y debe concluir que el modo de organización de estas serenatas es un facilitador de la realización de actividades de tipo ilegal, aun cuando la actividad en la calle se preste para camuflar diversas actividades de estas características, pues de todas formas es propio de las segundas buscarse la ocultación en medio de las circunstancias que se presenten, de modo que no se debe estigmatizar como lugar facilitador por excelencia de lo ilegal las primeras. También, a mi modo de ver, tampoco se debe simplificar la práctica de las serenatas de mariachi de 'La playa' como una 'economía del rebusque' en vista que allí convergen muchas trayectorias y fenómenos tanto culturales, sociales y económicos. A saber, la labor musical de tradición familiar, el rebusque económico de algún vendedor ambulante, la oportunidad empresarial de algún negociante que vive de organizar u ofrecer productos relacionados con las serenatas, el rebusque económico y práctico de algún músico del transporte público, la oportunidad de trabajo digno para un

músico profesional que articula otros trabajos musicales a sus jornadas, así como aquellos con escasas oportunidades laborales y de educación profesional. Existe una variedad de permanencias y motivaciones de acción respecto al fenómeno, de modo que simplificar la comprensión del mismo con versiones ecológicas y mecanicistas, es de plano evadir el proceso de comprensión de sus aspectos estructurales y sus transformaciones, es decir, evitar el proceso de revelación gradual de éste. Enfatizo en el proceso, pues la dimensión y dinamismo social del mismo, amparado en la constante reconfiguración propia de las ciudades, ameritaría por lo menos una profundización, contrario a lo que otros estudios parecen sugerir y concluir (véase Pinzón, 2015). Claro está, con asunción de su población. En relación a este punto bien vale aclarar que una clave para encontrar aquellos aspectos fundamentales en la presente tesis, luego de los ‘incidentes reveladores’ en campo, mediante la fijación en el lenguaje (Guber, 2001), fue intentar hallar los *nomos* sociales (leyes sociales tacitas), en distinción a los *nomos geográficos* entendido como modo de apropiación espacial territorial (o concepción del espacio geográfico), e intenta seguir algunas cualidades del *habitus* de la acción musical nativa a través del uso de la jerga propia. Y así intentar hallar principios tácitos de acción, en vista de la cualidad fundamentalmente práctica del fenómeno. También renunciar, tal vez por un asunto de método, a buscar leyes y normas explícitas (logos) de entrada o a tomarlas por explicación suficiente, si llegasen a aparecer en el proceso.

Me parece que las serenatas de ‘La playa’ ameritan aún una profundización mayor mediante la etnografía, entendida como metodología integral. En vista que el nivel de inmersión alcanzado por mí²⁵, aún permite una mayor profundización, un ‘rapport’ que permita un mayor intercambio de contenidos- conceptos con la población, con miras a enriquecer la noción sobre el fenómeno. Por un lado, en cuanto al develamiento de redes de relaciones y, por otro, al hallazgo de términos cada vez más específicos y de mayor importancia etnográfica, con miras a robustecer la dinámica artística-económica y favorecer a sus participantes. Tal vez, luego de terminar de agotar las cuestiones por las prácticas, se puede atender a profundidad las cuestiones por el ‘ser’ músico de serenatas de mariachis, por ejemplo. En este mismo sentido el empleo de las teorías de apoyo, tanto del campo social y

²⁵ Que, por razones de fuerza mayor, es una postura que oscila, a fin de cuentas, a mi modo de ver, entre el observador participante y el observador completo (véase Kawulich. 2005, págs. 21-22); o por lo menos no tuve el nivel de inmersión a campo esperado en principio.

sus capitales (Bourdieu, 1997; 2002; 2010) y de la concepción y apropiación del espacio geográfico (Deleuze y Guattari, 2002; Riera, 2017); referentes al nomadismo, la liminalidad del espacio y los nomos asociados a él, pudieran interpretarse, superficialmente, como forma de subsumir la información de campo. Vale aclarar que aquellas fueron necesarias para sopesar y justipreciar las contradicciones propias de los testimonios y datos recogidos alrededor de una actividad en disputa, propias de la posición o perspectiva de cada tipo agente. Así, empleé las tipologías derivadas de campo, propias de las categorías referidas por las personas que me prestaron su apoyo para la presente investigación y mi criterio como investigador, para terminar de aterrizar la información, con lo cual bajó el enfoque busqué develar algunas contradicciones sociales nodales dentro del oficio, algo muy propio de las dinámicas urbanas.

En cuanto a la exploración desde un enfoque de género no la asumí en el sentido que aquella, a mi juicio, amerita una investigación completa aparte. Por lo pronto, pude advertir, por medio de las referencias que encontré en campo, que la socialización pública es bastante machista en el campo social, la mujer aún tiene una posición marginada en la dinámica musical y en algunos casos relegada a la actividad de los grupos conformados por hombres en su mayoría; la socialización entre hombres y mujeres en el marco de agrupaciones mixtas. En referencia a la convivencia en la zona con la comunidad LGBTI las versiones oscilan desde tener un trato respetuoso, exigir y tener un trato distante con la población, hasta advertir que alguna vez hubo algún ‘charro’ que se volvió LGBT u otro integrado de paso, por ahí entre la población. Como quiera que sea, es un tema que fue referido de modo marginal y siempre se destacó como excepción a la regla o algo fuera de la norma.

En cuanto al tema de la cualidad liminal-umbral del lugar, como espacio social y geográfico de diferentes opciones y tipos de trayectorias de la vida asociada al nomadismo a lo largo de la ciudad, o por lo menos las que estuvieron asociadas a una época de la misma (finales de 2012- comienzos 2015). Denoté que su liminalidad permite el paso e intersección entre diversos oficios, que implican apropiaciones y nomadismos diversificados a lo largo de la ciudad. Desde la trayectoria propia de aquel que empieza a conformar su agrupación musical particular, yendo, viniendo y deteniéndose en diferentes parajes de la ciudad hasta el vendedor con sus ‘chazas’. Que pueden ir desde el rebuscador que incursiona en los

diferentes oficios que se intersectan allí y sus posibilidades, hasta avocarse a la incertidumbre de la vida propia de un habitante calle, que eventualmente ha caído en una adicción, pero ello no implica un caos inherente a los oficios que convergen allí y sus campos sociales asociados, son cosas distintas (véase Salcedo, 2012). En cuanto a las características más específicas de los nomos sociales y geográficos de esa liminalidad del lugar, la investigación sería de interés para aquellos que les fueran pertinente entender la dinámica urbana a una escala más amplia (aquellos que cuenten con los recursos, tiempo y logística para hacerlo; tal vez una entidad pública). Pero en cuanto a la cuestión por los principios organizacionales de las serenatas de mariachi de ‘La playa’, o mejor, asociadas a ‘La playa’, las bases quedaron suficientemente acotadas, que era el objetivo de mi tesis.

III. Bibliografía.

Aguilar García, María. 2008. *El sistema sexo-género en los movimientos feministas.* En: *Amnis: Revue de Civilisation Contemporaine*. Ejemplar dedicado a: Mujeres y Militantismo (Europa-América, Siglo XIX-Siglo XXI). France, Bretaña. Ed. Universidad de Bretaña Occidental

Alcaldía Mayor de Bogotá, localidad Chapinero, 2010. *Diagnóstico de Artistas del sector de 'La playa' en la localidad de Chapinero.* En: Diagnostico caracterización e identificación de los músicos del sector de 'La playa' en Chapinero. (Pp. 4-25).

Alcaldía Local de Chapinero. 2008. *Lectura de realidades.* En: Gestión Social Integral. [http:// 2_chapinero_lectura_de_realidades_central.pdf](http://2_chapinero_lectura_de_realidades_central.pdf)

Atkinson y Hammersley, Martyn y Paul. 1994. Capítulo 1: ¿Qué es la etnografía?. En: *Etnografía. Métodos de investigación.* Trad. Miel Aramburu Otaza Barcelona. Ed. Paidós Ibérica.

Bermúdez, Egberto. 2006. *Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia. Parte I.* En: Chile Cátedra De Artes: Revista De Artes Visuales, Música Y Teatro. Ed: Pontificia Universidad Católica De Chile v.3 fasc. (Pp.81-108).

_____. **2007.** *Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia. Parte II.* En: Chile Cátedra De Artes: Revista De Artes Visuales, Música Y Teatro. Ed: Pontificia Universidad Católica De Chile v.4 fasc. (Pp.63-89).

_____. **2011.** *Panamericanismo a Contratiempo: Musicología en Colombia, 1950- 70.* En: *Música / Musicología y Colonialismo.* Montevideo. Centro Nacional de documentación Musical Lauro Ayestarán. (Pp. 101- 158).

Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones Prácticas: sobre la teoría de la acción.* Trad. Thomas Kauf

_____. **2002.** *La Distinción: Criterio y Bases Sociales del Gusto.* México D.F. Trad. Carmen Ruiz Elvira. Editorial Taurus.

_____. **2010.** Libro 1: *Crítica de la Razón Teórica* En: El Sentido Práctico. Buenos Aires. Trad. Ariel Dillon. Ed. Siglo Veintiuno.

Canetti, Elías.1981. *Masa y poder.* Barcelona, España Trad. Horst Vogel. Muchnik Editores

Castro H. Rafael. 2000. *Colombia y México: Más cerca que distantes.* Bogotá. Ed. Claro de Luna.

Castro Gómez, Santiago. 2005. *Cap. 5: Espacios Estriados: Geografía, políticas del territorio y control poblacional.* En: La Hybris Del Punto Cero. Ciencia, Raza e Ilustración en La Nueva Granada (1750-1816). Bogotá, Colombia. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. (Pp-228-303).

Centro De Estrategias de Acción Participativa (CEAP). 2014. *Músicos populares de La Playa; más allá de lo imaginado.*

Corredor, Óscar. 2012-2017. *Diario de Campo.* Manuscrito no publicado.

_____. **2012-2017.** *Notas de Campo.* Manuscrito no publicado.

_____. **2012.** *Entrevistas medio magnético: anónimo.* Contenido no publicado.

_____. **2014.** *Entrevistas medio magnético: anónimo.* Contenido no publicado.

_____. **2014.** *Entrevistas medio magnético: anónimo.* Contenido no publicado.

_____. **2017.** *Entrevistas medio magnético: anónimo.* Contenido no publicado.

_____. **2018.** *Entrevistas medio magnético: anónimo.* Contenido no publicado.

De Certeau, Michel. 1999. *La Invención De Lo Cotidiano 2: Habitar, cocinar.* México D.F. Trad. Alejandro Pescador. Editorial Universidad Iberoamericana.

Deleuze y Guattari, Felix y Gilles. 2002. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Paterna (Valencia, España). Ed. Pre-Textos.

Delgado Ruiz, Manuel. 1991. *El Animal Público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona, España. Ed. Anagrama.

_____. **2003.** *Naturalismo Y Realismo En Etnografía Urbana. Cuestiones Metodológicas Para Una Antropología De Las Calles*. En: Revista Colombiana de Antropología, vol. 38, enero-diciembre. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Pp. 7-39).

_____. **2007.** *Sociedades Movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona, España. Ed. Anagrama.

Diccionario Real Academia Española. 2017. *Gallo, lina*. Edición Tricentenario. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=ImORZs4> el 20 de febrero de 2018

_____. **2017.** *Trastear*. Edición Tricentenario. Recuperado de:

<http://dle.rae.es/?id=aVO7dpU|aVPDntr> el 20 de febrero de 2018

_____. **2017.** *Resolver*. Edición Tricentenario. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=WBV06OC> el 20 de febrero de 2018

_____. **2017.** *Resolución*. Edición Tricentenario. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=WB9Lgi3> el 20 de febrero de 2018

_____. **2017.** *Guataca*. Edición Tricentenario. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=JlzkHvP> el 20 de febrero de 2018.

_____. **2017.** *Serenata*. Edición Tricentenario. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=JlzkHvP> el 20 de febrero de 2018.

_____. **2017.** *Sereno, na*. Edición Tricentenario. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=XezRJK> el 20 de febrero de 2018.

Fals Borda, Orlando. 1978. *Cap. 12: Tres instituciones difuso-simbólicas.* En: Campesinos de los Andes: estudio sociológico de Saucío. Trad. Álvaro Herrán Medina. Bogotá. Editorial Punta de Lanza.

Geertz, Clifford. 2009. *Juego Profundo. Nota sobre la riña de gallos en Bali.* En: La Interpretación de las culturas. Trad. Alberto Bixio Barcelona, Ed. Gedisa. (Pp.339-373).

Goubert, Beatriz. 2009. “*La ‘chisga musical’: avatares de una práctica social en Bogotá*”. En: Música y sociedad en Colombia: translaciones, legitimaciones e identidades. Pardo Rojas. Ed. Universidad del Rosario Editorial. (Pp. 100- 112).

Guber, Rosana. 2001. *La etnografía método, campo y reflexividad.* Bogotá. Grupo Editorial Norma.

Hernández, Camilo. 2009. *Cincuenta años de Mera música Mariachi.* En: Periódico El Espectador <https://www.elespectador.com/articulo119123-colombia-50-anos-de-mera-musica-mariachi> 2009

Hobsbawn y Ranger, Eric, Terence. 2002. *La Invención De La Tradición.* Barcelona, España. Ed Crítica.

Jáuregui, Jesús. 1991. *El mariachi: símbolo musical de México.* México. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Kawulich, Barbara. 2005. *La observación participante como método de recolección de datos.* En: Forum: Qualitative Social Research Sozialforschung. Vol. 6, No. 2, Art. 43 Mayo.

Levi- Strauss, Claude. 2008 [1979]. *La Obra del American Bureau of Ethnology y sus lecciones.* En: Antropología Estructural: Mito, sociedad, humanidades. Trad. J. Almela. Siglo Veintiuno Editores.

Montes Giraldo, José. 1957. *Algunos Términos Que Designan El Concepto De 'Estupidez' En El Español Colombiano.* Bogotá. Ed. Thesaurus <http://docplayer.es/amp/28177279-Algunos-terminos-que-designan-el-concepto-de-estupidez-en-el-espanol-colombiano.html>

Mafessoli, Michel. 2004. *El Tiempo de las Tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas.* Trad. Daniel Gutiérrez Martínez: México D.F. Ed. Siglo Veintiuno.

Malinowski, Bronislaw. 1986. *Introducción: objeto, método y finalidad de esta investigación.* En: Los argonautas del pacífico occidental. Trad. Antonio Desmots. Barcelona. Editorial Planeta- De Agostini. (Pp. 19-42).

Mairal Buil, Gaspar. 2000. *Una Exploración Etnográfica del Espacio Urbano.* En: Revista de Antropología Social. Madrid. Universidad Complutense de Madrid (Pp.177-191).

Matysiak, Anna. 2008. *No todo lo que brilla es oro: Los escritores mexicanos sobre la vida de sus connacionales en los Estados Unidos.* Tesis de Maestría. University of Nevada, Reno. Department of Foreign Languages and Literatures.

Mauss, Marcel. 1979. *Técnicas y movimientos corporales* En: Antropología y Sociología. Madrid, España. Trad. De Martin- Retortillo. Ed. Tecnos. (Pp.337- 354)

Mier, Natalie. 2014a. *Todo lo que se mueve detrás de La Playa Mariachi.* En: Cívico. Recuperado de: <http://www.civico.com/bogota/noticias/todo-lo-que-se-mueve-detras-de-la-playa>, el 11 octubre de 2017.

_____. **2014b.** *Mariachis: dos grupos, dos mundos, la misma playa.* En: Cívico Recuperado de:

Muñoz Ñañez, Elizabeth. 1990. *El merengue cundiboyacense.* En: A Contratiempo: Revista de música en la cultura, música y danza. Rev. 7. Octubre Pp. 23-35

Palacio Valencia, María. 1999. *La socialización masculina ¿un drama oculto del ejercicio del poder patriarcal?* En: Nómadas. Ed: Universidad Central (Pp.166 - 171 ,1999)

Páramo Bonilla, Carlos. 2002. *Reseña de "Música, raza y nación. Música tropical en Colombia" de Peter Wade.* En: Revista Colombiana de Antropología, vol. 38, enero-diciembre. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Pp. 333-339).

_____. **2011.** *“El corrido del minero: hombres y guacas en el occidente de Boyacá”*. En: Revista Maguaré, vol. 25, No. 1. (Pp. 25-109). Departamento de Antropología. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Pinzón, Rubén. 2015. *Documental: El puesto de los músicos*. Maestría en Comunicación Desarrollo y Cambio Social Facultad de Comunicación Social para la Paz. Universidad Santo Tomás.

Riera, Ramiro. 2016. *Convergencias y divergencias sobre el nomos de la tierra*. En: Revista El banquete de los Dioses. Buenos Aires, Argentina. Universidad de Buenos Aires. (Pp. 35 -51)

Romero Anzola, Carlos. 2009. *Colombia Siglo XX: Una Historia A Ritmo De Ranchera*. Pontificia Universidad Javeriana. Departamento de Comunicación. Tesis de grado Comunicación Social.

Salcedo Restrepo, María. 2012. *Escritura y territorialidad en la escritura de la calle*. En: Antropologías de la contemporaneidad, Comp. Restrepo y Uribe, Eduardo y María Victoria Bogotá, Institutito Colombiano de Antropología e Historia. (Pp. 157- 194).

Sala de Redacción. 1996. *Mariachis, Un Negocio No Tan Charro*. Periódico El Tiempo. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-592809> el 21 de febrero de 2018

_____. **2005b.** *Los Músicos Se Solidarizan*. Periódico El Tiempo. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1817338> el 21 de febrero de 2018

_____. **2005a.** *Protesta contra mariachis de Chapinero*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1817339> el 21 de febrero de 2018

_____. **2006.** *Bogotá, una ciudad mariachi y charra: hay aproximadamente 220 grupos*. En: Periódico El Tiempo. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3265929> el 21 de febrero de 2018

_____.**2009.** *Mariachis de Chapinero se capacitarán en negocios.*
Periódico El Tiempo. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3578657> el 21 de febrero de 2018

_____.**1998.** *Playa, brisa y mar...iachi.* En: Periódico El Tiempo,
20 de octubre de 1998.

Villalobos Robles. 2007. *Diccionario: El español hablado en Barranquilla.*
Recuperado de <https://sites.google.com/site/jdvillalobos/barranquillerismos> el 20 de febrero de 2018.

IIIa. Anexos

Anexo (1)

Sones Regionales De Apertura Usuales.

LAS MAÑANITAS.

Compositor: Manuel M. Ponce.

EI SON DE LA NEGRA.

Compositor: D.R.A

CIELITO LINDO.

Compositor: Manuel M. Ponce.

EN TU DÍA.

Compositor: D.R.A.

GUADALAJARA.

Compositor: Pepe Guizar.

JARABE TAPATÍO.

Compositor: D.R.A.

Tipología De Repertorio Para Fiesta De Quince años.

HA LLEGADO UN ÁNGEL.

Compositor: Alberto Aguilera Valadez.

QUINCE PRIMAVERAS.

Compositor: Pedro Favini y Norberto Gurvich.

OJALÁ NO CRECIERAS.

Compositor: Pedro J. Ramos

MI NIÑA BONITA.

Compositor: Vicente Fernández

EN TU DÍA.

Compositor: Carlos Rivera Ramírez

NOCHECITAS MEXICANAS.

Compositor: Rubén de Pénjamo.

SABES UNA COSA.

Compositor: Rubén Fuentes.

EL CAMINO DE LA VIDA.

Compositor: Héctor Ochoa.

DE NIÑA A MUJER.

Compositor: Rafael Ferro

EL MARIACHI LOCO.

Compositor: Román Palomar Arreola.

HERMOSO CARIÑO.

Compositor: Fernando Z. Maldonado.

Tipología De Repertorio Para Celebraciones A Las Madres (Día, Cumpleaños).

REGALO DE UN HIJO.

Compositor: Yolanda del Rio.

AUNQUE NO SEA MAYO.

Compositor: Vicente Fernández.

A ESA MUJER.

Compositor: Mariachi Vargas de Tecalitlán

CANTO A MI MADRE.

Compositor: Pedro Fernández

POR EL AMOR A MI MADRE.

Compositor: Pedro Aguilar.

CLAVELITOS.

Compositor: Caicedo Rómulo.

A LA SOMBRA DE MI MADRE.

Compositor: Leopoldo Dante Tévez

CORAZÓN DE DIOS (MADRECITA MÍA).

Compositor: Leo Marini.

PASO A LA REINA.

Compositor: Martín Urieta.

LOS VERSOS A MI MADRE.

Compositor: Julio Jaramillo.

LOS VERSOS A MI MADRE.

Compositor: Julio Jaramillo.

TE RECUERDO DULCEMENTE.

Compositor: Alberto Aguilera Valadez.

Tipología De Repertorio Para Celebraciones A Los Padres (Día, Cumpleaños).

MI VIEJO.

Compositor: José Tcherkaski y Piero Antonio Franco de Benedictis.

CUANDO QUERÍA SER GRANDE.

Compositor: Manuel Monterrosas.

MI QUERIDO CASCARRABIAS.

Compositor: Alfonso Acosta Cervantes.

EL REY.

Compositor: José Alfredo Jiménez.

MI VEJEZ.

Compositor: Martín Urieta

CLAVELES A MI PADRE.

Compositor: Pedro Nel Isaza

EL SEÑOR DE LAS CANAS.

Compositor: Federico Méndez.

AMIGO.

Compositor: Roberto Carlos.