

Músicos callejeros y espacio público de la ciudad de Corrientes (2021-2024)

Aportes metodológicos desde el campo etnográfico

Mirta Araceli Sanabria

FADyCC-UNNE, Argentina

smirtaaraceli@gmail.com / ORCID: 0009-0006-9235-2258

Ronald David Isler

Facultad de Humanidades-UNNE, Argentina

ronald.isler@comunidad.unne.edu.ar / ORCID: 0000-0002-7719-0514

Recibido: 31 de octubre de 2025. **Aceptado:** 5 de abril de 2026.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo comprender la actividad de los músicos callejeros y las relaciones que emergen en el desarrollo de su práctica en la peatonal Junín de la ciudad de Corrientes, en tensión con la normativa municipal vigente. El estudio se centra en el período que va desde 2021 hasta inicios de 2024, produciendo un abordaje de tipo exploratorio, inserto en un enfoque cualitativo de investigación. Se considera que uno de los principales aportes del trabajo constituye los transectos de acompañamiento a los músicos a lo largo de una jornada cotidiana de trabajo, lo que permite el entrecruzamiento con la observación de campo y entrevistas semiestructuradas. Esta metodología nos acercó a la complejidad de la actividad artística en la peatonal, las formas de apropiación del espacio y las múltiples relaciones que se establecen con transeúntes, comerciantes, vendedores ambulantes y agentes municipales.

Entre los hallazgos más relevantes, se destaca el desconocimiento por parte de los músicos y de otros actores de la Ordenanza Municipal N° 6444, que regula la actividad desde 2016. Ignorarla derivó en reiterados conflictos y desalojos por parte de inspectores y fuerzas municipales. Se pudo observar también que durante el desarrollo de este trabajo de investigación se afianzó el ejercicio de derecho en el sector como trabajadores de la cultura y se modificaron las relaciones en el espacio público, reconfigurando al arte callejero como una posible fuente laboral.

Palabras clave: músicos callejeros | espacio público | trabajadores de la cultura | transecto

Street musicians and public space in the city of Corrientes (2021-2024)

Methodological contributions from the ethnographic field

Abstract

This article aims to understand the activity of street musicians and the relationships that emerge in the development of their practice along Junín pedestrian street in the city of Corrientes, in tension with current municipal regulations. The study focuses on the period from 2021 to early 2024 and adopts an exploratory design within a qualitative research approach. One of the main contributions of this work lies in the implementation of accompaniment transects, consisting of following musicians throughout a typical working day, enabling a triangulation with field observation and semi-structured interviews. This methodological strategy allowed us to grasp the complexity of artistic activity in the pedestrian area, the various forms of spatial appropriation, and the multiple relationships established with passersby, shopkeepers, street vendors, and municipal officers.

Among the most relevant findings is the widespread lack of awareness –both among musicians and other actors– of Municipal Ordinance No. 6444, which has regulated the activity since 2016. This lack of knowledge led to repeated conflicts and evictions carried out by municipal inspectors and enforcement agents. The research process also revealed a strengthening of rights-claiming practices among musicians as cultural workers and a transformation in public space relations, contributing to the reconfiguration of street art as a potential source of livelihood.

Keywords: street musicians | public space | cultural workers | transect

1. Acerca de la relevancia del arte callejero en el NEA

El interés de este trabajo surge con la convicción de investigar sobre la diversidad de actores culturales que existen y son parte de nuestras ciudades. Siendo un espacio de vacancia para el campo de las ciencias sociales, el arte y las humanidades,¹ resulta relevante el caso de los músicos callejeros, pues su actividad informal implica complejidades que envuelven a las prácticas artísticas autogestivas e independientes.²

Estamos en condiciones de afirmar que en la región del noreste argentino (NEA) no se registran antecedentes académicos específicos que aborden el trabajo de los músicos callejeros desde el campo científico de la gestión cultural. Asimismo, al momento de la investigación, no se contaba con abordajes etnográficos que utilizaran los transectos para comprender expresiones artísticas callejeras en estos escenarios urbanos. Aun así, parece oportuno mencionar los trabajos de investigación de Ezequiel Ledesma, quien dedica sus análisis etno-urbanos a las ciudades de la región. En 2015, en el artículo “Desplazamientos y Territorialidad de la población joven en la Ciudad de Corrientes a través de sus expresiones gráficas callejeras” analiza las distintas formas de expresión gráfica observadas en los espacios públicos de Resistencia y Corrientes, realizada en su mayoría por adolescentes sobre mobiliario urbano y transporte público. Luego, en 2017, presenta su tesis de maestría en antropología social “Barrio, joda y desmanes. Las prácticas de los seguidores de cumbia en la ciudad de Corrientes

(Argentina)” donde desarrolla su trabajo de campo a través de la observación participante, formando parte de arduas jornadas multitudinarias donde motociclistas acompañan sus bandas musicales. Si bien esa adaptación de la observación participante con desplazamiento urbano podría acercarse a los transectos, aún no son abordados bajo ese andamiaje teórico metodológico en su trabajo.

A nivel nacional, la investigación de Valentín Corradini (2016) dedicado a las representaciones sociales de músicos “a la gorra” en la ciudad de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, se encuadra desde el trabajo social, apelando a instrumentos tales como las entrevistas abiertas y en profundidad. En la misma provincia, pero en la ciudad de La Plata, Athuel Fortunato (2022) desarrolla una tesis desde el campo de la comunicación social titulada “Memorias de la calle. Relatos biográficos de artistas urbanos de La Plata” que realiza un registro periodístico de diferentes historias de vida. Sirve de referencia su análisis en torno al lugar que ocupa el arte callejero en esas comunidades, su rol en el entramado de sentidos sociales que constituye el imaginario de la ciudad de La Plata; así también, porque profundiza sobre ideas del espacio público como territorio de disputa y para la producción de sentidos, identidades y cultura. Por su parte, los resultados de la investigación de Julieta Infantino (2021) se publican en el artículo “El arte callejero no es un delito”, donde comunica su trabajo de corte etnográfico desarrollado junto a colectivos de artistas callejeros de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Allí focalizó en un caso particular: el intento de regulación de la actividad artística en el espacio público desde el gobierno local que se desarrolló durante 2018, utilizando para ello las técnicas usuales de la antropología: entrevistas, observación participante y contextualización histórica.

En contexto mexicano, José A. Galarza Tejada (2017), en su tesis de maestría “La construcción social de las culturas musicales; los músicos callejeros a través de sus relatos y performance” describe e interpreta la construcción social de las culturas musicales en San Luis de Potosí y la labor de los músicos callejeros desde un enfoque antropológico social. Desde España, Lucila Urda Peña (2012) aporta perspectivas de análisis sobre arte y espacio público sobre urbanismo y ordenamiento territorial en un artículo denominado “El espacio público como marco de expresión artística”. Aunque son valiosos estos trabajos para nuestra investigación, pues analizan la construcción de imaginarios en tensión con diferentes nociones de espacio público y posibles vinculaciones entre los objetivos de los artistas callejeros, la utilización de sus instrumentos metodológicos y perspectivas se encuadran en el campo disciplinar del método etnográfico y la socioeconomía aplicada a contextos urbanos.

Las principales referencias teórico-metodológicas respecto a los *transectos*, o también denominados *deriva*, son abrevadas del grupo internacional CIMAS (Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible),³ compuesto por profesionales latinoamericanos y europeos del área de las ciencias sociales, formados en distintas disciplinas comprometidas activamente con el entorno social y político, en el que intervienen con criterios de diversidad, inclusividad, creatividad y cooperación. Esta técnica, que se ha usado

normalmente en el llamado Diagnóstico Rural Participativo (DRP), que permite sistematizar de manera más constructiva los procesos comunitarios, ha sido apropiada de manera crítica para nuestra investigación. Entendimos que un ajuste en el instrumento metodológico podría ayudar en la resignificación del trabajo resultante de largos períodos de observación participante y entrevistas en profundidad, registradas a través de grabaciones audiovisuales y de sonido, así como en cuaderno personal de campo, a cargo de la autora principal de este artículo.

Asumimos como punto de partida que esta actividad trasciende los diferentes contextos geográficos y épocas, desarrollándose en diversos espacios públicos como plazas, peatonales, avenidas principales, transportes, entre otros. Al respecto, Galarza Tejada (2017) nos dice:

Aunque a veces son ignorados, forman parte de la vida cotidiana de este espacio, crean relaciones a su alrededor, con los comerciantes, con los policías, interactúan con otros músicos, crean lugares donde lo que a simple vista es un no-lugar. Los músicos callejeros fomentan su práctica como un oficio con el cual adquieren recursos para poder vivir y acumulan experiencia, para mejorar en sus carreras (Galarza Tejada, 2017: 77).

Parece oportuno también señalar que la situación de ASPO (Aislamiento Social Preventivo Obligatorio) decretada por la pandemia por COVID-19 impactó en Argentina después de la segunda quincena de marzo de 2020, trayendo como consecuencia una cuarentena estricta de varios meses que afectó gravemente la situación laboral de las personas, especialmente a nuestro grupo de interés, ya que los trabajadores del sector artístico no fueron considerados esenciales, disminuyó sustancialmente sus posibilidades laborales. En relación con esto, Díaz Langou, Kessler, Paolera y Karczmarczyk (2020) explicaban:

La pandemia ocasionada por el COVID-19 representa enormes desafíos para los gobiernos y sociedades de todo el mundo. Las medidas de aislamiento social y el cese momentáneo de actividades que apuntan a frenar la propagación del virus y preparar los sistemas de salud tienen como contracara un impacto negativo en la economía y el bienestar de la sociedad. Estos impactos no operan sobre todas las personas por igual. Mientras que algunas vulneraciones atraviesan a todos los grupos etarios y a todos los estratos socioeconómicos, otras son específicas a determinadas etapas del ciclo de vida de las personas y se acentúan para las poblaciones de menores ingresos (Díaz Langou, Kessler, Paolera y Karczmarczyk, 2020: 16).

Considerando esta perspectiva, nuestro trabajo partió del supuesto de que durante el ASPO la situación se complejizó para el sector cultural, y particularmente para la actividad de trabajadores independientes de la economía informal. Ante ello, el Estado ignoró el desarrollo de la actividad de los músicos callejeros como trabajadores de la cultura. Además, en el

abordaje de esta problemática consideramos las tensiones suscitadas en la calle, en pospandemia, entre los propios músicos con diversos actores que intervienen en el entorno de la peatonal Junín, a pesar de la existencia de una normativa municipal que regula el arte callejero en la ciudad.

Inserto en un enfoque cualitativo y de carácter exploratorio, y como un intento por reconstruir de manera honesta los procesos seguidos en esta investigación, proponemos una estructura expositiva original en el presente artículo. Como primera decisión, debemos advertir que el texto carece de apartado teórico, debido a que consideramos más conveniente producir la incorporación paulatina e *in crescendo* de conceptualizaciones y contrastaciones teóricas en cada una de las secciones. Comenzamos por compartir una descripción densa de los transectos, pues son los que han permitido profundizar y poner en tensión luego la información relevada a través de la observación participante y las entrevistas a diversos actores de esa escena. En un siguiente apartado, se describen en primera persona las constantes y singularidades en el “detrás de la escena” así como también esa actividad musical se constituye en sustento de vida. Expuesto esto, pasamos a un apartado que aborda las tensiones que surgen entre los músicos y otros actores que comparten el espacio público, que pivotan entre expresiones tales como “molestar a alguien” y “sentir que te valoran”. Como último apartado, apelamos a la contextualización normativo-institucional y a la descripción de situaciones que suceden como consecuencia de la distribución de la normativa y de ciertos actos de ejercicio de derechos de los músicos en las calles correntinas, entendiendo que nuestra investigación trajo consecuencias positivas, aminorando las desigualdades en el ejercicio de poder.

2. Acompañando a los músicos callejeros

Luego de un período de varios meses realizando observación participante en horarios y sectores definidos de manera aleatoria en la peatonal Junín, decidimos complementar el trabajo con la adaptación de una técnica mixta de relevamiento denominada transecto.⁴ Esta consiste en la combinación de observación participante, conversaciones y entrevistas con registro detallado de información. Como lo señalan Arnanz, Caballero, Hernández, Martín y Rodríguez Villasante (2020), esta técnica implica

Caminar “a la deriva” o con una ruta determinada y un tema determinado (transecto), por el barrio, por el pueblo o por parajes naturales, con personas del lugar, vecinas o campesinas, que nos puedan ir contando lo que vamos viendo, e intercambiando con ellas nuestras impresiones o preguntas (Arnanz, Caballero, Hernández, Martín y Rodríguez Villasante, 2020: 35).

En nuestro caso, resultaron útiles para profundizar las relaciones que habían emergido durante la observación de la actividad callejera. A partir de acompañar a uno o más músicos por la ruta

que realizan de manera cotidiana hasta llegar al lugar donde actúan, orientamos la conversación a las preguntas de investigación de este trabajo. Resultó de especial relevancia implementarla, pues como también lo señalan Arnanz et al (2020), es una técnica que reconstruye de manera muy fiel la información, tanto material como emocional, provocando “un debate reflexivo sobre la realidad que se vive” (35). Es oportuno mencionar que los músicos se dispusieron a la observación participante y accedieron a ser acompañados durante su jornada laboral, luego de acordar con ellos el intercambio de material fotográfico y audiovisual que se produjera durante estos.⁵

Para la selección de músicos con los que llevamos adelante los transectos se tuvieron en cuenta dos criterios: a) con Leo Acuña y Diego Jara, primó la concurrencia sostenida durante todo el período de pospandemia a la peatonal Junín. Especialmente, Leo fue el músico más observado en redes y visibilizado por los medios periodísticos locales en 2022. Además, había sido invitado a eventos municipales de manera reiterada. Diego Jara es otro de los músicos que asistió durante varios meses a la peatonal de Corrientes, compartiendo de manera cotidiana el desplazamiento vehicular con Acuña, lo que derivó en que uno de los transectos fuera compartido por ambos.⁶ b) Para realizar lo propio con Flor Sendra, consideramos su relevancia en el campo artístico y gremial. Si bien ella no estaba yendo activamente a la peatonal cuando se inició esta investigación, su rol protagónico en las movilizaciones realizadas durante la pandemia como referente de la UTEP (Unión de Trabajadores/as de la Economía Popular),⁷ fue considerado como un aspecto definitorio para solicitar su participación.⁸

En ambos transectos surgieron conversaciones espontáneas sobre diferentes aspectos de su actividad en las calles. Con Diego Jara y Leo Acuña se conversó de las problemáticas que surgen en la peatonal y cómo sobrellevar los “malos momentos”, ya que ambos experimentaron conflictos realizando sus espectáculos callejeros. Además, afirmaron que realizar música en la peatonal es su principal ingreso económico. Al respecto nos dicen:

Hay muchas cosas, pero yo creo que la que predomina es el hambre (risas), que si no vamos, no comemos. O sea, es tan simple como eso, nosotros vivimos de eso, y si no vamos a la peatonal, no tenemos. Bueno, Leo paga un alquiler, no tiene para el alquiler o en la comida o en lo que sea... viste (D.J., registro audiovisual de transecto, 24/05/22).

Con Flor Sendra se conversó sobre su retorno a la peatonal, recordando ella misma que, cuando se inició esta investigación, no estaba concurriendo a este espacio. También se explayó sobre su participación gremial en la UTEP:

Como hace cinco años está la UTEP [en Corrientes], es como para organizar lo que ya hay, para que todos los artistas estén organizados e informados de todo lo que pasa políticamente, porque queremos o no, la política nos atraviesa a todos los que laburamos en la calle, más allá de que estemos fuera del sistema somos los que más adentro del sistema estamos en realidad (F.S., registro de campo del 23/04/23).

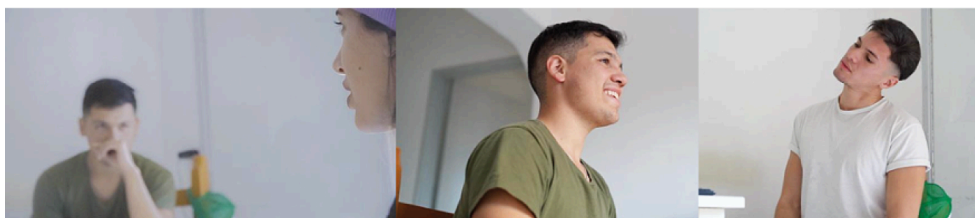
Además, compartió que UTEP estaba vinculada con el Movimiento Evita, una agrupación política nacional asociada al Partido Peronista en alianza con otros de izquierda. En ese momento, ella era la encargada de organizar e ingresar artistas a su grupo, integrado por doce personas, de las cuales había músicos y malabaristas callejeros, artesanos, entre otros oficios. También señaló que una de las condiciones para formar parte de este era estar en actividad sostenida. Los músicos, por ejemplo, debían seguir yendo a la peatonal, porque “la idea era reforzar su propio trabajo y no que lo abandonen”. Otra obligación que tenían era realizar un festival por año en conjunto, gestionado por ellos mismos. A cambio, se les brindó el beneficio nacional denominado “Potenciar Trabajo”.

2.1. Preparación

En los transectos pudimos acceder de manera directa a la preparación inicial de la jornada, cuestión ya señalada en las entrevistas de campo. Como se observa en la figura 1, Diego Jara y Leo Acuña, cada uno a su estilo, realizan ejercicios para preparar sus cuerdas vocales guiados por videos de YouTube. Leo explica:

Yo antes de cantar, de ir a la peatonal, hago el calentamiento no más, que es un toque. Los que son intensos, duran 30 minutos. Está este [señala en su computadora un video de YouTube], te muestra todos los ejercicios de relajación, que eso es vital y este [por Diego] no hace, por eso vuelve todo roto (L.A., registro audiovisual y cuaderno de campo del 24/05/22).

Figura 1. Preparación de los músicos. Leo Acuña (der.) y Diego Jara (izq.).



Fuente: producción propia.

Flor Sendra, en cambio, comentó que no vocaliza antes de asistir a la peatonal porque le sale todo muy natural, nunca sintió esa necesidad. En su casa, ella prepara las cosas para llevar: balde-asiento, balde-colecta, guitarra, botellitas de agua y cartel (donde señala sus redes

sociales) y las dispone en el espacio de la peatonal como se observa en la figura 2. La afinación de la guitarra, la realiza una vez ubicada en la peatonal. Nos cuenta también que su aproximación al canto se fue dando de manera autodidacta, transitando previamente una actividad artesanal.

Más allá de la forma en la que se preparen, la manera de trasladarse en ocasiones está condicionada a lo que utilizarán en la peatonal para su actividad. Leo y Diego explicaron que siempre van en taxi, ya que es imposible trasladar caminando los equipos que utilizan. Nos relatan que otros recurren a la bicicleta, al transporte colectivo o caminando, si llevan solo un instrumento o cuentan con carrito para trasladar el parlante. Por tanto, el desplazamiento desde sus hogares hasta la calle Junín –diez cuadras– la hicimos en vehículo automotor con Leo y Diego, mientras que, con Flor, caminamos un poco más de esas diez cuadras, con su bicicleta rodando a la par.

Figura 2. Flor Sendra llegando a la peatonal / Instalación / Ella afinando su guitarra.



Fuente: producción propia.

2.2. Elección del lugar

En las diferentes fotografías de la figura 3 se pueden constatar diversas formas de ubicarse en el espacio público de la calle Junín. Durante la observación, detectamos que el lugar de preferencia de Leo era en la calle Junín, casi Catamarca, en la franja central, entre los locales de Dexter y MAE, Lencería. Allí, varias veces se observaron interacciones entre los vendedores y él. Diego y Leo también comentaron que cuando iban juntos, en el mismo horario, coordinaban dónde se ubicaría cada uno, ya que los dos usan amplificadores de sonido y sus voces, y “se escuchan a más de una cuadra de distancia”. Esta vez en particular, Diego se instaló en Junín casi Catamarca, y Leo, en Junín casi Mendoza, a doscientos metros de distancia aproximadamente, uno del otro. Ambos, en el área central.

Flor, el día del transecto, se ubicó en Junín entre Córdoba y Catamarca. En un momento de la jornada expresó que tiene en cuenta algunos factores para elegir el lugar donde ubicarse.

Normalmente lo elijo depende de la comodidad del lugar. Por ejemplo, yo me fijo que no haya mucho ruido, porque viste que están los locales que venden celu y eso... y me fijo más que todo, por el sonido

del lugar. Me paro y me quedo escuchando lo que se escucha. Igual, como ya me conocen suelen bajar [el sonido]. Después, me fijo si hay algún local cerrado. Me pongo ahí porque prefiero estar contra una pared, mirando la gente a toda la peatonal, que ponerme en el medio. Tanto no me gusta, prefiero poder ver un panorama (F.S., registro de campo del 23/04/23).

Figura 3. Collage de fotos de los músicos en la peatonal Junín de Corrientes.



Fuente: producción propia.

2.3. Tiempo y permanencia

Una vez instalados en el espacio que eligieron, los tiempos de permanencia varían en cada caso. Este día del transecto, Leo estuvo aproximadamente dos horas. Él asiste siempre que los locales se encuentran abiertos y finaliza, cuando empiezan a cerrar, o la batería de su parlante se agota, en un rango de dos a tres horas. Diego, en la misma ocasión, estuvo menos tiempo, ya que su parlante se quedó sin batería durante la primera hora, luego de comenzar.

Flor, por su parte, al no tener amplificador de sonido, nos dice que mide su tiempo de acuerdo a las botellitas de agua que lleva. Comenta que, cuando se termina la segunda, “es hora de volver a casa”.

En los tres casos, comprobamos lo que arrojaron las entrevistas previas respecto de la buena disposición de la gente: las personas se acercan a ellos, lo hacen para colaborar, charlar brevemente o simplemente saludarlos. Como no observamos conflictos durante el transecto con los músicos varones, repreguntamos específicamente sobre situaciones difíciles que les hubiera tocado vivir, y que habíamos registrado en las entrevistas anteriores. Entonces, Diego reflexiona sobre las denuncias que los vecinos realizaban al Área de Ruidos Molestos de la Municipalidad de la ciudad de Corrientes: “yo entiendo perfectamente el hecho del cansancio a las personas, a cualquier persona le puede cansar algo repetitivo, la misma voz, la misma cara,

pero lo que no entiendo es la maldad, viste” (D.J., entrevista realizada el 24/05/22). Leo, al respecto, menciona:

Hay que pensar que así es la calle, o sea, estamos laburando en la calle, no queda más que aguantar y quedarse con lo lindo, y si queremos seguir haciéndolo, es aguantar nomás, y quedarse con lo lindo de eso, con los chicos que vienen y te abrazan, y la gente que te dice “gracias a vos” [...]. Vos le agradecés porque te aportan algo, y te dicen gracias a vos... esas cosas viste que te llenan. Pero viste como te digo, es jodido, para eso sirve la calle, es una escuela la calle (L.A., registro audiovisual de transecto realizado el 24/05/22).

Cada jornada del transecto concluyó de manera diferente. En el caso de Diego, al quedarse sin batería en su parlante se dispuso a guardar sus cosas y contar el dinero que había recaudado. En ese momento, un señor le arrojó veinte pesos en la funda y le dijo: “Tenés que cantar canciones más alegres papá, como el otro chico, más arriba”, haciendo referencia a Leo; a lo que él nos dice: “Viste... esas cosas desaniman”. Una vez que terminó, un niño en *rollers* se le acerca con una colaboración y le dice: “No, todavía no te vayas”, lo que hace que sonría y se abracen. Por otro lado, Leo estuvo un poco más de dos horas; al finalizar cada tema surgían aglomeraciones espontáneas y aplausos de las personas que detenían su paso para compartir la música. Durante la actuación de Flor, nos percatamos de que fue presenciada en su totalidad por una pareja, que supimos que se encontraba haciendo tiempo para volver al hospital, y por una niña y su papá. Particularmente lo pudimos registrar, porque el público fue bastante menor, debido a que transitó poca gente en la Junín por ser domingo. La niña, mientras ella guardaba sus cosas, la felicitó por su voz y su música, y le dijo que le gustaría cantar como ella algún día, a lo que Flor respondió “cuando quieras vení y te enseño acá”. Luego, subió a su bici y nos despedimos.

3. En primera persona

La información obtenida en los transectos nos permitió resignificar los resultados previos de la observación participante y las entrevistas, así como marcar rumbos en las indagaciones posteriores. A lo largo de un significativo período de tiempo, que inició con las primeras aproximaciones en 2021, continuó con el trabajo sostenido durante los años 2022 y 2023, y cerró con instancias de corroboración en 2024, pudimos construir datos que arrojaron situaciones singulares y ensayar lecturas sobre ciertas constantes en la actividad de los músicos callejeros. Nos dimos cuenta de que las jornadas acompañando a Leo, Diego y Flor actuaron como pivots interpretativos.

Cuando comenzaron los primeros acercamientos, se optó por caminatas esporádicas en la peatonal para evaluar la accesibilidad al objeto de estudio y la factibilidad de la investigación. Se las hizo en diferentes momentos, con el fin de identificar a los actores, sus horarios y días de

conurrencia. Por tanto, la observación fue una técnica útil para realizar una primera aproximación al campo de estudio. Es importante resaltar aquí lo mencionado por Guber (2001), quien destaca que para obtener información se involucran actividades muy disímiles, suponiendo que la percepción y experiencia directa del investigador frente a los hechos hacen a una mejor comprensión de la vida cotidiana.

En enero de 2022, continuamos la observación de campo, con la estrategia de asistir a la peatonal de manera aleatoria en diferentes días y horarios de la semana, con cuaderno de campo para poder registrar las diferentes situaciones observadas. Las caminatas de comienzo a fin de la peatonal, varias veces por semana, buscaban determinar qué músicos sostenían su performance, presenciar su actividad y registrar todo lo ocurrido en ese lapso de tiempo.

Como parte de las estrategias de investigación, también se realizaron entrevistas a doce músicos, quienes dieron su consentimiento para ser grabados y utilizar sus nombres en este trabajo. Además, se hizo lo propio con empleados estatales,⁹ con los que mantuvimos reuniones en las que nos proporcionaron información relevante para la investigación. Las entrevistas resultaron fundamentales para contrastar sus experiencias y perspectivas con lo observado, posibilitando realizar un análisis más profundo. En relación con esto, Taylor y Bogdan (1987) señalan:

Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras (Taylor y Bogdan, 1987: 101).

Además, en la etapa final de la investigación, se realizaron algunas conversaciones por Instagram y WhatsApp para corroborar y reforzar algunos tópicos que se abordaron en la investigación. Cabe señalar que, tanto para las entrevistas como para los transectos, los criterios utilizados para la selección de los músicos estuvieron directamente relacionados con su *conurrencia sostenida* a la peatonal Junín de Corrientes, sus *trayectorias* como artistas en espacios públicos por un lapso mayor a seis meses y por la *relevancia* en la peatonal, según la opinión de los propios colegas.¹⁰

3.1. Constantes y singularidades en el “detrás de escena”

Dentro de los aspectos resignificados al establecer la contrastación ya señalada, retomamos cuestiones relacionadas con la *preparación*. Al respecto, Darío Laslo nos cuenta en una entrevista que, además de vocalizar, prepara su cuerpo elongando, para ir mejor preparado a su presentación, ya que él, además de cantar, realiza unos pasos de tango en su performance, y

ocupa los dos primeros temas de su repertorio para terminar de “entrar en calor” (D.L., entrevista personal, 10/02/22). Más allá de lo señalado en el transecto de Leo Acuña y Diego Jara respecto a ello, a los otros músicos no se los observó desarrollando ejercicios preparatorios de ningún tipo, lo que implicaría que lo hacen de manera previa en sus hogares, o que directamente adolecen de rutinas técnicas.

Corroboramos que el criterio más recurrente para *elegir lugar* donde realizar sus actuaciones es el de evitar ubicarse en la misma cuadra con otro músico. Más, si cuentan con amplificadores de sonido, pues se torna difícil que se escuchen dos actuaciones en simultáneo, sobre todo, si una de las personas no cuenta con ese equipamiento de trabajo. Santiago Gural, un músico que también integra la UTEP, nos dice que sobre la organización del espacio entre artistas en la vía pública hay una especie de “trato implícito”, que pasa en todas las ciudades, “porque por ahí si está otro chico que hace sus artesanías, no pasa nada viste, pero si nos podemos poner cada uno en cada cuadra, es mejor” (S.G., entrevista personal, 17/01/23). Además, señalan que se busca evitar los ruidos propios de los locales o del tránsito. Ale Felli, un artista de la ciudad de La Plata, que se dedica a viajar con su música, comentaba:

Voy buscando lugares, como sé que la peatonal es la más circulada también tengo la sensación a veces que pasa la misma gente y que están los mismos negocios, y yo uso capaz el mismo repertorio. Un poco para descansar yo. Generalmente cuando viajo no hay peatonales, hay calles donde hay aceras céntricas donde hay movimiento. Es mucho más cómodo tocar en una peatonal, pero cada tanto busco alguna veredita, funciona bien también. Te acercás a otra gente (A.F., entrevista personal, 31/05/22).

Reforzando esta idea de elegir lugares donde la música no sea aplacada por el ruido ambiental, Nico Arena expresaba que tocar en la peatonal con el ruido de los locales complica su permanencia en esos espacios, ya que hay comercios que ponen el sonido muy fuerte o incluso sacan el parlante afuera.

Me ubico según el espacio que hay alrededor. Siempre trato de ponerme cerca de un banco porque por ahí la gente se queda a escuchar, entonces está bueno que haya un banco, pero ahí también está mucho el tema del ruido de los locales [...], entonces según el ruido que hay alrededor, si veo así un lugar medianamente tranquilo y se presta al espacio me pongo ahí (N.A., entrevista personal, 29/09/23).

En este sentido, Ale Felli comentaba durante la observación que, además del sonido ambiente y de los locales, se debe tener en cuenta para realizar la actividad si hay más músicos, porque, según su perspectiva, se divide o disminuye la colaboración económica de los transeúntes cuando hay varios músicos en la peatonal.

Otro factor considerado en el desarrollo de la actividad musical en contextos de la calle Junín es el *repertorio* utilizado por ellos. Los doce artistas entrevistados poseen listados muy variados de piezas musicales, entre los que se pueden mencionar diferentes géneros como el rock, pop, melódico, cumbia, cuarteto, tango, jazz y folclore. Algunos asisten con su repertorio de canciones a interpretar y otros van improvisando sobre la marcha. Si bien algunos de ellos componen música propia, todos ejecutan canciones de otros artistas a la hora de realizar su actividad en la peatonal.

Sobre los *días y horarios elegidos*, es importante señalar que, si bien en las entrevistas algunos músicos mencionaron una franja horaria y días en los que concurren a la peatonal, según lo observado en campo no es algo estricto, ya que esto suele modificarse de acuerdo con la época del año y sus respectivas agendas. Aun así, estamos en condiciones de afirmar que la gran mayoría prefiere los horarios comerciales (de 9 a 13 y de 17 a 21), ya que al encontrarse los locales abiertos hay una mayor concurrencia de personas que transitan por la peatonal. Al respecto, Nico Arena explicaba:

Cuando ya cerraron los negocios no tiene tanto sentido, por eso, si vengo a la tarde, vengo a partir de las seis, seis y media, hasta las nueve y algo, que empiezan a cerrar todo y a la mañana lo mismo, muy temprano tampoco tiene tanto sentido ponerse a tocar a las ocho y media, cuando no hay casi movimiento. Entonces, es de acuerdo a mi disponibilidad y sobre todo el movimiento que haya ¿viste?, para aprovechar eso (N.A., entrevista personal, 29/09/23).

Sin embargo, también hay testimonios que afirmaron que, en ocasiones, prefieren ir cuando los locales están cerrados, como nos lo dijo Juan Maíz. De cierta manera traducen *otros sentidos* de realizar su arte en la calle Junín.

A la peatonal voy a tocar los domingos porque hay muy poca gente, están todos los locales cerrados y hay mucho silencio, a veces incluso me voy y no hago mucha plata, pero por el gusto de ir a tocar en un lugar silencioso, está buenísimo. Aparte tiene una acústica muy buena (J. M., entrevista personal, 19/04/22).

También podemos señalar que las actuaciones en la peatonal tienen un *lapso de duración* de dos a tres horas aproximadamente por parte de cada artista. En general, aunque la hora de inicio puede variar, la finalización coincide con el cierre de la atención de los locales comerciales y, por lo tanto, la merma en la circulación del público, con su equivalente en la mayor o menor contribución económica de los transeúntes. Otro factor determinante, como se

señaló en los transectos, es la duración de las baterías de los amplificadores de sonido, o el cansancio mismo de los cantantes y/o la ejecución de sus instrumentos.

Una variabilidad relacionada con la dimensión tiempo se pudo observar luego del trabajo sostenido a lo largo de estos años en la peatonal y está vinculada a la *estacionalidad climática*. Se pudo ver que, en los meses de verano, cuando las temperaturas son muy altas (pueden superar los 40°C con sensación térmica aún mayor), la tarde/noche es la franja horaria más elegida. En cambio, en invierno, la franja horaria preferida es la media mañana y la tarde, de 10 a 13 y/o de 17 a 19, respectivamente.

En campo, también pudimos registrar aspectos relacionados con las *ausencias de músicos*, las que podrían caracterizarse de la siguiente manera: a) en los inicio de semana, hay menor frecuencia de actuaciones, con mayores ausencias de lunes a miércoles; b) cuando se producen eventos en las plazas centrales, más frecuentes los viernes o sábados, la gran movilización de personas y niveles de volúmenes muy altos impedirían sus actuaciones; y c) cuando los músicos tenían otras actividades (actuaciones, actividades paralelas, compromisos personales, entre otras). Estas características refuerzan lo antes dicho: ninguno de ellos posee día y horario estricto para asistir a la peatonal Junín.

Finalmente, en los aspectos relacionados con el detrás de escena podemos destacar que indagamos respecto a la existencia de *recursos de comunicación* entre los propios músicos. En las entrevistas se pudo conocer que no contaban con ninguna herramienta especial ni red social o aplicación para comunicarse que les permitiera saber quiénes van a estar en la peatonal en tal o cual día y horario determinado. Uno de los comentarios reiterados en las entrevistas es que la mayoría considera que “no son tantos los músicos que acuden a la peatonal” como para necesitar un instrumento especial para organizarse.

3.2. La música como sustento de vida

Emergen como un aspecto que merece ser descripto las diversas motivaciones que impulsan a los músicos callejeros a elegir la peatonal como escenario de trabajo. El contacto cotidiano con las personas, la posibilidad de ejercer su oficio y la aspiración de desarrollarse en sus trayectorias musicales constituyen algunas de las razones más reiteradas en las entrevistas y observaciones realizadas.

El vínculo diario con el público permite, por un lado, la generación de nuevas relaciones, ya que algunas personas se acercan a conversar o simplemente se detienen a escucharlos durante sus actuaciones. En este sentido, como expresaba Diego Jara en una de las entrevistas, la presencia del público representa un reconocimiento simbólico: “hay gente que valora que estemos acá” (D.J., comunicación personal, 24/10/22).

Por otro lado, la peatonal también se configura como un espacio de oportunidades laborales. Varios de los músicos mencionaron haber sido convocados para presentaciones en eventos privados –cumpleaños, reuniones o casamientos– a partir de su visibilidad en este espacio. Tal como relataba Nico Arena: “Hace poco salió un casamiento tocando acá, me escucharon y me hablaron para que toque en su casamiento” (N.A., comunicación personal, 29/09/23). Asimismo, otros músicos destacaron las posibilidades de difusión que ofrece la exposición pública, ya que muchas personas que transitan por la peatonal graban fragmentos de sus actuaciones y los comparten en redes sociales, contribuyendo así a la circulación de su trabajo artístico.

La mayoría de los músicos entrevistados considera esta práctica como una de sus principales fuentes de ingreso. En los testimonios recogidos se evidencia la importancia que adquiere la continuidad de la actividad para su sustento económico y estabilidad cotidiana. Santiago Gural asegura: “Mi principal fuente de ingreso es la peatonal” (S.G., comunicación personal, 17/01/23); mientras que Carlos Acosta refuerza: “Vengo todos los días; si no trabajo, no como” (C.A., comunicación personal, 17/01/23). Relatos más íntimos traducen aspectos relacionados con “la música como sustento de vida”, y cómo esto conlleva aspectos existenciales:

Yo tenía otro trabajo y venía solo los sábados [...] mi viejo me daba una ayuda y con eso pagaba el alquiler; un día no me la dio más y ahí comencé a venir con más frecuencia, porque me hacía falta [...] incluso este último tiempo estoy yendo mañana y tarde (D.J., comunicación personal, 24/11/22).

Vine a mis veinte años a estudiar acá [...] la idea era tirar currículum y conseguir algún trabajo, pero no surgió nada, olvidate, y quería tener mis cosas [...] pregunté en el grupo del Instituto de Música si alguien tenía un parlante portátil para cantar en la calle y esa misma tarde fui [...] hice 142 pesos, para mí era la gloria, era plata en su momento (L.A., comunicación personal, 02/01/22).

A mí se me acerca mucha gente y me dice: “yo estuve así también, perdido como vos en la calle” [...] para mí es un ejercicio de resistencia que tiene que estar sí o sí todos los días, sostenerlo, hacerlo, aunque te vaya mal [...] a mí me gustaría formar artistas callejeros, entrar al ámbito educativo y dar charlas (D.L., comunicación personal, 24/10/23).

Estos testimonios seleccionados permiten comprender que nuestros músicos callejeros otorgan a sus prácticas en la peatonal Junín el estatus de trabajo, reafirmando como un espacio de pertenencia y de sostenimiento económico. Parecería que aún resta atravesar procesos de resignificación cultural que permitan reposicionar el ejercicio de la música callejera como una fuente laboral informal en la ciudad de Corrientes. Su concurrencia constante a la peatonal no

solo representa una fuente de ingresos, sino también una práctica cotidiana que sostiene sus identidades como trabajadores de la cultura y músicos populares.

4. Entre “molestar a alguien” y “sentir que valoran tu presencia”

Al considerar que la calle Junín constituye un espacio público de circulación constante, en el que los músicos callejeros interactúan con diversos actores que comparten o transitan el lugar, nos interesan tanto las tensiones conflictivas como las relaciones positivas con el contexto de la peatonal. Los motivos que llevan a las personas a recorrer la peatonal son variados –paseos, compras, trámites o trabajo–, y en ese tránsito se encuentran con un entramado de actores compuesto por comerciantes, artesanos, vendedores ambulantes y artistas callejeros. Como ya hemos mencionado, las actuaciones de los músicos generan percepciones diversas entre quienes transitan por ese espacio público. Por un lado, observamos que la convivencia genera disputas por la utilización de la vía pública, diferencias de intereses con los vecinos, vendedores ambulantes y de locales comerciales, así como la intervención de agentes municipales. Por otro lado, nuestros músicos establecen vínculos significativos con transeúntes, comerciantes y otros actores del espacio, los que pueden traducirse en apoyo, reconocimiento o cooperación mutua. Por tanto, en este apartado se abordarán ambas dimensiones, analizando los modos en que se construyen esas relaciones, y cómo los músicos negocian su presencia en la peatonal.

Si para algunos su presencia pasa inadvertida, para otros, constituye una expresión artística de vitalidad en el entorno. Sin embargo, también existían quienes experimentaban incomodidad ante el sonido y llegaban incluso a denunciarlos ante la Municipalidad por “ruidos molestos”.

Observamos que, “a modo de bienvenida”, frecuentemente los artistas recibían advertencias por parte de los inspectores municipales. En las entrevistas, los músicos recuperan la voz de estos agentes, contándonos que les decían: “Si molestas a alguien, te vas a tener que ir”. En este mismo sentido, también se generan enfrentamientos con la policía, ocurridos a raíz de quejas vecinales. Al respecto, uno de los músicos relató: “La policía me sacó un montón de veces, la calle es así digamos, más de una vez te van a echar de cualquier lado, pero bueno” (J.M., entrevista personal, 19/04/22).

Un aspecto importante en los conflictos cotidianos surge con los vendedores ambulantes, quienes suelen vincularse a través de la disputa por el espacio físico, y por la recaudación económica, pues consideran que la presencia de los músicos los perjudica, como se observa en los siguientes registros:

Una mañana estaba tocando en la peatonal y compartía la cuadra con una señora que vende bolsas [...] vi cuando le señaló a su hija que hiciera caca frente mío mientras yo cantaba [...] me tuve que ir, fue

muy groso ese día (D.J., registro en cuaderno de campo, 08/05/22).

Un tipo que vendía mates al lado del duende me hacía la seña y siempre me decía: “vos tenés que pagar el lugar” [debido a que los vendedores ambulantes pagan a la Dirección General de Rentas de Corrientes un monto por vender sus productos en la peatonal]. Era un vendedor más y siempre me hacía la misma seña [...] pero hay que pensar que así es la calle, y estamos laburando en la calle, y si queremos seguir haciéndolo... es aguantar no más... y quedarse con lo lindo” (L.A., registro en cuaderno de campo, 24/05/22).

Asimismo, los músicos enfrentan otro tipo de conflictos con los vendedores de locales comerciales, que rechazan su proximidad. Esto se traduce en pedidos de retiro, o incluso, en el uso de parlantes exteriores con volumen desmedido, mucho más elevado que el habitual, para desalentar su permanencia, como podemos observar en los siguientes testimonios:

Yo en realidad me estaba acomodando a mitad de cuadra y salió un vendedor del local de electrodomésticos y me dijo “no acá por favor no”. Nunca sabés cómo pueden reaccionar, porque el otro día estaba tocando por Catamarca y salieron de un local a aplaudirme (D.J., comunicación personal, 31/03/22).

Está perfecto que el local ponga música dentro de su local, pero ¿por qué sacar el parlante a la puerta y encima ponerlo re fuerte? como hacen algunos locales, eso te jode bastante si querés tocar en la calle (N.A., entrevista personal, 29/09/23).

En relación con estas dinámicas, Delgado nos dice respecto del espacio público que se lo debe abordar como

un supuesto escenario comunicacional en que los usuarios pueden reconocer automáticamente y pactar las pautas que los organizan, que distribuyen y articulan sus disposiciones entre sí y en relación con los elementos del entorno en que los usuarios pueden reconocer automáticamente y pactar las pautas que los organizan, que distribuyen y articulan sus disposiciones entre sí y en relación con los elementos del entorno. Lo que se distingue ahí se supone que no es un conjunto homogéneo de componentes humanos, sino más bien una conformación basada en la dispersión. Un conglomerado de operaciones en que se autogestionan acontecimientos. agentes y contextos. El soporte de ese paisaje son las personas que concurren. que se presume que no funcionan como miembros de comunidades identificable se identificadoras, sino como ejecutores de una praxis operacional (2011: 41).

Es así que, en ocasiones, los músicos son ignorados, en otras, logran captar la atención de los transeúntes, generando momentos de reconocimiento que resultan significativos para quienes realizan la práctica. A continuación, se comparten algunos registros que ilustran diversas experiencias.

Cerca de las diez de la mañana, cuando Leo se encontraba cantando en la peatonal, se formaron espontáneamente varias aglomeraciones a su alrededor. En esa jornada interpretaba clásicos melódicos de artistas como Chayanne y Abel Pintos, y entre las pausas musicales un hombre gritó con entusiasmo: “¡chaque tu corazón!”, mientras que al finalizar cada tema se produjeron aplausos espontáneos (Registro en cuaderno de campo, 04/02/22).

Durante la observación, alrededor de las 19hs, se registró que Darío Laslo, cuyo seudónimo es “Don José Tango”, realizaba pausas para tomar mate durante su actuación. En esos intervalos se le acercaban vecinas, trabajadoras de locales y transeúntes, quienes conversaban con él sobre un viaje que había mencionado en redes sociales. Algunas personas le aconsejaron no viajar al exterior durante la pandemia, mientras que varios adolescentes le expresaron la emoción que les generaban sus canciones. Al finalizar su jornada, comentó que, cuando las personas no pueden dejar dinero, suelen dejar cartitas (Registro en cuaderno de campo, 03/02/22).

En la observación de campo pudimos registrar reiteradamente este tipo de situaciones. Algunos fragmentos de entrevistas y citas del propio cuaderno de campo permiten visualizar el impacto emocional que los músicos generan en su público:

Me preguntaron cuando yo iba a dejar de cantar [...] lo que más me gustó, o sea con lo que me quedo, es que no te das cuenta de lo que estás haciendo, porque puede que una persona esté bajoneada y escuche una canción y se dé cuenta de que no está sola [...] me dicen te agradezco porque nos sirvió para orar (A.P., entrevista personal, 03/05/22).

gustó mucho tu canción Leo, ¡gracias! yo te sigo y una chica de mi oficina también te sigue; cuando venimos a la peatonal nos quedamos a escucharte. ¿Por qué no vas a La Voz? ¡Tenés mucho talento! (Registro en cuaderno de campo, 14/06/22).

Hay una conexión con la gente cuando uno está cantando, porque cuando me pongo a tocar, transmito algo [...] al principio no me daba cuenta, pero después sí. Aparte, porque la gente me lo decía. Una vez

me dijeron “me transmitiste una alegría” [...] y ahí me di cuenta del feedback, de lo que se genera en la gente (M. I., entrevista personal, 29/04/22).

Aunque dichas sensaciones resultan difíciles de indagar, las observaciones permiten identificar momentos de conexión que parecieran genuinos entre músicos y transeúntes. Al respecto, Galarza Tejada (2017) señala “las personas que pasan escuchan tan solo algunos segundos de las canciones o melodías y algo les provoca dejar dinero. En la mente de cada persona quedan los verdaderos motivos para retribuir a los músicos” (68). Pero no todo parece que deba tener una retribución económica. En una jornada se realizó el siguiente registro de campo:

Cerca de las 10:30hs, barrenderos municipales descansaron durante varios temas para poder escuchar a Leo. Las personas tienden a quedarse, cuando interpreta temas clásicos como “Juntos a la par”. Los niños y niñas son especialmente participativos: un niño con ropa de jardín corrió hacia él para saludarlo; otras niñas bailaban mientras cantaba. Algunas personas acompañaban en voz baja o tarareaban, y más tarde una señora pasó agitando los brazos en señal de arenga (Registro en cuaderno de campo, 04/03/22).

Destacamos que los músicos resaltan continuamente en sus discursos aspectos y situaciones positivas, lo que podemos confirmar en la observación directa, de manera frecuente:

Un grupo de vendedores ambulantes y vecinos comentó, mientras escuchaban a uno de los músicos, que algunos locales comerciales mantienen una actitud solidaria con los artistas y los vendedores, destacando al dueño de la pizzería “ECO”, quien “siempre ayuda a los músicos y vendedores que son echados de otros espacios de la peatonal” (Registro en cuaderno de campo, 05/05/22).

Un vendedor ambulante se acercó a Leo para compartir un mate durante un descanso, evidenciando lazos de camaradería (Registro en cuaderno de campo, 31/05/22).

También se registraron gestos de reconocimiento por parte de los comerciantes. Por ejemplo, un grupo de vendedoras del local de lencería MAE solicitó a Leo que interpretará el “Feliz cumpleaños” para su dueña, mientras que el local de indumentaria deportiva DEXTER anunció en su vidriera que su inauguración estaría ambientada con la música de este artista (Registro en cuaderno de campo, 14/06/22). En otra ocasión, durante una caminata por la peatonal, se observó a uno de los músicos esperando a que le carguen la batería de su parlante, quien comentó en ese momento que un vendedor del centro inclusive le provee pistas nuevas para sus

presentaciones (Registro en cuaderno de campo, 11/01/23). Estas formas de colaboración reafirman al espacio público como territorio de intercambio social. En palabras de un entrevistado:

Como músico a mí me parece perfecto venir a tocar; me siento en mi lugarcito, hago mi música, si me escuchan bien y si no los chicos me bajan un poquito su música para convivir entre todos. Los del local de joyas siempre me ayudan y la chica del bar me regala todos los días jugo de frutas y un carlito (S.G., entrevista personal, 17/01/23).

Estas experiencias mostraron cómo la música callejera podría transformar la cotidianeidad del espacio urbano, generando vínculos afectivos, aunque en apariencia efímeros, que reconfiguran las percepciones sobre la presencia artística en el espacio público.

Resulta interesante analizar la utilización de la vía pública por parte de los músicos callejeros desde la perspectiva de Delgado (2011), quien sostiene que dicho espacio “puede entenderse como un conjunto de lugares de libre acceso y como el escenario donde se construyen formas específicas de vínculo social y poder” (19). En este sentido, las relaciones que se configuran entre los músicos y los otros actores –público transeúnte, comerciantes, vendedores ambulantes, policías, vecinos e inspectores municipales– revelan la complejidad del uso compartido de ese espacio urbano.

Los testimonios evidencian que, aunque nuestros artistas conciben a la peatonal Junín como un espacio libre y accesible, las tensiones son inevitables dada la multiplicidad de actores que lo habitan. De este modo, el espacio público, al “ser de todos”, se convierte también en territorio de disputa simbólica y material, donde algunos parecen asumirse como “sus dueños”.

5. ¿Música o ruido? Cuestiones de interpretación

Durante los primeros meses de trabajo en la peatonal Junín no se registró como observable ningún conflicto con los músicos en la peatonal, entre ellos ni con otros actores. Sin embargo, en las entrevistas emergieron reiteradamente relatos sobre las tensiones que experimentaban con los inspectores municipales. Como ya hemos señalado más arriba, la frase que se repetía constantemente en sus testimonios era: “si molestás a alguien, te vas a tener que ir”. En otros casos, los agentes les sugerían trasladarse a la plaza Juan de Vera o a la plaza Cabral ante eventuales quejas de vecinos o comerciantes que alegaban ruidos molestos. Los inspectores les pedían que se trasladaran bajo el argumento de que en esos espacios generarían menos inconvenientes.

Si bien se han abordado en el apartado anterior algunas situaciones de tensión, consideramos necesario analizar aquí otras particularidades surgidas durante la investigación, que entran en la

normativa vigente, su aplicación concreta en el espacio público y el diverso grado de conocimiento y ejercicio de derecho al respecto.

Durante el proceso inicial, trazamos una línea de indagación referida a los marcos institucionales, donde establecimos contacto con la Dirección General de Atención y Cercanía Ciudadana. Más allá de la escasa colaboración recibida, durante nuestra visita tuvimos diálogo con un inspector municipal dedicado a la supervisión de ruidos molestos,¹¹ quien nos permitió acceder a la Ordenanza Municipal N° 6444, que en su artículo N° 1 dice: “Establécese la protección, difusión y garantía de las actividades o expresiones culturales artísticas en la vía y el espacio público de la Ciudad de Corrientes”. Esta ordenanza fue propuesta a raíz de un conflicto ocurrido en 2016 y sancionada por el Consejo Deliberante ese mismo año. Pudimos corroborar que esta normativa era desconocida por la mayoría de los músicos entrevistados. Uno de ellos, específicamente expresaba en las primeras charlas informales: “No hay leyes ni regulaciones porque no existimos; en Córdoba hay, pero es medio gorila, solo está para hacer un registro de quiénes son por si hay algún disturbio, para identificarlos” (D.L., comunicación personal, 03/01/22).

Luego de acceder a esta ordenanza, se les compartió a nuestros artistas vía WhatsApp, pues se contaba con sus contactos telefónicos debido a entrevistas previas. Esto incidió positivamente, pues en las entrevistas e intercambios posteriores se mencionó su existencia, y tiempo después, se advirtió un cambio en los modos en que los músicos interactuaban con los agentes municipales. Entendemos y reflexionamos al respecto de esta incidencia en el campo, observando cambios en el ejercicio de derechos y en las maneras de comportamiento que emergen en algunos entrevistados:

Una vez, el inspector me pidió que me vaya, y bueno, vos me habías pasado la ordenanza. Entonces, la segunda vez que fue le dije de la ordenanza, y me dijo que le bajé el volumen nomás. Y encima fue muy chistoso esa vez, porque estaba con otro inspector, y mientras yo cantaba me pidió que le mande saludos a su mujer (D.J., entrevista personal, 24/11/22).

El conocimiento de la existencia de esta normativa municipal fungió de parteaguas en la actividad que nos ocupa. Antes de conocerla, los inspectores municipales solían tomar decisiones arbitrarias respecto a los músicos, llegando incluso a expulsarlos de la peatonal o amenazarlos con el decomiso de sus instrumentos, según nos lo relatan en las entrevistas.

Recuperando el proceso que siguió la generación de esta normativa, debemos señalar que, en el año 2016, por iniciativa del bloque opositor al Poder Ejecutivo municipal, se propone un anteproyecto que fue oficialmente aprobado por mayoría como ordenanza. En esta se habilitan

y regulan las actividades de los artistas callejeros. Especialmente, en su artículo cuatro, se establece:

La actividad que desarrollan los artistas callejeros protegida por la presente no requiere permiso municipal alguno, sin perjuicio de que debe desarrollarse de tal forma que no interrumpa la circulación de peatones y/o vehículos. Cuando utilicen amplificadores de sonido para la realización de actividades o expresiones artísticas deben observar lo estipulado por la Ordenanza N° 5148.

A pesar de que la normativa había entrado en vigencia, se percibió en el accionar de los inspectores municipales lo que podrían considerarse “ciertos errores de procedimientos” o interpretarse, en algunos casos, como “abusos de poder”. En cualquiera de las situaciones, fueron en desmedro de la actividad artística. Los músicos señalaron que, cuando los inspectores les informaban que existían “denuncias” de vecinos por ruidos molestos, no les presentaban ningún documento o comprobante que avalaran dichas quejas y/o indicaran acciones solicitadas por autoridad competente y/o la implementación de instrumentos de medición o cualquier otro parámetro objetivo.

Estas sospechas de “abuso de autoridad” se reflejaron en una observación de campo donde se presenciaba la actuación de Leo Acuña. A eso de las 11, luego de un breve descanso, regresamos al lugar donde estaba Leo. Sorpresivamente se lo vio levantando sus cosas para irse. Ante un diálogo espontáneo acerca de los motivos por los cuales suspendía su actuación, él relató que “llegaron tres inspectores municipales y me dijeron que no puedo estar ahí con el parlante [Junín casi Catamarca, donde generalmente lo veíamos ubicado], que me vaya a una plaza o a alguna esquina donde tenga vecinos menos sensibles”. Agregó que, “si no me retiraba, me advertían que iban a decomisar mis instrumentos” (Registro en cuaderno personal de campo, 30/06/22). Sin embargo, acudiendo a la ordenanza que nos ocupa, en su artículo cinco establece que:

Cuando se produjeran inobservancias a lo establecido en el artículo precedente, la autoridad municipal competente los intimará a cesar inmediatamente en sus actividades. Los elementos, herramientas e instrumentos de trabajo no podrán ser secuestrados, retenidos o decomisados bajo ninguna circunstancia.

En este sentido, otro entrevistado comentó que en “la Junín” —entre Córdoba y Mendoza—, intentaron desalojarlo de su lugar de trabajo: “Me quisieron sacar, pero les dije que estoy trabajando, yo trabajo porque soy discapacitado [...] me querían sacar porque me decían que yo hacía ruido, nada que ver” (C.A., entrevista personal, 17/01/23).

Respecto a esta idea de los “ruidos molestos”, el inspector municipal que accedió a la entrevista anónima explicó que, de acuerdo con su experiencia, en muchos casos el pedido de intervención provenía de un número reducido de personas, y que en ocasiones eran las mismas. También, que esos reclamos tenían como sustento el desagrado por el repertorio musical, mientras que otras veces estaban vinculadas al volumen de esas actuaciones. En relación con esto, algunos músicos relataron situaciones que ponen en evidencia más arbitrariedades de parte de los agentes del Estado, así como algunas contradicciones:

Me sacó la policía un montón de veces. La calle es así, más de una vez te van a echar de cualquier lado, pero bueno. Cuando era lo del Covid, un par de veces sin explicación. Una vez me quisieron sacar los inspectores y la gente misma se amotinó y los echó a los inspectores y pude seguir tocando, estuvo muy bueno. Pero muchas veces no pasó y sí me tuve que ir. Vos decís “existe la ley”, pero el inspector va y llama a la policía, y si el policía es mala onda también vienen y te sacan. Hay policías que se copan y se le plantan a los inspectores... ¡una vez un policía los echó a los inspectores! Le dijo que se vayan. Momentos gloriosos, pocas veces vistos, que vos decís “¡viva la policía, loco!” (J.M., entrevista personal, 19/04/22).

Como hemos visto, las tensiones entre los músicos callejeros y los agentes municipales reflejan los límites y contradicciones que se generan en torno al uso del espacio público. Si bien la ordenanza vigente habilita la actividad artística en este su aplicación práctica se ve condicionada por interpretaciones, denuncias vecinales y arbitrariedades en los procedimientos. En aquella entrevista con el agente municipal, conocimos un aspecto central de esta normativa que parece oportuno compartirla. Él nos explicó que existe un protocolo a realizar cuando se recibe una denuncia por “ruidos molestos”: a) recepción de llamadas al *call center* (0800-5555-6864); b) aviso a los inspectores que deben corroborar a través de un dispositivo de medición específico; c) solo después de esto, pueden advertir, multar o labrar actas a las personas que se encuentran infringiendo la norma. Estas situaciones, en aparente informalidad, nos llevó a presentar una nota a fines de 2022 donde solicitamos a la Dirección General correspondiente la posibilidad de acceder al registro de denuncias del período 2020-2022, lo que permitió conocer el número real de estas según se detalla en el siguiente cuadro:

Tabla 1. Denuncias por ruidos molestos a artistas callejero.

Año	Cantidad	Descripción
2020	3	Artista callejero
2021	13	Artista callejero
2022	8	Artista callejero

Fuente: Dirección General de Atención y Cercanía Ciudadana (2022).

La información que consta en la tabla 1 nos permitió visualizar el bajo número de llamadas/denuncias en relación con la actuación real de músicos que trabajaban durante ese

período en los espacios públicos de la ciudad. En 2021, solo se contabilizaron trece llamados, y en 2022 –período observado en esta investigación– apenas ocho. Estos datos se oponen a la percepción de nuestros músicos y sus testimonios donde relatan la gran cantidad de advertencias y desalojos producidos. Mencionan haber recibido, en reiteradas ocasiones, órdenes como: “¡Acá no podés estar!”. Como lo hemos analizado más arriba, en muchos de esos casos, los músicos debieron interrumpir su jornada laboral y retirarse; en otros, al mencionar o mostrar la ordenanza vigente, lograron continuar con su actuación, con total normalidad.

Nuestro estudio nos permite reforzar la idea de que la música callejera configura un espacio de disputa de nuevos sentidos y maneras de producir cultura. La gran diversidad de actores intervinientes y formas de ejecutar el arte en los espacios públicos nos desafían a sostener los debates referidos al trabajo de los artistas y sus fuentes laborales en contextos contemporáneos. Al respecto, Cerdeira (2017) explica:

Habitamos sociedades en las cuales han cambiado los modos de producir, pensar, crear, gestionar y elegir [...] si bien en las últimas décadas se han desarrollado en Argentina procesos de creciente institucionalización del campo de lo cultural, estos procesos no fueron en la misma medida seguidos por políticas de formación y profesionalización de los agentes que se desarrollan en el sector (Cerdeira, 2017: 15).

Es importante resaltar lo que afirma Restrepo (2016): “La cultura (no solo como término sino como categoría) es una construcción histórica bien específica y nada neutral” (52). Por tanto, consideramos junto a él que las prácticas artísticas no son estáticas, las formas en las que se llevan adelante van mutando, evolucionando. En relación con esto, Martínez Gil (2015) expone:

Las acciones artísticas son cada vez más populares en nuestras ciudades y ofrecen un nuevo punto de vista del arte en la calle. Actualmente, existen nuevos movimientos en diversas disciplinas que luchan por la popularidad y la aceptación en la sociedad, un esfuerzo por conseguir el perfil profesional y evitar enfrentamientos con la ley. Uno de ellos, y posiblemente el más antiguo de todos, es la música en la calle (Martínez Gil, 2015: 2).

Las prácticas artísticas en materia laboral tomaron mayor relevancia en Argentina en la década de los noventa del siglo pasado, debido a las constantes crisis económicas y al incremento del porcentaje de pobreza en el país. Infantino (2011) explica cómo

Se fueron derrumbando las condiciones socioeconómicas que posibilitan el funcionamiento de apuestas más tradicionales a las carreras laborales, y que garantizarían luego una posición social alcanzable y “merecida”, relacionada al trabajo estable. En consecuencia, esto influyó notoriamente en el campo laboral, incrementándose el trabajo informal, puestos o empleos inestables, mal remunerados, sin beneficios sociales, ampliando la precariedad laboral. Es así como la actividad artística “fue presentándose como opción de formación y posible alternativa laboral” (Infantino, 2011: 12).

Más allá de la localización geográfica donde se realice esta actividad artística, existen nociones similares compartidas con otros contextos, pues el rol social que ocupan los músicos callejeros en los centros de las ciudades está asociado generalmente al hecho de ser considerados ruidosos o molestos. Pese a ello, nuestros músicos se auto perciben trabajadores de la cultura. El conocimiento gradual de la normativa que protege y regula su actividad en la ciudad de Corrientes desde 2016 incrementó el ejercicio de derechos individuales y del sector.

6. Profundizando algunas reflexiones

Las perspectivas y las técnicas de investigación implementadas nos permitieron alcanzar los resultados que exponemos en este artículo. Aportan información sustantiva para construir una mirada más integral sobre la música callejera en Corrientes, especialmente centrada en la peatonal Junín entre los años 2021 al 2024, y configuran un aporte sustancial al campo científico regional, pues no existen estudios previos al respecto. Particularmente, consideramos la utilización de transectos (2022/2023) un aporte metodológico relevante, en contraste con las observaciones de campo y entrevistas semiestructuradas (entre 2021 y 2024), pues posibilitaron poner en relación sus trayectorias cotidianas y las dinámicas laborales de los artistas en la propia escena de la peatonal Junín.

Se observaron distintos modos de preparación que incluyen la elección del lugar, los días y horarios más convenientes y la composición de los repertorios. Si bien no existe una única manera de hacer música en el espacio público, se identificaron ciertos elementos comunes como la preparación técnica, la duración de las jornadas –que en general no supera las tres horas–, las formas de vincularse con el público, la variabilidad de los repertorios y la posibilidad de generar un escenario momentáneamente apto. También, que la presencia de carteles identificatorios con nombres o redes sociales otorgan una impronta particular a la puesta en escena. Si bien cada escenario presenta sus propias particularidades, debido a la intervención de distintos actores, normativas y dinámicas sociales, pudimos reconocer ciertas similitudes que trascienden los límites geográficos. Por dar un ejemplo, resulta habitual que el público transeúnte reaccione de maneras diversas: algunos ignoran la intervención, mientras que otros la celebran con aplausos o se detienen a observar, generando aglomeraciones espontáneas (Galarza Tejada, 2017).

Por otro lado, a lo largo de nuestro trabajo de investigación, los artistas refieren la existencia de tensiones y conflictos con quienes comparten la calle –otros artistas, policías, inspectores, vecinos, vendedores ambulantes y de locales comerciales–. Se pudieron hacer visibles situaciones dadas desde hace varios años y que involucran conflictos por el uso del espacio público. Estos enfrentamientos ocurrirían entre los músicos, con otros actores que comparten el espacio y con los inspectores municipales. Se corroboró que la intervención de estos últimos, por norma general, se producía no solo ante denuncias por “ruidos molestos”, efectuadas por vecinos y comerciantes, sino también *motu proprio*, pudiendo configurar en algunos casos “abusos de autoridad”. La vigencia plena de la Ordenanza N° 6444 no garantizó en sí una mejora en la escena. Fue recién durante nuestro trabajo de campo cuando el sector toma conocimiento y comienza a ejercer sistemáticamente sus derechos, y los otros actores manifiestan mayor respeto en sus interacciones con nuestros músicos.

Determinamos que, para la mayoría de estos intérpretes musicales, la actividad en la peatonal constituye su principal fuente de ingresos. La frase “si no vamos, no comemos” se repitió de manera constante en las entrevistas, evidenciando la estrecha relación entre la frecuencia de sus presentaciones y sus ingresos económicos. En este sentido, la investigación permitió demostrar que el arte callejero representa para nuestros músicos en Corrientes no solo un trabajo, sino que configura una alternativa laboral concreta en los contextos contemporáneos.

7. Referencias bibliográficas

- Arnanz, Luis; Caballero, Javier; Hernández, Loli; Martín, Pedro; Rodríguez Villasante, Tomás (2020). *Estrategias Transformadoras: Cómo potenciar la creatividad colaborativa desde los movimientos y procesos sociales*. Madrid: Red Cimas.
- Cerdeira, Mariana (2017). Gestión cultural pública: nuevas realidades, nuevos desafíos. Programa de Formación en Gestión cultural pública. En Ministerio de Cultura de la Nación, *Gestión Cultural Pública, coordinadas, herramientas, proyectos*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Formación Cultural, Ministerio de Cultura de la Nación.
- Corradini, Valentín (2016). *Música en las calles. Sobre las representaciones sociales que realizan los músicos callejeros marplatenses entorno a la práctica de tocar a la gorra*. [Ponencia]. Facultad de Trabajo Social. Universidad Nacional de Mar del Plata. Buenos Aires Recuperado de https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56627/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Delgado, Manuel (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata.
- Díaz Langou, Gala; Kessler, Gabriel; Della Paolera, Carolla y Karczmarczyk, Matilde (2020). Impacto Social del Covid-19 en Argentina. Balance del primer semestre 2020. Informe. Edición: CIPPEC. Recuperado de <https://bit.ly/42pd47E>
- Fortunato, Athuel (2022). *Memorias de la calle. Relatos biográficos de artistas urbanos de La Plata*. [Tesis]. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de https://perio.unlp.edu.ar/sistemas/biblioteca/files/Fortunato_Athuel_TIF-Fortuato_Athuel.pdf

- Galarza Tejeda, José Antonio (2017). *La construcción social de las culturas musicales; los músicos callejeros a través de sus relatos y performance*. [Tesis]. El colegio de San Luis. San Luis de Potosí. Recuperado de <https://bit.ly/4crFsvP>
- Guber, Rosana (2001). *La Etnografía método campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores
- Infantino, Julieta (2011). Trabajar como artista. Estrategias prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Revista Cuadernos de Antropología Social*, (34). Recuperado de https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1850-275X2011000200007&script=sci_abstract
- Infantino, Julieta (2021). El arte callejero no es un delito. Procesos de politización. *Revista Etnográfica*, 25(3), 657-679. Recuperado de <https://journals.openedition.org/etnografica/10614>
- Ledesma, Ezequiel (2015). *Desplazamientos y Territorialidad de la población joven en la Ciudad de Corrientes a través de sus expresiones gráficas callejeras*. [Conferencia]. Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia. Recuperado de https://repositorio.unne.edu.ar/bitstream/handle/123456789/28420/RIUNNE_FAU_AC_Ledesma_E.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ledesma, Ezequiel (2017). *Barrio, joda y desmanes. Las prácticas de los seguidores de cumbia en la ciudad de Corrientes (Argentina)*. [Tesis]. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Misiones. Recuperado de https://rid.unam.edu.ar/bitstream/handle/20.500.12219/6093/2021_Ledesna_Barrio-joda-y-desmanes.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Martínez Gil, Alicia (2015). Análisis de normativas para artistas callejeros. El caso de los buskers. *Culturas. Revistas de Gestión Cultural*, 2(1), 67-86. Recuperado de <https://polipapers.upv.es/index.php/cs/article/view/3616>
- Piovaní, Juan Ignacio (2018). Reflexividad en el proceso de investigación social: entre el diseño y la práctica. En J. Piovaní y L. Muñiz Terra (coords.), *¿Condenados a la reflexividad?: Apuntes para repensar el proceso de investigación social* (pp. 74-92). Buenos Aires: CLACSO, Biblos. Recuperado de <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.620/pm.620.pdf>
- Restrepo, Eduardo (2016). *Escuelas Clásicas del Pensamiento Antropológico*. Cuzco: Vicente Torres Editor.
- Taylor, Steven y Bogdan, Robert (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Urda Peña, Lucila (2012). El espacio público como marco de expresión artística. *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. (20). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5226138>

Fuentes documentales

- Argentina. Ordenanza Municipal de la ciudad de Corrientes. N° 5148. Recuperado de <https://concejocorrientes.gob.ar/normativas/ordenanzas/imagenes/5148.pdf>
- Argentina. Ordenanza Municipal de la ciudad de Corrientes N° 6444. Recuperado de <https://concejocorrientes.gob.ar/normativas/ordenanzas/imagenes/6444.pdf>

1. Destacamos que, si bien existen antecedentes con trabajos sobre diferentes disciplinas artísticas, esta investigación se torna el primer aporte académico específico sobre la actividad de músicos callejeros en la región del NEA. [↗](#)

2. Esta investigación formó parte de un proyecto acreditado por la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional del Nordeste denominado: "Músicos callejeros en la Ciudad de Corrientes. Significación política de sus prácticas artístico-culturales en el espacio público durante la Pandemia por Covid-19 (2020-2021)". A su vez, fue desarrollado como tesis de grado en la Licenciatura en Gestión y Desarrollo Cultural de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de esta misma universidad. Tomando como objeto de estudio a los músicos callejeros esta indagación se planteó para comprender su actividad y las relaciones que emergen en el desarrollo de la misma, así como la utilización del espacio público en situación de pandemia y pospandemia por COVID-19, todo en tensión con la normativa y políticas municipales. [↵](#)
3. Ver: <https://www.redcimas.org/> [↵](#)
4. Al tratarse de una investigación cualitativa, centrada en técnicas etnográficas, desde el inicio del proceso se planteó un diseño metodológico flexible ya que, como menciona Piovani (2018), existen cuestiones que pueden definirse de antemano, pero existen otras que no pueden ser resueltas con anticipación y que se deciden a lo largo del proceso de investigación en función del acercamiento a los objetos o sujetos de interés (2018: 85). [↵](#)
5. Si bien se explicitaron los objetivos y estrategias de este trabajo de investigación desde un primer contacto con los músicos de la calle Junín, la disposición de las personas mejoró sustancialmente cuando se solicitó autorización para hacer relevamiento fotográfico y audiovisual, lo que le sería entregado a cada una de ellas/os. Consideramos que su condición de artistas facilitó su desinhibición ante este tipo de registro. [↵](#)
6. Registro audiovisual del transecto con Leo Acuña y Diego Jara recuperado de https://youtu.be/M3Jk_A_rHXA [↵](#)
7. La UTEP reconoce sus comienzos en el 2003. En 2011, se fundó la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP) a partir de la unidad en la acción de diversas organizaciones con una larga tradición en la lucha popular. En 2019, avanzó en la unidad de los movimientos populares y crearon la UTEP. Finalmente, en marzo de 2021 el Ministerio de Trabajo los reconoció como representantes de la economía popular y les otorgó la matrícula con reconocimiento social para mediar en conflictos laborales. [↵](#)
8. Registro audiovisual del transecto con Florencia Sendra, recuperado de <https://youtu.be/dQldMotH9Xs> [↵](#)
9. Algunas entrevistas no fueron grabadas porque no contaron con la aprobación de los agentes consultados, percibiendo reticencia y temor a recibir sanciones institucionales. [↵](#)
10. En relación a la relevancia, debemos remarcar que surgieron de conversaciones espontáneas en más de una ocasión, dos nombres de artistas callejeras con mucha trayectoria: Flor Sendra y Florencia María Stefani, quienes han hecho cambios significativos para la práctica de la música en ese espacio. Ambas no se encontraban tocando activamente en la peatonal Junín al momento de iniciar la investigación, pero consideramos insoslayable sumar su perspectiva a nuestro trabajo. [↵](#)
11. Como se advirtió más arriba, el agente municipal entrevistado solicitó que se mantenga su anonimato, sin la posibilidad de hacer registro simultáneo de ningún tipo. La charla fue muy extendida con información valiosa para este trabajo, por lo que se procedió a realizar posterior registro en cuaderno de campo. [↵](#)



Licencia Creative Commons - Atribución - No Comercial (by-nc)
Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga con fines comerciales.
Tampoco se puede utilizar la obra original con fines comerciales.
Esta licencia no es una licencia libre. Algunos derechos reservados.