

---

## Sobre historias de vida y músicos ambulantes

*About life stories and buskers*

**Víctor Manuel Avilés Velázquez**

*Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM*

*victor@lanmo.unam.mx*

---

**Resumen:** En este artículo se abordan y contraponen una serie de teorías sobre la historia de vida oral y los mecanismos de la memoria que entran en juego para su realización. El objetivo de ello es analizar una serie de entrevistas realizadas a cuatro músicos ambulantes en la ciudad de Morelia, Michoacán, y que los temas teóricos se ejemplifiquen y dialoguen con los testimonios obtenidos. De igual manera, se discute sobre el acto mismo de la entrevista y las implicaciones que esta tiene en la producción de este tipo de historias.

**Palabras clave:** memoria, historia de vida, historia oral, música ambulante, trabajo de campo. **Keywords:** memory, life history, oral history, street musician, fieldwork.

---

**Abstract:** In this article, a series of theories about oral life history and memory mechanisms that come into play for its realization are approached and contrasted. The objective is to analyze a series of interviews carried out with four buskers in Morelia, Michoacán, state and for the theoretical themes to be exemplified and discussed with the testimonies obtained. Similarly, the act of the interview itself and its implications in the production of this type of story are discussed.

El presente trabajo forma parte de un análisis mayor sobre los músicos ambulantes en la ciudad de Morelia, el cual se inserta en el proyecto *Andar cantando. Músicos ambulantes en Morelia: video documental y análisis sobre historias de vida y performance*.<sup>13</sup> A la luz de los estudios biográficos y autobiográficos, el tema de la historia de vida se hace más relevante y adquiere una nueva dimensión, ya que en un primer momento se pensaba en su utilización como un elemento necesario en las entrevistas a realizar y un recurso más en la narrativa del documental, pero no se concebía como un tema complejo que podría ser analizado en sí mismo para generar mayores datos útiles al estudio general.

La pregunta que surge luego de esta revalorización es ¿por qué es importante conocer la historia de vida de las personas para entender su oficio? Partimos de la idea de querer encontrar una raíz, la génesis del músico o la metamorfosis de mujer u hombre a músico y, sobre todo, a músico ambulante.<sup>14</sup> Las preguntas eran simples: ¿desde cuándo te dedicas a la música? ¿Cómo aprendiste a tocar tu instrumento? ¿Quién te enseñó?, etc. Pero ¿hasta dónde las respuestas están completas, hasta dónde relatan lo que sucedió en realidad? ¿Qué omiten e inventan los entrevistados, qué recursos retóricos utilizan para ello? Además, en las preguntas es tácito el presupuesto de que la historia de vida que se busca está regida por un patrón temporal lineal, con un comienzo y un fin, (el momento de la entrevista o el punto en el que la persona es ya un músico ambulante)<sup>15</sup> y que Pierre Bourdieu critica en su texto “La ilusión biográfica”:

Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir como la narración coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, tal vez sea someterse a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia. [...] Como indica Alain Robbe-Grillet «[...]], lo real es discontinuo, formado por elementos yuxtapuestos sin razón, cada uno de los cuales es único, tanto más difíciles de captar cuanto que surgen de manera siempre imprevista, sin venir a cuento, aleatoria» (Bourdieu, 1989: 76).

13 Proyecto de titulación que consistió en un estudio escrito y un video documental, este último fue realizado en colaboración con Laura Daniela Márquez y Camila Sánchez Vicencio.

14 Podemos definir a un músico ambulante como una persona que realiza una actividad musical y que se encuentra en movimiento constante entre diversos espacios (mercados, plazas, camiones, cafés, taquerías, etc.), buscando una cooperación voluntaria de las personas que la escuchan, sin haber sido previamente contratada.

15 O lo que Droysen entendía como la triple ilusión narrativa: “en primer lugar la ilusión de un transcurso de los acontecimientos completo, en segundo lugar, la ilusión de un principio y de un final definidos y, en tercer lugar, la ilusión de una imagen objetiva del pasado” (Franzke, 1989: 63).

Al considerar el término “producir” que Bourdieu utiliza, comprendemos el relato resultante de la entrevista como un producto que se obtiene solo mediante el diálogo y el tema,<sup>16</sup> por lo cual las preguntas que parten de cierta concepción de la historia no son inocentes y predisponen la construcción de las respuestas. La entrevista como proceso conlleva en sí un pacto implícito, un “postulado del sentido de la existencia narrada” (Bourdieu, 1989: 75), en el que se acepta el presupuesto antes mencionado y su explicitación narrativa. Sin embargo, a pesar de que el narrador trata de formar una sucesión de acontecimientos —los que el entrevistador pretende develar y que el entrevistado extrae de su memoria— y entramarlos en la lógica temporal pactada, no será fiel a su línea temporal, a su “creación artificial del sentido” (Bourdieu, 1989: 76), y no porque no sea capaz de ello, sino simplemente porque los procesos de la memoria, de los cuales se hará mención más adelante, no suelen someterse a lo que dicho pacto establece.

Al ver en retrospectiva el resultado del trabajo de campo hecho durante los meses de febrero y marzo del año 2018, es notorio un primer inconveniente desde la perspectiva del estudio de la historia oral: el tiempo que dura la entrevista. Philippe Lejeune propone un estudio a fondo de varias entrevistas de duración considerable: mínimo una hora de relato, para que la historia del entrevistado se desarrolle bien y haya una extensa gama de discurso analizable (Lejeune, 1989: 34). Sin embargo, muchas de las historias de vida que grabamos no suelen pasar de la media hora.<sup>17</sup> La razón principal es que el músico ambulante es abordado mientras está trabajando, y el acuerdo con él es que la entrevista sea rápida para que pueda continuar con su labor. Pero es cuestionable si esto es un problema o no. El tiempo que el narrador tiene para hablar es un factor que determina lo que dirá y cómo lo dirá. Si el tiempo es escaso, la narración no contará con muchos detalles, tendrá quizás un ritmo acelerado y tenderá a una mayor síntesis de los hechos narrados, entre otros elementos. Así pues, pudiera ser un material escaso, pero de ningún modo carente de complejidad.

El siguiente factor, la relación establecida entre entrevistador y entrevistado (y las consecuencias de esta relación), se discutirá a partir de una muestra obtenida: una entrevista realizada al músico Guillermo Chávez, quien prefiere llamarse y que lo llamen Pelavakas

---

16 Esta idea también puede apoyarse en la concepción que tiene Lejeune de una historia de vida: “Frecuentemente los relatos de vida no existen más que en estado virtual hasta el momento que interviene el investigador” (Lejeune, 1989: 37).

17 Existen excepciones en las que el músico, por cuenta propia, se extendió en la narración.

nombre artístico e identitario.<sup>18</sup> Ya desde el momento de esta autodenominación, Guillermo elige una representación de él mismo ante los otros. Si seguimos a Caballé, podríamos decir que ha elegido un “yo” para relacionarse en el campo artístico/público (Caballé, 2005: 52), pero ese “yo” también se ajustará a la situación enfrentada —la entrevista— y ante las personas que la conforman, ya que los entrevistadores también han seleccionado un “yo” para ese momento, es decir, ambas partes asumen una posición en dicha relación (Bourdieu, 1989: 81). Por consiguiente, el discurso se acoplará a partir del “yo” elegido por los actores de la entrevista. Respecto a la posición del entrevistado, Juergen Franzke explica en su artículo “El mito de la historia de vida”:

[Los] procedimientos mediante los cuales la propia mente procesa lo que se experimenta y lo reproduce en forma de recuerdo son coordinados y regulados por un ego estructural que influye en la propia atención y la recepción y organiza la consciencia en una auto-presentación, por ejemplo, en las historias de vida (Franzke, 1989: 58).

Si asumimos la postura de Caballé, agregaríamos a las palabras de Franzke que ese ego estructural y la auto-presentación que elija para expresarse es variable respecto al tipo de acontecimiento y relación en que el sujeto se ve envuelto. Para ejemplificar, presentamos el comienzo de la entrevista a Pelavakas:

PELAVAKAS: Hola, ¿qué tal?, gente que mira este video, saludos para la gente de la Universidad y a todas las personas que les gusta y aman la música. Mi nombre es Guillermo Chávez, me dicen El Pelavakas desde hace mucho tiempo. ¿Pelavakas por qué? Porque hace tiempo una banda famosa aquí en Michoacán se llamaba Pelavakas, y a través de eso se me quedó el nombre: Pelavakas, y soy Pelavakas para toda la gente y para ustedes que están aquí presentes. Buenas noches.<sup>19</sup>

---

18 Bourdieu comprendía el nombre como el contenedor a través del tiempo y el espacio de la identidad y las manifestaciones que constituyen a un sujeto (Bourdieu, 1989: 79). La elección de un nombre artístico implica un desdoblamiento de esa unidad nominal.

19 Se ha editado la transcripción en este caso en que necesitamos más el contenido que las marcas de oralidad, sin embargo, en ejemplos que vendrán más adelante, la edición no prescindirá de estas marcas, necesarias para el análisis que ahí se haga. Esta y el resto de entrevistas que se citarán a continuación pueden consultarse en el Repositorio Nacional de Materiales Orales: <https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/>

Es notorio el registro del “yo” seleccionado por Pelavakas, el cual está articulado a partir de dos puntos: una situación de entrevista periodística, televisiva (él lo considera así) y la presencia de agentes universitarios en ella. La performance de la entrevista estará guiada entonces por la idea de un receptor institucional del discurso emitido. Bourdieu llama “mercado” a este receptor: “el relato de vida variará, tanto en su forma como en su contenido, según la calidad social del mercado en el que será ofrecido” (Bourdieu, 1989: 81). El siguiente fragmento sirve para ejemplificar más el “yo” y las implicaciones que tiene en el discurso de Pelavakas:

VÍCTOR: ¿Y desde cuándo se dedica a la música?

PELAVAKAS: Bueno, la música fíjate que, se puede decir que desde niño. Yo tenía ocho años cuando inicié en la música, comenzaba a tener la inquietud de tocar, porque miraba a diferentes cantantes, artistas, y me comenzó a llamar la atención. Yo crecí o nací en cuna humilde. Éramos una familia de seis, y la verdad éramos muy pobres. Yo recuerdo, en mis inicios, que para ejecutar la música —me gustaba la batería en aquel entonces— ponía botes, botes chileños, ollas que le agarraba yo a mi mamá, que por cierto me regañaba —un saludo a mi mamá por allá en el cielo—. Y así comencé a tocar, según yo, la batería. Ponía mis toms y todo eso, de platillo ponía una tapadera de la olla. Todo fue genial, fue bonito, la verdad, me divertía bastante. Créeme que la pobreza no me interesaba, me interesaba que me latía la música, eso es lo importante para mí.

Durante toda la entrevista es patente la defensa de una vida feliz, a pesar de sus altibajos. Pelavakas mantiene una actitud positiva al hablar de su oficio, así como del pasado; por ejemplo, el recuerdo de la pobreza no merma la felicidad de la infancia. ¿Por qué? Por una parte puede ser el “yo” recurrente de la persona, con un carácter alegre y fuerte ante la adversidad, pero también el de la representación de sí mismo ante el otro. Aquí conviene citar de nuevo a Franzke:

No permitimos que los recuerdos pongan en peligro la imagen que tenemos de nosotros mismos. El consenso de nuestra historia de vida confirma el concepto que tenemos de nosotros mismos en este momento, y todos los recuerdos tienen que someterse a este concepto (Franzke, 1989: 57).

En el año en que Franzke escribía, 1989, y como él lo expresaba, era latente un desencanto por las historias de vida oral. Las razones se pueden resumir en que las personas men-

tían, omitían, inventaban o arreglaban pasajes de su historia. Pero justamente, en lugar de condenar a los informantes y a las historias de vida, había que averiguar las razones por las que esto sucedía. Sí, las personas son conscientes de lo que narran y de lo que no narran,<sup>20</sup> pero muchas veces no son conscientes de los mecanismos y construcciones culturales y, para Franzke, míticas que permean su relato. Por otra parte, el soporte de los recuerdos, la memoria, le resultaba a Franzke un complejo cuya influencia en los relatos tenía que ser analizada. La percepción de un acontecimiento es modificada desde el momento en que se almacena en la memoria hasta su remembranza. Recordamos aquello que se valora previamente y que tiene un especial significado para nosotros, y es el ego estructural del que hablábamos el que realiza este proceso; para Franzke esto es la “teoría motivada de la memoria” (Franzke, 1989: 58). Así pues, se identifican en su texto tres fases para el recuerdo: la armonización (que todos los recuerdos correspondan con la imagen que el sujeto quiere dar de sí), la amplificación (que tiene que ver con ensalzar los hechos para hacerlos más interesantes, y así, mediante un proceso de metonimia, hacer a la propia persona más importante) y la estilización (hacer bello al relato). Como ejemplo de la amplificación, sirva el siguiente fragmento donde, para responder a la pregunta de cómo ha sido tocar en establecimientos urbanos, Pelavakas hace una introducción donde reafirma que, a pesar de trabajar en esos lugares, lo ha hecho también en agrupaciones y escenarios destacados:

PELAVAKAS: Mira, te voy a decir una cosa, yo soy una persona que he tenido experiencias muy importantes en agrupaciones que han tenido renombre aquí en el estado de Michoacán, por ejemplo, la banda Pelavakas, Los Terribles de Michoacán y Los Satélites, que también por ahí están promoviendo su séptimo disco, su material discográfico. Les voy a decir una cosa, sinceramente, y creo que a ustedes les consta, para mí la entrega hacia la música me da igual arriba de un escenario que estar cantando en la puerta de una taquería, porque no me interesa el lugar donde yo esté interpretando la música, me interesa interpretar la música en cualquier lugar como yo la interpreto.<sup>21</sup>

Por otra parte, la estilización conlleva la creación del mito. Para Franzke, el mito sería un sistema con el que se puede explicar la experiencia del mundo, y no debe ser juzgado

---

20 Hay que tener presente que años antes del texto de Franzke, en 1972, Enzensberger escribió “La historia es una invención. Pero no es una invención arbitraria. El interés que suscita se basa en los intereses de quienes la cuentan; quienes la escuchan pueden reconocer y definir con mayor precisión sus propios intereses y el de sus enemigos” (Enzensberger, 1972: 14).

21 Esta defensa de su oficio y el reconocimiento de ambos espacios, calle/escenario, como espacios de igual valía, nos parece una concepción importante para tratar los lugares y sus actores.

como cierto o falso, pues es tan válido como un sistema científico. Entonces: “La percepción estética no configura por lo tanto una imagen de la realidad verdadera, sino que de ello crea un mito de la realidad, la forma ilusoria de esta” (Franzke, 1989: 60). A partir de esto, podemos explicar por qué los recuerdos de Pelavakas son siempre positivos, llenos de alegría y experiencias importantes: la imagen que da de sí es a la vez la reafirmación de un pasado, quizás una ruptura con él: “Créeme que la pobreza no me interesaba, me interesaba que me latía la música”.

Como es sabido, conocer totalmente a un sujeto a través de su historia de vida es igual de ingenuo que pretender que la historia de vida pueda abarcar a todo un ser. Biografía y autobiografía comparten la misma imposibilidad: no pueden asir la totalidad de una existencia. Y lejos de que esto sea negativo o positivo, obedece a lo que considero una constante de la narrativa humana: ninguna historia puede contarlo todo; “ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, voz inquebrantable y un bronceo corazón en mi interior” (Homero, II, vv. 489-490: 137), cantaba Homero al no poder hablar de todas las tropas que asediarían Troya. De igual manera, los mismos relatos que Pelavakas nos contó pueden ser recontados por él mismo de distintas maneras, incluso con modificaciones y adiciones considerables si a su memoria llegan recuerdos nuevos o si ya no se le presentan los mismos que en esta entrevista. Y así como no es una la historia que de sí mismo cuenta Pelavakas, no será nuestro montaje escrito y documental el último testimonio y versión de su historia, siempre que alguien la retome después y la interprete de otra manera, se creará un nuevo guión (Enzensberger, 1972: 16-17).

Para Bourdieu, la imposibilidad de abarcar la historia completa de un individuo se debe a que el sujeto se mueve y manifiesta en diversos espacios o campos y que actúa de manera distinta de acuerdo al poder simbólico que posee en cada uno de ellos (Bourdieu, 1989: 82). Habría entonces que reconstruir todas las interacciones que desarrolla en dichos campos y plantear una red a partir de eso. Una vez hecho esto, podríamos analizar “El conjunto de las posiciones ocupadas simultáneamente en un momento concreto del tiempo por una individualidad biológica socialmente instituida actuando como soporte de un conjunto de atributos y de atribuciones adecuadas para permitirle intervenir como agente eficiente en diferentes campos” (Bourdieu, 1989: 82).

Interpretamos que Bourdieu descarta lo que tiene que decir el sujeto de sus propias manifestaciones, ya que para este autor el individuo en una situación de entrevista no puede

ser objetivo al momento de narrarse y no es capaz abstraerse de sí mismo para develar la red de sus manifestaciones, por lo tanto seguirá las pautas del pacto narrativo y asumirá la ilusión de ser un individuo cuya historia ha transcurrido por un solo camino. Por otra parte, al desechar lo que puede decir la persona de sí misma a través de su manera de ver el mundo (a través del mito) y al conformarnos con un modelo sociológico, estaríamos imponiendo nuestra voz y negándole la posibilidad y el derecho de darle sentido a su vida por medio de sus propias palabras.

Tras este paso a lo social que hemos dado con Bourdieu, volvamos ahora al método utilizado en nuestra investigación y a sus implicaciones en los procesos de la memoria, en nuestros sujetos de estudio. Para este apartado seguiremos la teoría sobre la memoria que Maurice Halbwachs postula en su libro *Los marcos sociales de la memoria*.

Decíamos que la entrevista, en principio, está determinada por las dos partes principales que la conforman, entrevistador y entrevistado. Así pues, la personalidad y lo que cada quien es en su posición social son elementos cruciales que influyen tanto en las preguntas realizadas como en las respuestas obtenidas. Por otra parte, el propio método, el trabajo de campo, es ya un filtro en sí mismo para la recopilación de información. Como se sabe, hacer trabajo de campo implica estar en el momento justo en que suceden los hechos que queremos registrar (al menos ese es el ideal), y con anticipación hacemos un plan para que así suceda. Cuando nos determinamos a buscar músicos ambulantes, sabíamos que queríamos grabarlos en su horario de trabajo, justo en el momento de su actuación. Esto condujo a que los primeros acercamientos con cada músico rompieran a medias con una regla establecida en nuestro método: pedir autorización a la persona antes de grabarla. Para nosotros era importante tener en cámara y en audio el acercamiento —lo cual corresponde a un interés más cinematográfico—. Pasaba, por ejemplo, que encendíamos los aparatos para grabar paisaje sonoro de cada sitio, y mientras hacíamos ese registro que consiste en recorrer lentamente los lugares, dábamos, a veces increíblemente, con un músico o un grupo musical. Ante estos descubrimientos no podíamos parar la grabación, ni siquiera preguntar verbalmente a los músicos para no interrumpirlos. La petición se hacía con un gesto, al que afortunadamente hubo siempre una respuesta positiva.

Una vez puestos a analizar los datos recopilados y a partir de la lectura del libro de Halbwachs, nos dimos cuenta de otro factor importante para grabar a los músicos dentro de sus espacios de trabajo: la memoria tiene como soporte los contextos donde se ubica. Para acla-

---

rar y extender esta idea, haremos una síntesis de los preceptos de Halbwachs, únicamente de aquellos que requerimos para este estudio.

La memoria necesita forzosamente de los planos temporales y espaciales para ubicarse, pues a su vez estos planos atraviesan los marcos sociales indispensables para la misma (Halbwachs, 2014: 35). Por marco social entendemos:

No solamente el conjunto de las nociones que podemos percibir en cada momento, puesto que ellas se encuentran más o menos en el campo de nuestra conciencia, sino todas aquellas que se alcanzan partiendo de éstas por una operación del espíritu análoga al simple razonamiento. Dependiendo de que se trate del periodo más reciente que venimos de recorrer, o de un tiempo más lejano, el número de hechos que se pueden reencontrar de esta manera varía bastante. Existen, en otras palabras, marcos cuyos eslabones se encuentran más o menos cerrados, sea porque nos aproximemos o nos alejemos de la época actual. [...] Los marcos de los que hablamos, y que nos permitirían reconstruir nuestros recuerdos después de que ellos han desaparecido, no son exclusivamente individuales: son comunes a los hombres de un mismo grupo (Halbwachs, 2014: 156).

La existencia de esos marcos está ligada a los lugares, las épocas, las personas y, en fin, a todo el contexto social en el que hemos vivido. La memoria tendrá asideros más fuertes en los lugares próximos, en los marcos de su presente. Es por esto que la memoria suele fallar en cierto grado cuando intentamos recordar tiempos y lugares remotos. Si, por ejemplo, estuviéramos en esos sitios, física o temporalmente, el proceso de recordar sería más sencillo. Pensemos que si entrevistáramos a un músico fuera de su contexto de trabajo, habría recuerdos que no vendrían a su mente, los cuales solo podrían ser evocados en dicho contexto. Esta afirmación se puede criticar, no obstante, a partir de la experiencia obtenida.

Después de que grabamos a los músicos mientras tocaban, les pedimos un tiempo para realizar la entrevista. El problema radica ahí. Al estar ellos en su jornada, no contamos con el tiempo necesario para ahondar en su memoria. Además, la mente se distrae más en el espacio público y no logra, en la mayoría de los casos, centrarse completamente en el acto comunicativo de la entrevista. Me gustaría, a pesar de esto, hablar de algunos testimonios que ejemplifican un proceso de la memoria del que habla Halbwachs: la localización y el reconocimiento.

En el Mercado Independencia,<sup>22</sup> durante el registro de paisaje sonoro y entre los pasillos laberínticos del mercado, encontramos a la familia Gallegos Ríos. El encuentro fue sorprendente porque jamás habríamos esperado esta imagen: una niña, Lluvia Lizbeth (9 años, aprox.), dos niños, Alejandro Yael y Cristian Martín (6 y 11 años, aprox.) y su padre, Marco Antonio (40 años, aprox.), cada quien con una guitarra, cantando la canción *Treinta cartas*.<sup>23</sup> Ellos nos dieron la oportunidad de seguirlos durante toda su jornada, lo cual favoreció la apertura de su testimonio; Marco Antonio llegó incluso a cantarnos el corrido que compuso a su abuelo ya fallecido, su composición más íntima. Pero lo que nos interesa ahora de su entrevista es el relato de cómo consiguió su bajo sexto:

VÍCTOR: Sus instrumentos, ¿usted los, los compró o se los heredaron?

MARCO: No, este instrumento lo compré, este, en una segunda de, en una, ¿cómo se llama?, en una..., no, fue en una, este, bazar que se llama donde venden, mm, cosas usadas, este, ¿cómo le dicen, hijo? Son tiendas que vas y dejas un...

VÍCTOR: ¿El empeño?

MARCO: Casa de empeño, tienda de empeño. Yo me fui, este bajo sexto me gustó, y de hecho estuve pagándolo de a poquito, de a poquito. Entonces, una señora, ya cuando fui a comprarlo al último —porque Dios me ha socorrido mucho y me ha ayudado mucho, bastante, como no se imaginan—, llegué y, y yo traía pa mi pago, pero se me arrimó una señora y dice:

—¿Cuánto debes?

Todavía no sacaba mi dinero y le dije, le digo:

—Es que eran 300, 400 pesos, era el último pago—, y digo—ya nomás voy a pagar este.

—No lo pagues tú, yo lo pago.

Y ya, se me arrimó y me dice:

—Yo lo pago, hijo, no te preocupes.

Y ella pagó mi, mi final de este. Yo no hice ese final, ella lo hizo. Entonces yo lo agarré y le dije:

—Muchas gracias.

Bien agradecido con la señora. Pus si me encuentra por el camino, no sé si es ella si... Me han tocado cosas así. Mucha gente me ha apoyado, de veras, me ha apoyado, entonces gracias

22 Av Lázaro Cárdenas 526, Ventura Puente, 58020 Morelia, Michoacán.

23 Canción compuesta por Oracio Rigoberto Ortiz Ortiz.

a esa gente yo sigo mi destino y sigo mi vida, y por esa gente tengo mis tres hijos. Esa es la historia.

Este relato nos interesa porque muestra que hay una memoria cargada en el instrumento, es un objeto presente que desata el relato, pero también la pregunta en el entrevistador. Como vemos, el elemento fuerte en el que la memoria se concentra por su cercanía física es el instrumento. Halbwachs propone que el sujeto, ubicado en un espacio y un tiempo social determinados, contiene en su memoria puntos de referencia principales, los cuales rigen los procesos del recuerdo (Halbwachs, 2014: 151). La casa de empeño, como pudo leerse, es un elemento que incluso se difumina en un momento de la historia, y la memoria de Marco Antonio pide un apoyo verbal y gestual de su hijo; uno de los entrevistadores, en este caso yo, intercedo para ayudar en el relato. La señora ya no es localizada del todo, es una imagen reconocida que se ubica en un espacio y un tiempo, pero no hay más señas de ella; podría ser incluso que cuando Marco Antonio la encuentre por la ciudad no logre completar el proceso completo del recuerdo, ya que falta un nombre y un rostro específicos; en las palabras de Halbwachs:

Reconocer es tener el sentimiento de haber tenido presente en otro momento a una persona o a una imagen que hemos visto, sin que podamos saber en qué circunstancias [...] no existe recuerdo localizado que no sea reconocido, pero existen también muchos recuerdos que simplemente son reconocidos pero no localizados (Halbwachs, 2014: 139).

El relato prosigue, gracias a este asidero, en la línea de los instrumentos, y Marco Antonio cuenta también la historia de las guitarras que llevan sus hijos. ¿Podría el relato de Marco Antonio sobre su guitarra y las de sus hijos haber sido evocado en una circunstancia en la que dichos instrumentos no estuvieran presentes en la entrevista? Es posible que sí, a partir de otro relato que propiciara la conexión necesaria, pero tendríamos que sujetarnos a esa posibilidad como entrevistadores, pues en principio, no habría objeto que evocara la pregunta. Por otra parte, mientras Marco Antonio cuenta la historia de su instrumento, lo mira, lo palpa y lo ejecuta, nos lo exhibe, y todo esto enriquece el relato. Así pues, en una entrevista hay dos o más memorias apoyándose en el espacio social y en todos sus elementos físicos, así como en los elementos que nos constituyen exterior e interiormente, y todo ello ayuda a tejer las historias.

Otro aspecto interesante en la entrevista a la familia Gallegos Ríos es la constatación de uno de los puntos de Halbwachs sobre los marcos sociales: la familia es uno de los más importantes en la memoria de las personas.

Es verdad que todo tipo de ideas puede evocar en nosotros recuerdos de familia. Desde el momento, en efecto, en que la familia es el grupo en cuyo seno transcurre la mayor parte de nuestra vida, a los pensamientos familiares se mezclan la mayor parte de nuestros pensamientos. Son nuestros padres quienes nos comunicaron nuestras primeras nociones acerca de las gentes y las cosas. [...] ¿Pensamos en una profesión? Ella nos recuerda a tal pariente que la ejerce. [...] No hay, pues, objeto propuesto a nuestra reflexión a partir del cual, por una serie de asociaciones de ideas, no sea posible reencontrar algún pensamiento que nos sumerja, en el pasado lejano o reciente, en medio de los nuestros (Halbwachs, 2014: 184).

La mayoría de las entrevistas que hicimos se remiten necesariamente a la memoria familiar. Siguiendo el caso de los Gallegos Ríos, podemos leer el ejemplo de cómo el recuerdo de una genealogía de músicos se perpetúa en el presente:

MARCO: Entonces, este es el más pequeñito, y estos ya son... esta es la menor de él, este es el mayor. Entonces ya tengo, ¿qué serán?, como unos veinte años en la música, trabajando lo que es la música. [...] Entonces orita con mis pequeños, pus es mi vida, es mi tesoro más grande que puedo tener, pues, y yo lo que cuido en ellos... pues, ora sí que lo que traigo, gracias a Dios, me dio la licencia de, de acabar, acabalgar con ellos a mi lado, porque mucha gente no los puede trair, y yo sí les digo:

—Hijos, vámonos, es el día y...

Ah, hoy estuvo muy nublado, muy triste, pero dijimos “ay así”. Pus ya le digo a él [al mayor]:

—Si puedes ir tú, vas.

Él sí, él sí tiene que ir conmigo, pus él es, ora sí, mi mano derecha, se puede decir, porque ya puede trabajar conmigo más o menos. Ella no, porque pus ella es mujer y le digo pues que... a veces le da pena, pero la trato de impulsar pa arriba, si ella un día pus agarra otro oficio, quiere otro oficio, ese es... ella es mujer, y pus yo... a él sí. [...] Este también, por eso le digo:

—Ya agarre su guitarrita mijo porque a lo mejor puede ser el, el mero mero de repente, y si usted le quiere echar ganas, yo lo voy a apoyar.

Es la vida de nosotros. Yo nací músico, mi padre murió hace como cuatro, cinco meses. Él quiso ser cantante, pero no, no tuvo disciplina, no tuvo ese poder de entendimiento, de poder ser. Yo empecé a los dieci... a los veintidós años, veintiún... veintiún años empecé a trabajar esto, y me dio resultado porque también eran mis ganas.

A partir de este relato podemos reconstruir la genealogía musical hasta el abuelo de los Gallegos Ríos, así como las circunstancias de la misma. Es interesante también que el oficio no pueda ser practicado posteriormente por Lluvia Lizbeth debido a su género, y que el hecho de que en este momento lo ejerza es algo pasajero, una necesidad más que una herencia.

En el relato, es necesario reiterar, se hacen presentes otros recuerdos menores que son ligados y traídos por los mayores, los principales. En el discurso oral, la reflexión necesaria para recordar, reconocida por Halbwachs, se hace patente en las dubitaciones, en los errores de datos que son corregidos inmediatamente por el propio entrevistado; en el video y gracias a él podemos observar este proceso en la gesticulación, en los silencios y en los tonos de la voz: elementos que no pueden apreciarse completamente en el texto y que por eso es importante mencionarlos.

Un ejemplo de localización de un recuerdo a partir solo de una pregunta, no de un elemento físico contextual en el instante de la entrevista, se dio con el músico Tony Silva, cantante, un domingo en el Audi.<sup>24</sup> La pregunta fue si tenía algunas composiciones propias:

TONY: Eh, compuse una en un concurso que fui, a, a, este, como se dice, Santo Domingo Petapa, allá por el Istmo de Tehuantepec. Hubo un concurso, y la gente me trató muy bien, hice una canción, por ahí, se llama “Santo Domingo”, así se llama, “Santo Domingo Petapa”...

LAURA: ¿Y ahorita la recuerda, no podría cantarla ahorita?

TONY: Sí, medio la recuerdo, ya tiene rato, pero a ver.

Señores traigo un corrido  
y lo canto con cariño,  
no se vayan a enfadar  
con esto que yo les digo:  
es un corrido que traigo  
para mi Santo Domingo.

<sup>24</sup> Mercado que se instala en la colonia Ventura Puente, al sur del Centro Histórico de la ciudad de Morelia.

El día trece de junio,  
señores, yo fui invitado  
a una fiesta muy grande  
en Santo Domingo mentado,  
ahí se hayan buenas hembras  
para aquel enamorado.

No vengo a hablar de mujeres,  
solo vengo agradecido,  
señores, dándoles gracias  
porque fui bien recibido,  
ahora quiero que me escuchen  
lo que digo en mi corrido.

Con esta ya me despido,  
con mi guitarra y mi capa,  
vine a cantar un corrido  
que de mi pecho se escapa  
de un pueblito muy bonito:  
Santo Domingo Petapa.

Sí, es un, una canción pequeñita porque cuando fui, haz de cuenta que me, que, este, me llevé, cre..., el segundo lugar, no, sí, me llevé el primer lugar, perdón, me llevé el primer lugar y, este, y pues me decían que yo no saliera pa la calle, que porque podía pasarme algo, pero no, al contrario, me trataron muy bien, y un señor me dijo:

—Oiga, dice, pus todo mundo tiene canciones, ¿por qué a nosotros no nos hacen una?

Le digo:

—Ah, pus no se preocupe, pa la próxima que venga le compongo alguna.

Y así fue, cuando regresé, le canté su corrido ahí.

En este relato, el proceso de localización se realizó completamente: tenemos un sitio geográfico y político, Santo Domingo Petapa, y una canción que lo reafirma, la cual, expresión poética, es en sí una forma de la memoria. Luego de la canción, la mente enlaza el recuerdo de su origen; hay un señor, no localizado (al igual que la señora del relato de Marco Antonio), y un diálogo bien ubicado pero traído al relato quizá no de la misma forma que como fue enunciado. Importante es observar la conexión de contextos, el del presente (mercado/

calle) y el del recuerdo (que ahora forma parte de un marco social inscrito también en la calle), conexión, decíamos, que se da en el fragmento: “y pues me decían que yo no saliera pa la calle, que porque podía pasarme algo”. Este enlace vino a cuenta no solo como parte del recuerdo en sí mismo, sino por encontrarse físicamente en un lugar similar al que es evocado en su relato. ¿Podría haberse dado dicha conexión si el contexto de la entrevista fuera otro? Aquí cabría recordar que, según Halbwachs, las personas están ubicadas en un espacio y tiempo específicos —como ya vimos anteriormente, pero en otra perspectiva, con Francke—, en un contexto social determinado, y que es a partir de este punto en que la persona es lo que es, que los recuerdos son evocados, y que no son traídos en su forma pura —si es que esta existe— sino mediados precisamente por el filtro del presente de cada existencia (Halbwachs, 2014: 170).

Ya revisamos dos ejemplos de memoria en relación a elementos de la performance musical, uno a un instrumento, el otro a una canción. Marco Antonio, como se mencionó anteriormente, compartió con nosotros una pieza musical íntima, la cual también es un soporte de un trágico recuerdo familiar. La obra que los músicos ambulantes llevan a la calle tiene diferentes grados de significación personal. En algunos casos, el repertorio está determinado por el gusto de las personas que concurren un espacio específico, pero usualmente es un repertorio que forma parte de los gustos de cada músico. Podríamos decir, aunque no resulta pertinente adentrarnos en esto ahora, que el gusto de cada músico es un factor que decide los espacios que este recorrerá en la ciudad. Los repertorios se adecuan al gusto general del público potencial de cada espacio. Sin embargo, las piezas que conforman estos corpus musicales no representan toda la obra que puede interpretar el músico. En muchos casos pudimos averiguar o evocar canciones muy personales. Esta apertura indica cierto grado de confianza entre entrevistador y entrevistado. Acompañadas de relatos, las canciones se enmarcan en un episodio de la vida de cada músico.

La música representa uno de los soportes más fuertes para la memoria; pensemos, por ejemplo, en los resultados positivos que tiene sobre personas que padecen Alzheimer (Giménez, 2011). Quizá no hay que recurrir a casos tan extremos: si revisamos nuestra cotidianidad comprobaremos que la música que escuchamos está cargada de remembranzas, las cuales se activan casi sin necesidad de realizar un trabajo arduo de reflexión. No es entonces extraño que para un compositor, Marco Antonio en este caso, una pieza sea tan privada y personal, y que ejecutarla sea recordar y que, de igual manera, recordar sea sentir:

MARCO: Entonces, ese corrido me costó mucho trabajo porque hasta lloraba cuando lo recordaba, o sea, es un, un, una cosa muy... no puedo espresalo porque, eh, ahora ya no lloro, pero en cuanto lo empecé, es un sufrir muy triste. Entonces, se percata uno: ¿qué es cuando naces? Igual, igual cuando naces, eh, empiezas a, a ver las cosas, así, entonces ya cuando las tienes pus, ora sí que ya, ya las tienes, y pus con, con sonrisas y con todo, con, con aplausos, con todo ya puedes, pero cuando las principias es muy difícil. Y mucha gente dice: “No, yo compongo, yo hago”, pero componelo con sentimiento y con sentir, que diga lo que estás hablando, eso es una cosa muy, muy difícil, pero aun así la supero. Como les digo, lo trabajo y lo trabajo hasta... A veces, hasta mi niño trae sentimiento, a veces dice:

—Apá, no cantes esa canción porque me da sentimiento.

Durante la elaboración del proyecto que enmarca a este escrito hemos convivido más con ciertos músicos que con otros, ya sea por la empatía o la frecuencia con que los encontramos cuando estábamos haciendo trabajo de campo o cuando solo éramos unos transeúntes más. Sin duda, el músico más allegado ha sido el señor Ramón Cárdenas Torres. Nos encontramos con él un 17 de febrero de 2018, en el tianguis del Monumento.<sup>25</sup> En su entrevista, al igual que en la de Marco Antonio, salió a colación una canción personal que le compuso a su padre, quien recién había fallecido, y a su madre, quien radica en Estados Unidos junto con sus demás hijos:

¿Qué voy a hacer  
si no tengo ya a mis padres?  
Era el regalo que Dios me regaló.  
Yo recuerdo que siempre me decía:  
“Hijo, no seas malo con los demás”,  
pero un día la de malas se nos vino,  
y de mi lado él se lo llevó.

Ramón tiene una vida difícil que lo lleva a recordar constantemente a su familia y los trabajos duros por los que ha tenido que pasar para subsistir. Muchas de las historias que nos ha contado no están ya dentro del contexto de la investigación, puesto que han sido relatadas cuando nos encontramos por el mercado o cuando, algunos domingos, grabamos muchas de las canciones que se sabe, así como de las que compone —de estas sesiones preparé

<sup>25</sup> Mercado que se establece cada domingo sobre un tramo de la calzada La Huerta y sobre toda la calle Arnulfo Ávila.

un disco casero cuyo propósito era que él difundiera su música—. Estas grabaciones largas son el momento ideal para conversar en un papel de amigos más que en el de entrevistador y entrevistado. Pero hay algo fundamental en esas charlas: las canciones mismas. Siempre hay una historia detrás de ellas. Tal vez sea bueno, con el objetivo de hacer un estudio sobre música y memoria, documentar todo eso que recuerda Ramón cuando canta, pero habría que encontrar la manera adecuada para tratar esos relatos, ya que muchos de ellos pueden ser sumamente personales. Es ahí, pienso, en ese recodo íntimo, privado, donde se encuentran algunos de los significados más profundos de la relación música-interprete, música-persona.

## Conclusiones

De la reflexión que hace Bourdieu, podemos rescatar el hecho de que no basta con solo una autobiografía para concebir todo lo que implica un sujeto. Él, al igual que Franzke y Lejeune nos hacen conscientes de que la historia de vida no es un material puro cuyos datos deban congraciarse y tomarse por testimonios definitivos, sino construcciones que deben analizarse conjuntamente con todos los factores que las hacen posibles. Halbwachs nos lleva más concretamente al terreno de los factores físicos y marcos sociales que determinan la memoria de los individuos y, por ende, la narración de sus historias; con su perspectiva teórica podemos estudiar los elementos que conforman la performance como documentos o como soportes de la memoria.

A pesar de las dudas, sospechas y conflictos teóricos que pueda desatar la historia de vida, esta sigue siendo un recurso importante para la investigación en distintas disciplinas. En nuestro caso, como se dijo al principio, representó la fuente principal del trabajo de campo y por tanto no debió dejarse de lado la discusión sobre ella. A lo largo de este escrito hemos comenzado apenas la labor de confrontación teórica y práctica para llegar a entender su complejidad. De igual manera, tiene que plantearse el problema de cómo, a partir de estas reflexiones, las historias de vida pueden ser tratadas y reflejadas en montajes audiovisuales, puesto que estos son narraciones que engloban muchas vidas; podríamos decir que constituyen un soporte más de una memoria grupal, la de los músicos ambulantes, en nuestro caso.

## Fuentes consultadas

- Bourdieu, Pierre (1989). “La ilusión biográfica”. *Historia y Fuente oral* 2; 74-83.
- Caballé, Anna (2005). “Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros”, en Colin Davis J., coord. *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*. Valencia: Universitat de València; 49-61.
- Cárdenas Torres, Ramón. 63 años. Músico. Av. La Huerta, Morelia Michoacán. 18 de febrero de 2018. Documentadores: Camila Sánchez Vicencio, Laura Márquez Hernández y Víctor Manuel Avilés Velázquez. Transcriptor: Víctor Manuel Avilés Velázquez.
- Chávez, Guillermo “Pelavakas”. 50 años. Músico. Cuautla no. 149, col. Centro, Morelia, Michoacán. 1 de febrero de 2018. Documentadores: Camila Sánchez Vicencio, Laura Márquez Hernández, Víctor Manuel Avilés Velázquez. Transcriptor: Víctor Manuel Avilés Velázquez.
- Enzensberger, Hans Magnus (2012). *El corto verano de la anarquía*. Barcelona: Anagrama.
- Franzke, Juergen (1989). “El mito de la historia de vida”. *Historia y Fuente oral* 2; 57-64.
- Gallegos Ríos, Marco Antonio. Edad no documentada. Músico. Av Lázaro Cárdenas 526, Ventura Puente, 58020 Morelia, Michoacán. 10 de febrero de 2018. Documentadores: Camila Sánchez Vicencio, Laura Márquez Hernández y Víctor Manuel Avilés Velázquez. Transcriptor: Víctor Manuel Avilés Velázquez.
- Giménez, Sofía Delia (2011). “Música y memoria”. *Intersecciones Psi* 27. Web. [http://intersecciones.psi.uba.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=264:musica-y-memoria&catid=11:alumnos&Itemid=1](http://intersecciones.psi.uba.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=264:musica-y-memoria&catid=11:alumnos&Itemid=1) [Último acceso: 08.08.2018].
- Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Homero (1991). *Ilíada*. Emilio Crespo Güemes, ed. y trad. Madrid: Gredos.
- Lejeune, Philippe (1989). “Memoria, diálogo y escritura”. *Historia y Fuente oral* 1; 33-67.
- Silva, Tony. Edad no documentada. Músico. Ventura Puente, Centro Histórico, Morelia, Michoacán. 11 de febrero de 2018. Documentadores: Camila Sánchez Vicencio, Laura Márquez Hernández y Víctor Manuel Avilés Velázquez. Transcriptor: Víctor Manuel Avilés Velázquez.