

esmuc

Treball Fi de grau

Performances Subterrànies

Relacions socio-corporals en les situacions diàries de performance musical del metro de Barcelona

Estudiant: Clàudia García-Albea Sánchez-Casas

Especialitat/
Àmbit/Modalitat: Musicologia

Director/a: Gianni Ginesi

Curs: 2018-2019

Vistiplau
del director/a
del Treball



EXTRACTE TRILINGÜE

Aquest treball és un recorregut observacional, experimental i analític pel fenomen dels i les músics del metro de Barcelona. Hem situat la investigació en el marc de la pràctica urbana i ens hem centrat en la relació que s'estableix entre músics i altres usuàries i usuaris del metro en les situacions diàries de performance musical. Amb l'objectiu de comprendre la potència d'interpel·lar que assumeixen les performances i la seva recepció, hem realitzat un treball de camp que ha comprès l'observació de 29 situacions i hem desenvolupat la seva anàlisi en termes de sociabilitat i corporalitat. Una aproximació vivencial, relacional i participativa al fenomen ens ha permès interpretar la pròpia incidència en el camp i teixir el discurs a partir de les narratives dels i les músics.

Este trabajo es un recorrido observacional, experimental y analítico por el fenómeno de las y los músicos del metro de Barcelona. Hemos situado la investigación en el marco de la práctica urbana i nos hemos centrado en la relación que se establece entre músicos y otras usuarias y usuarios del metro en las situaciones diarias de performance musical. Con el objetivo de comprender la potencia de interpelar que asumen las performances y su recepción, hemos realizado un trabajo de campo que ha comprendido la observación de 29 situaciones y hemos desarrollado su análisis en términos de sociabilidad y corporalidad. Una aproximación vivencial, relacional y participativa al fenómeno nos ha permitido interpretar la propia incidencia en el campo y tejer el discurso a partir de las narrativas de las y los músicos.

This paper is an observational, experimental, and analytic journey through the phenomenon of Barcelona's subway musicians. The research takes place within the framework of urban practice with a focus on the relationship between musicians and other subway riders in daily performance situations. To comprehend the interpellation strength that performances, and their reception, have, we have carried out a field work including the observation of 29 situations, and have analyzed them in terms of sociability and corporality. An experiential, relational, and participative approach to the phenomenon allowed us to interpret our impact in the field and weave the discourse from the musicians' narratives.

AGRAÏMENTS

Venia de lluny. Produïa un so tan estrident que m'hauria protegit les orelles si no hagués tingut les mans ocupades amb el cafè i el croissant de mantega. Aquell dia no vam seure a terra tot i haver-nos aixecat rebentades. Vam preferir gastar el que ens quedava de força en sostenir l'equilibri fins a Glòries (no volíem que ningú limités l'acte de llibertat que esdevenia l'esmorzar dels dissabtes). A Barcelona, la gent solia sortir per la boca del metro de l'estació en la qual s'aturava. A mi, en canvi, m'agradava experimentar la sensació d'un moviment que no implicava desplaçar-se i preguntar-me per aquelles que també tenien els destins als marges. Quan apareixia de nou al Carrer de Sants m'adonava que la perspectiva s'havia modificat. Venia de lluny, però sempre tornava al mateix lloc.

La Mari, a part d'ensenyar-me que el metro no només serveix per desplaçar-se, ha resistit el pes d'una cadira d'inseguretats i exigències amb paciència, cura i confiança. Gràcies per fer-me d'interlocutora en l'articulació d'aquest treball i voler conèixer què és això de fer-se amiga dels músics del metro de Barcelona. Gràcies pel fil i l'agulla.

Sense un seguiment rigorós i una dedicació constant aquest treball no hauria sortit a la llum. Gràcies Gianni per assumir el repte que suposava tot plegat fent de la figura del tutor una necessitat per l'aprenentatge. Gràcies per haver-me transmès, a base de pràctica, que els impossibles poden adquirir formes, per molt que sempre perdurin inacabades.

L'Esmuc ha estat un lloc on aprendre i deconstruir conceptes per tornar-los a sintetitzar en noves formes de coneixement i de vida. En el present treball es fan presents les professores i els professors de la casa que han participat d'aquest engranatge, així com les companyes de classe amb qui he pogut compartir tot aquest procés. Agraïxo particularment al Rubén la seva ajuda en totes les dificultats que han anat sorgint pel camí.

La Palo i el Papi resulten imprescindibles en aquest agraïment. Són unes persones precioses que m'han permès el privilegi d'estudiar i han tingut la valentia de recolzar totes aquelles decisions que diferien de la norma. La família s'estén a un entorn proper amb el qual he dialogat al llarg d'aquests anys i he construït gran part del que ara m'identifica. Gràcies especialment a les Morenetes, Roba Estesa i Tribu per la xarxa i els espais de seguretat.

Finalment, vull agrair a totes i tots els informants que m'han conferit un temps de música i de paraula. Cadascuna d'elles és protagonista d'aquest treball a través de la seva veu i experiència. Gràcies a Amuc per la bona rebuda i, en particular, al Jordi Jardí 444, per veure en el meu interès la possibilitat de tocar juntes i motivar la meva vinculació amb el col·lectiu.

No crec que aquest treball tingui el poder de “tancar una etapa” (com se sol dir). Els anys d'Esmuc han format part d'una època plena d'obertures que projecten llargs passatges de vida. Haver-lo aconseguit realitzar només pren reflex en una de les tantes gotes plorades: la gota que vessa el got. La nova recerca és ara la de renéixer d'un desglaç.

SUMARI

I. INTRODUCCIÓ	9
II. EL METRO COM A LLOC DE PRÀCTICA URBANA: APROXIMACIONS TEÒRIQUES	13
2.1. Habitar el metro	15
2.2. La quotidianitat del desplaçar-se	17
2.3. Estigmes anònims: normes, poder i estabilitat	22
2.4. Usos i condicions de l'habitar	26
III. PRÀCTIQUES MUSICALS AL METRO DE BARCELONA: UNA PROPOSTA D'ANÀLISI.....	31
3.1. Regularització i legalització de l'activitat musical.....	32
3.2. Autogestió d'un col·lectiu	38
3.3. Okupacions subversives de l'espai.....	41
3.4. El metro com a lloc de performance.....	44
3.5. Una proposta d'anàlisi.....	50
IV. DISSENY EXPERIMENTAL	53
4.1. Planificació del treball de camp.....	53
4.2. Enregistraments	55
4.3. Punt de vista de l'observació.....	56
V. RELACIONS SOCIO-CORPORALS EN LES PERFORMANCES: DISCUSSIÓ DE LES DADES I LES OBSERVACIONS.....	59
5.1. Context espacial i temporal de les performances	64
5.2. Sonoritats relacionals.....	68
5.3. Artefactes per a la sonoritat i la corporalitat.....	72
5.4. Activitat motora de la producció i la percepció musical	77
5.5. Accions i conductes al voltant de les performances	81
5.6. Cossos i identitats socials	86
VI. CONSIDERACIONS FINALS.....	91
VII. FONTS	93
7.1. Referències bibliogràfiques	93
7.2. Referències audiovisuals	97
7.3. Pàgines web i recursos en línia.....	97
7.4. Materials audiovisuals del treball de camp.....	98
7.5. Converses amb els i les informants	99
ANNEX 1	101
ANNEX 2	105

I. INTRODUCCIÓ

El 25 de maig de 2018 a les 14:30h em trobava a l'estació d'Universitat esperant l'arribada del metro de la Línia 1. Al meu costat hi havia un home d'uns 40 anys amb un got de cervesa a les mans (jo portava "La revolución transhumanista" de Luc Ferry a les mans). Vam pujar al vagó, i quan la gent semblava haver adquirit la posició adient per no perdre l'equilibri i sostenir la distància adequada amb la resta de passatgers i passatgeres, aquell home va començar a parlar en veu alta. Hi havia prou silenci al vagó com perquè el seu discurs ressonés en les nostres consciències. Ningú se'l mirava, però tal desatenció dotava a la seva presència d'encara més rellevància. Perquè parlava de nosaltres i nosaltres rebutjàvem el nostre reflex. Pretenia interpel·lar-nos com a societat alienada, i nosaltres només sabíem performar-la. La cervesa que duia ens permetia romandre en la nostra corporalitat arrelada, submergir-nos en els nostres mòbils i confiar en el caràcter efímer d'aquest tipus de trobades. Perquè la cervesa feia d'ell una figura dissident de la qual només s'esperen paraules fantàstiques que lluny semblen estar de les nostres certes, així que per molt que en altres contextos les subscriuríem, en aquell moment esdevenien paraules perilloses. Me'l vaig mirar. I sostenint la mirada vers la seva performance m'adonava que podia modificar la tensió respirada. De sobte, "la revolución transhumanista" va aparèixer en el seu discurs. Ell no em mirava, però em sentia present d'alguna manera. Quan va baixar del vagó, a Plaça Espanya, tot va continuar com si res. O almenys això manifestàvem les presents.

El metro de Barcelona és un lloc on preguntar-nos per les rutines dels nostres cossos. És un lloc on modificar-los i conèixer què passa si subvertim allò que d'ells s'espera. El present treball parteix d'un distanciament teòric i pràctic respecte la quotidianitat amb què acostumo a fer ús del metro com a habitant de Barcelona. Suposa el repte d'assumir la conflictivitat conseqüent de realitzar comportaments que difereixen de la norma. Una conflictivitat que, al seu torn, obre la possibilitat d'experimentar les respostes de tota una sèrie de qüestions. Per què cada vegada que passem per davant d'un individu que proposa una actuació musical en un passadís del metro no tendim a aturar-nos? Per què potser sí que ho fariem si al seu voltant hi hagués un col·lectiu de persones ja aturades observant-lo? Per què donar-los-hi diners enlloc de reconèixer-los amb aplaudiments? Tanta pressa tenim per arribar als nostres destins? Tant dependents ens hem fet que no podem relacionar-nos amb allò musical en cas que no adopti la forma d'un producte de consum?

Tant perillosos som els uns pels altres com per necessitar d'un control que vigili tota conducta inesperada? Per què, d'altra banda, hi ha individus que insisteixen i persisteixen en proposar les seves músiques a l'espai del metro? És una necessitat econòmica? És una possibilitat per expressar alguna cosa? És una possibilitat per canviar alguna cosa? En què consisteix l'activitat d'aquests individus? Com són les seves performances? Com es relacionen entre si? Com s'organitzen? Quins conflictes tenen? Com es pensen? Com s'identifiquen? Quin paper juga la seva activitat en la sociabilitat del metro? Per què interessa institucionalment legitimar-la? Quines conseqüències tindria el fet d'il·legalitzar-la i qui serien les principals persones afectades?

Tals individus i la seva activitat han estat el nucli d'aquest treball. Ens hi hem referit amb l'expressió "músics del metro", ja que és aquesta característica comuna de participar del metro a través d'actuacions musicals la que hem volgut examinar. L'ús de la preposició "del", enlloc de "al", respon a tres raons. En primer lloc, pretén concretar el fenomen en una activitat específica d'entre les diferents que podrien tenir cabuda sota la idea "d'actuar musicalment" en aquest espai. Es tracta d'una activitat que es caracteritza pel fet que, al ser performada, fa del músic un "músic del metro", és a dir, un individu que és identificat per l'entorn com un actor social concret, consistent en ser un músic que realitza actuacions musicals al metro. En aquest sentit, "del" apel·la a la percepció social d'una pertinença del músic al context de performance en el qual, en el moment donat en què es percebut, està realitzant una activitat musical. Si posem de manifest aquest aspecte és perquè hi ha altres activitats musicals que es realitzen al metro de Barcelona que no comporten aquesta característica, com ho és, per exemple, la pràctica de pianos que temporalment són instal·lats en diferents estacions del metro (amb motiu del concurs Maria Canals) que tot individu pot tocar i al fer-ho no li és assignat immediatament el tret de ser "músic del metro".

En segon lloc, "músics del metro" és el nom amb el qual es defineixen els membres de l'associació que agrupa l'activitat de gran part dels músics que performen diàriament aquesta identitat (Associació de Músics del Carrer i del Metro de Barcelona). L'associació comporta una incidència en l'espai fonamental en tant que regula, gestiona i intervé en la permissibilitat de l'activitat musical que cedeixen les institucions. Ha estat la nostra via d'entrada al fenomen i la majoria dels i les músics que han format part del treball condicionen la seva activitat a les dinàmiques que aquesta proposa. L'associació no

treballa per centralitzar allò que sigui ser “músic del metro” (el mateix nom de l’associació apel·la a un col·lectivitat oberta: són músics del metro, no són *els* o *les* músics del metro), sinó que pretén ser una plataforma a través de la qual decidir conjuntament la manera de funcionar. Que es defineixin amb aquest nom remet al fet que puguin construir una identitat basada en l’activitat que duen a terme al metro, el qual, d’aquesta manera, esdevé un lloc de pertinença. Tot i així, cal explicitar que el nostre objecte d’estudi no s’ha centrat exclusivament en les performances d’aquelles persones que són sòcies de l’associació i que no hem pogut contrastar amb cadascun dels i les músics que ha comprès el treball la seva identificació amb aquesta categoria.

En tercer lloc, parlar de “músics del metro”, enlloc de “músics al metro”, ens posiciona en una perspectiva propera a la dels músics que travessen el fenomen en la mesura que el projecte a través del qual aquest es legalitza i a partir del qual se n’apropia l’empresa dels Transports Metropolitans de Barcelona (TMB) s’anomena “Músics al Metro”. El fenomen que hem volgut estudiar es veu mediatitzat institucionalment, però no es redueix a un projecte institucional, sinó que més aviat adquireix un caràcter transitori i dinàmic que permet qüestionar-lo. Al seu torn, considerem la importància de comprendre les implicacions que tal mediatització implica i de fer-ho a base de reivindicar la necessitat acadèmica de teixir el discurs a partir de les narratives dels músics, així com d’examinar l’objecte d’estudi des de la participació del subjecte que investiga en la sociabilitat que el fenomen mobilitza.

Donada la inclusió del fenomen en un espai públic i urbà com és el metro de Barcelona, contextualitzar el treball en el marc de la pràctica urbana esdevé una tasca a través de la qual interrogar el fenomen i obrir horitzons de recerca (*II. El metro com a lloc de pràctica urbana: aproximacions teòriques*). En efecte, entendre el metro com un procés en què es desenvolupen expressions, performativitats, accions, relacions, interaccions i actuacions musicals, les quals es materialitzen en funció d’uns mecanismes de control que alhora poden ser subvertits des de la seva dissidència, ens condueix a tractar el fenomen dels músics del metro a partir de les situacions de performance que tenen cabuda en aquest context. En aquesta línia, presentem una proposta analítica basada en la sociabilitat que promouen les situacions d’aquest tipus i la corporalitat que manifesten els agents que hi participen (*III. Pràctiques musicals al metro de Barcelona: una proposta d’anàlisi*).

Val a dir que aquest treball representa una primera aproximació acadèmica al fenomen dels músics del metro, de tal manera que esdevé un espai per a l'experimentació de procediments metodològics i conceptes teòrics des dels quals tractar-lo. Així doncs, entenem que de la relació que establim amb el camp segons les condicions inicials de les quals partim (una relació quotidiana amb el metro de Barcelona, una condició d'audiència passatgera respecte les performances dels músics i la pròpia experiència de la indústria musical com a violinista i musicòloga) és d'on emergeix la concreció de l'objecte d'estudi, el disseny experimental i el dispositiu des del qual analitzar els resultats del treball de camp. És per aquest motiu que el disseny és experimental i l'experimentació és dissenyada al pas que s'encarna (*IV. Disseny experimental*). El desenvolupament analític també pren aquest caràcter i no és altre que una posada en joc dels diferents elements capturats en les observacions realitzades al llarg del treball de camp (*V. Relacions socio-corporals en les performances: discussió de les dades i les observacions*).

Per tot plegat, els objectius que mouen i articulen el present treball són els següents:

1. Explorar el fenomen dels i les músics del metro de Barcelona des d'una aproximació vivencial, relacional i participativa a partir del seu plantejament en el marc de la pràctica urbana.
2. Explicar la situació dels i les músics del metro de Barcelona en relació a les normatives, la regulació vigent i el control institucional.
3. Experimentar la vinculació amb el col·lectiu i el tipus de sociabilitat que aquest implica a través d'establir relacions i converses amb els i les músics.
4. Analitzar la dimensió social i corporal de les relacions que s'estableixen entre músics del metro i altres usuàries en el si de situacions de performance que tenen lloc al metro de Barcelona.
5. Identificar els elements que intervenen en la potència interpel·lativa de les performances i en la seva recepció i oferir un dispositiu analític que permeti observar altres situacions de performance en base a aquests elements.
6. Determinar els usos i els sentits que les performances adquireixen pels i les músics del metro i les funcions que les músiques assumeixen en aquest context.

II. EL METRO COM A LLOC DE PRÀCTICA URBANA: APROXIMACIONS TEÒRIQUES

En aquest capítol presentem un recorregut teòric que permet situar la investigació del fenomen dels i les músics del metro de Barcelona en el marc de la pràctica urbana. El punt de partida es concreta en la pregunta sobre els agents que participen del fenomen: qui n'és testimoni, en té alguna experiència i és susceptible d'articular una narració al respecte? Ens preguntem de quina manera es veuen afectats pel fenomen els diferents agents, i a la vegada, des d'un punt de vista analític, ens plantejem la terminologia des de la qual referir-nos a aquests subjectes, els criteris a partir dels quals distingir-los i la manera d'entendre les seves conductes segons les categories que els defineixen. Tot plegat ens portarà a reflexionar sobre el tipus d'espai que implica el metro de Barcelona i la relació que estableixen, amb aquest, les seves usuàries.

En primer lloc, des de la consideració del metro com a transport urbà, val a dir que la seva activitat, el seu funcionament i les seves problemàtiques recauen en la vida dels habitants de la ciutat pel fet que modifiquen el seu entorn i la seva experiència quotidiana en aquesta. Les conseqüències de la introducció del metro en la ciutat de Barcelona, l'any 1924, mostren aquesta implicació directa:

“Les obres del metro van alterar considerablement la vida quotidiana dels barcelonins, especialment a la Rambla, centre neuràlgic de la ciutat, on els treballs es van fer a cel obert, cosa que va generar protestes dels afectats. Els diaris de l'època van reflectir la polèmica, que va merèixer fins i tot trencar la monotonia del seu disseny inserint reportatges a tota plana i amb fotografies que pel mateix motiu estaven causant les obres a altres ciutats europees, com ara París, Berlín i Madrid” (Casinos, Pàmies, 2014: 39).

Coincidint amb l'arribada de la ràdio a la ciutat, el metro s'inseria a Barcelona transformant els límits i les possibilitats dels seus desplaçaments. Actualment, la xarxa de metro de la ciutat es continua expandint (el 2 de març del 2019, amb l'obertura de l'estació Provençana, arriba a les 159 estacions) i ho fa en base a noves possibilitats tecnològiques (el projecte de la Línia 9/10 inclou la instal·lació d'un sistema de conducció automàtica). En les ciutats metropolitanes emergeixen constantment noves infraestructures tecnològicament mediatitzades, noves arquitectures de mobilitat, nous espais per tal que la multitud se sociabilitzi de manera transitòria i, per tant, noves

pràctiques socials, tecnològiques i urbanes susceptibles de ser observades i analitzades (Vivas et al., 2008).

Davant d'aquesta precisió, podem dir que els individus que participen avui de la ciutat de Barcelona han d'entendre's en interdependència amb el metro, ja que en definitiva aquest està determinant la seva possibilitat d'estar en la ciutat i de viure-la. Per tant, considerem que el metro és un artefacte tecnològic que intervé en la construcció de sentit de l'experiència de la ciutat que realitza tot individu que l'habita. Com veurem al llarg d'aquest capítol, hem de tenir en compte que l'ús particular que fem d'aquest artefacte, així com les condicions materials de cadascú, formen part intrínseca de tal procés de construcció de sentit.

D'altra banda, si pensem el metro com a servei públic podem detectar els mecanismes neoliberals que situen els ciutadans al servei de l'economia urbana. En nom de l'accessibilitat màxima a tots els punts de la ciutat, que permet la mobilitat de les poblacions desfavorides cap als nuclis de l'activitat del mercat i les institucions, es deixa de banda la repartició dels serveis en l'espai urbà, la qual cosa manté la segregació espacial de la ciutat (Jouffe, 2010). Aquesta idea dóna compte que les possibilitats del metro com a servei públic també impliquen a la totalitat de la ciutadania des de les posicions socioeconòmiques dels individus, així com exemplifiquen l'organització social de la ciutat i posen de relleu les desigualtats infraestructurals dels barris més desfavorits.

L'impacte que pot arribar a tenir el metro de Barcelona en les persones que travessen la ciutat ens condueix a la necessitat d'escoltar totes aquelles veus que, d'una manera o altra, participen de la ciutat. Són d'interès les seves narracions en la mesura que puguin fer referència al significat i la simbologia que adquireix el metro (a) dins la seva experiència *en* la ciutat (com modifica el metro la seva experiència en la ciutat pels obstacles o les facilitats que permet) i (b) dins la seva experiència *de* la ciutat (com el metro transforma el sentit de pertinença de la ciutat i la seva presentació en la xarxa d'allò global). Dytia Ferdous, en la seva tesi sobre el metro de New York, sintetitza aquests dos enfocaments afirmant que “el metro és un símbol regional que alhora és practicat diàriament” (Ferdous, 2017: 17): és una marca de la identitat de l'individu com a ciutadà, identitat que performa en les interaccions que caracteritzen el seu ritual diari.

2.1. HABITAR EL METRO

Havent presentat l'agent que participa del metro de Barcelona com una multitud urbana de cossos humans situats que participen de la ciutat, cal distingir aquells subjectes que, de fet, habiten el metro i són susceptibles de formar part del fenomen dels músics que hi toquen o canten. Aquests individus comporten una significativitat específica per al nostre estudi, i ens hi referirem com a *usuaris del metro*. Els enfocaments d'interès mencionats en el paràgraf anterior es concreten, d'aquesta manera, en l'experiència que els usuaris del metro tenen *en i del* metro. És a dir, ens preguntem per (a) com construeix el mateix metro l'experiència que es té en ell, entesa aquesta com un conjunt de pràctiques, accions i interaccions, i (b) com el metro es construeix com a lloc identitari a través d'aquesta experiència.

Per tal de desenvolupar aquests enfocaments, considerarem el metro com un espai susceptible de ser habitat. Anna Lindón es fa servir de l'*habitar* per referir-se a aquell *estar en* els llocs que configuren els subjectes i pel qual els subjectes *fan* els llocs (Lindón, 2014). L'autora posa èmfasi en què “esta relación entre el sujeto y el espacio que habita es compleja porque en ella intervienen múltiples dimensiones y ocurre en un tiempo denso, que simultáneamente es presente con pasado recordado y con futuro imaginado. [...] Es en medio de todas estas múltiples dimensiones de tiempos, espacios y alteridades que se debe comprender el proceso de co-construcción de nuestra identidad y la del lugar” (Lindón, 2014: 67).

En les societats occidentals contemporànies, les identitats no es construeixen només en relació a llocs delimitats geogràficament que impliquen una determinada configuració cultural del subjecte a partir del seu vincle de pertinença col·lectiva amb el lloc en qüestió, sinó en el si de llocs que escapen aquesta noció de territori delimitat socioculturalment, com ho són els que impliquen els transports urbans. A més, les identitats es construeixen enmig de xarxes internacionals de missatges i béns que reclamen una definició socio-comunicacional de la identitat (García-Canclini, 1995), la qual cosa desborda l'àmbit geogràfic de la noció de lloc. Per tant, hem d'entendre que en el procés de co-construcció de la identitat del subjecte i la del lloc l'individu no es defineix exclusivament pel grup social de pertinença. Més enllà d'habitar el lloc des del seu context històric i la seva situació social, quan l'habita construeix un mode de relacionar-se, comportar-se i d'estar que permet la seva definició com a individu.

Des d'aquesta perspectiva, podem entendre les persones usuàries del metro a partir del seu *saber estar* o *saber fer* en aquest context i prendre la noció d'ús en un sentit interaccionista: en paraules d'Erving Goffman, “el objeto del estudio de la interacción no es el individuo y su psicología, sino las relaciones sintácticas que unen los actos de diferentes personas en copresencia mutua” (Goffman, 1967: 2-3, citat a Marrero-Guillamón, 2012). Així doncs, al present treball adquirim una mirada analítica de la pràctica urbana del lloc que no se centra en la dimensió subjectiva de cada usuari, sinó més aviat en “una praxis operacional fundada en el saber estar, el saber hacer, en las competencias y las habilidades, en las necesidades adaptativas de los concurrentes con respecto a los cuadros dramáticos en que se ven inmiscuidos, que pueden ir de la indiferencia mutua pactada al conflicto territorial” (Delgado, 2007: 134).

A partir d'aquesta idea, en l'apartat que segueix recollim certs enfocaments que estudien els fenòmens socials efímers i superficials, fenòmens que només poden observar-se en l'instant precís en què es conformen, ja que tendeixen a dissoldre's immediatament. Aquests estudis s'han desenvolupat posant al centre la interacció entre individus desconeguts entre si que es troben en el teixit urbà (veure l'apartat 2.2. *La quotidianitat del desplaçar-se*). “Tales énfasis proponen en el sentido estricto una correspondencia entre las dinámicas actuales que dan rumbo y ritmos a las sociedades y que han perdido su anclaje de análisis en teorías que desconocen la agencia de elementos intrínsecamente variables, volubles y difícilmente perceptibles” (Gutiérrez, 2015: 65). Es tracta de conferir significativitat a les microinteraccions que es donen en el teixit urbà en tant que portadores de normes i pautes socials. Un coneixement d'aquestes normes ens ajudarà a interpretar la manera en què l'activitat dels músics del metro de Barcelona incideix en la pràctica urbana del lloc.

A propòsit de la idea segons la qual els llocs transmeten una manera determinada d'habitar-los que participa de la construcció de la identitat de qui els habita, val a dir que l'arquitectònica que delimita els espais de sociabilitat transitòria pressuposa o pretén conformar una tipologia d'usuari, que tingui determinades habilitats i necessitats i, per tant, també determinades maneres d'utilitzar el lloc (Vivas et al., 2008). Aquests usos normatius del lloc es formalitzen en un disseny i es materialitzen no només en funció de les possibilitats tècniques i econòmiques del context en què s'insereix la construcció (el finançament va ser el primer gran obstacle a l'hora de tirar endavant el metro de

Barcelona), sinó també en funció dels valors, en moviment, que són presents en la societat en qüestió:

“El projecte per dotar Barcelona amb metro venia de molt abans del desembre del 1924. Se'l considerava el sistema de transport del futur per a les grans ciutats. Londres, Nova York, Budapest, Glasgow i Istanbul ja tenien metro, i la capital catalana també en volia. [...] La manca de metro a la ciutat era percebuda com un problema greu i urgent, i una ferida a la vanitat i l'amor propi dels barcelonins. Així ho deien les cròniques de l'època (Casinos, Pàmies, 2014: 17; 71).

D'altra banda, el metro es construeix socialment a partir de l'apropiament del lloc que duen a terme els seus usuaris, els quals, impregnats dels valors que promouen les ciutats metropolitanes, s'adhereixen o es contraposen als usos normatius del lloc. El sentit que se li confereix al metro està directament vinculat a l'horitzó d'expectatives que sostenen, i en conseqüència, la identitat del lloc pren forma a partir de l'especificitat que els individus li atribueixen. Manufacturem materialment els llocs d'acord amb els nostres modes de vida, fixem en ells històries, els simbolitzem i els atorguem una identitat que els fa específics. El reconeixement de la particularitat del lloc produeix una identitat (o identificació) amb el lloc (Lindón, 2014). Així, pel que fa als músics del metro de Barcelona, en la mesura que aquests presenten característiques diferencials i es distribueixen en l'espai, el metro es fragmenta en nous llocs que cobren una identitat pròpia. Identitat que ve construïda tant per la participació dels músics en tals llocs com pel reconeixement de la vinculació entre músic i lloc per part dels agents que reben les seves actuacions.

En suma, així com els llocs configuren als subjectes en tant que comporten una sèrie de normes socials que determinen la manera d'*estar en* els llocs, els subjectes *fan* els llocs en la mesura que els signifiquen i els practiquen, de tal manera que podem parlar d'un procés recíproc de construcció de sentit i d'identitat entre el lloc i el subjecte que l'habita.

2.2. LA QUOTIDIANITAT DEL DESPLAÇAR-SE

Partim d'una noció del metro que apel·la a un espai susceptible de ser habitat, practicat i experienciat. De Certeau adverteix que l'*ús* i l'*expressió* que acompanyen les pràctiques

quotidianes activen, actualitzen o modifiquen la manera de comprendre i d’apropiar-se dels llocs (Guitérrez, 2015), i és en base a aquest concepció que parlarem de persones usuàries del metro per referir-nos a aquelles que l’habiten. D’aquesta manera, distingirem entre els usos que es fan del metro i analitzarem les conseqüències que aquests tenen en els comportaments socials i en la manera de practicar l’espai, identificar-s’hi i apropiarse’n (veure l’apartat 2.4. *Usos i condicions de l’habitar*).

Amb la categoria “usuàries del metro” dispersem el centre del discurs de dos dels nuclis que han caracteritzat la tradició teòrica dels estudis interaccionistes, a saber, l’experiència quotidiana i l’activitat del transeünt o vianant. A continuació, realitzarem un repàs d’aquests estudis a mode de justificació de l’elecció d’aquesta categoria en funció de les problemàtiques que ens permet abordar.

L’atenció vers l’efímer que caracteritza l’anàlisi interaccionista parteix precisament de la reflexió entorn a la vida quotidiana. Henri Lefebvre és un dels autors que primer aposta de manera profunda per tal reflexió amb la publicació de tres volums de la *Critique de la vie quotidienne* (1947, 1961 i 1981) i altres obres. Les interaccions que semblaven banals per als estudis sociològics prenen una centralitat cabdal en la formació del subjecte en la cultura capitalista en què estem inserits. La vida quotidiana, per Lefebvre, ve definida per allò que resta quan posem en suspens les activitats tècniques, diferenciades, especialitzades i estructurades. La vida quotidiana està relacionada amb totes elles, és el seu punt de trobada. En *La révolution urbaine* (1970), Lefebvre afirma que la pràctica urbana dóna compte que produïm senyals i significacions que venem i consumim. D’aquesta manera, l’enfocament de Lefebvre, tot i establir una polaritat entre treball i temps lliure, no deixa de comprendre la vida quotidiana subordinada a l’estructura econòmica, amb la qual cosa es marginen altres aspectes de la quotidianitat aparentment instrumentals, que no constitueixen activitats amb una finalitat en si mateixes, com és el cas de l’acció quotidiana de transitar d’un lloc a un altre (Errázuriz, 2012).

Des del plantejament de Lefebvre, la misèria d’allò repetitiu s’expressa en la transformació del subjecte-habitant de la ciutat en transeünt, l’únic objectiu del qual és arribar a un cert lloc del teixit urbà. La figura del transeünt dóna compte, en aquest procedir, d’aquell que no identifica els llocs més que per algunes senyals que li permeten orientar-se, no els hi atorga significat, no posseeix memòria d’aquests i, per tot això, tampoc construeix una relació d’identificació amb els llocs pels quals transita, ja que ho

fa en un estat de mínima alerta espacial (Lindón, 2014). Mentre que la peregrinació és un succés narratiu carregat de significacions relacionades amb la pertinença, la curació o la gratitud, el caminar urbà és un passadís que cal recórrer amb tanta rapidesa com sigui possible, és un passatge buit en el qual les nostres memòries additives tan sols emmagatzemen dades que romanen uniformes (Han, 2013). Aquesta idea qüestiona fins a quin punt té sentit parlar del procés de co-construcció al qual apel·lavem pel que fa a llocs la funció principal dels quals és desplaçar-se. És a dir, posa en dubte la construcció de la identitat de l'usuari en relació als llocs del metro que habita a través de les pràctiques musicals que configuren aquests llocs.

La reflexió sobre l'acte de desplaçar-se s'origina com a resposta al buit teòric d'aquest enfocament, a la visió pejorativa o insignificant que se n'ha construït i com a necessitat d'abordar-lo en l'estudi de ciutats metropolitanes, en les quals els desplaçaments formen part fonamental de l'activitat quotidiana que en elles es duu a terme. La investigació de Michel de Certeau que es recull en *L'invention du quotidien* (1979) s'allunya de la "crítica" de la vida quotidiana en vistes de treballar sobre les "pràctiques", i posa així de manifest la necessitat de parlar de *l'experiència* d'allò quotidià. De Certeau abandona l'aproximació productiva, racional i conscient que fins el moment havia dominat els estudis sobre la vida quotidiana i encamina l'esfera d'allò quotidià cap a noves problemàtiques (Errázuriz, 2012). El capítol dedicat a les pràctiques urbanes, "Marches dans la ville", reflecteix la manera d'entendre la quotidianitat lligada al caminar: el caminant actualitza les possibilitats del territori però també les desplaça i n'inventa d'altres, de tal manera que es dóna una retòrica al caminar (De Certeau, 1996).

Per Marc Augé, el metro també és considerat territori susceptible de narrativitat i memòria: el metro és un desencadenador de records i emocions, que tant poden viure's de manera individual, pel fet de remetre a moments de la vida privada, com col·lectiva, ja que pertanyen a un mateix entorn social que comporta una sèrie de significacions i simbologies compartides (Augé, 2009). Tanmateix, tot i no assumir una visió apocalíptica del caminant, Augé adquireix un plantejament de caire romàntic que no dóna compte del tipus de narratives que es construeixen en el si d'una societat multicultural on la informació és comunicada de manera fragmentada. En aquest punt, Néstor García-Canclini ens confereix certes claus discursives:

“Narrar es saber que ya no es posible la experiencia del orden que esperaba establecer el *flaneur* al pasear por la urbe a principios de siglo [XX]. Ahora la ciudad es como un videoclip: montaje efervescente de imágenes discontinuas. [...] Como en los videoclips, andar por la ciudad es mezclar músicas y relatos diversos en la intimidad del *auto* y con los ruidos externos. [...] Todo es denso y fragmentario. Como en los videos, se ha hecho la ciudad saqueando imágenes de todas partes, en cualquier orden. Para ser un buen lector de la vida urbana hay que plegarse al ritmo y gozar las visiones efimeras” (García-Canclini, 1995: 18).

Manuel Delgado, en la línia de De Certeau, desvia la noció de lloc cap al *tenir lloc* per referir-se als llocs de trànsit urbans: són llocs que es donen en tant que alguna cosa esdevé, i només ho són en el moment en què aquesta esdevé. Resulten d’un nombre immens i immensament variat de moviments i ocupacions transitòries, imprevisibles moltes d’elles, que ocasionen mapes mòbils i sense bores. Criticant la visió pejorativa del *no lloc* que adopta Marc Augé¹, Delgado el caracteritza com un espai fet de recorreguts transversals en totes direccions i d’una pluralitat fèrtil d’interseccions. Afirmar que una no-ciutat no és el contrari de la ciutat, la seva cara oculta invertida, sinó un desfer-se perpetu del ja fet i un refer-se incessant del que es desintegrara davant dels nostres ulls. És una manera de passar pel lloc, i no un lloc de pas (Delgado, 2007).

Manuel Delgado posa en el nucli del discurs d’allò transitori i imprevisible que està inscrit en l’espai urbà la figura del transeünt, contraposant-la al conjunt complex d’infraestructures que conformen de manera planificada la ciutat. En aquest sentit, oblida que el transeünt no és l’únic actor que pot conferir caràcter als espais urbans, i que l’experiència social pot trobar cabuda en altres modes d’aparèixer en la ciutat i entre diferents actors que estableixen diversos tipus de relacions socials (Errázuriz, 2012). És per això que en aquest treball no volem assumir una mirada analítica que faci del desplaçament un ús privilegiat del metro. Ens hi referirem com l’ús instrumental pel qual

¹ Marc Augé entén pels *no llocs* dues realitats diferents i complementàries: els espais constituïts en relació a certs fins (com el transport, el comerç o l’oci), i la relació que els individus mantenen amb aquests espais. A diferència de la manera relacional i històrica des de la qual ens relacionem amb els *llocs*, “el pasajero de los no lugares sólo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje o en la caja registradora. Mientras espera, obedece al mismo código que los demás, registra los mismos mensajes, responde a las mismas apelaciones. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (Augé, 2000: 57). Val a dir que, en la seva obra *Un Ethnologue dans le métro* (1987), l’autor no va caracteritzar el metro de París com un *no lloc*, altrament, afirmava que “hablar del metro es pues hablar ante todo de lectura y de cartografía” (Augé: 2009: 11).

el metro adquireix sentit en l'estructuració de la ciutat, és a dir, com l'ús que dona compte de la funcionalitat específica que adquireix el metro en la seva construcció com a mitjà de transport. Ara bé, per tal d'estudiar el fenomen dels músics del metro de Barcelona cal tenir en compte que en aquest lloc també es donen interaccions socials entre desconeguts que l'habiten des d'altres usos. Des d'aquesta perspectiva, ens plantejem la incidència de la presència d'actuacions musicals al metro en les dinàmiques dels usos hegemònics que implica.

Parlant de *persones usuàries del metro* ens distanciem de l'acte de desplaçar-se com a fonament de l'estudi de l'experiència en i del metro. Pel que fa a la quotidianitat, la categoria que proposem no pressuposa que les accions que configuren els usos del metro formin part necessària d'activitats quotidianes dels individus que l'habiten. No sostenir la quotidianitat, entesa com el residu d'allò productiu al qual es referia Lefebvre, com a intrínseca a l'experiència ens obre la possibilitat de comprendre altres modes de ser en aquest espai. És el cas d'uns turistes que agafen el metro excepcionalment per visitar la ciutat, el d'aquelles persones que habiten el metro per realitzar actuacions musicals o el d'aquelles que ho fan amb una finalitat laboral.

Tanmateix, podem parlar d'una quotidianitat lligada al metro entesa com la ritualitat assumida i aprehesa que resulta del mencionat procés de co-construcció entre el lloc i els individus que l'habiten. En aquest sentit, emprar la categoria definitòria de *persones usuàries del metro* ens permet considerar aquells actors socials que no estan reproduint els comportaments que s'inscriuen al lloc, com podria tornar a ser el cas dels turistes que es troben amb desconeguts en el context urbà i que actuen sota unes altres normes socials i culturals. De la mateixa manera, la categoria ens condueix a problematitzar el fenomen dels músics del metro de Barcelona des de la seva participació de les normes socials del lloc en termes d'acceptació o dissidència.

Aquesta idea fa referència a que el focus de la quotidianitat es desplaça de les activitats que realitzen els individus de manera habitual i diària a les dinàmiques implícites que implica el metro com a lloc que és habitat cada dia. Unes dinàmiques i interaccions que, tot i presentar-se com a organitzades i identificables, així com a específiques d'un context determinat com el del metro, romanen sempre susceptibles al canvi en tant que contenen l'expectativa de topar-se amb situacions inesperables. En efecte, es fa palesa una certa dosi d'intriga en l'acte d'observar l'activitat que es duu a terme al metro diàriament. "Al

metro hi ha sempre l'oportunitat d'experienciar allò nou i inesperat. El metro podria espantllar-se, un desconegut amable podria provocar-te una pregunta inesperada, o potser algú simplement capta la teva atenció d'una manera impredecible i significativament profunda” (Ferdeous, 2017: 10).² El músic que habita els vagons del metro amb les seves actuacions musicals també és una variable que pot modificar les relacions que s'estableixen dins d'aquests espais d'un moment a un altre. Per tot això, Ferdeous considera el metro com un lloc del possible, un lloc on allò possible s'actualitza diàriament, en el si de micro-interaccions (Ferdeous, 2017).

2.3. ESTIGMES ANÒNIMS: NORMES, PODER I ESTABILITAT

La categoria que proposem per referir-nos a les persones que habiten el metro, centrada en la noció d'ús, s'impregna del tipus de relacions que establim en el teixit urbà, les quals són genèricament impersonals, superficials i segmentàries. Erving Goffman, en l'anàlisi interaccionista que articula respecte les relacions en l'ordre públic, teoritza el concepte de la desatenció civil (*civil inattention*) per tal d'elaborar regles de comportament entre desconeguts en espais públics. Ens trobem en una situació d'estranyesa mútua quan romanem aliens els uns als altres en un marc tempo-espacial restringit i comú, mentre pactem formes variades d'apropiació d'aquest espai que al mateix temps estem practicant i generant (Delgado, 2007). En aquest context, Goffman expressa el principi de la desatenció civil com un criteri material que orienta les pràctiques urbanes: es tracta de mostrar a l'altre que l'hem vist i parem atenció a la seva presència, és a dir, que el reconeixem com a individu alhora que distraiem la mirada d'aquesta persona per fer-li comprendre que no és objecte d'una curiositat o intenció particular (Goffman, 1979). D'aquesta manera, li reconeixem a l'altre el seu dret a la indiferència, a la reserva i a l'anonimat.

Tot plegat mostra que el mode d'interaccionar amb desconeguts en un espai públic implica un grau de coneixement de les regles de comportament associades al lloc. Un coneixement que és pràctic: els nostres cossos han estat entrenats rigorosament per performar aquests codis. Al practicar tals regles les entenem com a comunes a la resta

² Traducció de l'autora.

d'individus que es troben en el mateix espai compartit. Depenent del grau de coneixement pràctic d'aquestes regles serem considerats d'una o altra manera per l'entorn. En altres termes, la desatenció civil és un criteri per avaluar i jutjar els comportaments dels altres en funció de si realitzen correctament aquestes regles. Com afirma Delgado, en les situacions de trobada, el comportament dels transeünts apareix orientat per una idea o altra del que volen que succeeixi en la trobada (Delgado, 2007). Es fa present un esperar quelcom del comportament de l'altre, i encara més si amb aquest hem de compartir un espai limitat (com pot ser el del vagó del metro) durant un període de temps també limitat, context en què ens trobem de manera imprevista i del qual voler-ne escapar pel fet de sentir-nos incòmodes comporta la subordinació del propi dret a la indiferència a les conductes dels altres.

S'espera de l'altre que actui seguint el principi de la desatenció civil, ja que és aquesta la que permet el propi dret a la indiferència a la vegada que estabilitza l'ordre social. Així doncs, tant la pròpia subjectivitat com l'ordre social es desestabilitzen en la mesura que es dona un desajust en la realització d'aquest principi. Les infraccions vers la desatenció civil poden ser articulades a través de modificacions físiques extremadament minúscules com la simple durada del contacte visual (Ferdous, 2017). La "sanció" ve donada per l'altre, al qual se li està violant el dret a la indiferència. Per aquest motiu, en el moment en què la mirada de l'altre es veu anul·lada o mancada de valor segons el criteri de la pròpia subjectivitat, ens auto-legitimem a traspasar els límits del principi de la desatenció civil. Per exemple, ens sentim amb la legitimitat d'observar algú amb més atenció si és el cas que aquesta persona està dormint o si tenim certa seguretat que no ens té presents en la seva mirada. En el moment en què la persona en qüestió ens retorni la mirada, sentirem com ens estarà sancionant per haver violat el seu dret a la indiferència i, des de la por al càstig i per tal d'evitar entrar en conflicte amb l'altre, retirarem la nostra mirada. Aquesta idea dona compte que les regles de comportament es configuren en funció dels mecanismes de control que estructuren la nostra societat i es materialitzen a partir de la interpretació que fem de l'altre.

Arribats a aquest punt, cal introduir la problemàtica de l'estigma i la necessitat d'apel·lar a les condicions materials en les quals estan inscrites les persones usuàries del metro a l'hora d'entendre les dinàmiques que estableixen entre si. Pel que fa al dret a l'anonimat, aquella mena de pel·lícula protectora que fa de *l'autèntica* identitat (els punts dèbils i les

vertaderes intencions) un arcà total o relatiu per l'altre, hem de tenir en compte la no-possibilitat de "dissimular" una condició fenotípica, de gènere o de classe associada a una menysvaloració (Delgado, 2007). "Éste es el acto primordial del racismo de nuestros días: negarle a ciertas personas calificadas de «diferentes» la posibilidad de pasar desapercibidas, obligarles a exhibir lo que los demás podemos mantener oculto o disimulado" (Delgado, 2007: 192). Per tant, la participació en la desatenció civil requereix un sentit acurat de la pròpia posició en la societat urbana (Ferdous, 2017).

En la línia del sociòleg Pierre Bourdieu, podríem entendre que, en definitiva, són les relacions de poder les que contribueixen a l'èxit disciplinari i al manteniment de l'ordre social en el metro: els usuaris de la classe dominant estarien imposant les normes de percepció i els de les classes subordinades les estarien inconscientment acceptant. Des d'aquest punt de vista, les regles de comportament i d'interacció vindrien construïdes al servei de la seguretat de les persones de la classe dominant. La desatenció civil ja no estaria funcionant com un reconeixement de l'altre com a igual, sinó com un mecanisme de protecció del privilegiat respecte la possible rebel·lió del no-privilegiat. Heus aquí la importància de considerar l'estatus social dels músics que realitzen actuacions al metro de Barcelona i les relacions de poder que s'estableixen entre aquests i els altres usuaris. Així mateix, és rellevant plantejar-se com es construeixen aquestes jerarquies i en funció de quins paràmetres.

Imposant el dret a la indiferència, el privilegiat pot ocultar els seus privilegis i, amb això, alienar-se de la seva responsabilitat respecte el no-privilegiat. Quan es fa explícita la demanda del no-privilegiat vers el privilegiat, com pot ser el cas d'un captaire que pidola pel vagó del metro, el privilegiat pot sentir una transgressió del seu dret a la indiferència per part d'un altre que està interpel·lant la seva condició de privilegiat. Davant d'un individu que reivindica un dret que és justament el del seu reconeixement com a no-privilegiat i, per tant, com a diferent, el privilegiat imposa el consens de garantir el dret a la indiferència com a prioritat que ha de regir en la interacció entre ambdós subjectes. Paradoxalment, en aquest consens, el privilegiat també estaria violant el mateix principi que ell imposa: desatenent a l'altre en vistes d'amagar els seus privilegis sota una capa d'anonimat, rebutja totalment la presència de l'altre, que queda exclosa per la seva diferència social, de tal manera que a l'altre no se li està garantint tampoc el dret a la indiferència.

Davant d'aquestes reflexions, ens preguntem si són aquests mecanismes també presents en les relacions que estableixen els músics que toquen o canten als diferents espais del metro amb la seva audiència. L'exemple de la mirada com a element microfísic a través del qual desenvolupem les normes socials pot ajudar-nos a entendre aquestes relacions de poder. El contacte visual és quelcom relacionat amb la desigualtat econòmica o el reconeixement de les diferències de classe. Evitant el contacte visual, els individus intenten reiterar que reconeixen la diferència, però fent tal cosa, fan més aparent la distància entre ells. “Quan un *performer de metro* ens demana diners, és una il·lusió creure que al no establir contacte visual ens fem invisibles” (Ferdous, 2017: 52).³

Marc Augé situa en la presència del captaire el reconeixement dels límits i les marques de la nostra identitat col·lectiva:

“Tales mendigos ya no juegan el juego cuyas reglas [...] nosotros aceptamos [...], simbolizan por la negación y hasta el vértigo la totalidad de lo social, agujeros negros terriblemente concretos, terriblemente completos en nuestra galaxia cotidiana. Sin duda ésta es una de las razones de la inquietud sagrada que suscitan. Los mendigos son una frontera, representan lo infranqueable, como si ya estuvieran un poco muertos. Y la idea de la ofrenda hecha a esos muertos forma parte de una evidente e inmediata voluntad de permanecer nosotros en el interior de nuestras fronteras” (Augé, 2009: 84).

Mantenir-nos a l'interior de les nostres fronteres és realitzar un acte de poder, poder encobrir-se. I en aquest cas, d'encobrir els propis privilegis.

La intimitat del privilegi es veu constantment atacada en una societat que reclama la transparència com a fonament i que consegüentment desdibuixa els contorns entre allò privat i allò públic. Cal plantejar-se el perquè de la reivindicació del dret a la indiferència en una societat en què el seu subjecte es despulla contínuament als medis de comunicació. S'hi despulla per una necessitat que s'engendra en si mateix, i no per coacció externa, quan la por a haver de renunciar a l'esfera privada cedeix a la necessitat d'exhibir-se sense vergonya (Han, 2013). En les societats occidentals contemporànies, sembla que l'esfera privada se situï en la mencionada relació de desatenció que establím amb els altres quan ens trobem en allò urbà, i que l'esfera pública s'expressi en aquest despullar-se constant

³ Traducció de l'autora.

a l'altre en la dimensió virtual. Al mateix temps que reclamem el dret a la indiferència, podem estar obrint la nostra intimitat al món de manera radical a través dels nostres dispositius tecnològics. L'ús d'aquests ens protegeix de la mirada de l'alteritat física vers els nostres possibles trets estigmatitzants, alhora que permet la nostra exposició al judici d'una alteritat virtual que adquireix el valor de ser molt més real que la física.

Segons Byung-Chul Han, la societat de la transparència és una societat de la desconfiança i de la sospita, la qual, a causa de la desaparició de la confiança, es recolza en el control. “La confianza significa: a pesar del no saber en relación con el otro, construir una relación positiva con él. La confianza hace posibles acciones a pesar de la falta de saber” (Han, 2013: 91). En aquest cas, la falta de saber no confereix confiança, sinó més aviat desconfiança. I de la desconfiança neix la necessitat de controlar-nos mútuament en l'espai públic. De sancionar-nos els uns als altres en la realització de les normes implícites de comportament quan mostrem senyals que es presenten com a conflictives. Pel que fa a l'activitat dels músics del metro, ens preguntem per la manera en què s'articulen els conceptes de la confiança i la desconfiança en les relacions que estableixen amb la resta d'usuaris en les diferents situacions de performance.

2.4. USOS I CONDICIONS DE L'HABITAR

Com hem pogut veure al llarg del capítol, el fenomen dels músics del metro de Barcelona comporta la participació d'una multitud d'agents que conformen la pràctica urbana diària del metro a partir dels seus comportaments i les interaccions que estableixen entre si. Són aquestes accions analitzables en tant que segueixen unes normes socials. I es poden identificar no només pels subjectes que les practiquen, sinó també per aquells que les desestabilitzen. En el si d'aquesta tensió entre l'ordre i el desordre, haurem de localitzar les diferents situacions en què els músics duen a terme la seva activitat.

Tenint en compte el que hem pogut examinar en l'apartat anterior, en les situacions de trobada entre músics i aquells agents que esdevenen efímerament audiència és necessària la consideració d'aspectes que condicionen la percepció de l'altre. En el seu estudi, Andrei Balan n'identifica dos com a fonamentals, a saber, l'edat i l'estatus social, i en funció d'aquests dóna compte dels diferents comportaments que realitzen els individus

en l'espai del metro i del tramvia en relació a diversos aspectes de l'esfera social i subjectiva, com la manera d'apreciar el temps, gestionar l'espai personal o preservar la pròpia intimitat (Balan, 2011). En el nostre cas, trobem rellevant ampliar les variables que condicionen els comportaments i sostenir l'estigma social com a eix que ens permeti referir-nos a aquells factors que, travessats per aquest concepte, estiguin involucrats en cada situació. Val a dir que, en funció de l'estigmatització de les condicions socials (edat, gènere, estatus social, procedència, etc.) no només s'articulen les relacions que establim al trobar-nos al metro, sinó també es concreten els usos des dels quals habitem aquest espai.

La noció d'ús ens permet analitzar quin tipus d'incidència tenen els usuaris en la pràctica urbana del metro de Barcelona i en les pràctiques musicals que en aquest es realitzen. L'espai de trobada entre els diferents agents que participin d'una situació observada comportarà un *ús hegemònic*, entès com a conjunt de pràctiques i interaccions normalitzades i normativitzades que confereixen una identitat pràctica i funcional al lloc. En relació a aquest ús hegemònic, aquelles accions que escapin de la norma conjugaran *usos alternatius* de l'espai generadors d'identitats subversives. Convé examinar quins són els mecanismes de control i de permissivitat d'aquests usos i, per tant, contemplar com a susceptibles d'estudi aquells subjectes responsables d'aquests mecanismes. Són subjectes que, independentment que habitin el metro de manera física, intervenen en la seva pràctica, i els caracteritzem per realitzar un *ús estructural* de l'espai. En tant que estructural, aquesta categoria se situa en un nivell d'anàlisi diferent al de les anteriors. Així com aquelles apuntaven a la pràctica del lloc per part de la població, en aquest cas, es tracta de l'execució d'un poder *sobre* la població per part del conjunt format per les institucions, els procediments, les anàlisis, les reflexions, els càlculs i les tàctiques que determinen una disposició de la pràctica urbana de lloc i posen límits als usos que d'aquest es facin (Veure 3.1. *Regularització i legalització de l'activitat musical*).

D'altra banda, cal tenir en compte que la participació en una situació de trobada entre desconeguts es produeix en termes de paper o rol (Delgado, 2007). En les situacions de trobada entre músics i audiència que succeeixen al metro de Barcelona, els individus que hi participen assumeixen diferents rols que performen en relació a l'ús que fan del metro i les condicions socials que els defineixen. D'entrada, en l'esdevenir de la performance que proposen, sembla que els músics adquireixen un rol protagonista, però fins a quin

punt tenen el poder d'aquest esdevenir davant d'una audiència que té el dret de romandre en l'anonimat i de no participar com a públic? És interessant posar de manifest el tipus de ritual que s'ha construït entorn a les performances, fruit de les dinàmiques urbanes del lloc, i analitzar el procés de recontextualització de músiques que culturalment estan carregades d'altres rituals (veure l'apartat 3.4. *El metro com a lloc de performance*).

Identificar rols dins del context del metro ens ajuda a entendre altres qüestions sobre l'espai, com és la seva distribució. En l'anàlisi d'aquest aspecte pel que fa al metro i el tramvia, Balan destaca les figures dels captaires i dels inspectors dels tiquets com a presències que reorganitzen la distribució social de l'espai (Balan, 2011). Els músics també són figures que, a través de les seves demandes o interpel·lacions, poden modificar la distribució regular dels individus que recorren els passadissos o habiten els vagons. El metro comporta unes dimensions temporals i espacials específiques tant en el seu funcionament com en la seva arquitectònica, i la presència de músics que apel·len a altres configuracions de l'espai pot suspendre els hàbits rutinaris i modificar l'experiència que es té en el metro quan aquest s'habita.

Per tot plegat, hem considerat el metro de Barcelona com un espai susceptible de ser habitat que implica una normalització i una normativització, i hem identificat que la relació que l'usuari estableix amb la norma intervé en la seva *experiència en el metro*. També hem entès el metro com un lloc que es construeix i que construeix identitats i identificacions entre la multitud d'individus que l'habiten i la multiplicitat de llocs que el conformen. En aquesta línia, els músics que toquen al metro participen de *l'experiència que es té del metro*, en el sentit que poden deixar petjada sensorial i perceptiva capaç de ser recuperada per aquells que van viure tal experiència a l'hora de tornar al lloc on va succeir (González, 2013). Així, lloc i subjecte es co-construeixen a través de les experiències de sociabilitat transitòria a les quals dona peu el metro.

Reprenent el punt de partida, conclouem aquest capítol fent referència a la consideració del metro de Barcelona com un espai públic del qual l'empresa privada que el gestiona (Transports Metropolitans de Barcelona) ha de garantir el seu ús públic. Cal plantejar-se el mode en què s'articula aquest caràcter públic des de les bases que estructurin el metro com a artefacte tecnològic, tenint en compte que "el desarrollo de un artefacto tecnológico no es simplemente un logro técnico; inmerso en él se encuentran consideraciones sociales, políticas y económicas" (Thomas, 2008: 220). Un dels discursos que el caracteritzen com

a transport públic és l'accessibilitat, i “como elemento estructural del funcionamiento neoliberal, la accesibilidad permite e incita a la participación exclusivamente a través del mercado, es decir, al consumo y a la producción. La accesibilidad pareciera ofrecer la ciudad al habitante de la ciudad, pero, en realidad, entrega su energía al funcionamiento neoliberal de la ciudad” (Jouffe, 2010). Des d'aquesta ambigüitat i amenaça, en el següent capítol veurem com els mecanismes i les narratives que generen alguns dels usuaris que practiquen musicalment el metro de Barcelona apunten a la reivindicació de posar el metro al servei de l'usuari.

III. PRÀCTIQUES MUSICALS AL METRO DE BARCELONA: UNA PROPOSTA D'ANÀLISI

Havent contextualitzat les persones usuàries del metro en el marc de la pràctica urbana, en aquest capítol considerarem els usos a partir dels quals es realitzen actuacions musicals al metro, apel·lant al tipus d'organització i el mode de relacionar-se amb l'entorn que impliquen, a les restriccions que els defineixen com a tals usos i a les característiques de les performances resultants de la seva pràctica. Aquest desplegament donarà lloc a l'articulació d'una proposta d'anàlisi del fenomen dels músics del metro de Barcelona, centrada en la relació socio-corporal que s'estableix entre els músics i els altres usuaris en les situacions que s'insereixen en la quotidianitat ritual de la pràctica urbana del metro com a lloc de performance musical.

Primerament, cal conferir un tractament especial a la manera en què els músics habiten el metro i advertir com el metro deixa de ser exclusivament un lloc de pràctica urbana a través de l'ús que d'aquest en fan els músics. En l'apartat 2.2. *La quotidianitat del desplaçar-se* parlàvem d'una quotidianitat entesa com a ritual per referir-nos a *les dinàmiques implícites que implica el metro com a lloc que és habitat cada dia*. Entenem que la ciutat permet una sobredeterminació d'accions esperables que conserven l'estructura social quotidiana. Així, els espais són habitats des de la normalització de l'ús dels mateixos, a partir d'uns hàbits i costums aprehesos. D'altra banda, la pròpia ciutat també comporta la possibilitat d'allò accidental i allò inesperable, esdevé *un lloc del possible*. És des d'aquesta obertura que apareix la possibilitat de mobilitzar-se conjuntament, això és, apropiat-se d'espais urbans per tal de convertir-los en prosceni de dramaturgies que són al mateix temps ordinàries i excepcionals. Ordinàries, perquè succeeixen periòdicament. Excepcionals, perquè impliquen una transformació visual i acústica de l'espai pel qual circulen, una ornamentació deliberadament espectacular i un conjunt de sons, músiques i sorolls que no són els habituals al carrer (Delgado 2007).

Les *mobilitzacions* urbanes, a l'interrompre la trama quotidiana, desnormalitzen els llocs i proposen altres configuracions de l'espai. A partir d'aquesta idea, ens preguntem si les actuacions musicals que es realitzen al metro de Barcelona assumeixen aquest poder. Reiterem que l'ús des del qual habiten el metro persones que hi realitzen actuacions musicals no correspon a l'ús que comporta el metro en la seva funcionalitat instrumental específica com a mitjà de transport. En aquest sentit, es tracta d'un ús extraordinari que

irromp en les condicions de les *mobilitats* que travessen el metro, enteses com aquelles rutes entre estacions protagonitzades per masses corpòries (Delgado, 2007). Ara bé, la presència de músics al metro de Barcelona s'instal·la en l'espai urbà sota una regularització i una legalització, així que és pertinent avaluar, en cada situació, fins a quin punt la teatralitat proposada està modificant l'anonimat habitual.

3.1. REGULARITZACIÓ I LEGALITZACIÓ DE L'ACTIVITAT MUSICAL

La normalització de la presència de músics que es distribueixen per l'espai del metro de Barcelona realitzant actuacions musicals i demanant aportació econòmica ha vingut acompanyada d'un impuls associatiu i institucional que ha volgut promoure el reconeixement de la música i l'art en l'espai públic a través de la seva regularització. El projecte “Músics al Metro” es va engegar l'any 2001 per part de Transports Metropolitans de Barcelona (TMB) i l'Associació de Músics del Carrer i del Metro de Barcelona (AMUC-BCN), amb la mediació del Districte de Ciutat Vella de l'Ajuntament de Barcelona. Els seus antecedents són intents de regulació de la música al carrer a mitjans dels anys 90:

“El verano pasado – cuenta [Félix García, un oscense que toca la guitarra clásica y que preside la Agrupación de Músicos de la Calle]– desde el distrito de Ciutat Vella ya se impulsó un intento de regulación, se quería impedir el uso de amplificadores y establecer las zonas donde podíamos y no podíamos actuar, y las medidas eran tan estrictas que, como mucho, apenas podían tocar solistas, pero la idea no encontró el suficiente respaldo y quedó en nada, aunque ahora vuelven a la carga” (Ricart, 1997).

Així com durant el govern de Pasqual Margall la situació dels músics estava tolerada i permesa⁴, “desde hace casi dos meses, los agentes de la Guardia Urbana *invitan* a los músicos que tocan en el centro a abandonar la calle, en muchos casos, bajo la amenaza de que se les requisarán los instrumentos” (Ricart, 1997). El col·lectiu que actualment treballa sota el nom “Amuc”, fundat en aquesta època pels propis músics amb l'objectiu

⁴ Un article del 1982 de *La Vanguardia* recull la veu d'un músic que mostra aquesta sensació de permissibilitat: “«Si alguien se queja, bajo el tono y aquí no pasa nada, como ya me ocurrió una vez. No suele haber problemas y sólo si te acercas demasiado al Palau de la Generalitat los Mossos d'Esquadra te invitan a tocar más lejos.» Los urbanos les toleran y hasta les tienen cierta simpatía, sin duda por aquello de que son compañeros de asfalto” (*La Vanguardia*, 1982: 17).

de protegir els precaris drets del col·lectiu (Ricart, 1997), es va especialitzar en la música del metro per respondre a les intencions de TMB de regular la seva activitat. Els músics es van col·ligar per garantir-se a si mateixos la possibilitat d'expressar-se lliurement en l'espai públic del metro (Arenas, 2015).

La situació dels músics associats a Amuc va resultar completament legalitzada l'any 2006 al fer-se vigent la Normativa Cívica, “un conjunt de normes i de sancions que regulen, des de llavors, els usos de l'espai públic de la ciutat, des de les terrasses i el soroll fins a les pintades, els patins, la prostitució, la beguda al carrer, els cartells i anuncis o les manifestacions. Ho confon i ho neutralitza tot sota la idea d'ordre públic” (Garcés, 2018: 124). Equipara música a soroll i contaminació acústica i, segons els músics d'Amuc, des de la seva entrada en vigor “se han deteriorado las condiciones de vida de las y los músicos, llegando a extremos de creciente impopularidad, como el requisado masivo de herramientas de trabajo, instrumentos y amplificadores, además de imponer sanciones económicas desproporcionadas a un colectivo de por sí vulnerable y en serio riesgo de exclusión social” (AMUC-BCN, 2018: 31).

Tal i com documenta Garcés, el Projecte de l'Ordenança, presentat amb data del 9 de novembre de 2005, considerava que eren dos els fenòmens que afectaven a la convivència o el civisme, degut als quals calia realitzar la normativa mencionada:

“En primer lloc, el fenomen derivat del creixement de la mobilitat geogràfica i la globalització econòmica que tendeix a barrejar poblacions procedents de cultures diverses. Malgrat que a Barcelona, la multiculturalitat és encara un fenomen relativament poc important en relació amb l'incivisme, sí que planteja la necessitat de donar solució a la convivència entre normes culturals diferents. En segon lloc, s'observa un fenomen més directament relacionat amb les formes d'incivisme presents a Barcelona avui: aquell que neix no de les dificultats de convivència entre cultures diferents sinó de la pèrdua de normes culturals pròpies, i que deriva, per tant, en una situació d'anòmia, de falta de sentit, en la qual els individus no saben com han d'orientar la seva conducta al no estar socialment ben delimitada. Un cert afebliment de la consciència de pertinença a una comunitat contribueix a diluir el sentit de la convivència. A partir d'aquí, tot tipus de comportament és possible, perquè falta la noció de límit” (Comissió de Presidència, Hisenda i Equilibri Territorial, 2005: 7).

La música al metro de Barcelona suposava precisament la doble cara de la moneda. La multiculturalitat que segueix avui vigent com a característica del col·lectiu encarnava

aquest trencament social diagnosticat per les aspiracions del model i la marca “Barcelona”. Des d’aquest punt de vista, era necessària una regulació que fes compatibles les tendències de les diferents cultures sota la norma del civisme. A la vegada, el metro esdevenia un producte de la industrialització on la pertinença a una mateixa ciutat es diluïa. Als anys 80, el metro ja apareixia en alguns dels discursos de la ciutadania com un lloc “inhòspit” en què el soroll esdevenia el fil conductor dels seus viatges. Era un lloc menys propici que el carrer al col·loqui dels vianants, per la qual cosa els músics preferien el carrer com a escenari: “*La gente va demasiado de prisa y no están para estas gaitas y, además, respiras porquería*, responde un flautista anónimo instalado en el vestíbulo subterráneo de Pelayo-Ramblas” (*La Vanguardia*, 1982: 17). I era un lloc en què les conductes dels individus encara no estaven “ben” delimitades:

“Entre la avalancha de músicos que se han instalado en calles y pasillos de metro, estos cuatro concertistas ofrecen la originalidad de interpretar música barroca y algo de renacentistas y clásica. [...] «Tres de nosotros empezamos hace un año en los pasillos del metro, pero allí era muy difícil trabajar; demasiado ruido, demasiada gente empujándose y empujándonos, así que decidimos trasladarnos a la catedral»” (Ibañez, 1981).

Des de l’any 2006, per tal de poder tocar al metro de Barcelona, els músics han d’esdevenir “músics associats”, i el carnet d’associat a Amuc s’aconsegueix mitjançant un prova d’idoneïtat, la qual cosa implica que existeix un criteri de selecció que determina els subjectes que ocupen l’espai públic de manera legal i el tipus d’interpretacions que es duran a terme. Respecte aquesta normativització, destaquem dos aspectes fonamentals, a saber: la regularització juridicopolítica com a mecanisme de control de fenòmens que desestabilitzen l’ordre social i la presència d’un límit públic en la regularització reivindicat pels propis afectats per la mateixa. Pel que fa a la primera qüestió, considerarem la manera en què es fa palès un *ús estructural* que regula i posa límits als diferents usos pràctics del metro a partir de la següent referència:

“Los sistemas políticos centralizados tienden a convencer a sus administradores de que la vía pública ha de servir sólo para que individuos o grupos reducidos vayan de un sitio a otro para fines prácticos o trabajen para mantenerla en buen estado [...], y sólo excepcionalmente para que participen en movilizaciones colectivas patrocinadas o consentidas oficialmente. Cualquiera otro usufructo de la calle es sistemáticamente contemplado como peligroso y sometible a estrecha fiscalización y, eventualmente, a prohibición o disolución violenta” (Delgado, 2007: 156).

És el cas dels músics del metro, l'activitat dels quals, prèviament a la regularització, no s'adequava a l'ús *hegemònic* de l'espai i impedia que aquest s'exercís amb normalitat. Encara avui podem parlar del poder governamental que definia Michel Foucault com aquell que s'exerceix sobre les vides i els cossos de la població, que té com a forma primordial de saber l'economia política i, com a instrument tècnic essencial, els dispositius de seguretat (Foucault, 2007). La societat es veu controlada mitjançant campanyes o tècniques que permeten dirigir la població vers un tipus de pràctiques. Així, TMB controla les seves usuàries en termes de disciplina, seguretat i vigilància: les barreres d'accés a les andanes, el personal de seguretat, els eslògans publicitaris que promouen el civisme ("Viatja amb Karma") i la difusió de l'existència de càmeres de videovigilància en l'espai són elements que configuren la manera en què els subjectes habiten el metro.

Les narratives d'alguns dels músics mostren la incidència del control de l'espai i dels subjectes que l'habituen en la seva experiència del metro. És certament paradoxal el fet que un dispositiu que treballa en nom de la protecció dels individus s'acabi materialitzant de tal manera que es consolidi com un element de perill. El Jean Luc, un dels informants d'Amuc, concebia les dificultats de tocar al metro com el resultat de la presència d'alcohòlics, carteristes i cossos de seguretat que poden intervenir en la seva pràctica⁵. El Sergi, un altre informant, va mostrar en el seu discurs la desconfiança vers la seguretat exercida al metro a través d'una història personal: va perdre la seva guitarra i el seu amplificador tocant a l'estació de metro de Plaça Espanya, va dirigir-se a Seguretat explicant la situació i al demanar poder revisar les càmeres de seguretat per trobar els seus objectes, van negar-li la possibilitat de fer-ho.⁶ Pel Sergi, la presència de càmeres de seguretat no és útil per a la seva seguretat, esdevé, en canvi, un motor per riure's de la legalitat i subvertir-la quan li convé.

Els efectes de la vigilància es poden analitzar des dels modes en què contribueixen a la construcció social de la desviació, afavoreixen l'exclusió de les categories de persones considerades "indesitjables" o discriminen d'acord amb una classificació social construïda per variables com l'edat, el gènere la classe social o el grup ètnic (Lio, 2015). En el cas de la vigilància dels subjectes que poden participar de l'activitat musical del

⁵ Conversa 6-Jean-Luc-TC#6

⁶ Conversa 8-Sergi-TC#8-#9

metro de Barcelona, l'*examen* s'instaura com una tècnica de control que permet qualificar, classificar i castigar. "Establece una visibilidad a través de la cual se los diferencia y se los sanciona" (Foucault, 2003: 189). Se'ls sanciona mitjançant l'exclusió de la seva identitat com a músics i la il·legalització de la seva activitat. En aquest sentit, obtenir una llicència suposa il·legalitzar a algú altre que no la té (Cruz, 2018), la qual cosa situa el procés de legalització sota les bases d'una política de regeneració urbana: com a resultat d'una intervenció política canvien els indicadors socials, és a dir, canvien les persones que ocupen els espais segons uns criteris que classifiquen la societat.

Donat aquest risc, Amuc ha articulat un paper de contrapès respecte l'execució dels mecanismes de control institucionals. Els músics associats no constitueixen la totalitat de les actuacions musicals que es duen a terme al metro de Barcelona, però des de la pròpia associació es vetlla pel respecte i la protecció de l'activitat dels músics "no associats", sota la reivindicació que és un abús posar multes desproporcionades o arribar a requisar instruments pel simple fet de fer música en l'espai públic. D'altra banda, a cost d'establir continuades negociacions amb l'Ajuntament de Barcelona a través de TMB, l'associació ha aconseguit formar part dels criteris de regularització de la seva pròpia activitat i ha promogut la seva apropiació per part de les principals afectades per les normatives imposades.

En el si de les assemblees que organitzen els músics associats s'han decidit i redactat certes regles per a dur a terme l'activitat musical al metro. Heus aquí el caràcter públic d'una regularització que, tot i néixer com a resposta a la voluntat de control institucional, prové d'unes decisions que han estat preses de manera democràtica per part dels subjectes susceptibles de ser controlats i regularitzats en la realització de la seva activitat. Tot i així, cal matisar que, en la presa de decisions, sempre hi ha un límit present, aquell que posa el poder i el control institucional, la qual cosa dóna compte d'una Barcelona en què resta una tasca pendent: fer veritablement públic allò públic, més enllà de la seva titularitat. "En els darrers anys, les diverses crisis polítiques i econòmiques que ha travessat el país han posat de manifest la manera opaca i verticalista com s'han gestionat i dirigit en gran mesura moltes de les institucions culturals. Però també ens han conformat la idea [...] que les institucions públiques no són de l'Estat o de les elits culturals sinó del conjunt de la societat, en totes les seves expressions dissonants i irreductibles" (Garcés, 2018: 118).

Val a dir que l'existència de la Fundació TMB i de la seva vessant TMB Cultura manifesten l'interès de TMB per aportar un valor cultural afegit als usuaris del transport públic i fer del lloc del metro un espai en el qual l'activitat artística està normalitzada, si més no, per les seves usuàries habituals. Ara bé, com hem apuntat, tal normalització ha implicat una normativització amb conseqüències directes en les persones que ja desenvolupaven activitats artístiques en l'espai independentment de tal infraestructura. Com veurem en l'apartat següent, gràcies a la constitució com a col·lectiu i l'autogestió de la pròpia activitat per part d'Amuc, s'ha aconseguit el bon funcionament d'un ús del metro que, d'entrada, es presentava com a susceptible de ser regulat. Mostra d'això és que des de TMB s'estan gravant unes càpsules audiovisuals on mostrar l'activitat musical dels membres d'Amuc per enviar-les a l'estranger i exportar-ne el model. Davant d'aquest fet, no només es posa de manifest la mercantilització de la cultura sota la marca d'una empresa, mecanisme que desenvolupa TMB a base d'establir sinèrgies amb diferents entitats, associacions i institucions de l'Àrea metropolitana, sinó l'apropiació dels beneficis de la tasca que ha emprès un col·lectiu sense ànim de lucre. Així ho viu el Jordi Jardí, membre d'Amuc: "Es posen la medalleta i després no ens fan ni cas."⁷

En aquesta línia, cal destacar els intents de l'Ajuntament de Barcelona per traslladar el model organitzatiu d'Amuc al carrer. En el si d'una conversa que vam tenir, el Jean Luc apel·lava a l'ambient agressiu que caracteritza la situació dels músics al carrer. Des de la seva experiència, m'explicava que moltes de les dinàmiques d'aquests músics consisteixen en privatitzar els espais: entre famílies i clans, els músics s'apropien dels llocs d'una manera exclusiva. S'ha intentat, des d'Amuc, conformar una plataforma comuna, però les respostes per part d'alguns dels músics han estat de rebuig i inclús d'amenaça violenta. Segons el Jean Luc, la manca de regulació al carrer, al seu torn, propicia que les mesures preses per part de Seguretat siguin més agressives, la qual cosa comporta la criminalització d'un col·lectiu que, per se, està desfavorit. Davant d'aquesta situació, les polítiques institucionals s'han interessat per conèixer com s'organitza el col·lectiu d'Amuc per tal de plasmar el model al carrer, però es topen amb la dificultat que implica la característica fonamental del propi model, a saber, l'autogestió: "no es pot copiar un model que funciona des de l'autogestió", opinava el Jean Luc.⁸ Posant l'èmfasi

⁷ Conversa 1-Jordi-TC#1-#2

⁸ Conversa 6-Jean-Luc-TC#6

en la mateixa qüestió, el Jordi Jardí definia el propi sistema organitzatiu a base de diferenciar-lo del que regeix al districte Ciutat Vella en relació a la música al carrer: “no és el mateix, ja que algú està decidint pels propis músics.”⁹

3.2. AUTOGESTIÓ D'UN COL·LECTIU

Des de la seva constitució, Amuc esdevé una plataforma assembleària accessible i oberta al debat a través de la qual poder criticar i intentar transformar la legalitat. Sense dependre econòmicament de cap institució, sinó simplement establint-hi relacions formals, l'associació busca l'autogestió de les intervencions musicals al metro de Barcelona. Per fer-ho, organitzen una trobada quinzenal que consta de tres seccions: (1) *Assemblea general informativa*, on “es presenten propostes, s'obren debats i es prenen decisions conjuntes, sempre democràticament” (AMUC-BCN, 2018: 8); (2) *L'Apuntada*, que consisteix en la reserva de torns en els 39 punts del metro que avui estan habilitats de cara a les dues setmanes consecutives a la següent trobada quinzenal; i (3) *La Participativa*, un espai obert on debatre en profunditat els temes a tractar. Aquesta última secció està gestionada per la comissió de Foment i Gestió de la Participació, la qual s'encarrega d'elaborar propostes i dur a terme les tasques que implica el desenvolupament de l'associació.

Pel que fa a *L'Apuntada*, es fan servir d'un “sistema rotatiu complex que busca garantir la igualtat d'oportunitats per a totes les persones associades, independentment del seu estil musical, procedència, experiència o antiguitat dins el projecte” (AMUC-BCN, 2018: 8). Amb una distribució de l'espai que no permet realitzar torns de més de dues hores seguides en un mateix punt, ni reservar el mateix més de dues vegades per setmana, Amuc fa visible el discurs de garantir una diversitat musical a les persones usuàries del metro. Ara bé, segurament, el principal motor d'aquesta organització ve determinat per la prevenció del conflicte entre els propis músics i entre aquests i els altres agents del metro. Durant l'Assemblea General informativa que es va realitzar l'11 de febrer de 2019 es va explicar que havien arribat queixes de diferents persones treballadores del metro pel fet que alguns músics allargaven els seus torns més del temps permès, i es va insistir en la

⁹ Conversa 1-Jordi-TC#1-#2

necessitat de respectar els torns per tal de mantenir una convivència harmònica amb l'entorn (#0).

Aquest exemple dóna compte d'una manera d'entendre les normatives per part dels responsables d'Amuc en relació a les possibilitats efectives de millora de la pròpia situació, entesa com la situació d'uns músics que volen exercir la seva activitat en un espai que, tot i ser públic, comporta una institucionalització. El Jean Luc insistia en la necessitat de prendre una actitud de diàleg amb la infraestructura i de responsabilitat amb l'espai, considerant que, gràcies a l'assoliment d'un ús no conflictiu del metro a partir de l'organització col·lectiva, els agents de seguretat no realitzen accions tan restrictives com les que podien arribar a executar en un inici.¹⁰ Mostra d'això és la quantitat de músics que avui toquen al metro sense tenir carnet i que no són generalment qüestionats pels agents de seguretat, sempre i quan practiquin l'ús normatiu de l'espai que promou Amuc sota les limitacions institucionals. En aquest sentit, Amuc materialitza una funció de protecció dels dispositius de control vers tota aquella persona interessada en tocar al metro d'una manera no conflictiva.

He pogut construir i recolzar aquesta idea a través de la pròpia experiència personal de presentar-me als músics com a persona interessada en tocar al metro. Gran part dels músics d'Amuc amb els quals he establert contacte m'han animat a tocar en els punts habilitats tot i no tenir carnet, i m'han transmès la necessitat d'identificar-me en connexió amb l'associació davant dels agents de seguretat, en cas que aquests me'l demanessin. D'aquest tipus de resposta vers el meu interès per tocar al metro, destaquem la tensió discursiva que s'estableix entre el valor de la regulació que promou Amuc com a fonamental per al bon funcionament de la seva activitat i la flexibilitat que l'acaba caracteritzant en la seva posada en pràctica. El cas del Paul evidencia aquesta doble tendència. Em va parlar de l'adhesió que mantenia amb el col·lectiu en els seus inicis, quan encara no s'havia legalitzat la pràctica musical al metro i calia lluitar per aconseguir-ho davant les fortes repressions. Ara ja fa uns anys que prefereix "anar per lliure", no té carnet, però sap que s'hi ha un lloc buit s'hi pot posar sense problemes legals. D'altra banda, sosté en el seu discurs la importància de la normativització i la regularització de l'activitat, tot apel·lant a les accions conflictives que, en el seu moment, adquirien els

¹⁰ Conversa 6-Jean-Luc-TC#6

músics en l'espai. Tot i considerar-se un músic solitari, el Paul considera que “hi ha bon rotllo” amb els altres músics que habiten el metro.¹¹

En aquesta línia, es posa de manifest la manera en què el col·lectiu d'Amuc impregna als músics que toquen al metro d'una manera de relacionar-se amb l'entorn que es basa en el valor de la solidaritat entre els músics i en el respecte dels altres usuaris del metro. Amuc, a través del seu paper com a via d'entrada a la possibilitat de dur a terme la pròpia pràctica musical des d'un ús públic del metro, transmet una manera de comportar-se que és apreheua pels músics. La mateixa regulació que proposa Amuc passa per una trobada quinzenal dels músics que propicia un coneixement mutu i motiva les relacions dels individus sota la pertinença a un mateix col·lectiu. El grau d'implicació en el projecte i la vinculació que cadascú estableix amb el col·lectiu comporta diferents graus de pertinença a aquest nosaltres i diferents modes de relacionar-s'hi i, per tant, maneres diverses de participar de les normes de comportament i interacció que promou. Així ho senyalen els discursos dels músics, entre els quals podem trobar referències a una alteritat a l'hora de parlar del col·lectiu. L'Emilie, per exemple, és soci d'Amuc, i per referir-se a l'associació ho fa amb l'expressió “ells”. En la conversa que vam tenir, va reiterar la importància de mantenir el contacte amb els membres d'Amuc a base d'assistir a cada assemblea i de parlar amb els responsables per tal de poder entrar a l'associació, la qual cosa apunta a una distància viscuda entre la seva pràctica i el rol que emprèn Amuc com a entitat.¹²

Per tot plegat, Amuc participa en la construcció d'un ús del metro, una manera de relacionar-se i de comportar-se, una manera d'ocupar els espais i un tipus de performance que es presenta com a normalitzada. Pel que fa a l'últim aspecte, la prova d'idoneïtat organitzada per l'associació que es convoca de manera periòdica per part de TMB és la que marca el prototip de les performances. Les formacions que poden presentar-se a les proves han de ser d'un número màxim de tres components, i els músics han de saber que en la realització de les seves performances no podran utilitzar instruments de percussió que comportin un volum superior als 20W i tampoc una amplificació que superi aquesta xifra. Als músics se'ls demana entregar una llista d'entre 20 i 30 temes que pugui ocupar unes dues hores de música. Es reuneix un jurat de professors d'alguna escola de música

¹¹ Conversa 4-Paul-TC#4

¹² Conversa 19-Emilie-TC#26

de Barcelona i és aquest qui escull dos o tres temes de la llista perquè els interpreti l'aspirant.¹³

Davant d'aquest model, “traspasar el llindar de la legalitat, encara que sigui des d'una causa que consideres justa, desplega una altra geografia, un territori de relacions i de sensacions on cadascú es troba confrontat a allò que desconeix d'ell mateix: pors, inseguretats, insensateses, fatxenderies i ombres” (Garcés, 2018: 25). Ocupar l'espai d'una manera subversiva implica okupar-lo, és a dir, obrir un marc d'experiència en què allò oprimat construeix unes altres condicions del possible.

3.3. OKUPACIONS SUBVERSIVES DE L'ESPAI

En el context del metro de Barcelona trobem dos tipus d'espais en els quals hi ha una presència regular d'un mateix ús del metro, basat en la realització d'actuacions musicals anònimes que simbolitzen i/o materialitzen (de manera més o menys explícita) una interpel·lació econòmica en la gent (en l'apartat 3.4. *El metro com a lloc de performance* definirem amb concreció aquest model d'ús). Aquests dos espais que hem diferenciat són (a) les estacions i passadissos i (b) els vagons. En l'apartat anterior hem vist com Amuc, en tensió amb les permissió institucionals, genera una organització de l'espai que esdevé normativa. En el marge de l'espai que implica aquesta organització (a saber, determinats llocs de les estacions i els passadissos) se situa l'espai dels vagons d'una manera subversiva. Val a dir que, els llocs que es presenten com a normatius no són necessàriament els que han estat marcats com a punts legalitzats per a tocar, ja que en el moment en què les característiques del lloc assumeix les mateixes que podria adquirir un punt susceptible de ser habilitat, aquest resulta parcialment normatiu, tot i no presentar-se com a legal.

¹³ Novament, en la imatge que Amuc intenta mostrar es fa palesa l'apel·lació a la diversitat. “Es fa d'aquesta manera per garantir la varietat i poder tocar dues hores sense necessitat de repetir cançons. L'únic criteri és que sigui agradable d'escoltar, tenint en compte les característiques acústiques dels passadissos del metro. En definitiva, que s'ajusti mínimament al particular ecosistema suburbà del metro de Barcelona”. Amuc – Associació de músics del carrer i del metro de Barcelona. “Tocar al Metro” [En línia] [Consulta: 11 de maig de 2019]. Disponible a: <amucbcn.org/tocar-al-metro/>.

És el cas, per exemple, de la cúpula que es troba a l'estació de Plaça Catalunya. Que no sigui un punt legalitzat comporta, en l'experiència dels músics que hi toquen, la possibilitat de ser restringits en la seva acció. Ara bé, es tracta d'un lloc que pren les característiques espacials dels punts habilitats, i se n'ha fet un ús habitual del que molts usuaris en poden tenir memòria o poden haver construït una identificació del lloc a partir de l'exposició o la participació de diverses performances. La petjada de l'ocupació pot ser també física: el Paul m'explicava que en aquest lloc havia deixat un forat a terra amb la plica del seu violoncel. Parlant amb el Paul de llocs on anar a tocar al metro com a músics que pels instruments acústics que portem necessitem d'una bona acústica, em va fer referència a la cúpula de Plaça Catalunya des de la mateixa consideració amb què apel·lava al punt habilitat núm. 14 que hi ha Plaça Espanya (sortida "Exposició").¹⁴ Recordem, a més, la presència de molts músics en aquests llocs que hi toquen sense tenir carnet d'associat a Amuc, com és precisament el cas d'en Pol.

En aquest sentit, la legalitat no determina directament el caràcter de les performances ni la disposició de carnet per part dels músics (i, per tant, tampoc la seva vinculació o pertinença al col·lectiu), sinó que actua d'una manera estructural: esdevé un dispositiu de control de l'activitat dels músics a partir del qual es construeix un tipus de normativització i normalització de l'ús de l'espai. És per aquest motiu que, per tal d'observar les situacions de performance, no hem projectat a priori una distinció entre músics segons la legalitat del seu ús del metro, tot i considerar significatiu aquest condicionant en les seves experiències en i del metro. En canvi, hem realitzat una distinció entre dos tipus d'espais en què les performances adquireixen característiques diferencials. En especial, ens interessava aquesta distinció pel que fa a la relació que s'estableix entre músics i públic.

L'espai dels vagons és habitat pels músics des d'un *ús alternatiu* al normatiu, i és des d'aquest que construeix un altre mode de relacionar-se amb l'entorn i de dur a terme les performances, aspectes que intervenen en l'experiència resultant d'habitar el metro. Pel que fa a les delimitacions espacials i temporals de les performances, els músics fragmenten la seva actuació en franges d'aproximadament 5 minuts, interrompudes pels canvis de vagó i les altres mobilitats des de les quals travessen la xarxa del metro. Més enllà de l'observació de les situacions de performance que es generen als vagons, en aquest treball no ha estat possible una aproximació a les narratives que assumeixen els

¹⁴ Conversa 4-Paul-TC#4

músics en qüestió. Seria d'interès, de cara a un altre estudi, examinar l'experiència del conflicte que implica l'ús d'aquest espai, el tipus de relacions que estableixen els músics entre si, les identitats que els defineixen, les rutines d'aquells que hi participen d'una manera habitual i la memòria que construeixen a partir dels seus recorreguts.

Des d'una perspectiva teòrica, anàlogament a l'anomenat "parkour" o "art du déplacement"¹⁵, podem entendre que tals individus comprenen l'urbanisme d'una forma dinàmica, com un acte de llibertat que practiquen a través del domini de l'entorn i la distorsió de la lògica de l'espai imposada per l'urbanisme. Les actuacions dels músics que habiten els vagons del metro performen actes efímers de subversió, en aquest cas, a causa de no ser acceptades per les polítiques del lloc: "Tras el recorrido fugaz el entorno permanece inalterado; sin embargo, durante el mismo se convierte en elemento esencial para el movimiento. Es una transformación efímera que tiene como consecuencia una reinterpretación de lo efímero" (Ferrero, 2013: 214). Les restriccions que tenen apareixen en el moment en què la pròpia activitat es pot posar en perill. Realitzen la seva activitat sota la possibilitat que els agents de seguretat els sancionin amb la seva presència.

De la mateixa manera que afirmàvem la possibilitat d'observar actuacions "il·legals" sota el concepte d'allò normatiu, l'experiència de l'okupació subversiva no s'inscriu només en l'espai dels vagons, ni està relacionada exclusivament amb aquells músics que tenen carnet d'Amuc, i és per aquest motiu que ha tingut cabuda en el present treball i s'ha fet explícita en les narratives recollides. El Niko té el carnet i la seva actuació es presenta, d'entrada, com a legal, però ell mateix m'explicava que sempre està al límit que els "segurates" li puguin cridar l'atenció pel fet de superar el volum permès. I és així com la seva interpretació de temes de rock se situa a cavall de les exigències normatives de l'espai i les que, segons ell, requereix el propi gènere musical.¹⁶

¹⁵ El parkour es "una disciplina que busca construir un cuerpo capaz de realizar movimientos espectaculares con el fin de trazar múltiples trayectos en la ciudad" (Leyden, 2013: 41). "Entendido como una forma de interacción con el espacio, crea situaciones estéticas en medio de las ciudades" (Ferrero, 2013: 212).

¹⁶ Conversa 14-Niko-TC#20

3.4. EL METRO COM A LLOC DE PERFORMANCE

A poc que haguem tingut l'experiència d'habitar el metro per transitar d'un punt a un altre de la xarxa podem observar que l'atenció vers l'espai que caracteritza aquest tipus d'usuàries és discontinua i fragmentada. La quantitat d'estímul a la qual estan exposades, ja siguin performances musicals, missatges acústics, panells publicitaris o situacions efímeres de trobada amb altres usuàries, es conjuga amb el transfons subjectiu que cadascú activa de manera individual, el qual sovint es veu materialitzat en relació a objectes analògics o digitals de possessió individual. En aquest transfons subjectiu es fan paleses les categories des de les quals el poder capitalista neoliberal incideix en les nostres vides, que conviuen i es relacionen amb les respostes generades vers els mencionats estímuls. D'altra banda, es fa explícit el consens urbà que rau entre els individus, que no és sinó el resultat d'un disseny arquitectònic i un control institucional.

“El tipo de mobiliario que encontramos en este espacio de sociabilidad transitoria está diseñado para que las personas se queden solamente los instantes necesarios, favoreciendo el control y la gestión y, aparentemente, inhibiendo las interacciones. Un buen ejemplo de ello pueden ser los nuevos vagones de metro, que ya ni siquiera cuentan con asientos situados de forma que permitan una conversación frente a frente” (Vivas et al., 2008).

En aquest context, les pràctiques musicals que es realitzen al metro de Barcelona donen compte, a diferents nivells, de les possibilitats de transformar les condicions normatives dels espais. Des d'un *ús alternatiu* a aquell que fa del metro un mitjà de transport, els músics proposen una nova configuració d'aquest i de la seva pràctica urbana. Des del seu ús, modifiquen l'*ús hegemònic* del metro i fan del metro un lloc en què la seva pràctica urbana està condicionada per les pràctiques musicals. Per tant, fan del metro un lloc de performance musical.

Pel que hem apuntat en els apartats anteriors, l'experiència de les performances al metro per part d'individus anònims que, tant en els espais dels vagons com en els punts habilitats per Amuc i TMB, canten o toquen demanant una aportació econòmica, s'ha normalitzat i ha esdevingut habitual. L'ús hegemònic del metro s'ha guarnit de la condició d'esdevenir audiència en qualsevol moment possible. Els usuaris han construït una quotidianitat ritual entorn a aquestes performances que inclou les regles de comportament implícites en la pràctica del rol d'espectadors. En aquest sentit, les condicions normatives

de l'espai configurades a través de la normalització de la música al metro esdevenen novament alterables. Propostes artístiques que escapin allò normatiu o habitual obren la porta a la creació efímera de noves relacions entre públic i audiència, de noves situacions de performance.

En el present treball, no hem examinat les situacions de performance resultants d'iniciatives artístiques que trenquen amb el model d'ús de l'espai que s'insereix en la quotidianitat ritual de la pràctica urbana del metro. Tot i així, ha estat rellevant la seva consideració en la mesura en què influeixen en l'experiència que es construeix del metro com a lloc de performance. És el cas de la instal·lació de pianos en diferents estacions de la xarxa de metro amb motiu del concurs Maria Canals, que promou un tipus de pràctiques musicals dins del context del metro que modifiquen les seves dinàmiques habituals. Es tracta d'una proposta que convida a la ciutadania a assumir el rol de músic mitjançant la ubicació d'un piano en l'espai públic a disposició de qualsevol i a través de la realització d'un concurs en què tothom pot participar gravant-se tocant l'instrument i explicant què representa per a cadascú el fet de tocar el piano. La memòria d'un dels informants del present treball, un responsable del bar que es troba en l'estació de Diagonal, recull el seu rol com ha espectador davant d'aquest fenomen en el si de la seva experiència del metro com a lloc de performance. Comenta que, de la diversitat de músics que venen a tocar a l'estació, n'hi ha alguns que ofereixen una música més agradable que d'altres, i destaca positivament la instal·lació en l'estació d'un d'aquests pianos: "Está muy bien cuando colocan un piano allí. La gente hace cola y toca quien quiere. A mi me sorprendió un día un niño que tocaba fenomenal."¹⁷

D'altra banda, entorn a aquests pianos es programen actuacions que promouen una atenció particular per part de la gent que circula. D'aquesta manera, la programació, promoció i difusió d'activitats d'aquest estil determina el tipus de participació ciutadana que pot tenir lloc. Aquesta idea es veu reflectida en l'anàlisi que María Laura González articula sobre els rols que tenen lloc en intervencions artístiques que es duen a terme en l'espai públic:

"Esta intervención [la performance urbana de Mariano Pensotti, *A veces creo que te veo* realizada en 2010] fue realizada dentro del marco de un festival que, además, se encargó de registrar lo ocurrido como así también de la promoción y difusión previa (vía Internet

¹⁷ Conversa 3-Cambrer-1-TC#4

y otros medios) sobre su programación. A partir de esto, algunos de los espectadores de la intervención no habrían sido transeúntes causales, sino que habrían asistido especialmente a la estación por inquietud, al estar enterados de la propuesta” (González, 2013: 736).

Un altre exemple és el Festival de Músics al Metro que organitza Amuc anualment, “obert a tots els ciutadans i en què participen gran part dels músics que actualment s’acullen a aquest sistema regulat. L’escenari de les actuacions s’ubica habitualment al vestíbul de l’estació d’Universitat (L2) i la fórmula del festival acostuma a ser en forma de tres maratons de concerts que combinen diversos estils musicals, com ara el jazz, el pop, el folk, el rock o la música d’autor, entre d’altres” (AMUC-BCN, 2018: 5). La seva existència modifica la percepció que es pugui generar al voltant de les performances regulars, així com aporta una experiència en els músics que hi participen que pot influir en la seva manera de relacionar-se amb l’espai a l’hora de dur a terme les seves performances habituals.

Aquest tipus d’actuacions se situen en la pràctica urbana de l’espai proposant nous sentits als dos elements que destaca Richard Schechner per articular el concepte de performance, a saber, el ritual i el joc.¹⁸ En línia de Schechner, podem comprendre els rituals com a memòries col·lectives codificades en accions i, així, entendre aquest tipus de performances a partir del ritual concertístic al qual apel·len. El concepte de concert requereix que l’activitat musical constitueixi el focus d’atenció principal per part dels agents socials, que esdevingui la raó de l’esdeveniment. Tenint en compte que “el ritual es lo que hace que se perciba algo de una u otra manera, o que se perciba lo que de otra forma pasaría desapercibido” (Martí, 2009: 163), la forma concertística que adquireixen aquestes performances desperta en l’espectador casual una manera de participar de la performance que pot trencar la lògica de la seva quotidianitat. Això sí, pel fet d’inserir-se en el context del metro, la funció de la música no adquireix una centralitat total en la pràctica urbana del metro, sinó que es veu supeditada al marc general de sociabilitat que aquesta implica. Pel que fa al component lúdic, aquestes performances mouen als usuaris a emancipar-se de la lògica del treball amb què habiten el metro i a esdevenir espontanis

¹⁸ “Performances consist of twice-behaved, coded, transitable behaviors. This twice-behaved behavior is generated by interactions between ritual and play” (Schechner, 2002: 52).

en la seva escolta. A través d'una proposta artística que comporta un element diferencial i espectacular, s'esquerden els desplaçaments previstos.

Tot i així, caldria afegir que l'interès que pot generar la trobada casual de l'usuari del metro amb una actuació d'aquest tipus es veu travessada per la necessitat de formar part d'un esdeveniment que es presenta com una vivència irrepetible de la qual cal tenir constància abans no desaparegui; una necessitat que respon a la relació que establim amb el món a través de la tècnica i dels sistemes de comunicació que sostenen la globalització. En el present treball podem fer referència a aquesta idea amb l'observació d'una situació d'aquest tipus, en què el propi enregistrament de la situació resultava una pràctica comuna entre els espectadors, els quals establien una relació amb els músics i amb l'esdevenir de la performance que es veia mediatitzada per l'ús de dispositius mòbils.¹⁹ En aquest sentit, les performances adquireixen valor en tant que són vistes, enregistrades i exposades, per la qual cosa són consegüentment explotades: "Exposición es explotación" (Han, 2013). El ritual de culte i veneració que podria generar la formalització d'una actuació musical en el context del metro, més enllà d'estar en risc per les característiques del propi espai, es veu condicionat pel valor de l'exposició que adquireixen els objectes artístics en la societat positiva que defineix Byung-Chul Han sota les idees estètiques de W. Benjamin (Han, 2013).

Des d'aquesta perspectiva, aquests tipus de performances puntuals que aconsegueixen reunir als individus en l'espai del metro posant en suspens la pràctica urbana que aquest implica, ens ajuden a entendre la recepció d'aquelles altres performances que hem catalogat com a parts inherents de la quotidianitat ritual del metro i que han esdevingut el nucli del nostre treball. Davant d'aquesta escolta interessada per un esdeveniment programat per a ser observat, del qual els subjectes tendeixen a apropiarse per a la publicitat d'haver participat d'un succés més, les performances que connoten la participació musical de l'espai en termes de demanda econòmica, ja no només queden desproveïdes d'aquell valor cultural del qual parla Benjamin que tan sols depèn de l'existència de l'objecte, sinó que generalment (veurem que hi ha excepcions) tampoc són valorades per la possibilitat que el subjecte pugui exposar-se a través d'elles. Enlloc de

¹⁹ La constatació d'aquest fet s'emmarca en el cicle de concerts organitzats amb motiu del concurs Maria Canals. La situació de concert observada va tenir lloc vora al punt habilitat no. 36, a l'estació de Diagonal.

valoració, podem parlar de *desvaloració* en el cas d'aquestes músiques, que ve donada tant per la manca de sacralitat que comporten com per la seva naturalització (Martí, 2009).

“Naturalización²⁰, en una sociedad donde reina la lógica del mercado, implica un cierto grado de desvalorización” (Martí, 2009: 167), i en unes músiques que no assumeixen una funció indispensable per a la pràctica urbana del metro, així com tampoc per a la programació de cap esdeveniment, sinó que es presenten com a part intrínseca del paisatge sonor i visual de l'espai del metro, aquesta desvaloració es manifesta de manera rellevant. El ritual que es manifesta en aquestes performances ja no és el *d'un pacte en què escena i espectador es posen d'acord per viure una experiència compartida, única i irreplicable*, definició que proposa Victoria Szpunberg per l'art escènic (Szpunberg, 2019) sinó el resultat de la manifestació rutinària d'individus anònims que, en solitari o en petits grups (2 o 3 músics), canten o toquen interpel·lant a la gent amb qui es troben a través de la demanda econòmica. Sense cap autoritat que dicti el valor ni el preu de la seva música, en un context en què els seus usuaris habituals no passen, sinó circulen, la reunió de subjectes entorn a aquestes performances es presenta o bé com a excepcional o bé com a imposada.

En l'anàlisi de la recepció de la música al metro podríem parlar dels espectadors com a subjectes que senten necessàriament una música sense haver triat escoltar-la. La música podria percebre's com a imposada, de tal manera que la seva percepció diferiria d'aquella música que s'escolta voluntàriament. Tenint en compte que allò que en algunes ocasions podem percebre com a “música” pot ser fàcilment desplaçat a la categoria de “soroll”, i que una de les característiques principals de l'escolta forçada d'aquest soroll és precisament el desig d'ignorar-lo (Martí, 1997), l'associació del soroll amb aquest tipus de música podria explicar la reacció d'ignorància que podem observar en molts dels usuaris davant les performances musicals habituals. En el cas de les performances que es realitzen als vagons, tal imposició es posa de relleu a partir de la interpel·lació directa a l'audiència i la transgressió del seu dret d'indiferència. Segons Marc Augé, aquests músics:

²⁰ “Por *naturalización* entiendo la percepción social que se tiene en relación a un determinado bien de consumo que hace que se considere su uso como algo *obvio y natural, natural*, y por tanto se le prive de todo aquel contenido simbólico que asociamos a un bien escaso” (Martí, 2009: 166).

“van más allá del pacto, al tratar de obligar a los pasajeros o a los transeúntes a entablar una relación dual, y al imponerles una prestación de servicios suplementaria. La *propina* participa de la donación impuesta: aprovechando el espacio cerrado del vagón, el cantante o el músico se dispone de aproximadamente tres minutos para llevar a cabo su acto de abuso y de seducción” (Augé, 2009: 81).

Tot i que en el nostre discurs defugim de la idea que els músics estiguin realitzant un acte d'abús i d'imposició, és interessant sostenir-la des del punt de vista de la percepció de les performances. L'actitud d'ignorància de l'audiència, en aquest sentit, vindria donada “ya porque no les gusta la música, ya porque no tienen monedas, ya porque en el metro aprecian exclusivamente la sensación de una intimidad consigo mismos, intimidad animal y calmante, que no pueden gustar en otra parte y que todo contacto exterior hace que se disipe arbitrariamente” (Augé, 2009: 82).

En la desvaloració d'aquestes músiques de la qual parlàvem també hi té lloc l'estigmatització que envolta la figura del músic de carrer. El control institucional d'aquesta figura respon a la seva consideració com a potencialment perillosa per a la desestabilització de l'ordre social. Abans d'actuar, l'individu ja està format dins d'una figura que es veu castigada en nom del civisme. D'altra banda, la seva presència simbolitza una demanda econòmica que el situa immediatament en una posició inferior en la jerarquia socioeconòmica que estableix amb el seu espectador, el qual es pot veure amb l'exigència de respondre a la posició superior que aquest immediatament adquireix. Així doncs, la música resulta desvalorada per la figura anònima que assumeix el subjecte que la interpreta.

Aquesta figura anònima no connota, d'entrada, el reconeixement del seu valor artístic, ja que se situa en un espai públic al qual sembla que tothom hi pugui accedir realitzant el seu rol. La seva ocupació artística se situa en termes d'igualtat, és a dir, interpel·la a un qualsevol amb el qual l'espectador es pot assimilar i pot negar, així, el valor artístic de l'activitat del músic. Heus aquí la intenció de promoure unes proves d'accés que conformin un criteri artístic per poder fer aquest ús de l'espai i que contribueixin a transformar la percepció general de la seva presència. El músic no se situa visualment en cap espai de poder que el legitimi a clamar l'atenció de l'audiència, ni tampoc és valorat econòmicament per una infraestructura que consideri la seva funció com a necessària. El preu i el valor de la seva actuació ve donat per la percepció de l'espectador. Aquest

plantejament no nega la possibilitat que les performances en qüestió siguin jutjades en termes de gust estètic, però cal tenir en compte la situació que envolta el judici, la qual determina la percepció d'una manifestació cultural donada (Martí, 2009).

3.5. UNA PROPOSTA D'ANÀLISI

Davant de totes aquestes consideracions, el nostre focus d'estudi ha estat la relació que s'estableix entre els músics i els altres usuaris en les situacions diàries de performance musical, tenint en compte que, tot i comportar unes normes de comportament implícites, és sempre una relació que deixa oberta l'expressió d'allò que pot diferir de la regularitat. És per això que, tant en l'observació com en l'anàlisi, no hem procedit sota la intenció d'obtenir uns patrons que defineixin la relació mencionada en la seva regularitat, sinó que l'hem considerat en la seva multiplicitat pràctica. Des de la individualitat de cadascuna de les situacions, hem posat analíticament en joc diversos elements que ens permeten una aproximació microcòsmica de la sociabilitat efímera i dinàmica que pot tenir lloc al metro de Barcelona entorn a aquestes performances en el context de la present actualitat.

Ens hem plantejat la qüestió en termes de sociabilitat i corporalitat, és a dir, hem considerat el fenomen musical com un element més de la complexitat del comportament humà (Merriam, 1964) i hem conferit una centralitat al supòsit que escoltem, comprenem, gaudim i imaginem la música amb, en i gràcies al cos (López-Cano, 2005). Des d'aquesta perspectiva, hem examinat la relació sòcio-corporal que s'estableix entre músics i espectadors a partir de dos conceptes complementaris: (1) la *interpel·lació* que motiva la performance en la gent i (2) la *recepció* que aquesta assumeix vers la performance. En el primer cas, entenem l'espectador com un agent social que pot sentir-se interpel·lat per la performance en la mesura que pot reconèixer, en allò que aquesta discursivament construeix, algun element de la seva subjectivitat. Com es materialitza aquesta capacitat que assumeix la performance d'interferir en l'audiència en les situacions observades? Pel que fa a la recepció, la pensem com un procés de producció de sentit entorn a la performance que s'expressa en una sèrie d'operacions i dinàmiques socials. Quins sentits adquireixen les performances en els contextos en què s'insereixen?

Aquests enfocaments es concreten en funció dels elements de les situacions de performance que hem optat per identificar i descriure, en la mesura del possible:

1. El context espacial i temporal en què se situa la performance.
2. La música que s'està interpretant, entesa en la seva dimensió sonora. Hem procurat identificar l'autor/a i els temes en què s'insereixen els fragments interpretats i descriure el contingut musical, l'aspecte formal i el caràcter interpretatiu de cada situació.
3. Els artefactes que formen part de la producció del so musical (com els instruments musicals i els sistemes d'amplificació) i els artefactes que vesteixen la corporalitat dels agents i que els caracteritzen, així, en base a una estètica o identitat cultural.
4. L'activitat motora (gestos, postures o actituds corporals) que acompanya la producció del so musical i l'activitat motora manifestada en la percepció musical.
5. Les accions, reaccions, interaccions i conductes que realitzen els agents que intervenen en la situació de performance.
6. L'exposició dels cossos en l'espai com a identitats socials vinculades al gènere, la procedència ètnica, l'edat i la situació socio-econòmica.

La combinació de tots aquests elements en cada situació comporta l'associació de la performance amb gèneres musicals, imaginaris col·lectius i identitats socials. Aquesta associació respon a una assignació que els subjectes efectuen al fer o escoltar la música, així que no pot ser conceptualitzada sense prendre en consideració les narratives dels agents implicats en la situació musical. En la mesura del possible, hem intentat establir contacte amb els músics per tal de partir analíticament de les seves categoritzacions musicals. Tot i així, el context del metro de Barcelona suposa, d'entrada, el caràcter múltiple, divers i anònim de les seves usuàries i la condició efímera de les trobades que entre aquestes tenen lloc. En el marc d'aquest treball no ha estat possible el contacte amb les narratives que l'audiència hagi pogut generar entorn a les performances, i és per aquest motiu que l'anàlisi s'ha nodrit de teoritzacions que hem posat en relació amb les descripcions realitzades en cada situació.

Per tant, les limitacions descriptives que hem tingut en relació a cadascun dels elements mencionats han condicionat la manera d'abordar la relació socio-corporal que s'estableix entre músics i espectadors. L'anàlisi de les situacions de performance a partir de la conjugació d'aquests elements ha consistit en examinar la capacitat d'interpel·lació de les performances i la materialització social i corporal de la seva recepció, segons les

consideracions teòriques que hem articulat en els capítols anteriors del treball. A continuació, sintetitzem les teoritzacions que han guiat el desenvolupament de l'anàlisi:

- a) L'*estigmatització social* travessa les relacions que establim al trobar-nos al metro i condiona la percepció de les performances per part de l'audiència.
- b) La *desatenció civil* és un dels principis que defineixen la relació de sociabilitat que es dona entre usuàries del metro que es troben en condició d'anonimat. El propi *dret a la indiferència* i l'*ordre social* es desestabilitzen en la mesura que es dona un desajust en la realització d'aquest principi. El principi de la desatenció civil es concreta en les situacions de trobada segons els rols que assumim i les condicions socials que ens defineixen. Performant un rol, esperem de l'altre unes conductes; percebent un rol en l'altre, realitzem uns comportaments determinats.
- c) L'activitat del músic de metro comporta una *normativització* i una *regularització* que incideix en la percepció social de la seva figura i posa límits a la seva actuació en l'espai.
- d) El *grau de familiarització* que s'hagi establert entre el músic i l'espectador influirà en la relació socio-corporal que es produeixi en la situació de performance observada.
- e) Les performances musicals que han estat normalitzades al metro de Barcelona s'insereixen en el paisatge sonor i visual de l'espai a través de la seva *naturalització* i *dessacralització*.

IV. DISSENY EXPERIMENTAL

4.1. PLANIFICACIÓ DEL TREBALL DE CAMP

El treball de camp que he dut a terme s'ha realitzat en els següents períodes temporals: el 31 de gener (dijous), de 21h a 22.30h; l'1 de febrer (divendres), de 9.30h a 11.30h i de 19h a 21h; el 4 de febrer (dilluns), d'11h a 13.30h i de 21h a 22h; el 5 de febrer (dimarts), de 13h a 14.30h, de 17.30h a 19.30h i de 20.30h a 21.30h; el 6 de febrer (dimecres), de 9.30h a 11h; i el 7 de febrer (dijous), de 13h a 14h. Aquestes franges horàries han comportat l'observació de les situacions musicals que han tingut lloc en els punts habilitats per Amuc i TMB en les següents estacions: Universitat (punt no. 30), Urquinaona (punt no. 20), Passeig de Gràcia (punt no. 4 i punt no. 32),²¹ Diagonal (punt no. 35 i punt no. 36) i Verdaguier (punt no. 25). També s'han observat les situacions musicals que han succeït als vagons al llarg dels trajectes realitzats per desplaçar-se d'una estació a una altra en les mencionades franges horàries. Finalment, cal afegir una observació participant puntual que es va dur a terme a un dels punts habilitats de l'estació de Vall d'Hebron (punt no. 38).²²

El treball de camp realitzat suma 29 situacions musicals observades, entre les quals només 2 se situen al context dels vagons: (#10) Dos músics que toquen la melòdica i el djembé respectivament (L1, Glòries – Urquinaona, dilluns 4 de febrer, 11:05h - 11:12h); (#16) Un músic violinista (L1, Universitat – Urquinaona, dimarts 5 de febrer, 13:05h -13:20h). D'altra banda, a l'*Annex I* es pot veure la resultant distribució de la resta d'observacions en les franges horàries, els punts habilitats de les estacions i els dies de la setmana. Val a dir que la presència de músics en els llocs susceptibles de ser observats va determinar el fet d'articular l'observació i l'enregistrament d'aquesta, així que quan no hi havia músics al punt habilitat en què estava programada l'observació, tan sols vam registrar tal absència. D'aquesta manera, han quedat contextualitzades les observacions de les situacions de l'espai de les estacions en la totalitat de recorreguts realitzats a través d'aquestes (Veure *Annex I*).

²¹ No s'ha observat el punt no. 5 de Passeig de Gràcia.

²² Val a dir que la numeració dels punts habilitats correspon a la que figura a la graella d'inscripcions que data del 28 de gener al 3 de febrer del 2019.

Tot aquest disseny ha estat el resultat de diversos factors i processos de reflexió i selecció que són d'interès explicitar. Inicialment, es va realitzar un primer disseny etnogràfic que recollia la necessitat d'abordar el camp d'estudi en la seva màxima representació horària. Havent realitzat l'acotació de tres estacions del centre urbà de la ciutat (Plaça Espanya, Catalunya i Universitat) i havent definit, a partir de les limitacions acadèmiques de la recerca, la temporalitat d'una setmana laboral (de dilluns a divendres) en què concentrar el treball de camp, es van determinar tres franges horàries (de 8h a 10h, de 12h a 14h i de 19h a 21h) en les quals combinar diàriament l'observació dels tres punts seleccionats. En el temps de dues hores, estava contemplada una observació distribuïda en dues parts: observació mòbil en l'espai dels vagons i observació estàtica en el punt assignat a l'estació. Tot plegat va veure's modifica't per unes observacions prèvies a la realització del treball de camp, d'on vam concloure que observar els músics que actuen als vagons a partir de l'espera de la seva aparició necessitava de la disponibilitat d'un temps superior al programat. La seva presència comporta unes irregularitats que ens van conduir a modificar el plantejament: realitzaríem observacions puntuals de les situacions musicals als vagons, en cas que coincidissin amb la pròpia estada en el vagó durant el temps d'observació etnogràfica.

D'altra banda, l'assistència a *L'Apuntada* quinzenal que Amuc va organitzar el 4 de febrer de 2019 em va proporcionar un material que va acabar de definir la selecció dels punts on dur a terme les observacions. A partir de les graelles en què hi figuraven les reserves dels diferents llocs i horaris en els quals els músics suposadament hi anirien a tocar, vaig definir les 5 estacions mencionades pel fet de ser punts d'alta presència de reserves. Universitat n'era una excepció, però la tria d'aquesta estació va venir determinada per la resignificació de l'espai que presència en moments puntuals, com passa quan s'organitza l'esdeveniment de les proves d'accés d'Amuc. En efecte, les 5 estacions seleccionades impliquen espais diferencials, i aquest element era d'interès per tal de considerar l'element espacial com a factor d'anàlisi de les performances.

Les graelles també em van ajudar a concretar les franges horàries d'observació en funció dels moments del dia en què generalment hi havia més reserves, però cal mencionar que la planificació d'aquestes es va acabar determinant tant per la pròpia disponibilitat horària com pels obstacles i les possibilitats que el propi camp va anar presentant. Així mateix, van ser les mateixes realitats experimentades al llarg del treball de camp que van delimitar

el temps d'observació de les situacions. El context de cada situació (en particular, el marc espacio-temporal i la presència de comerços en l'estació), la presència o absència de músics en els punts d'observació i el tipus de relació que s'establí entre els músics i la meua presència, van fer del treball de camp un procés en què la captació de regularitats es veia travessada per la condició del metro com un lloc del possible i l'inesperat.

4.2. ENREGISTRAMENTS

L'enregistrament de les observacions s'ha realitzat amb tres suports diferents: diari de camp, gravadora d'àudio i càmera de vídeo. El diari de camp ha recollit les informacions i les reflexions pertinents sobre les situacions (redactades el més aviat possible al seu succés) i ha copsat el seguiment del procés etnogràfic, la qual cosa ha pres importància en el moment en què el plantejament d'aquest s'ha vist constantment modificat al pas que s'ha materialitzat. La gravadora d'àudio i la càmera de vídeo, al seu torn, han estat emprades en moments puntuals, en els casos en què es va demanar permís als músics per enregistrar-los i aquests no van posar cap inconvenient.

La utilització in situ dels suports mencionats ha vingut determinada per diversos factors. En primer lloc, el context espacial de cada situació propiciava un tipus de legitimitat en la meua possibilitat d'enregistrar les situacions, sota el criteri que la meua acció no provoqués un acte d'invasió en l'activitat dels músics. En aquesta línia, l'enregistrament amb suport audiovisual de les situacions comportava una eticitat que calia articular a través de la demanda als propis músics per a ser enregistrats. La resposta d'aquests vers la demanda no sempre era afirmativa, de fet, molts dels músics, d'entrada, ja advertien la voluntat de no ser enregistrats, la qual cosa ha determinat significativament els enregistraments audiovisuals obtinguts. D'altra banda, el rol que he adquirit com a observadora en cada cas, així com el tipus de relació establerta amb el músic, ha acabat definint el tipus d'enregistrament realitzat i la duració del mateix. En darrer terme, calia tenir en compte que el contingut de l'observació es podia veure modificat per la utilització d'aquests dispositius i, per tant, la pròpia projecció de la situació (el tipus de situació que es volia observar) va formar part de les decisions sobre la manera de dur a terme l'enregistrament. L'enregistrament continuat del tipus de situacions que vam observar no

és una pràctica normalitzada en el context del metro, així que és important posar de manifest que la seva presència ha tingut un pes rellevant en el succés de les situacions.

El punt de vista que adquireixen els documents es defineix pel criteri de capturar des de diferents angles l'activitat del músic i les reaccions de la gent, mantenint sempre una distància respecte el músic d'uns 3 o 4 metres (depenent del context espacial). Hem obtingut una totalitat de 14 documents audiovisuals (d'entre 1 i 12 minuts) corresponents a 8 situacions diferents, entre les quals 2 equivalen a participacions musicals que he realitzat en els punts habilitats (#1-5-11-12-13-14-15-29). Davant la manca d'un nombre superior de materials que ens haurien permès tornar als fragments enregistrats des d'altres punts de vista, destaquem la importància que han adquirit, tant en el caràcter de les dades obtingudes com en l'articulació de la seva anàlisi, l'experiència immediata i la memòria de les situacions a través de la seva plasmació en el diari de camp.

4.3. PUNT DE VISTA DE L'OBSERVACIÓ

El rol que he adquirit en la realització del treball de camp s'ha vist travessat per les relacions que he establert amb aquest des d'un primer moment. L'assistència a la trobada quinzenal va suposar una invitació a endinsar-me en el camp d'una manera participativa. A partir d'aquí, els interessos per conèixer i establir contacte amb els músics, així com per tocar en el context del metro, van posar-se en relació amb els objectius epistemològics. D'aquesta manera, en les situacions observades he assumit un rol en què a vegades preponderava un caràcter explícit com acadèmicament interessat i a vegades ho feia un caràcter interessat per l'experiència de la pràctica dels músics amb fins participatius.

Les constants de la meua presència en les diferents situacions han estat les següents: els meus condicionants de gènere, origen ètnic, classe i edat; els atributs relacionats amb la meua personalitat i estètica; i la identificació amb allò musical representada pel violí que duia en tota situació, identificació que explicitava a base de presentar-me com a violinista als diferents músics. Una observació de la incidència dels meus condicionants i rols assumits en les diferents situacions ha contribuït a l'anàlisi de les relacions socio-corporals que poden tenir lloc al metro de Barcelona entorn a les performances.

A continuació, explicitem els rols assumits en relació a la totalitat de les observacions per tal d'entendre l'abast del treball. En 5 de les 29 situacions observades, el meu rol com a observadora es va fusionar totalment amb el de músic. En dos dels casos, l'actuació que vaig dur a terme va ser individual i no va implicar la relació amb cap altre músic (#12-14). En els altres dos, la participació va ser compartida i va venir propiciada per la relació construïda amb l'altre músic en qüestió en el moment de l'observació (#2-9). El cas restant va ser el resultat d'una quedada volguda per tal de repetir l'experiència de tocar plegades que havíem tingut en una de les situacions anteriors (#28).

D'altra banda, van ser 8 les situacions en les quals no vaig establir contacte amb el músic (#7-10-16-19-21-22-24-27). En aquestes, l'observació es va realitzar des d'una perspectiva en què els agents no la podien copsar com a tal. Van ser situacions que suposaven l'encobriment de la meua observació sota pràctiques que per aquell context resultaven habituals o normatives: prendre alguna cosa en un bar, mirar llibres al punt de Llibre Solidari, romandre aturada en un punt en què seria habitual poder estar esperant a algú altre i escriure notes en una llibreta dins del vagó durant el trajecte d'una estació a una altra.

La resta d'observacions van implicar una interacció amb el músic que ha definit el tipus d'informacions recollides al treball de camp, a saber: dades que donen compte de la recepció dels músics vers la meua presència i narratives que expressen talls de l'experiència que els músics tenen del metro i de la pràctica que en aquest duen a terme. Aquestes informacions han permès l'articulació del plantejament analític i la contextualització teòrica del mateix que trobem al capítol III, així com han format part de l'anàlisi de les descripcions realitzades al treball de camp que es poden consultar a l'*Annex 2*.

V. RELACIONS SOCIO-CORPORALS EN LES PERFORMANCES: DISCUSSIÓ DE LES DADES I LES OBSERVACIONS

El resultat de l'estada al camp es concreta en una sèrie de descripcions, informacions i reflexions articulades en funció del present plantejament analític (*Annex 2*). Donades les característiques metodològiques del treball, no va ser possible realitzar una prèvia selecció equitativa del tipus d'informants i del tipus de performances segons aquells factors que intervenen en l'anàlisi de les dades. Així doncs, exposem a continuació una contextualització dels resultats realitzada amb posterioritat a l'estada al camp de manera simplificada i aproximada (no està contrastada en tots els casos amb les narratives dels músics) que permet, alhora, una sèrie de reflexions entorn a les dades quantitatives recollides. Val a dir que les gràfiques següents fan referència a les observacions realitzades en els espais de les estacions i no contempen aquelles en què vaig participar assumint el rol de músic.

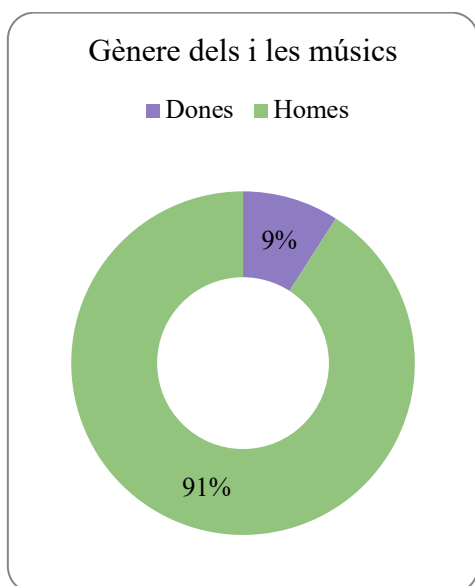


Figura 1

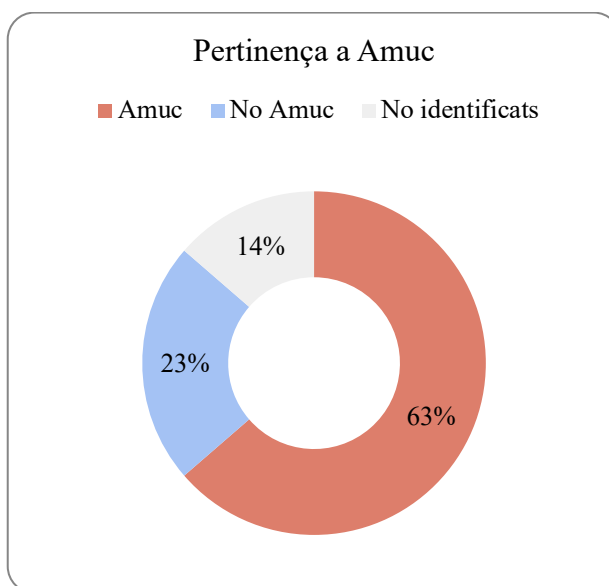


Figura 2

Tot i que la quantificació no és significativa, permet copsar la manca de dones que ocupen el metro com a lloc de performance (*Figura 1*). "A *Sound Effects*, Simone Frith explica que els músics itinerants han estat tradicionalment bohemis i lliures – de responsabilitats domèstiques, això és. Les dones generalment no tenien l'opció d'assumir aquest rol; d'elles s'esperava que estiguessin a la llar tenint cura de la família" (Tanenbaum, 1995:

50).²³ El context del metro i la figura del músic itinerant concentren diversos elements dels quals la dona ha estat històricament exclosa en base al rol que li ha estat assignat en el si d'unes estructures de poder capitalistes i patriarcal. L'espai públic que comporta el metro permet al músic un lloc de poder on dur a terme una exhibició que demanda ser remunerada econòmicament. Aquest intercanvi requereix una valoració, la qual sempre vindrà condicionada pel context cultural en què s'insereix. En aquest cas, ens situem en un context en què la valoració d'una activitat musical que realitzi una dona al participar d'un espai de poder públic vindrà condicionada per una valoració de la seva corporalitat i de la seva "capacitat natural". La consideració de l'activitat musical en qüestió com el producte d'una *naturalesa*, i no com a fruit de l'*esforç* i el desenvolupament de certes aptituds *tècniques*, comporta una valoració econòmica del seu cos. Els mateixos usos de la llengua són un reflex dels rols de gènere que impregnen la manera de relacionar-nos amb l'entorn quan habitem l'espai públic: parlar d'una "dona pública" o d'una "dona del carrer" suposa apel·lar a la prostitució, mentre que el terme "home públic" refereix a aquell que té presència en la vida social.²⁴

En quant a la pertinença a Amuc (*Figura 2*), es fa palesa una alta presència de músics que exerceixen la seva activitat en els punts habilitats per Amuc a través de la mateixa associació. A més, a l'establir contacte amb aquelles que no tenien carnet, vam poder constatar el seu coneixement de l'existència de l'associació i, en alguns casos, el seu interès per vincular-s'hi pròximament. Tot plegat dona compte de la incidència que té l'associació en l'activitat dels músics del metro que opten per tocar en les estacions. En la realització d'un altre estudi, seria d'interès poder observar quina vinculació estableixen amb Amuc aquelles altres persones que realitzen la seva activitat en l'espai dels vagons. Pel que fa a la procedència dels i les músics, la gràfica apunta al caràcter multicultural del col·lectiu dels músics del metro²⁵ (*Figura 3*), tot i així, en aquest treball no ha estat

²³ Traducció de l'autora.

²⁴ Referències extretes del Diccionario de la lengua española - Real Academia Española (RAE) [En línia] [Consulta: 4 de maig de 2019] Disponible a: <dle.rae.es/?id=Q1vMnRp> i <dle.rae.es/?id=KaXUUZz>.

²⁵ La categorització de les localitats respon a la impossibilitat de contrastar amb tots i totes les músics el seu país de procedència i per la necessitat d'apel·lar a les regions "Europa de l'est" i "Àsia de l'Est" en conseqüència (les quals han vingut referides generalment per la corporalitat, la llengua o l'accent en la parla dels músics en qüestió). Al seu torn, la divisió dels països en regions ha estat duta a terme segons els criteris de l'ONU: UNSD – Methodology – the United Nations [En línia] [Consulta: 4 de maig de 2019] Disponible a: <unstats.un.org/unsd/methodology/m49/>.

possible examinar les característiques d'aquesta diversitat i posar-les en relació amb les mobilitats presents a la ciutat de Barcelona.

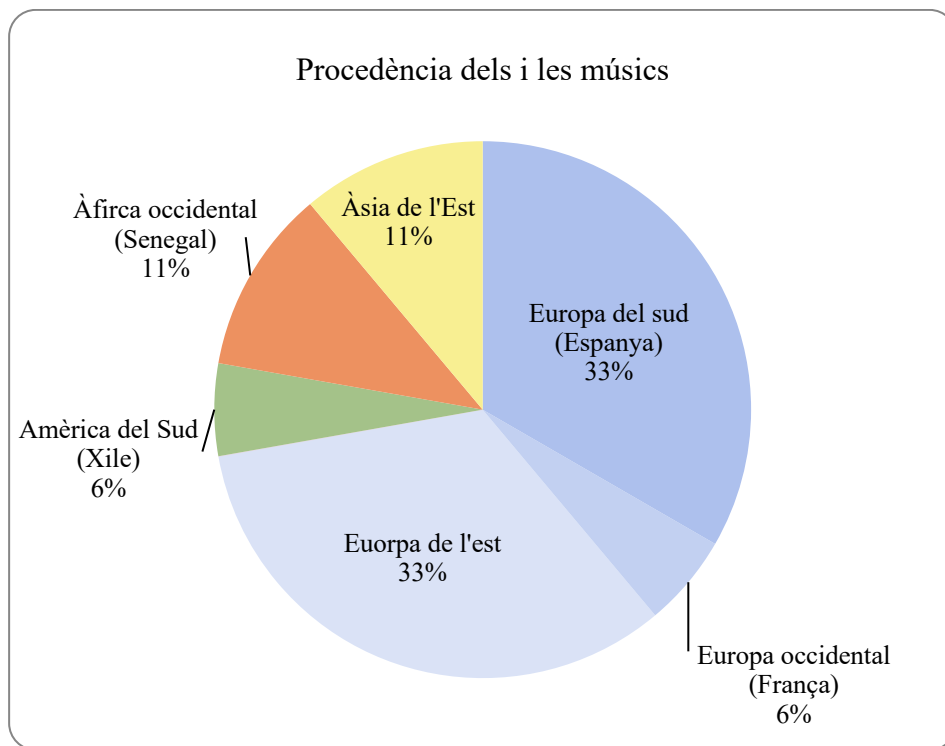


Figura 3

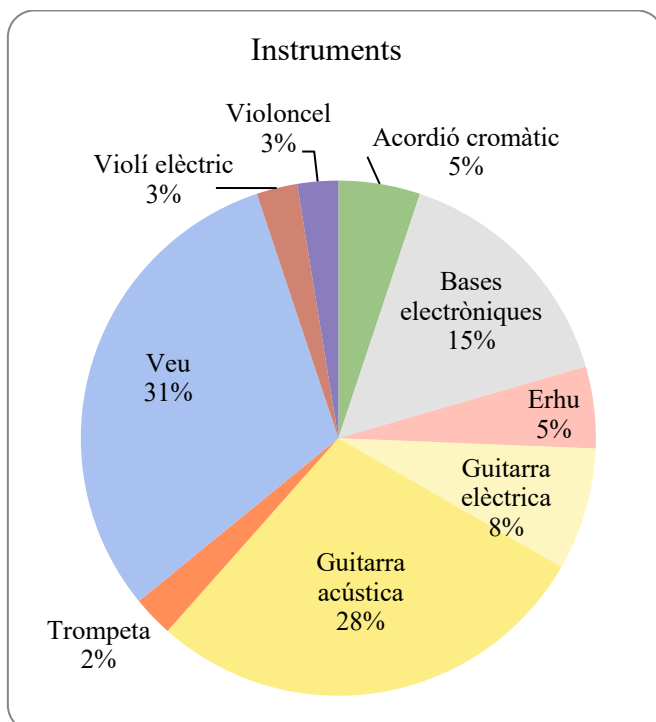


Figura 4

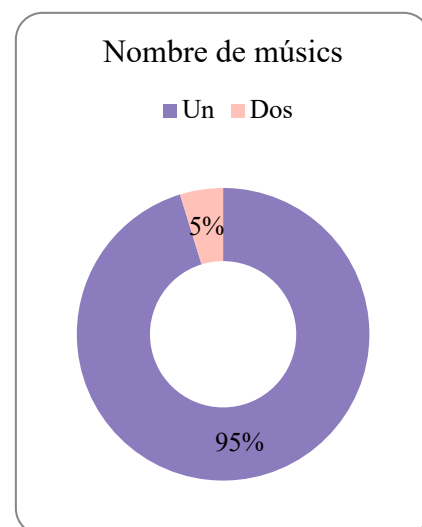


Figura 5

En relació a les performances, les dades mostren l'exigència normativa del nombre de músics que poden tocar junts (fins a 3 persones), exigència que respon també a la dificultat econòmica d'haver-se de repartir els guanys (*Figura 5*). El Jordi Jardí va posar de manifest aquesta segona problemàtica en el moment en què vam valorar la possibilitat de tocar plegades al metro.²⁶ D'altra banda, amb la gràfica dels instruments que estan presents en les situacions observades (*Figura 4*) queda reflectida la presència significativa de la veu, la guitarra i les bases electròniques que utilitzen els músics a mode d'acompanyament, tot i que aquestes últimes no predominen en la majoria de les performances (*Figura 6*). Pel que fa a la veu, es posa de manifest el seu ús en les performances en relació d'equivalència quantitativa respecte aquelles que opten per la música instrumental (*Figura 7*).

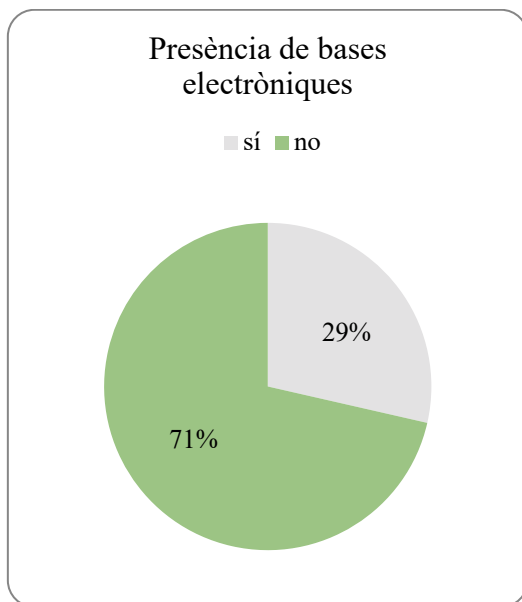


Figura 6

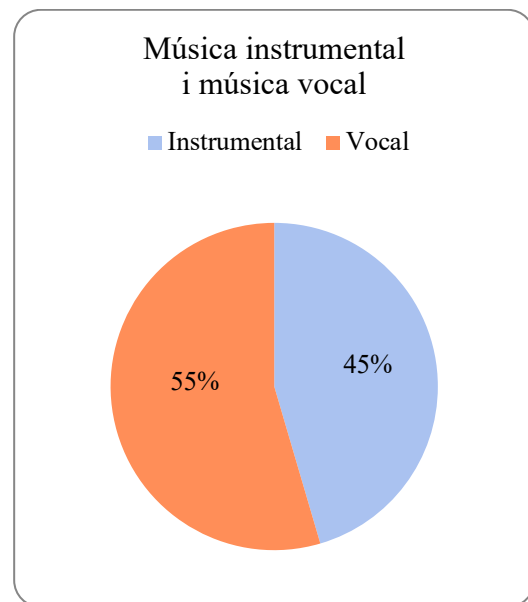


Figura 7

Música instrumental i música vocal conviuen proposant una diversitat de gèneres musicals en el si d'un mateix paisatge urbà. Entenem que els gèneres musicals no només provenen de l'anàlisi d'estructures sonores, sinó que posen de manifest els usos socials i les implicacions polítiques de les músiques, amb la qual cosa apelen a uns contextos culturals determinats. El context del metro comporta una sociabilitat particular que difereix d'aquella que construeix específicament cada gènere musical, i és per aquest motiu que ens hem referit a les performances a partir de gèneres musicals en la mesura

²⁶ Conversa 1-Jordi-TC#1-#2

que les sonoritats i les corporalitats manifestes comporten una codificació que serveix per a la seva comercialització o el seu distintiu social i cultural.

	Gèneres Musicals	Cançons o autors identificats
#1	Pop-rock català, cantautor	Blaumut, Els Pets, Adrià Puntí, Antònia Font, Sopa de Cabra
#3	Pop-rock, dance-electronica	“Let it be”
#4	Clàssica, Tradicional (Europa de l'Est)	
#5	Country, blues, rock 'n' roll, bugui-bugui	
#6	Pop, electrònica, disco, dance	“Get lucky”, “Give me the nitght”
#7	Tradicional (Europa Est)	
#8	Pop, indie	<i>Temes propis</i>
#11	Cantautor	
#13	Clàssica, tradicional (guitarra espanyola)	
#15	Tradicional-Popular (Senegal)	<i>Temes propis</i>
#17	Clàssica, tradicional (Xina)	
#18	Pop-rock, pop-rock català	“Quan somrius”, “Imagine”
#19	Blues, country, rock	
#20	Rock, pop-rock, rock progressiu	Tom Petty, David Bowie, Cat Stevens, Mikel Jackson
#21	Popular anys 40-50 (música de cinema)	“La vie en rose”, “What a wonderful world”
#22	Tradicional-Popular (Senegal), reggae	
#23	Tradicional-Popular (Senegal)	<i>Temes propis</i>
#24	Clàssica, tradicional (Xina)	
#25	Rock, pop-rock	“Sing it back”
#26	Clàssica, tradicional (guitarra espanyola)	“Asturias”
#27	Popular, reggaeton	“Cielito Lindo”, “La Paloma”, “Despacito”
#29	Cantautor	<i>Temes propis</i>

Figura 8

L'objectiu d'aquest treball no ha estat el d'articular discursivament unes categoritzacions al respecte, però creiem important indicar els gèneres musicals que han tingut presència en les performances, és a dir, aquells que poden atribuir-se tant als temes interpretats pels músics, com a les seves interpretacions, les corporalitats presents i les respostes del públic. Els criteris d'aquesta atribució es basen principalment en l'experiència de la indústria musical que assumeixo com a subjecte social i cultural i en la definició que els mateixos músics fan de les seves propostes. No pretenem assolir una unificació categorial

que permeti discussions analítiques, sinó simplement proposar una panoràmica que ve recolzada per la indicació dels temes o autors identificats (*Figura 8*). En aquesta línia, suggerim una tasca que no ha pogut tenir cabuda en el present treball consistent en correlacionar els gèneres musicals que interpreten els diferents músics del metro de Barcelona amb els llocs en què tenen més freqüència, amb la finalitat d'analitzar les implicacions polítiques i socials d'aquesta distribució.

Aquestes breus anotacions interpretatives tindran certa continuïtat en la discussió que articularem a continuació, però l'objecte del present treball no ha estat el d'una anàlisi de les dades quantitatives per tal d'obtenir una visió general del fenomen a partir de les categories proposades amb les gràfiques. Insistim en què hem volgut afegir-les amb l'objectiu de deixar constància dels trets dels informants i de les performances que han tingut presència en les observacions realitzades. En quant a les usuàries que han format part de les observacions sota la condició d'audiència, cal mencionar que ens hem centrat majoritàriament en aquelles que participaven de les situacions a partir d'un ús del metro basat en el desplaçament. Tot i així, la presència d'altres agents i l'observació del seu paper en les situacions ha permès recolzar i contrastar les reflexions sobre aquest mode d'habitar el metro.

5.1 CONTEXT ESPACIAL I TEMPORAL DE LES PERFORMANCES

El context espacial i temporal de la situació de performance esdevé un factor a tenir en compte en l'anàlisi de la relació que s'estableix entre músics i audiència. D'entrada constatem que, pel que fa a les performances que es duen a terme als vagons, l'audiència roman exposada estàticament al fenomen durant un temps que pot variar segons les intencions individuals dels usuaris. En canvi, per als usuaris en condició de circulació, l'escolta que assumeixen vers les actuacions dels músics que es troben en l'espai de les estacions és generalment efimera i transitòria, en tant que comporta una exposició breu i fragmentada a les músiques. En el capítol III (*3.4. El metro com a lloc de performance*) hem apuntat la idea sobre la manera en què la proximitat que assumeix el músic en relació a l'audiència en els espais dels vagons comporta una interpel·lació que pot transgredir l'esfera privada dels usuaris en termes d'invasió. D'altra banda, en els espais de les

estacions, l'usuari pot decidir aturar-se davant les performances i és aquest qui s'apropa al músic per conferir-li diners.



Figura 9: Passeig de Gràcia, #29

Al seu torn, els espais de les estacions en els quals hem realitzat el treball de camp comprenen característiques diferencials que cal posar de relleu. El túnel de Passeig de Gràcia (punt no. 4), per la seva llargària, comporta la particularitat de permetre una exposició llarga a les músiques per part de la gent que circula. Per tal que això sigui possible, els músics opten per situar-se al centre del túnel, enlloc de fer-ho al punt habilitat que es troba just en un dels pols d'aquest espai (*Figura 9*). Per contra, Urquinaona, Verdguer i l'altre lloc observat de Passeig de Gràcia (punt no. 32) suposen una trobada més efímera i espontània entre audiència i músic (*Figura 10*).

El punt habilitat a l'estació d'Universitat es troba situat en l'espai més gran de tots els observats. La seva amplitud genera una distància del músic respecte la gent que passa que promou una funció de la música com a ambient. Mostra d'això és que durant la mitja hora que va durar l'observació #19 el músic no va tenir cap retribució econòmica. L'ús d'amplificador en un espai com aquest es fa necessari per tal de poder articular la funció mencionada. A tall d'exemple, l'observació participant #14 va implicar una atenció específica en la qual entraven en joc altres factors que feien atractiva la performance i una

desviació física dels itineraris d'aquelles que la van voler remunerar, ja que, atès que no duia amplificador, el so no aconseguia projectar-se per l'amplitud de l'espai (Figura 11).



Figura 10: Urquinaona, #15

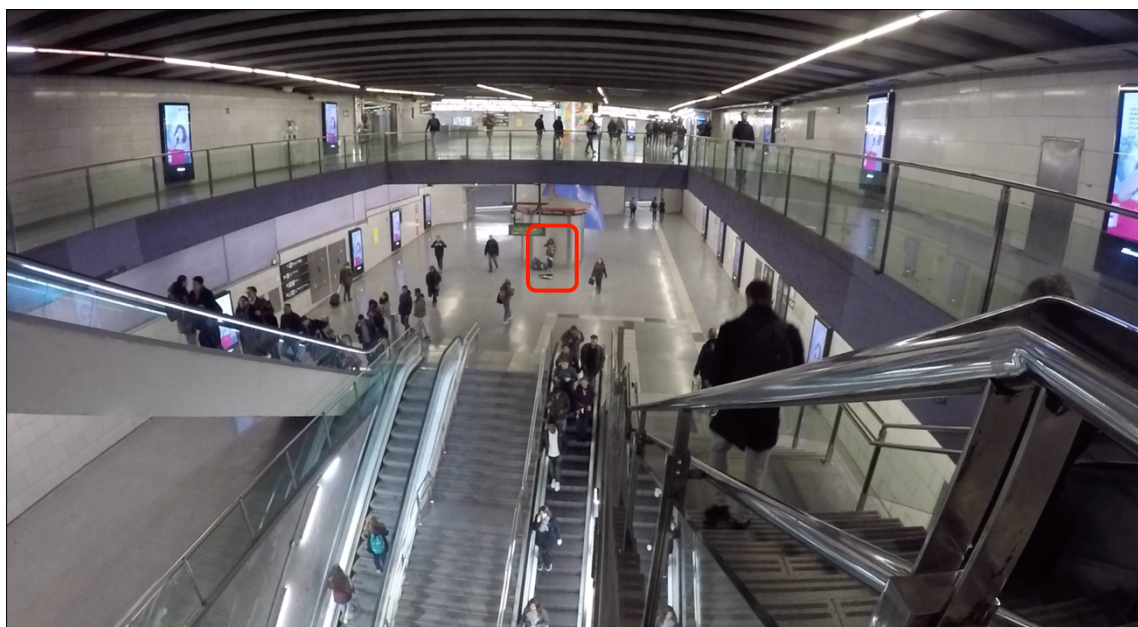


Figura 11: Universitat, #14

Aquesta problemàtica es va fer present en una altra ocasió, a saber, en la planificació de l'observació participant #28, que finalment va tenir lloc a Vall d'Hebron (punt no. 38):

“Pensa que si no t’amplifiques hem d buscar un lloc recollidet pq se’t senti b, Universitat és enorme... [...] On em poso més baixet l’ampli d totes les estacions és Maria Cristina. A Vall d’Hebron, q és silenciós però el recinte és gran i alt, vaig a nivell mig, com a Diagonal, q és de sostre baix però gran i sempre hi ha bastant soroll. Universitat i Passeig de Gràcia (hall L2) és on toco més alt, sostres molt alts i espais molt amples. Fontana seria un bon lloc però ja no m’apunto, és recollit amb molt bona acústica. Passa’t quan vulguis, sempre em puc posar més baixet a Vall d’Hebron i se’t sentirà molt b.”²⁷

La deliberació que vam tenir posa de manifest la consciència que poden arribar a tenir els músics sobre el context i l’acústica que permet, i la manera en què aquest pot determinar certes decisions entorn a la performance. No només cal considerar les limitacions arquitectòniques de l’espai, sinó també el trànsit de gent que aquest implica, la presència de comerços i la situació geogràfica de l’estació en la ciutat. La presència de bars en l’estació de Diagonal, per exemple, permet la confluència de persones que es troben habitant el metro des de diferents usos i comporta un espai sonor en què “sempre hi ha bastant soroll” (*Figura 12*). Val a dir que tots els punts en què hem fet observació se situen en el districte de l’Eixample, on les mobilitats diàries de la ciutat es concentren amb major intensitat.



Figura 12: Diagonal, #1

²⁷ Conversa 17-Jordi-WhatsApp.04.02.19

Pel que fa al context temporal, hem de tenir en compte l'època de l'any en què s'ha realitzat el treball de camp. A principis de febrer hi ha menys presència de turistes en la ciutat i el clima és més fred que durant els mesos de primavera. El Niko em va comentar irònicament que a l'hivern si està bé al metro, que així no passes tan de fred.²⁸ En quant a l'horari, el Jordi va recomanar-me començar tocant al vespre, ja que "hi ha menys densitat de persones i si no portes amplificador se't sentirà més."²⁹ Al llarg dels apartats següents veurem com el moment del dia en què es realitza la performance intervé en el tipus de dinàmiques socials que tenen lloc.

5.2. SONORITATS RELACIONALS

La forma, el contingut i la interpretació musical que confereixen els músics a les seves performances es pot entendre en relació a les finalitats amb què duen a terme la seva activitat al metro i la relació que estableixen amb el context urbà.³⁰ El Jordi Jardí, per exemple, concep les seves intervencions a mode de concert (*forma musical*). Per molt que hi hagi moments en què no passi ningú o que hi hagi poca atenció per part de l'audiència, no s'atura mai (*incidència que la recepció té en la performance*). Aquest repte és el que li permet una pràctica diària constant: intenta tocar 6 hores diàries, de dilluns a divendres, "com si fos una feina" (*finalitat de la performance*). El Jordi creu que és gràcies a aquesta dedicació i entrega que arriba a ser un dels músics del col·lectiu que més guanya³¹ (*recepció de la performance*). A continuació, exposarem altres exemples en què es pot observar com aquests elements es conjuguen i confereixen diferents sentits a les performances.

De la mateixa manera que en el cas del Jordi, el Niko concep el metro com un lloc laboral on realitzar el seu amor per la música i suplir les seves necessitats econòmiques³² (*finalitat de la performance*). Insisteix en la necessitat de "posar-se en el paper" a l'hora d'interpretar les cançons (*interpretació musical*), la qual cosa es va veure reflectida en el

²⁸ Conversa 14-Niko-TC#20

²⁹ Conversa 1-Jordi-TC#1-#2

³⁰ En aquest apartat hem inserit entre parèntesis i en cursiva una sèrie de conceptes per tal d'esclarir el desenvolupament analític que hem dut a terme i reflectir la manera en què hem posat en relació els diferents factors en cada exemple.

³¹ Conversa 1-Jordi-TC#1-#2

³² Conversa 14-Niko-TC#20

caràcter que va conferir a cadascun dels temes que va cantar durant el temps d'observació (#20). Aquesta exigència interpretativa, a part de comportar una conseqüència normativa (el fet que estigui al límit de superar el volum permès), contribueix a una recepció determinada: a diferència d'altres situacions observades, el Niko va rebre força diners en poca estona i va captar l'atenció de diverses persones, entre les quals cal destacar una senyora que va dirigir-se a mi per expressar que li semblava que la veu del músic era molt bonica (*recepció de la performance*).

Les bases electròniques pre-gravades que funcionen en algunes performances a mode d'acompanyament (*contingut musical*) contribueixen a la formalització concertística de la performance, en el sentit que exigeixen una constància en la realització de l'actuació i una organització d'aquesta en un repertori formalment definit (*forma musical*). Així ho observem en les performances de la Jenia (#3), el Jean Luc (#6), l'acordionista de l'observació #7, el Félix Egea (#18), el guitarrista de l'observació #19 i el trompetista de l'observació #21. Per contra, les actuacions del Paul (#4) i del Jaume (#13) comporten un conjunt aparentment desorganitzat de fragments musicals i exercicis tècnics (*forma musical*), la realització dels quals es fa possible gràcies a la manca de bases electròniques (*contingut musical*). Les seves performances són concebudes des de la pràctica del propi instrument a mode de millora personal: “En vez de practicar en casa, practico aquí y gano dinero”, m'explicava el Paul³³ (*finalitat de la performance*).

En el cas del Paul, el músic assumeix que pel fet d'estar imposant la seva música a mode d'estudi personal no pot esperar del públic una recepció activa: “no me puedo quejar, no se puede esperar que a todo el mundo le guste”³⁴ (*incidència que la recepció té en la performance*). En canvi, aquelles performances que se situen en l'espai del metro amb intencions promocionals (*finalitat de la performance*) tendeixen a relacionar-se amb el públic des de l'expectativa que aquest mostri un interès vers la seva actuació (*incidència que la recepció té en la performance*). Val a dir que la majoria de les performances observades en què aquesta finalitat es feia present organitzaven les seves músiques en temes, cançons o obres (*forma musical*) i, a partir de diferents propostes musicals (*contingut i interpretació musical*), apel·laven a imaginaris musicals des dels quals els músics es promocionaven. Vegem-ne alguns exemples.

³³ Conversa 4-Paul-TC#4

³⁴ Conversa 4-Paul-TC#4

El Tano Caster, sense bases electròniques però amb l'ajuda de pedals, canta i toca amb la guitarra elèctrica temes country i rock 'n' roll des d'una interpretació que apel·la a les dinàmiques populars i festives que impliquen aquests gèneres musicals. Al veure'm interessada per la seva actuació, el músic em va preguntar si m'agradava la "música americana" i, amb una targeta promocional de la seva banda, em va animar a mirar els vídeos que tenia penjats al Youtube (#5). Altrament, "Imagine" (John Lenon) i "Quan Somriu" (Josep Thió) són cançons a partir de les quals, juntament amb el component visual de la seva performance (cadira, micròfon i guitarra electroacústica) el Félix Egea remet a l'imaginari de la figura del cantautor de pop-rock i promou la seva música amb la venda de discos (#18).

En aquesta línia, durant l'observació #26, l'Emilie intentava vendre els seus discos a partir d'una interpretació clàssica de l'"Asturias" (I. Albeniz) i, durant l'observació #17, així mateix ho feia el músic d'erhu a base de remetre a l'imaginari de la música clàssica i tradicional de l'Àsia Oriental. Al seu torn, el Bouba m'explicava que molts dels concerts que li surten a diferents llocs de la ciutat els aconsegueix a base de tocar al metro i entregar targetes promocionals als interessats en la seva proposta musical senegalesa.³⁵ Aquestes consideracions posen de relleu la presència d'una diversitat musical que diàriament s'exposa al conjunt multicultural d'individus que habita la ciutat metropolitana sota les condicions d'un mateix context urbà de performance. Per tant, podem dir que les músiques dels músics del metro es troben recontextualitzades respecte els contextos als quals estan vinculades a través dels gèneres i les cultures musicals que posen de manifest i, al mateix temps, assumeixen la funció de recolzar la construcció sonora d'aquests imaginaris a partir de la seva promoció i exposició pública.

D'altra banda, hem presenciat situacions en què, gràcies a la manca de bases electròniques que determinessin formalment les intervencions (*forma i contingut musical*), la performance s'adaptava a les condicions del públic (*incidència que la recepció té en la performance*). En l'observació #25, el Martín aturava els temes que estava interpretant en funció de l'afluència de persones que circulava, sense tenir en compte la lògica musical de les cançons. D'aquesta manera, la pausa no assumia un paper narratiu en la seva performance, sinó que adquiria el sentit d'un descans pel propi músic. Cal destacar la importància de considerar el context espacial en l'anàlisi d'aquesta situació: vam poder

³⁵ Conversa 16-Bouba-TC#23

presenciar com el mateix músic articulava la seva performance sense aquesta fragmentació dels temes en un altre context en el qual l'escolta del vianant no assumeix una condició tan efímera com als túnels del metro i en què hi participen altres agents realitzant activitats diferents a la del desplaçar-se (#22).

Constem d'uns altres exemples que posen sobre la taula aquesta qüestió alhora que mostren la incidència de la meua presència en les situacions. La primera atenció que vaig mostrar vers les performances del Marcelo (#11) i el Gabino (#29) semblava comportar la seva necessitat de seguir tocant la música iniciada prèviament a la meua arribada. En ambdós casos, deixar de cantar no implicava que la música s'aturés, ja que seguien rasant acords amb la guitarra que permetien l'enllaç de diferents fragments musicals. És per això que, així com en la resta d'observacions m'esperava a la conclusió del tema que el músic estigués interpretant en aquell moment per tal de dirigir-me a ell, en els casos mencionats vaig interrompre el fil musical a base de transmetre la voluntat d'establir aquest diàleg.

En l'anàlisi de la forma, el contingut i la interpretació de les músiques ha calgut considerar la tasca d'observació com un element que intervé en el succés de la mateixa situació observada. Per un costat, el meu rol com a espectadora participant es va veure reflectit en l'observació #20 de la següent manera: el Niko em va preguntar quins temes volia escoltar del repertori que tenia i va adaptar la seva actuació a l'interès que manifestava vers la seva performance. Per l'altre, en l'observació #8, la meua intervenció en la performance va consistir en la participació directa de la construcció de la música resultant, a saber, improvisacions diverses fragmentades des d'una sonoritat "indie" (així s'hi referia el Sergi). També és interessant destacar que alguns músics van incidir en la construcció de les intervencions musicals que vaig realitzar a mode d'observació participant en la mesura que van conferir-me consells per dur-les a terme. El Jordi, per exemple, va insistir en què tingué un repertori complet amb temes coneguts i en què amplifiqué el so del violí.³⁶ Aquest missatge de Whatsapp que em va enviar després de tocar juntes (#28) és una mostra de com la relació establida amb el músic incidia de manera recíproca en els resultats musicals:

“En les teves parts has d dibuixar millor les línies melòdiques, fes cantar el violí com si fos el cantant reforçant les parts identificatives de les tornades... Pel tema dels tons, estic obert a moure'ls si et convingués. El tema de les veus pot ser un puntàs, inclús podries

³⁶ Conversa 1-Jordi-TC#1-#2

cantar certes estrofes dels temes q et molin. A part d'això... molt b, m'agrada tocar amb tu.”³⁷

Per acabar, els criteris i els judicis de valor sobre les músiques es fan presents en els discursos dels músics i tenen conseqüències en les performances, així que volem anotar l'interès d'un possible estudi que aprofundís en el seu examen. En el present treball, de la mà del Jean Luc, hem pogut copsar la discrepància que es dona entre els músics del col·lectiu respecte l'ús de bases electròniques pre-gravades. El Jean Luc ens va explicar que hi havia molts músics que ho criticaven afirmant que “no es lo bueno”, i va donar la seva opinió al respecte: “si puedes tocar con bases, luego podrás tocar con una banda.” Seguidament, va expressar el seu judici sobre aquells que pretenen ser virtuoses però després no van a tempo, tot considerant que a vegades és millor tocar menys notes i que estiguin a lloc.³⁸

Pel que fa a l'exigència de realitzar proves que acreditin les habilitats musicals dels músics, el Jaume va afirmar la seva opinió al respecte a través d'un judici que posava de manifest la valoració de cert tipus de performance en relació a la que ell estava realitzant: “es fan proves per comprovar si ets músic i que no ets un *showman* tocant reggaeton i ballant.”³⁹ Tot i que el músic performava les dinàmiques de la música clàssica d'acord amb els seus judicis, no constava d'un repertori ampli, la qual cosa és exigència normativa per a la realització de les proves d'accés, sinó que articulava un estudi personal de l'instrument. Amb aquest exemple podem veure la importància de considerar els judicis de valor dels músics en tant que incideixen en les seves performances i en la construcció normativa de la figura del músic de metro.

5.3. ARTEFACTES PER A LA SONORITAT I LA CORPORALITAT

Els instruments musicals són artefactes que no només permeten diverses sonoritats, sinó que també contribueixen a interpel·lar imaginàries i promouen determinades valoracions de les propostes musicals per part de l'audiència. Davant d'una alta presència de la guitarra, hi ha instruments que se situen en l'espai amb una particularitat des de la qual

³⁷ Conversa 21-Jordi-WhatsApp.06.02.19

³⁸ Conversa 6-Jean-Luc-TC#6

³⁹ Conversa 10-Jaume-TC#13

interpel·len en funció del seu distintiu. És el cas dels instruments que es presenten com a “exòtics” per la seva diferència cultural respecte la cultura occidental hegemònica. L’erhu és un clar exemple d’instrument musical en què aquesta idea es posa de manifest. La seva presència habitual en el context del metro, per part dels músics que el toquen diàriament des de fa uns anys, ha comportat la seva identificació singular. El següent text que es troba en la pàgina web del centre de terminologia de la llengua catalana (TERMCAT) mostra aquesta referència que poden arribar a compartir molts dels habitants de Barcelona:

“L’itinerari terminològic ens porta ara fins a la Xina. D’allà us en podreu endur dos bonics records per als vostres amics: l’erhu, un instrument de corda que de tant en tant sentim al metro de Barcelona, i el mahjong, un dels jocs de taula més populars del país” (TERMCAT).⁴⁰

“El violí és un instrument que crida molt”, em va dir el Jordi.⁴¹ El violí pot concebre’s socialment des del requeriment del desenvolupament d’una tècnica que, al ser assolida per part de l’instrumentista, confereix un valor afegit al resultat musical i una autoritat al músic. El proverbi “No vulgues més mal veí que un aprenent de violí” i la cançó tradicional en què apareix la frase “les violes grinyolen, les violes i els violins” posen de manifest el cantó negatiu d’aquesta construcció col·lectiva alhora que mostren com el mateix instrument adopta una sèrie de connotacions que el fan producte necessari d’una construcció virtuosa. Un exemple literari que reflecteix aquest segon aspecte situant el repte en una situació extrema és *El violí d’Auschwitz* de Maria Àngels Anglada (1994), en què el luthier ha de construir un violí que tingui un so perfecte sota la possibilitat de l’extermini de la pròpia vida.

Les societats occidentals contemporànies mostren el seu bagatge cultural i teològic entorn aquest ens virtuós format per l’instrument i l’artista a través de la seva mediatització comunicativa i promocional. El violinista Ara Malikian assumeix una retòrica derivada de la figura del virtuós demoníac que encarnava Paganini amb el matís de pertànyer a la

⁴⁰ TERMCAT – Centre de terminologia de la llengua catalana. “La volta al món en 80 termes I: Àsia” [En línia] [Consulta: 29 d’abril de 2019]. Disponible a: <www.termcat.cat/ca/actualitat/apunts/la-volta-al-mon-80-termes-i-asia>.

⁴¹ Conversa 1-Jordi-TC#1-#2

societat de la transparència.⁴² Amb una performance que es defineix per la corporalitat i el virtuosisme del músic, i no per un gènere musical determinat, posa de manifest la manera en què el mateix virtuosisme pot implicar la idea de la transcendència de contextos històrics i musicals. En aquest sentit, cal tenir en compte la perspectiva crítica de Pierre Bourdieu al respecte: la glorificació de “grans individus” (la seva consideració a cavall del diví i l’humà) obscureix aquells agents socials i les estructures de poder que constitueixen la producció cultural (Bourdieu, 1993).

El virtuosisme amb què es conforma una conceptualització comuna de l’instrument s’integra en el camp de la música del metro amb una distància respecte el seu valor social, que ve marcada pel propi context del metro, en què l’expertesa del músic queda privada de l’autoritat que en un altre context artístic tindria cabuda.⁴³ Amb aquesta consideració apuntem la importància dels elements para-musicals i performàtics que requereixen les músiques a l’hora de desenvolupar el seu poder d’interpel·lació. Ara bé, tot i que la recontextualització de la categoria impliqui la seva desvaloració, també permet l’estranyesa de trobar-se quotidianament amb aquella perfecció viscuda des del misteri de la seva possibilitat de prendre forma humana, així com dona lloc a una vessant popular del virtuosisme en què l’oci es posa al centre de la seva funció contemplativa, raons per les quals el violí pot arribar a “cridar l’atenció” en aquest context.

La perspectiva performativa es fa necessària en totes aquestes reflexions. La figura del virtuós violinista implica una idea de transcendència que es veu travessada pels diferents condicionants socials. És per això que el comentari que em va fer el Jordi Jardí no es pot destriar de la perspectiva de gènere i d’aquella altra intuïció que va expressar: “sent dona et serà més fàcil tocar al metro.”⁴⁴ Les implicacions que té aquesta perspectiva entorn a la figura del i la violinista es poden observar en el següent exemple. “Across The Stars”

⁴² Més enllà de considerar l’aspecte màgic i diví que va comportar socialment l’exposició pública d’una tècnica que es presentava com a oculta en tant que extraordinària, és important tenir en compte per al present treball el fet que Paganini consolidés la figura del virtuós violinista a partir de diverses referències entre les quals hi havia la pràctica del violí com una forma d’entreteniment popular, lligada a la música de dansa o als duels competitiu (Kawabata, 2013), ja que el context del metro comporta un espai en què les relacions “populars” tenen cabuda.

⁴³ El vídeo de l’experiment que va realitzar el reconegut violinista Joshua Bell al metro mostra, en termes de recepció, la manera en què es fa palesa aquesta desvinculació categorial i modificació en la valoració de la música i del músic en funció del context: *Stop and Hear the Music* [vídeo streaming] [Consulta: 29 d’abril de 2019]. Disponible a: <www.youtube.com/watch?v=hnOPu0_YWhw>.

⁴⁴ Conversa 1-Jordi-TC#1-#2

és el títol que acompanya la gira d'Anne-Sophie Mutter aquest 2019. En aquest cas, l'apel·lació a una música "sobre-humana" en tant que virtuosa ve mediatitzada per una imatge en què la seva corporalitat està sexualitzada i la seva música es veu exposada a una valoració del seu cos en termes de bellesa i puresa.⁴⁵ En canvi, tant en l'exemple de Paganini com en el d'Ara Malikian, la valoració estètica que es fa present implica més aviat la categoria estètica del sublim, la d'una grandiositat que es manifesta a través de la bogeria. A diferència de la carnalitat seductora amb què es dibuixa el cartell d'Anne-Sophie Mutter, el cartell de la gira Royal Garage World Tour 2019 conté la imatge d'un tigre que transmet la força amb què Ara Malikian aconsegueix vestir una corporalitat masculina que constantment apareix també en relació a la idea de la bogeria.⁴⁶

En el context del metro, hem pogut observar com es feia palesa l'apel·lació al virtuosisme per part d'un músic que, en l'espai dels vagons, tocava melodies que remetien a l'imaginari en qüestió, com és el cas de la melodia amb què comença la Dansa Hongaresa núm. 5 de J. Brahms. La forma fragmentada i accelerada amb què combinava les diferents melodies i la interpretació "bruta" i "rugosa" que en feia transmetien el caràcter de la mencionada "bogeria demoníaca" (#16). D'altra banda, la violinista dona de la qual hem tingut ocasió d'observar-ne la performance apel·lava a un univers diferent al d'aquest virtuosisme (#3). A partir de la singularitat del violí elèctric i l'ús melòdic que la Jenia li conferia per sobre de les bases de pop-rock, dance i electrònica pre-gravades, la performance es guarnia del caràcter èpic amb què podem descriure propostes com la de Lindsey Stirling, en la qual la corporalitat de "fada-ballerina" que performa adopta un paper central en la construcció de la figura de la violinista.⁴⁷ A causa de les limitacions de l'estudi, no ha estat possible una anàlisi de la recepció d'aquestes característiques observades, però amb tals anotacions volem posar de manifest com les performances exemplifiquen i poden interpel·lar uns codis compartits.

La lectura en clau de gènere també es pot adoptar des d'un altre nivell analític. Les dues dones que han tingut presència en les observacions es relacionaven amb uns instruments

⁴⁵ La proposta musical es basa en la interpretació de temes de pel·lícules de John Williams com Star Wars i Harry Potter: Anne-Sophie Mutter. "Movie themes of John Williams – 2019. Across The Stars" [En línia] [Consulta: 30 d'abril de 2019]. Disponible a: <www.anne-sophie-mutter.de/en/page/projects/across-the-stars-musik-von-john-williams/across-the-stars/>.

⁴⁶ Ara Malikian – Royal Garage World Tour [En línia] [Consulta: 30 d'abril de 2019]. Disponible a: <aramalikian.com/en/>.

⁴⁷ Lindsey Stirling: Home [En línia] [Consulta: 30 d'abril de 2019]. Disponible a: <lindseystirling.com>.

determinats, a saber, el violí i la veu respectivament (#3 i #22). En l'ocupació de l'espai urbà com a lloc de performance, la dona ha estat tradicionalment exclosa d'un tipus d'instruments, la pràctica dels quals reafirma una sexualitat masculina hegemònica. Així com la seva pràctica per part d'aquesta masculinitat connota el domini d'una tècnica que transcendeix al domini de la relació que s'estableix amb l'espectador, a través de la veu o d'instruments com el violí s'ha construït una valoració essencialista de l'activitat musical realitzada per part de les dones en el context de la música popular urbana, és a dir, una valoració que deriva els resultats musicals de la *naturalesa* amb què la persona suposadament neix.

Tot i el desenvolupament de la teoria crítica i els moviments socials que posen en qüestió l'essencialisme i el binarisme que estructuraven les condicions patriarcals i desiguals del sistema de les societats occidentals contemporànies, les característiques de les performances del metro de Barcelona ens fan reflexionar sobre les realitats que encara estan presents, les quals tenen un poder d'interpel·lació estructural que cal tenir present. La teoria de la interpel·lació ideològica que articula L. Althusser (Althusser, 1977) i que recull Judith Butler (Butler, 2007) com a marc en el qual considerar la formació del subjecte sexual/sexuat ens confereix les eines per entendre el potencial reproductiu dels rols de gènere que hem posat de manifest en l'àmbit musical:

“La interpelación es el mecanismo por el cual los aparatos de dominación actúan sobre los individuos para convertirlos en sujetos de su propia estructura de poder (lo que equivale en esta caso a decir: sujetos a su estructura de poder). Por medio de este mecanismo, el individuo es llamado a situarse en el lugar que se le ha asignado y a asumir los contenidos asociados al mismo en lo que se refiere a prácticas y significados sociales” (Córdoba, 2003: 3).

Vestir una performance és dotar-la d'un poder d'interpel·lació que, altrament, pot ser aprofitada per a la subversió dels codis que estan al servei dels aparells de dominació. Tot i així, cal reiterar que, en el context del metro, les performances se situen des del risc de ser desvalorades i, amb això, des del risc de ser estigmatitzades i desautoritzades en cas que aportin una aparença dissident. És per això que donem importància a l'associacionisme d'Amuc com un espai on fer possible la presa de consciència

col·lectiva de l'entramat social que implica el propi camp d'acció i respondre en conseqüència.⁴⁸

Tot i no haver posat èmfasi en l'estètica dels músics, cal tenir-la en compte en la recepció de les performances en tant que és reflex d'identitats socials i culturals. A més, els artefactes que vesteixen la corporalitat dels músics poden donar compte de la relació que estableixen amb el públic. En dues situacions observades ens hem trobat amb què el músic portava ulleres de sol per a realitzar la seva performance (#19 i #25), la qual cosa marca una distància interactiva amb el públic alhora que aporta un atribut visual a la sonoritat produïda amb la guitarra elèctrica. En el cas del Martín, destaquem el rebuig que va manifestar a l'hora de ser enregistrat, fet que recolza l'ocultació que li permetien les ulleres, i l'ús específic que el músic li conferia a aquest artefacte en relació a la realització de la performance: en l'observació #22 vam poder observar com es posava les ulleres just abans de començar la seva actuació.

5.4. ACTIVITAT MOTORA DE LA PRODUCCIÓ I LA PERCEPCIÓ MUSICAL

L'activitat motora de la producció del so musical no s'acaba en allò merament operatiu, en les accions físiques i corporals que es necessiten dur a terme per tal que el so musical es materialitzi. “Las operaciones motoras que acompañan la ejecución musical conectan el mundo interno del músico con su propia producción sonora” (López-Cano, 2005). D'aquesta manera, la corporalitat que adopten els músics en les diferents situacions de performance observades participa de la construcció de gèneres musicals des dels quals podem caracteritzar les performances.

En les observacions #4, #13 i #26, d'acord amb la conceptualització de la música clàssica occidental, els músics assumeixen una corporalitat força estàtica en l'execució, amb uns instruments que també participen d'aquest imaginari (violoncel i guitarra espanyola). La mínima expressió corporal en la interpretació és també una característica dels valors de la música asiàtica oriental clàssica i tradicional: així ho apunten les observacions dels

⁴⁸ Per exemple, des d'una consciència de gènere referent a la manca de dones que ocupen l'espai del carrer com a espai de performance, el col·lectiu d'Amuc mostra l'exigència d'aquest canvi social a través de l'ús inclusiu del llenguatge que articula en els seus discursos: Amuc – Associació de músics del carrer i del metro de Barcelona. “Qui som?” [En línia] [Consulta: 30 d'abril de 2019]. Disponible a: <amucben.org/associacio/>.

intèrprets d'erhu en les observacions #17 i #24. El trompetista de l'observació #21, el qual també roman en una posició estàtica, amb la seva corporalitat recolza les intervencions musicals realitzades en el si de l'orquestra simfònica que sona a través de l'amplificador, ja que apel·la a aquella que solen encarnar els músics de vent metall en aquest tipus de formacions. Un altre exemple és el del Tano Caster (#5), que reflecteix una correlació entre la seva gesticulació i la música rock 'n' roll i bugui-bugui al realitzar moviments que acompanyen el caràcter "ballable", festiu i popular de la música.⁴⁹ En el cas del Bouba (#15 i #23) i el del Thiare Cland (#22) es fa palesa una sincronia dels seus moviments amb el "folklor senegalès"⁵⁰ i la sonoritat reggae que generen, a través de l'encarnació del tipus de ball que acompanya aquesta música.⁵¹

No és només la música que s'interpreta la que, en ocasions, promou un tipus de corporalitat en els músics, el mateix context del metro és un factor que cal considerar. La majoria dels músics realitzen un tipus de *moviment exploratori*⁵² que ve donat per les característiques de l'audiència a la qual estan exposats. Es tracta d'un moviment de cap que permet explorar visualment les característiques d'un entorn que és dinàmic i efímer. A causa del caràcter d'una audiència que generalment transita per davant de les actuacions sense haver decidit trobar-se en el si de situacions de performance, els músics no esdevenen el *centre d'atenció* d'un conjunt definit de persones, sinó que intenten *cridar l'atenció* (interpel·lar) dels individus que formen part d'una massa dispersa i incidir en les seves rutines. En aquesta línia, l'experiència personal de tocar amb el Sergi (#9) em va fer entendre la seva necessitat d'interpel·lar a les usuàries a través de la pròpia corporalitat. El Sergi m'insistia en què no el mirés a ell a l'hora d'improvisar plegades i que toqués per la gent que passava per tal de fer-me visible i modificar el seu estat de

⁴⁹ Un vídeo de la banda en la qual toca el Tano Caster ens ha ajudat a mostrar aquest aspecte: *Rock n Roll Brothers – "Shame,shame,shame"*. Banda de versions especialitzada en rock n roll de los años 50 i 60, formada en el 2015 en Barcelona [vídeo streaming] [Consulta: 17 d'abril de 2019]. Disponible a: <www.youtube.com/watch?v=w-DPFGFPqNA>.

⁵⁰ A la seva pàgina de Facebook, Thiare Cland defineix la seva música amb les següents categories: "acústica reggae" i "folklor senegales": Thiare Cland Band – Home – Facebook [En línia] [Consulta: 17 d'abril de 2019]. Disponible a: <www.facebook.com/pg/NDJOLORAFRICA/about/?ref=page_internal>.

⁵¹ El següent vídeo il·lustra alguns dels moviments que acompanyen les performances d'aquests músics: *Thiare Cland live en el Elisava de Barcelona* [vídeo streaming] [Consulta: 17 d'abril de 2019]. Disponible a: <www.youtube.com/watch?v=EhqSAR9TU4Q>.

⁵² Recollim el terme que utilitza Rubén López Cano per referir-se a una de les activitats motores que atribueix a la percepció musical (López-Cano, 2005).

confort.⁵³ Així ho feia ell d'una manera inusual i no normativa respecte les altres performances que es duen a terme en aquest context: es movia per l'espai esdevenint un obstacle per al pas dels vianants des de la frustració constant de no aconseguir trencar amb el desinterès que manifestaven. El Jordi Jardí (#28) també em va fer veure aquesta importància de romandre present davant una audiència mòbil: “perquè et vagi bé al metro, somriu i fes somriure a tothom.”⁵⁴

D'altra banda, ens hem trobat amb músics que realitzen les seves actuacions des d'una actitud d'interioritat, sense prestar massa atenció a l'entorn mentre toquen. És interessant veure com es correlaciona aquesta actitud amb la manera d'entendre la pròpia performance a mode d'estudi personal i amb la interpretació de música instrumental clàssica occidental. És el cas del Paul (#4) i del Jaume (#13), en què la pràctica del moviment exploratori mencionat es concentra en els moments de pausa musical. Pel que fa al Paul, cal destacar el ritual corporal que adopta cada vegada que deixa de tocar: s'aixeca de la cadira amb el violoncel als braços, fa un cop d'ull al seu voltant, a la seva funda i al seu mòbil, i torna a seure per seguir tocant. A diferència d'aquests dos músics, el trompetista de l'observació #21 interpreta temes concrets sobre unes bases, però també assumeix una corporalitat centrada en la pròpia pràctica. Aquest exemple posa de manifest una altre element en què fixar-se, a saber, la col·locació dels músics en l'espai. El trompetista se situa de manera paral·lela a les parets del túnel de Passeig de Gràcia, col·locació que difereix de l'habitual (els músics solen situar-se de manera perpendicular a les parets). Així, la gent que circula ja no ho fa per davant del músic, sinó pel seu “lateral”. Cal tenir en compte la possible intenció acústica de la seva posició, però tot i així, contribueix a la desatenció que sosté el músic vers l'audiència.

En quant a la col·locació dels músics, val a dir que alguns romanen de peu i altres asseguts, i tot i desconèixer els motius d'aquesta elecció i advertir el cansament físic que suposen les rutines que alguns duen a terme, es fa palès un factor que modifica la relació que s'estableix entre els músics i l'audiència. En aquells espais en què la distància entre ambdós agents s'acurça, la posició asseguda dels músics propicia la seva vulnerabilitat en relació a les mirades que provenen d'un nivell superior. En l'observació #29, el Gabino assumeix aquesta col·locació, la qual, juntament amb els altres elements que estan en joc

⁵³ Conversa 8-Sergi-TC#8-#9

⁵⁴ Conversa 21-Jordi-WhatsApp.06.02.19

en la situació (com la música que interpreta, que connota una manca d'expertesa, i la condició social de pobresa que manifesta) contribueix a la pèrdua de poder del músic, que es veu reflectida en la percepció del públic i les accions que aquest realitza en conseqüència.

Altrament, observar l'activitat motora de les usuàries que assumeixen la condició d'audiència ens ajuda a entendre els possibles sentits i significats que estan atribuït a les músiques a partir de l'afectació que aquestes tenen en els seus cossos. A continuació, tractarem la qüestió de la recepció des de la perspectiva del cos, és a dir, des del moviment físic aparent resultant de la percepció dels oients, mentre que en l'apartat següent ens centrarem en les conductes i actituds socials que els oients assoleixen davant les performances (veure l'apartat 5.5. *Accions i conductes al voltant de les performances*).

Novament, es fa palès un moviment exploratori que predomina en l'activitat motora de les diferents persones que circulen. Es tracta, aquesta vegada, d'un moviment centrat en localitzar espacialment la font sonora i establir contacte visual amb ella (López-Cano, 2005). El tipus de moviment difereix en cada cas segons el context espacial, la distància que s'estableix entre el músic i l'oient i les característiques dels agents en qüestió, però donades les condicions habituals dels vianants, en la majoria de casos ens trobem amb un moviment de cap que interromp la mirada frontal del caminar durant un període que no supera els 3 segons. En l'observació #13 vam poder copsar aquesta intenció per part d'un usuari que es va treure els auriculars per tal d'atendre efímerament la música del guitarrista.

Hem observat amb poca freqüència una activitat motora paramusical directament relacionada amb l'escolta de la música, però dels casos en què aquesta ha tingut lloc hem pogut identificar tres tipus de moviments: cantar o xiular melodies, portar el ritme amb el peu i *ballotejar*.⁵⁵ Pel que fa a la primera acció, els dos exemples observats impliquen el caràcter popular de les músiques en qüestió. En l'observació participant #12 un noi va xiular la melodia del tema "All of Me" mentre passava de llarg la meva actuació, i en l'observació #21 un altre noi va cantar la melodia de "La vie en Rose" que tocava el trompetista. En segon lloc, portar el ritme amb el peu requereix sostenir una posició

⁵⁵ "Ballotejar" apel·la a "Bailotear siguiendo el ritmo o sugiriendo la coreografía (o la *performance*) que suele asociarse con determinada música (si llegar a bailar propiamente pues el baile pertenece a otra categoría)" (López-Cano, 2005).

aturada, la qual cosa es veu present en aquelles usuàries que no romanen en condició de circulació. És el cas de l'home que estava assegut al bar de Diagonal (punt 35) en l'observació #22, que duia a terme aquest moviment durant la interpretació que el Martín feia de "Sing it Back" (Moloko).

En tercer lloc, tenim exemples de persones que circulen per davant de les performances realitzant un moviment que remet al ball i sembla conseqüent de la seva percepció de la música: quan el Jordi Jardí comença "El far del sud" (Sopa de Cabra) una noia jove que camina amb dues altres noies es fixa en la performance i es mou al ritme de la música (#1); durant la interpretació de "Give Me the Night" (George Benson) del Jean Luc, gent jove passa ballant pel costat de la seva actuació (#6). En aquesta línia, destaquem la situació que es va donar en l'observació #15, on tres homes d'uns 35 anys van envoltar la performance del Bouba ballant, cantant i cridant durant uns 4 minuts. Val a dir que les tres observacions se situen en una franja horària tardana i són protagonitzades per agents que podem incloure en la categoria "joventut", factors que propicien amb més facilitat la desinhibició en l'espai públic.

L'activitat motora paramusical observada ens permet identificar que en les ocasions en què aquesta té cabuda s'està donant una situació de percepció sonora en l'oient i, amb això, un procés de significació de la música. Ara bé, la poca presència de moviments directament relacionats amb la vivència musical per part de les usuàries dóna compte d'una escolta que no tendeix a exterioritzar-se. Tot i que pot comportar processos d'apropiació de les músiques que no es posen de manifest en una observació d'aquest caire, és una escolta efímera i transitòria que no tendeix a la construcció col·lectiva d'una dimensió corporal entorn a les performances. Els pocs moviments físics observables en tot tipus d'usuàries (també en aquelles que estan exposades a les performances durant una estona llarga), així com la passivitat corporal majoritàriament manifesta, és el resultat d'un context en què la recepció que es construeix col·lectivament es basa en la mínima resposta corporal davant d'allò que físicament ens afecta d'una manera o altra.

5.5. ACCIONS I CONDUCTES AL VOLTANT DE LES PERFORMANCES

Les consideracions del paràgraf anterior ens porten a examinar la recepció en termes de conducta. En línia d'Erving Goffman, el moviment exploratori identificat en la recepció

dels oients respon al principi de desatenció civil (Goffman, 1979): davant d'una performance que ens interpel·la, parem atenció a la seva presència i seguidament en distraiem la mirada. Tenint en compte el codi social que suposa la demanda econòmica amb què el músic interpel·la a les usuàries del metro, aquestes poden realitzar l'acte de desatenció per tal d'encobrir-se de l'exigència de respondre a la demanda. Val a dir que els vianants que circulen per davant de les performances tendeixen a dirigir la seva mirada vers la funda dels músics, la qual cosa mostra la realitat d'aquest codi social i fa del moviment exploratori descrit un moviment que no només busca localitzar la font sonora i visual, sinó que comporta la posada en joc d'altres aspectes que susciten les performances.

Com hem dit, el temps de durada d'aquest moviment no sol ser superior a 3 segons, però hi ha excepcions condicionades per alguns factors que cal considerar. És el cas dels nens i nenes, que sense veure's influenciades en la mateixa mesura pel principi de desatenció civil sostenen una mirada de curiositat durant més estona. L'espai també propicia diferents maneres de practicar aquest moviment, ja que determina el tipus d'indiferència que poden assumir els usuaris a l'hora d'observar les performances. En el context dels vagons (#10 i #16) es pot observar com l'usuari tendeix a reivindicar en major grau una distància social, a partir de l'assumpció d'una actitud de desatenció, en el moment en què la distància física que estableix amb el músic s'acurça. Així com en aquest cas la figura de l'usuari s'individualitza, en les observacions #14 i #19 realitzades a Universitat podem copsar com alguns vianants atenen a l'actuació del músic durant una estona més llarga, al perdre individualitat respecte la performance quan es troben en llocs (com les escales mecàniques) en què el fet de no respondre a la interpel·lació del músic no es veu amenaçat.

Les accions que realitzen els músics en les seves performances també modifiquen aquesta pràctica. Quan interpel·len directament als usuaris de manera verbal, tendeixen a subvertir el seu estat de normalitat. El violinista de l'observació #16 n'és un exemple. Comença la seva performance saludant a la gent del vagó: "Buenos días señores, voy a tocar un poco de música, muchas gracias." Acompanyant l'acte corporal que traspasa els límits del dret de la indiferència dels usuaris, quan acaba l'actuació apel·la verbalment a la seva demanda: "por favor, una ayudita para la música." En el context de les estacions, el Jordi Jardí (#1 i #28) és un clar exemple de la realització d'aquest tipus de comentaris.

En l'enregistrament es pot veure com imita irònicament a unes noies que estan cridant per alguna cosa.⁵⁶ En una altra ocasió, expressa, “sembla que no em veu ningú”, i senya a la gent que passa tot manifestant, “a que no em veus?” També genera locucions que busquen l'atenció del públic sense que es doni una interpel·lació en l'individu concret. Mentre està rasant els acords del tema que tocarà a continuació, apunta el següent: “Sóc l'únic músic que canta en català al metro i això ja em fa ser molt dolent.” Aprofita per dir que no repeteix ni una sola cançó, que té un repertori molt ampli i que no porta bases: “això em fa ser un músic molt estrany, ara tots els músics del metro fan Karaoke, ja no hi ha músics que facin música en directe.”

La recepció d'aquestes accions no és sempre activa, es pot observar com molts dels usuaris persisteixen en la indiferència, però també n'identifiquem altres que responen manifestant atenció vers el músic i algun tipus d'emoció. En alguns casos, els comentaris verbals venen acompanyats d'una actitud i una emoció que són transmeses a l'altre de tal manera que fan despertar en aquest les mateixes. En l'observació #5 es pot veure com el Tano Caster crida algunes consignes en el si de la seva interpretació que aporten un caràcter festiu, el qual és consegüentment adoptat per alguns dels usuaris. En el cas del Bouba (#23), el somriure constant amb què canta la lletra de la seva cançó (“Dime «Hola qué tal?» Hay que saludar”) promou una actitud de simpatia per part de la gent que passa per davant de la seva performance. Una interpel·lació d'aquest tipus genera reaccions de satisfacció que a vegades deriven en una recompensa monetària, a les quals els músics solen reaccionar amb algun símbol d'agraïment.

La situació en què es troba l'usuari també condiciona la seva manera de respondre a les performances. Les observacions realitzades des del bar ens han permès una sèrie de reflexions al respecte. L'home i la noia que hi havia al bar de Diagonal (punt 36) prenent alguna cosa per separat es miraven al Paul durant l'estona en què vaig realitzar l'observació #4 asseguda en una altra taula del bar. Per la distància que s'establí entre aquestes persones i el músic, així com per l'activitat que duïen a terme (en què l'escolta de la música empenia un paper d'acompanyament i no central) el Paul no podia percebre unes mirades externes traspasant el dret a la indiferència que, com a usuari del metro, també assumeix. El seu dret a la indiferència, en canvi, es va veure suspès en dos altres moments. El primer, quan dos nens i un senyor que podria ser el seu pare es van aturar

⁵⁶ Enregistrament V-TC#1-1

davant seu. El suposat pare va proporcionar als nens una moneda perquè li donessin al Paul. “Gràcies”, va dir el músic, i va començar a interactuar amb ells fent sonar amb el violoncel el so d’una sirena. A banda d’aquesta irrupció recíproca de la indiferència dels agents, la performance del Paul havia funcionat com a punt d’interacció entre dues persones desconegudes, succés efímer al qual puc donar ara sentit gràcies a la posició que vaig prendre en l’observació: “El nene está flipando”, vaig poder sentir que deia la noia del bar per tal de comentar la jugada amb l’home de la taula del costat; “Qué bonito”, li havia expressat l’home amb anterioritat.

El segon moment en què es va suspendre el dret de la indiferència del Paul va ser quan la meva observació va canviar de característiques. Vaig sortir del bar i em vaig apropar al Paul mentre tocava. Vaig estar una estona observant-lo de peu, establint una distància amb ell d’uns 5 metres. El Paul podia captar la meva presència. Quan va acabar allò que estava tocant, em vaig apropar encara més i li vaig donar una moneda. El vaig felicitar i vam iniciar una petita conversa. El dret de la indiferència dels músics ha estat un aspecte amb el qual he hagut de lidiar en l’estada al camp. Tot i que la presència del músic interpel·li l’atenció de l’usuari, també demanda ser seguidament desatesa. Tota observació que he realitzat d’una manera pròxima espacialment respecte el músic i més prolongada en el temps que l’habitual ha implicat, per part meva, establir una interacció amb el músic, ja sigui a partir d’una explicació de la meva actitud o d’una acció particular (com pot ser la de donar diners). En aquest sentit, amb aquest tipus d’observacions he hagut de posar en suspens el meu dret a la indiferència com a usuària del metro, la qual cosa s’ha vist reflectida en el fet de ser objecte de les mirades de totes aquelles altres usuàries que passaven pel meu costat i alçaven la mirada vers la meva pràctica d’observació del músic. Davant d’aquest fet, ens trobem amb una nova significació del moviment exploratori que realitzen els usuaris vers els músics: es tracta d’un moviment que és resultat de la interpel·lació que realitza una pràctica per la seva diferència respecte l’ús habitual del metro.

El dret a la indiferència dels músics s’atribueix socialment en funció del pacte social que s’estableix en el context del metro, és a dir, no sempre és reivindicat pels mateixos músics. En moltes ocasions, tot i rebre-ho amb estranyesa, el meu interès vers la performance dels músics ha estat considerat d’una manera positiva i agraïda. La primera impressió que va tenir el Tano Caster al veure’m aturada a prop seu escoltant amb motivació la seva

performance va ser de satisfacció: “Me alegro que alguien escuche un poco la música, porque parece que la humanidad solo piensa en el teléfono” (#5). El Sergi també va reflexionar sobre la gent que circula pel metro sense aturar-se per escoltar la seva música, apel·lant a la sensació d’invisibilitat que té quan duu a terme la seva activitat.⁵⁷ Quan vaig arribar al punt habilitat de Verdaguer (#8) em vaig trobar el Sergi interactuant amb un noi que acabava de conèixer. Es veu que s’havia aturat davant la seva performance, per la qual cosa va sentir un acte recíproc de confiança fins al punt de deixar-li la seva guitarra perquè toqués alguna cosa. Al veure’m a mi interessada per la situació i per conèixer-lo, la seva resposta també va assumir aquest caràcter. Em va agrair que volgués escoltar, parlar i tocar amb ell en el context d’unes persones respecte de les quals m’insistia: “don’t believe them.”

El tema de la confiança és un element crucial en la construcció del principi de desatenció civil i la reivindicació del dret de la indiferència en l’espai públic. En una societat en què ens situem alienades del control de la pròpia intimitat i en un context com el metro en què el perill es veu recolzat per la visualització de dispositius de seguretat, la desconfiança és present en el tipus de relació que estableix el músic amb l’usuari. Mostra d’això és la desconfiança que han manifestat alguns dels músics davant la meua demanada d’enregistrar-los i la necessitat que he sentit en la majoria de casos de contextualitzar el meu interès per les seves actuacions, a través de la meua identificació amb el col·lectiu d’Amuc.

En aquesta línia, hem pogut observar un tipus de conducta per part d’algunes usuàries que pot contribuir a la inseguretat manifesta en relació als enregistraments. Es tracta del fet de realitzar fotografies o vídeos als músics sense el seu permís. Durant l’observació participant #14, un noi es va apropar a la meua actuació mentre feia Skype amb un altre, al qual li mostrava la meua performance a mode d’experiència exòtica viscuda. És interessant destacar que va situar la càmera del mòbil de tal manera que ell també figurava en la imatge que estava fent arribar al seu interlocutor. En la societat de la transparència, no només procurem enregistrar tot allò que considerem susceptible de ser exposat, sinó que necessitem colonitzar-ho amb la nostra presència i mostrar al món que hi hem plantat

⁵⁷ Conversa 8-Sergi-TC#8-#9

la bandera. En aquest cas, el noi del mòbil sentia la legitimitat de posar en exposició que havia transgredit el meu dret a la indiferència.

Ens hem trobat amb altres conductes que suposen una intromissió en l'activitat del músic. Durant la interpretació del tema "Get Lucky" (Daft Punk) del Jean Luc (#6), un noi va passar pel seu davant adquirint una actitud de burla. Una transgressió similar ha vingut sancionada pel propi músic en l'observació #1. Quan el Jordi va acabar la cançó "Podré Tornar Enrere" (Sopa de Cabra), uns nois joves van fer com si ballessin amb un toc irònic, al qual el músic va respondre: "la conya la feu amb un altre, jo no estic per conyes." Seguidament, quan estava introduint la cançó "Tu i jo sota una col" (Adrià Puntí), un noi jove es va apropar i li va demanar per cantar. La resposta del Jordi va ser negativa: "És el *colmo*, no et tiren ni un duro i encara et ve gent dient «¡yo quiero cantar, yo quiero cantar!» Bueno tío, ¡pues sácate el carné!" L'observació d'aquestes conductes ens porten a plantejar el següent apartat des de la pregunta sobre qui se sent legitimat a transgredir l'esfera privada de l'altre, en quines condicions i respecte de qui.

5.6. COSSOS I IDENTITATS SOCIALS

Hem intentat articular una lectura de les interaccions que es donen entre els músics i els altres usuaris en clau de gènere, origen ètnic, edat i situació social-econòmica. Sense comptar amb les narratives generades al respecte pels propis agents és difícilment analitzable la influència que tenen aquests factors en la recepció de les performances i en l'experiència dels propis músics, però les observacions recollides mostren certes recurrències que recolzen les idees teòriques que mencionarem a continuació sobre el fet d'habitar l'espai públic des d'unes o altres condicions.

Ja hem comentat la poca presència de dones que participen de les performances i que es constitueixen com a músics de carrer. Ara és interessant veure com en l'espai públic la mateixa dona que roman *invisibilitzada* com a subjecte social pateix una *hipervisibilització* com a objecte de l'atenció aliena. "En la calle, más que en otros sitios, las mujeres pueden descubrir hasta qué punto es cierto lo que aprecia Pierre Bourdieu de que son seres ante todo *percibidos*, puesto que existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, lo que cabe colocar en la misma base de la inseguridad a que se las condena" (Delgado, 2007: 239). No massa lluny d'aquesta consideració se situa el que va

expressar el Jordi en la conversa que vam tenir: “sent dona et serà més fàcil tocar al metro”. Va intuir que cridaria més l’atenció que no pas ell, al qual li arribaven a donar diners fins i tot “sense ser guapo”.⁵⁸

D’aquestes idees en derivem una sèrie de conseqüències. La figura que tendeix a desinhibir-se en l’espai públic és la d’un home que construeix i reforça la seva masculinitat hegemònica a base de construir relacions de poder verticals. De les interaccions efímeres que vaig poder establir amb alguns dels usuaris que es fixaven en la meua presència atípica pel fet d’estar observant aturada les performances, destaquem aquells moments en què *homes* van creure’s amb la legitimitat de fer-me algun comentari. Durant l’observació #22, un home va asseure’s a la taula del bar des de la qual jo anotava algunes dades al diari de camp, la qual cosa denota l’assumpció d’un rol que es veu entregat a compartir socialment espais encara que tal cosa suposi la transgressió de l’esfera privada de l’altra.

Totes les situacions observades en què s’ha donat un acte d’intromissió de l’usuari en l’activitat del músic han vingut protagonitzades per homes. Aquest acte suposa una deslegitimació del poder que el músic assumeix en tant que músic (pel fet que interpel·la i irromp en les condicions normals de l’espai). Davant la presència de poder en una alteritat, aquest tipus d’usuari el transgredeix per tal de fer explícit el poder que ell creu contenir en tant que individu que habita l’espai públic. Els fets en qüestió també poden ser interpretats des de la interseccionalitat del gènere amb la identitat cultural. Així ho va expressar el Jordi quan els nois joves van passar ballotejant amb to irònic pel seu davant: “quan cantes en català, se’n en riuen” (#1). En els casos del Jean Luc (#6) i del Bouba (#15) ens trobem amb dues persones susceptibles de ser percebudes des de la racialització dels seus cossos. D’altra banda, la mirada generacional es posa de manifest en l’observació #21: el noi que ironitza l’actuació del trompetista subverteix els rols d’autoritat en la mesura que el músic encarna la condició de vellesa.

En relació a aquest últim aspecte, destaquem una experiència personal que posa en intersecció el gènere i la perspectiva generacional. En l’observació participant #14, així com les dones que van aportar alguna moneda a l’actuació s’apropaven per realitzar la seva acció i seguidament continuaven el seu trajecte, l’home gran que va optar per fer-ho

⁵⁸ Conversa 1-Jordi-TC#1-#2

va articular un ritual diferent: va romandre una estona voltant pel lloc de la performance abans de conferir l'aportació; semblava estar avaluant l'actuació i comprovant si aquesta mereixia una moneda. La pròpia experiència diferencial no pot explicar els motius de la conducta d'aquest individu, però dóna compte d'una sensació que, tot i ser viscuda de manera personal, es veu travessada per unes realitats socials. En aquest sentit, la pròpia vivència de necessitar demostrar alguna cosa pel fet de ser dona i jove construeix part del sentit de la conducta analitzada.

Aquesta idea pot veure's reflectida en termes negatius per part d'una conducta que no ha estat, en cap cas, realitzada per homes. Es tracta de la interacció iniciada per la persona en qüestió a base de consultar-li a una altra la manera d'arribar a cert lloc. En les situacions en què l'he experimentada des de la recepció d'aquesta conducta em trobava assumint diferents rols: participant com a músic (#12), interactuant amb un músic (#6) i prenent alguna cosa al bar mentre realitzava l'observació (#22). Els tres exemples suposen la transgressió dels límits de la persona a la qual li és demanada ajuda, l'acceptació de la pròpia incapacitat d'orientació momentània i la subordinació de la pròpia autonomia a la d'una altra persona a la qual confiar el lideratge. Per tot plegat, es fa palesa la inseguretats que pot suposar per part d'una dona el fet d'establir relació amb un home desconegut en l'espai públic i la confiança que pot transmetre la meua presència en aquest context en funció dels meus atributs. Alhora, indicar un camí, guiar i liderar són accions que el rol masculí assumeix hegemònicament, de tal manera que suspendre la possibilitat de dur-les a terme suposa renunciar a la condició de poder i superioritat aprehesa.

Al seu torn, en el si de l'observació #14 vaig experimentar un acte de sororitat que intersecciona el gènere i l'estatus social-econòmic. Es tracta del moment en què una senyora, que per la seva corporalitat connotava pobresa, es va apropar a la meua actuació i em va conferir tres monedes d'1, 2 i 5 cèntims respectivament. En funció de l'acte de pidolar compartit, la relació efímera que va tenir lloc es va construir d'una manera horitzontal. Un exemple diferent és el de l'observació #29, en què es va donar la situació d'una noia que interactuava amb el músic a base d'acariciar el gos que jeia al seu costat. En aquest cas, la legitimitat que sostenia la seva acció podia veure's influenciada per la condició social-econòmica que manifestava el músic. Cal matisar que molts dels músics del col·lectiu d'Amuc reivindiquen la seva presència separada de la figura del pidolaire: "No demanem caritat i, si algun passatger pel fet de ser cec em té llàstima, és cosa seva,

jo no en sóc responsable dels sentiments de ningú, ja tinc prou feina amb els meus.”⁵⁹
Aquesta identitat reivindica una valoració enfront d’aquells agents que queden exclosos de la societat en tant que *vides nudes*⁶⁰ i que, per tant, no són susceptibles de ser valorats, la qual cosa recolza una organització sobirana del poder alhora que posa de manifest l’aspiració d’interpel·lar musicalment a la societat a base de modificar els judicis socials amb què s’impregnen els contextos.

Finalment, tant la realització d’enregistraments o fotografies com les reaccions festives han vingut protagonitzades per gent jove i turistes, majoritàriament homes. Amb això, es fa present la vinculació d’un ús del metro que allibera el subjecte capitalista de les dinàmiques del treball amb una identitat social (la joventut) i una acció social en què la pròpia cultura i l’aliena es troben (fer turisme). En ambdós casos, les performances interpel·len les dinàmiques de l’oci amb les quals s’identifiquen aquests modes de ser i estar, i són rebudes des de la seva capacitat de construir identitats. D’aquesta manera, les performances contribueixen a engendrar l’experiència del metro com un espai públic urbà que comporta un distintiu identitari per la ciutat habitada.

⁵⁹ Text del músic d’Amuc Martí Batalla i Busquets, inclòs en la Revista del col·lectiu (Amuc, 2018: 30).

⁶⁰ Aquesta consideració respon a les idees de Giorgio Agamben, el qual posa de relleu la figura de l’*home sacer* en l’estructura de la sobirania: “una oscura figura del derecho romano arcaico, en que la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión” (Agamben, 1998: 18).

VI. CONSIDERACIONS FINALS

L'interès per pensar el fenomen dels i les músics del metro de Barcelona ens ha conduït a la realització d'un recorregut observacional, experimental i analític del qual en podem extreure algunes consideracions finals. Hem problematitzat un fenomen que, d'entrada, es mostra com a heterogeni en quant als agents que intervenen en les performances i el contingut musical que presenta. D'aquesta manera, se situa en l'àmbit acadèmic amb una forma fragmentària i un caràcter efímer, sota la llibertat de ser modificat en la immediatesa i la possibilitat de travessar àmbits categorials institucionalitzats. El nom amb el qual ens referim socialment al fenomen apel·la a un lloc, un lloc que és propi d'una ciutat concreta i alhora d'una ciutat abstracta. És el lloc del metro de Barcelona el que agrupa un col·lectiu de vides i identitats solapades, un col·lectiu que, al seu torn, dota al metro d'un nou sentit d'aquell que el fa mitjà del desplaçar-se. El metro esdevé fi per als i les músics que l'habiten amb les seves actuacions i, gràcies a elles, adquireix el poder de ser un lloc de performance en el qual les usuàries del metro participen incessantment.

L'activitat dels i les músics del metro de Barcelona es construeix en tensió amb la normativització que s'exerceix des de les institucions públiques i privades. Els preceptes d'aquesta normativització s'inscriuen en un control estructural que, en nom del civisme, incideix en tots els agents que habiten l'espai del metro. Tal control estructural s'explicita en el cas dels músics en la mesura que comporten un ús de l'espai que no és el normatiu i la seva activitat emfatitza el caràcter aleatori de la sociabilitat que pot tenir lloc en aquest context. En aquest sentit, extreure'n l'entramat ens ha permès pensar els mecanismes de control polític i institucional que vigilen i conformen els individus de les societats occidentals contemporànies i ens ha compromès amb la importància que tant per la ciutat com pels mateixos músics adquireix la permissibilitat del fenomen.

En efecte, el metro comporta un espai públic del qual cal explicitar la seva potència de permetre el trobar-se, el relacionar-se i el comunicar-se. La presència de músics que a través de les seves propostes difonen músiques i performativitats diverses reivindica la inversió de l'estat d'alienació que sembla imposar aquest artefacte pel simple fet de ser un producte de la industrialització, així com nodreix al metro i, per extensibilitat, a la ciutat, d'un tret identificatiu i identitari en el qual s'inclou tal diversitat. Al seu torn, el metro és pels músics que hi participen un lloc de treball i de pràctica, un espai per l'expressió i per promocionar la pròpia música, una possibilitat de l'inesperable, una via

d'entrada a la ciutat o d'habitar-la i un dispositiu per teixir xarxes i construir una col·lectivitat a través de la qual poder-se pensar i reconèixer-se.

Per tot plegat, aproximar-se acadèmicament a un fenomen d'aquestes característiques suposa irrompre en la rigidesa de les disciplines fent dels seus límits un llindar de possibilitats. Davant d'un camp en què les metodologies específiques són escasses, la imaginació i el joc han adquirit un paper central en l'articulació epistemològica i metodològica de l'estudi. Del mètode hem post en suspens la seva tendència a controlar un discurs que es torna conseqüentment sistemàtic. El subjecte que investiga s'ha integrat en el fenomen a base d'una experimentació que dialogava amb el mètode sense subordinar-s'hi. És des d'aquesta intempèrie davant d'allò desconegut que hem articulat una anàlisi en termes de sociabilitat i corporalitat i hem posat en joc unes categories des de les quals comprendre el fragment del fenomen que hem optat que per descriure i observar segons les nostres limitacions.

Creiem que la posada en pràctica de l'anàlisi confereix les eines per comprendre la potència d'interpel·lar que assumeixen les performances en el context del metro de Barcelona, potència que es materialitzarà en funció de la recepció que en cada cas tingui cabuda. En aquest estudi no hem pogut constatar de les narratives dels individus-audiència dels quals hem examinat les conductes i les corporalitats manifestades, tampoc hem aprofundit en les subjectivitats dels músics, així que cal posar de manifest que aquest treball no és altra cosa que una primera expressió escrita de l'experiència viscuda en aquest camp. Tot i així, l'abstracció discursiva que hem construït en conseqüència ha copsat certes regularitats que dibuixen una manera de fer comuna i compartida en què allò que difereix de la norma ajuda a entendre els perquè de les mateixes regularitats. La meua participació del fenomen suposava una diferència respecte l'ús habitual del metro, així que la interpretació de la pròpia incidència en les situacions de performance ha contribuït a traçar preguntes sobre el mateix fenomen.

Per tant, no només la perspectiva cognitiva inicial es pot veure modificada amb la realització del treball, el propi camp és susceptible de variar a partir de petjades tan minúscules com la d'una estudiant de musicologia. Qui sap si els nous comentaris que el Jordi Jardí deixa anar cada vegada que casualment ens trobem a Diagonal són mai capturats per la càmera fotogràfica de la investigació o romandran sempre al cantó ocult i passatger de la sociabilitat del metro de Barcelona.

VII. FONTS⁶¹

7.1. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

AGAMBEN, Giorgio (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la vida nuda I*. Valencia: Pre-Textos.

ALTHUSSER, Louis (1977). “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”. A: *Posiciones*. Barcelona: Anagrama.

AMUC-BCN (2018). *Magazine de l'associació de músics del carrer i del metro de Barcelona*, Núm. 1.

ARENAS, Manuel (2015). “Música subterrànea en Barcelona”. *CTXT*, Núm. 41 [Consulta: abril 2019]. Disponible a: <<https://ctxt.es/es/20151202/Culturas/2811/Metro-músicos-callejeros-arte-urbano-Barcelona-AMUC.htm>>.

AUGÉ, Marc (2009). *El viajero subterráneo: un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa.

BALAN, Andrei (2011). “A study of symbolic relations in public transport”. *Scientia Internacional Journal*, 11-1, p. 332-339.

BOURDIEU, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.

BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós Iberica.

CASINOS, Xavier, i PÀMIES, Oriol (2014). *Estació 1924. 90 anys del metro de Barcelona* [En línia]. Exposició i publicació a càrrec de la Fundació Transports Metropolitans de Barcelona, dins de la *Commemoració dels 90 anys del metro de Barcelona* [Descàrrega:

⁶¹ Així com hem fet ús del sistema autor-data per citar les referències bibliogràfiques, els documents audiovisuals, les pàgines web i els recursos en línia, els materials audiovisuals del treball de camp i les converses amb els informants han estat citats al llarg del treball amb el sistema de crida, i la nota al peu corresponent ha inclòs la referència completa. Cal mencionar que, per tal de citar les situacions observades al llarg del treball, hem fet ús directament de la referència a la ID de l'observació corresponent (ex. #1), sense indicar el document audiovisual que en alguns casos ens ha servit per documentar l'observació. Entenem que en la referència a la ID de l'observació queda inclosa la referència a l'ús del material audiovisual generat.

Febrer 2019]. Disponible a: <www.tmb.cat/documents/20182/111197/Catàleg+exposició+90+anys.pdf/45534ccf-c22f-4a44-bd4a-3fbef9a99457>.

COMISSIÓ DE PRESIDÈNCIA, HISENDA I EQUILIBRI TERRITORIAL (2005). *Projecte d'ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a la ciutat de Barcelona* [En línia]. Aprovació Inicial. [Descàrrega: Abril 2019]. Disponible a: <www.bcn.cat/conselldeciutat/pdf/plenari_22novembre_projecte_ordenanca.pdf>.

CÓRDOBA GARCÍA, David (2003). “Identidad sexual y performatividad”. *Athenea Digital*, Núm. 4.

CRUZ, Nando (2018). “El avispero de la música callejera”. *El Periódico*. [Consulta: març 2019]. Disponible a: <<https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20180218/ayuntamiento-y-musicos-buscan-poner-paz-en-calles-y-metro-6632697>>.

DE CERTEAU, Michel (1996). “Andares de la ciudad”. A: *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.

DELGADO, Manuel (2007). *Sociedades Movedizas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

ERRÁZURIZ, Tomás (2012). “Para una historia del viaje metropolitano”. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, Núm. 11.

FERDOUS, Ditiya (2017). “Subterranean Subjects: Urban Practice and Embodiment in the New York City Subway”. Tesi doctoral. Sociology & Anthropology Department, Swarthmore College.

FERRERO, Carlos (2013). “Ser y durar: el tiempo y el arte del desplazamiento”. *Azafea: Revista de Filosofía*, núm. 15, p. 211-218.

FOUCAULT, Michel (2003). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

FOUCAULT, Michel (2007). “La «gubernamentalidad»”. A: *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.

GARCÉS, Marina (2018). *Ciutat Princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor (1995). “Narrar la multiculturalidad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 21, No. 42, p. 9-20.

GOFFMAN, Erving (1967). *Interaction Ritual. Essays on Face to Face Behavior*. New York: Doubleday Anchor.

GOFFMAN, Erving (1979). *Relaciones en público: Microestudios del Orden Público*. Madrid: Alianza Editorial.

GONZÁLEZ, María Laura (2013). “Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Vol. 3, Núm. 3, p. 727-741.

GUTIÉRREZ, Carolina (2015) “El espacio urbano, el transeúnte y lo efímero: reflexión sobre los nuevos horizontes del debate”. *Resistencia: revista de los estudiantes de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador*. 4, p. 62-65.

HAN, Byung-Chul (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial.

IBAÑEZ, M. Eugenia (1981). “Música callejera en el Barrio Gótico”. *La Vanguardia*, 4 d’agost del 1981, p. 37.

JOUFFE, Yves (2010). “El derecho a la ciudad, ambigüedad de una reivindicación consensual”. A: *Proposiciones 37: Pensar la ciudad*. Santiago de Chile: Ediciones SUR.

KAWABATA, Mai (2013). *Paganini. The ‘Demonic’ Virtuoso*. Woodbridge: The Boydell Press.

LA VANGUARDIA (1982). “Músicos callejeros: entre la subsistencia, la libertad y el arte”. Cataluña/Barcelona. *La Vanguardia*, 3 de maig de 1982, p. 17

LEFEBVRE, Henry. *The Urban Revolution* (2003). Minneapolis: University of Minnesota Press.

LEYDEN ROTAWISKY, Jennifer (2013). “Parkour, cuerpos que trazan”. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 49 (2), p. 41-61.

- LINDÓN, Alicia (2014). “El habitar de la ciudad, las redes topológicas del urbanita y la figura del transeúnte”. A: *Identidad y espacio público. Ampliando ámbitos y prácticas*. España: Gedisa Editorial.
- LIO, Vanesa (2015). “Ciudades, cámaras de seguridad y video-vigilancia: estado del arte y perspectivas de investigación”. *Astrolabio*, Núm. 15, p. 273-302.
- LÓPEZ-CANO, Rubén (2005). “Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”. *Revista Transcultural de Música*, Núm. 9.
- MARRERO-GUILLAMÓN (2012). “Descentrar el sujeto. Erving Goffman y la teorización del sujeto”. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, Vol. 70, Núm, 2, p. 311-326.
- MARTÍ, Josep (1997). “When Music Becomes Noise: Sound and Music That People in Barcelona Hear but Don’t Want to Listen to”. *The World of Music*, Núm. 39 (2), p. 9-17.
- MARTÍ, Josep (2009). “Como el aire que respiramos: músicas ambientales en espacios de la cotidianidad”. *Música oral del Sur: Revista Internacional*, Núm. 8, p. 157-169.
- MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: University Press.
- PEP VIVAS et al. (2008). “Barcelona: una ciberciudad en tránsito”. *Arquitectura, Ciudad y Entorno*. Año II, núm. 6.
- RICART, Marta (1997). “Presiones para que los músicos callejeros dejen el Barri Gòtic”. Toda Cataluña. *La Vanguardia*, 16 d’agost del 1997, p. 4.
- SCHECHNER, Richard (2013). *Performance studies: An Introduction*. USA, Canada: Routledge.
- SZPUNBERG, Victoria (2019). “Mirades”. A: *Humanitats en acció*. Barcelona: Raig Verd.
- TANENBAUM, Susie J. (1995). *Underground Harmonies. Music and Politics in the Subways of New York*. Ithaca: Cornell University Press.
- THOMAS, Hernán (2008). “Estructuras cerradas versus procesos dinámicos: trayectorias y estilos de innovación y cambio tecnológico”. A: *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

7.2. REFERÈNCIES AUDIOVISUALS

Rock n Roll Brothers – “*Shame,shame,shame*”. Banda de versiones especializada en rock n roll de los años 50 i 60, formada en el 2015 en Barcelona [vídeo streaming] [Consulta: 17 d’abril de 2019]. Disponible a: <www.youtube.com/watch?v=w-DPFGFPqNA>.

Stop and Hear the Music [vídeo streaming] [Consulta: 29 d’abril de 2019]. Disponible a: <www.youtube.com/watch?v=hnOPu0_YWhw>.

Thiare Cland live en el Elisava de Barcelona [vídeo streaming] [Consulta: 17 d’abril de 2019]. Disponible a: <www.youtube.com/watch?v=EhqSAR9TU4Q>.

7.3. PÀGINES WEB I RECURSOS EN LÍNIA

Diccionario de la lengua española - Real Academia Española (RAE) [En línia] [Consulta: 4 de maig de 2019] Disponible a: <dle.rae.es/?id=Q1vMnRp> i <dle.rae.es/?id=KaXUUZz>.

Anne-Sophie Mutter. “Movie themes of John Williams – 2019. Across The Stars” [En línia] [Consulta: 30 d’abril de 2019]. Disponible a: <www.anne-sophie-mutter.de/en/page/projects/across-the-stars-musik-von-john-williams/across-the-stars/>.

TERMCAT – Centre de terminologia de la llengua catalana. “La volta al món en 80 termes I: Àsia” [En línia] [Consulta: 29 d’abril de 2019]. Disponible a: <www.termcat.cat/ca/actualitat/apunts/la-volta-al-mon-80-termes-i-asia>.

Amuc – Associació de músics del carrer i del metro de Barcelona. “Tocar al Metro”. [En línia] [Consulta: 11 de maig de 2019]. Disponible a: <amucbcn.org/tocar-al-metro/>.

Amuc – Associació de músics del carrer i del metro de Barcelona. “Qui som?” [En línia] [Consulta: 30 d’abril de 2019]. Disponible a: <amucbcn.org/associacio/>.

UNSD – Methodology – the United Nations [En línia] [Consulta: 4 de maig de 2019] Disponible a: <unstats.un.org/unsd/methodology/m49/>.

Thiare Cland Band – Home – Facebook [En línia] [Consulta: 17 d’abril de 2019].
Disponible a: <www.facebook.com/pg/NDJOLORAFRICA/about/?ref=page_internal>.

Ara Malikian – Royal Garage World Tour [En línia] [Consulta: 30 d’abril de 2019].
Disponible a: <aramalikian.com/en/>.

Lindsey Stirling: Home [En línia] [Consulta: 30 d’abril de 2019]. Disponible a:
<lindseystirling.com>.

7.4. MATERIALS AUDIOVISUALS DEL TREBALL DE CAMP

Els materials audiovisuals realitzats al llarg del treball de camp (TC) han estat identificats a partir de la referència a la situació de performance observada (ex. TC#1) i la indicació del tipus de material, Vídeo (V) o Àudio (A). En cas que la situació observada comporti més d’un material del mateix tipus, aquest consta d’una numeració cronològica. Entenem que la contextualització del material queda descrita en l’*Annex 2*.

- V-TC#1-1
- V-TC#1-2
- V-TC#1-3
- A-TC#5
- V-TC#5
- A-TC#11
- V-TC#11-1
- V-TC#11-2
- V-TC#12-1
- V-TC#12-2
- A-TC#13
- V-TC#13
- A-TC#14
- V-TC#14-1
- V-TC#14-2
- V-TC#14-3
- A-TC#15

- V-TC#15
- A-TC#29
- V-TC#29

7.5. CONVERSES AMB ELS I LES INFORMANTS

Donades les característiques metodològiques del treball de camp realitzat, les converses amb els informants que han servit per a l'anàlisi han estat articulades en el context de les mateixes situacions d'observació. Són, doncs, el resultat de trobades efímeres i casuals que en molt poques ocasions han tingut una continuïtat en el temps i han donat peu a noves converses. És per aquest motiu que les hem identificat a partir d'una numeració cronològica, un distintiu de l'informant (el seu nom, en cas de conèixer-lo) i una localització que refereix o bé a la ID de l'observació en què la conversa s'insereix (*Veure annex 2*) o bé al canal de WhatsApp en què aquesta va tenir lloc en un moment determinat. Exceptuant els informants 3-Cambrer-1-TC#4, 7-Cambarrera-2-TC#7 i 15-Cambarrera-3-TC#22, tots són individus que han participat de les situacions de performance observades assumint el rol de músic.

- 1-Jordi-TC#1-#2
- 2-Jenia-TC#3
- 3-Cambrer-1-TC#4
- 4-Paul-TC#4
- 5-Tano-TC#5
- 6-Jean-Luc-TC#6
- 7-Cambarrera-2-TC#7
- 8-Sergi-TC#8-#9
- 9-Marcelo-TC#11
- 10-Jaume-TC#13
- 11-Bouba-TC#15
- 12-Erhu-TC#17
- 13-Félix-TC#18
- 14-Niko-TC#20
- 15-Cambarrera-3-TC#22

- 16-Bouba-TC#23
- 17-Jordi-WhatsApp.04.02.19
- 18-Martín-TC#25
- 19-Emilie-TC#26
- 20-Jordi-TC#28
- 21-Jordi-WhatsApp.06.02.19
- 22-Gabino-TC#29

ANNEX 1

Resum de la distribució de les observacions en les franges horàries, els punts habilitats de les estacions i els dies de la setmana:

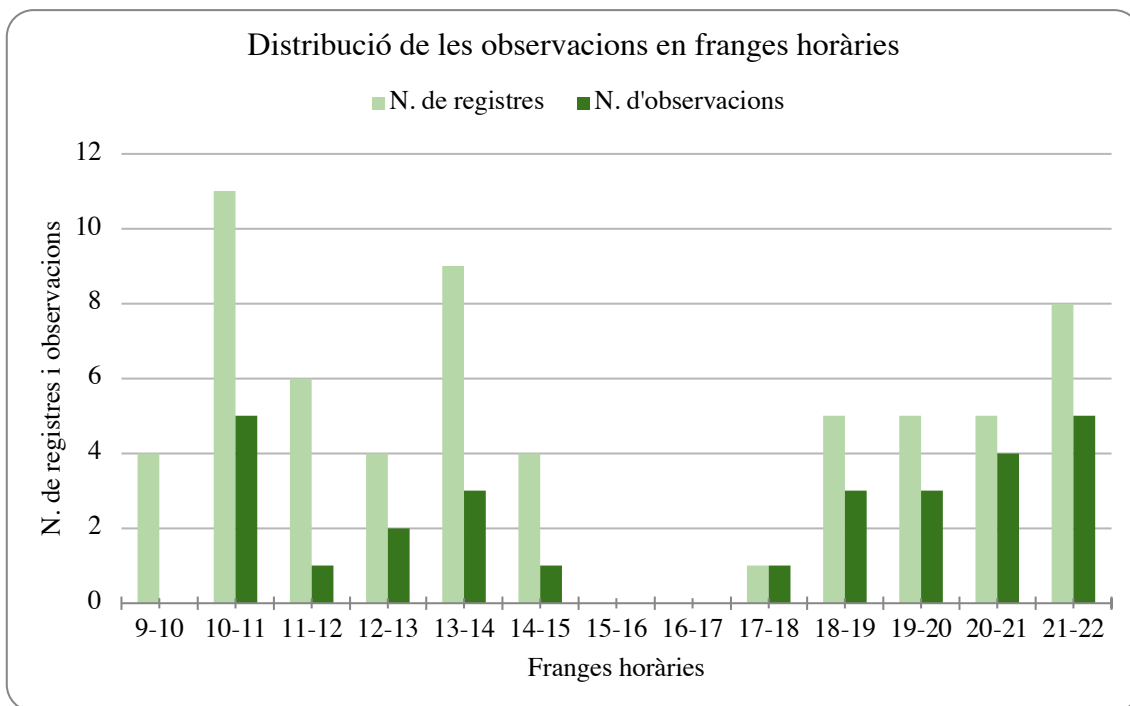
Franges horàries	UNIVERSITAT	URQUINAONA	PASSEIG GRÀCIA		DIAGONAL		VERDAGUER	VALL D'HEBRON
	30	20	4	32	35	36	25	38
9-10		buit			buit	buit	buit	
10-11	buit	Martín (#25)	buit	buit	buit	Paul (#4)	Jenia (#3)	
			Emilio (#26)		buit	buit	Acordionista 2 (#27)	
11-12		buit	buit	buit	buit	buit	Marcelo (#11)	
12-13			Clàudia (#12)	buit	Jaume (#13)	buit		
13-14	Clàudia (#14)	buit	Erhu 1 (#17)	buit				Jordi Jardí + Clàudia (#28)
		buit	Gavino (#29)		buit	buit	buit	
14-15	buit	buit			Félix Egea (#18)	buit		
15-16								
16-17								
17-18	Guitarrista (#19)							
18-19		buit	Trompetista (#21)	Niko (#20)	Thiare (#22)	buit		
19-20		buit	Jean Luc (#6)	Tono Caster (#5)	Martín (#23)	buit		
20-21					Acordionista 1 (#7)	buit	Sergi (#8)	
		Bouba (#24)					Sergi + Clàudia (#9)	
21-22					Jordi Jardí (#1)		Erhu 2 (#25)	
		Bouba (#15)	buit	buit	Jordi Jardí + Clàudia (#2)	buit	buit	

Llegenda

Dijous
Divendres
Dilluns
Dimarts
Dimecres
Dijous

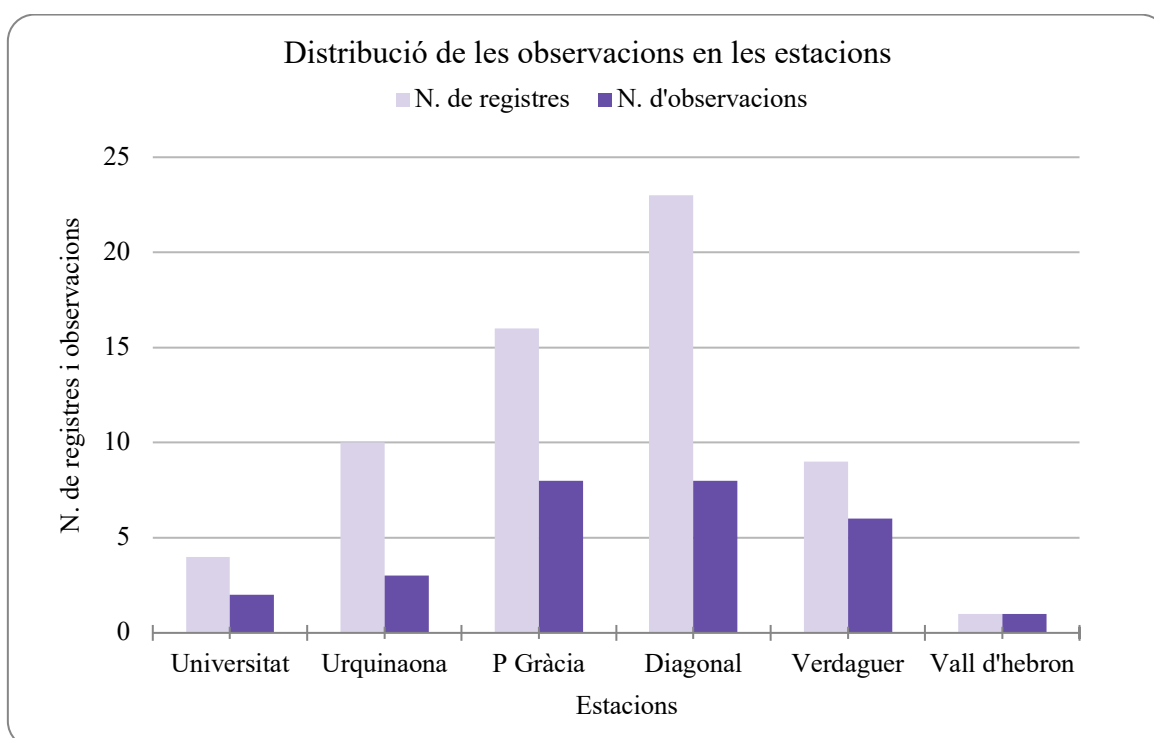
Gràfica de la distribució de les observacions en les franges horàries en relació a la totalitat de registres:

Franges horàries	N. de registres	N. d'observacions
9-10	4	0
10-11	11	5
11-12	6	1
12-13	4	2
13-14	9	3
14-15	4	1
15-16	0	0
16-17	0	0
17-18	1	1
18-19	5	3
19-20	5	3
20-21	5	4
21-22	8	5



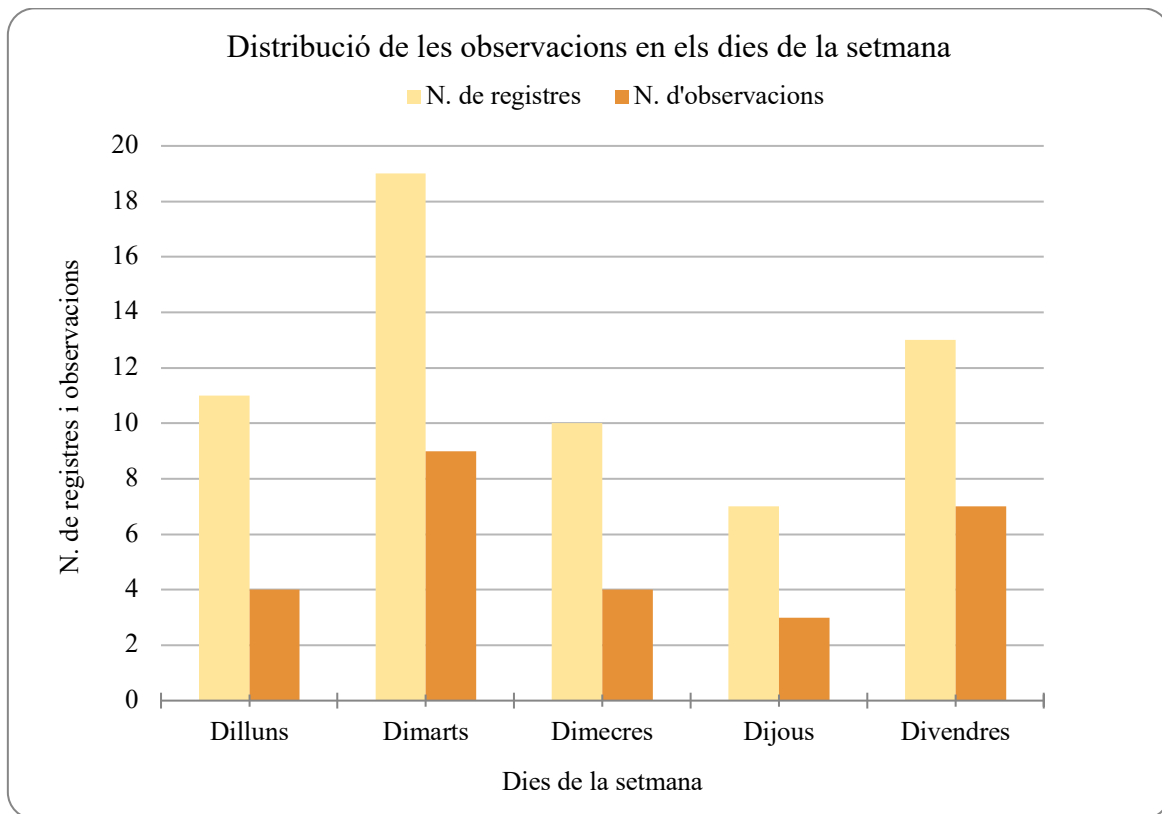
Gràfica de la distribució de les observacions en els punts habilitats de les estacions en relació a la totalitat de registres:

	Universitat	Urquinaona	P. Gràcia	Diagonal	Verdaguer	Vall d'Hebron
N. de registres	4	10	16	23	9	1
N. d'observacions	2	3	8	8	6	1



Gràfica de la distribució de les observacions en els dies de la setmana en relació a la totalitat de registres:

	Dilluns	Dimarts	Dimecres	Dijous	Divendres
N. de registres	11	19	10	7	13
N. d'observacions	4	9	4	3	7



ANNEX 2

CONTEXT DE L'OBSERVACIÓ													
UBICACIÓ ESPACIAL		UBICACIÓ TEMPORAL		TEMPS D'OBSERVACIÓ			REGISTRE		TIPUS D'OBSERVACIÓ		INCIDÈNCIA DE L'OBSERVACIÓ EN LA PRÀCTICA URBANA		
#	Lloc	Punt Amic	Data	Dià	Temps d'inici	Temps final	Durada	ID	Durada Registre	Descripció de l'observació	Presentació de la investigadora al músic	Resposta dels agents a l'observació	Interaccions entre la investigadora i els músics
1	Diagonal	35	31 de gener	Dijous	20:58	21:30	0:32	V-TC#1-1	0:11:50	L'observació es va realitzar des de tres punts de l'espai. Em vaig situar en cadascun dels punts de manera estàtica durant el temps d'observació, només hi va haver moviment per part meua en el desplaçament que vaig realitzar entre un i altre punt. Podem localitzar aquests tres punts en el marge de l'espai d'observació, en tant que la meua presència no presentava un obstacle en l'activitat habitual dels diferents agents. La distància entre el músic i l'observació era d'entre 10 i 20 metres, i en cap dels casos la meua situació resultava frontal a la direcció de la mirada del músic, sinó diagonal o lateral. No es podia percebre de manera explícita, per part dels agents que circulaven, que estava enregistrant l'actuació.	Després d'un primer moment d'observació lateral, em vaig apropar al Jordi Jardi, li vaig comentar que estava realitzant un treball sobre músics al metro i li vaig demanar si el podia enregistrar durant una estona. Vaig fer referència a la meua assistència a l'assemblea d'Amic del passat dilluns i al fet que tenia carnet de convidada per poder tocar al metro, i li vaig comunicar que volia anar a algun punt aquell mateix vespre per provar-ho. Portava el violí a sobre.	En poques ocasions la gent em dirigeix la mirada entre 1 i 2 segons, però generalment la meua presència no sembla disreure als agents que circulen. El Jordi tampoc em va observar durant el temps que el vaig estar observant, ni va fer referència, en els seus comentaris, a la meua presència.	El Jordi no va posar cap inconvenient en què el gravés. Només em va fer un comentari, amb un toc d'humor, del tipus: "però em passaràs les gravacions, després?" Quan vaig donar per finalitzada l'observació, vaig apropar-me per donar-li les gràcies. Em va dir que si m'esperava una cançó més ell ja marxaria i em podia quedar allà mateix. Li vaig demanar tocar plegades l'última cançó, la seva resposta va ser afirmativa, de fet, aquella va ser la primera cançó de moltes a tres que van venir després.
2	Diagonal	35	31 de gener	Divendres	21:30	22:15	0:45	V-TC#1-2 V-TC#1-3	0:02:42 0:08:33	Observació participant sense registre.			Entre tema i tema, el Jordi m'anava preguntant si tenia preferència per tocar algun dels temes que tenia, i també m'anava fent comentaris sobre la situació present i expressava opinions que ja tenia ben formades sobre la pràctica de tocar en el metro.

CONTINGUT DE L'OBSERVACIÓ

INCIDÈNCIA DE LA PERFORMANCE EN LA PRÀCTICA URBANA		Característiques de la performance		Característiques de l'entorn de la performance		Interaccions entre els músics i els altres agents		Músics	Característiques dels músics (estigmes)
<p>Característiques de la performance</p> <p>Guàrdia i veu amplificades i un cascavell al peu dret. El Jordi roman de peu, a menys d'un metre de la paret que queda al darrere de la seva figura frontal. Té un faristol amb les partitures, al qual hi va fent un cop d'ull en el moment de canvi entre un i altre tema. Vesteix pantalons negres i un jersei marró. La funda de la guitarra la té just al seu davant amb un mocador blau al damunt enganxat amb pines que transmet el significat de demanar aportació econòmica a la gent que circula. El repertori previ a l'enregistrament és el següent: "Bicicletes", Blauut; "Boig per tu", Sau. El repertori que interpreta durant l'enregistrament és el següent: "Una estona de Cell", Els Pets; "Podré tornar entere", Sopa de Cabra; "Tu i jo sota una col", Adrià Punzi; "Alegria", Antònia Font. Interpreta els temes de dalt a baix, "com si fos un concert", independentment de la densitat de gent que passa en aquell moment o la quantitat de monedes que està rebent. Abans de cada tema sol introduir la cançó amb alguna anècdota, certa informació sobre la cançó o algun comentari irònic. La durada dels temes són duns 3 - 4 minuts, el temps que deixa entre cançons i cançons és duns 5 segons.</p>		<p>El noi del punt de Llibre solidari està recollint. Les altres botigues dels voltants ja són tancades. La densitat de gent que circula és baixa. I el pas de circulació una mica més lent que la mitja.</p>		<p>Durant la interpretació de "Bicicletes", una noia li dona alguna moneda sense aturar-se i el Jordi li respon amb "Gràcies guapa". Després del tema de Blauut, el Jordi es troba amb una noia amb qui parlen una estona breu. Durant el següent tema, "Boig per tu", un altre passatger li tira una moneda sense aturar-se, unes noies s'aturen durant uns segons i també li acaben donant una moneda ("gràcies guapa") i això mateix passa amb una senyora gran ("gràcies guapa"). Al llarg de l'observació, la gran majoria dels passatgers passen sense aturar-se, i en alguns casos giren la mirada vers la performance sostenint-la entre 1 i 3 segons, amb l'excepció d'alguns passatgers que pot arribar a sostenir-la fins a 5 segons. Durant la interpretació de "Podré tornar entere", un nen que circula amb una dona sosté la mirada vers el Jordi durant el temps en què passa pel seu davant, es torna a girar quan ja està més endavant i realitza un petit moviment que comota el ballar. D'altra banda, el Jordi acostuma a interpel·lar a la gent que passa amb comentaris. En l'enregistrament es pot veure com inicia irònicament a unes noies que estan passant cridant per alguna cosa. En una altra ocasió, comenta pel micròfon "sembla que no em veu ningú" i senyala a algú dient-li directament "a que no em veus?". Una senyora li tira una moneda en aquest moment, però la resta de passatgers reaccionen com en les altres ocasions (circulen sense aturar-se i en alguns casos giren la mirada uns segons). A l'acabar "Podré tornar entere", unes noies joves fan com si ballessin amb un toc rítmic al qual el Jordi respon el següent: "la conya la feu amb un altre, jo noestic per comys". I quan ja han passat, sense la seguretat que el sentint, en la introducció de la següent cançó els caracteritza com uns "subnormals que es riuen de tot" i ho associa al fet que ell canta en català ("quan cantes en català, es riuen"). Quan el Jordi està introduint la cançó d'Adrià Punzi, un noi jove s'apropa i sembla que li demana per cantar. La resposta del Jordi és negativa i quan el noi ja s'ha donat per vençut el Jordi diu pel micròfon el següent: "és el colmo, no et tiren un duru i encara ve gent dient <<yo quiero cantar, yo quiero cantar>>, ¡bueno tío, pues sácate el carne!". Destaquem també el moment en què passa per davant un senyor que porta un carrell al cap, també performer de carrer, i es saluda amb complicitat. Durant "Tu i jo sota una col", un senyor de mitjana edat s'apropa per tirar-li una moneda, sense aturar-se davant l'actuació. "Ostí tu, què guapa, moltes gràcies", respon el Jordi. Quan comença el tema "Alegria", dintre una multitud de gent que just en aquell moment està circulant, hi ha una noia que satura durant una estona per aconseguir treure una moneda i donar-li al Jordi. Un cop li ha donat la moneda, segueix el seu camí. Entre la gent que passa, hi ha dos nois joves que es miren al Jordi i, rient, comenten alguna cosa entre ells.</p>		<p>Quan acaba la cançó dels Lax'n'Busto, el Jordi fa un comentari del tipus "Què malament que ho faig". Quan ja comença a rascar els acords del següent tema, reitera l'afirmació i un noi que just s'ha apropiat per llençar un paper a la brossa li contradiu el comentari i treu una moneda per tirar-li. Se'l queda mirant durant una estona llarga (fins que acaba el tema i en comença un de nou), rient dels comentaris que diu el Jordi a continuació: "Sóc l'únic músic que canta en català al metro i això ja em fa ser molt dolent". Aprofita per dir que no repeteix ni una sola cançó, que té un repertori molt ampli i que no porta basses: "això em fa ser un músic molt estrany, ara tots els músics del metro fan karaoke, ja no hi ha músics que facin música en directe". Quan comença "El far del sud", una noia jove que camina amb dues amigues se sent interpel·lada per la cançó i ho mostra movent-se al ritme de la música. Més endavant, passa per davant un noi amb una guitarra i es saluda amb el Jordi. Un noi jove treu una moneda per donar-li i enregistra un petit vídeo amb el mòbil. Un altre senyor que passa li dona una moneda. Sembla ser una d'aquelles persones "que sempre et donen alguna cosa", ja que es saluden: "Ei, com estàs? Moltes gràcies" - li diu el Jordi.</p>		Jordi Jordi(444)	Home blanc d'uns 54 anys. Canta en català.
<p>Característiques de la performance</p> <p>"Trepitja Fort", Lax'n Busto; "El far del sud", Sopa de Cabra.</p>				<p>Quan acaba la reacció d'una senyora que semblava ser audiència habitual del Jordi. Li va sobrar la meua presència, es va estar una bona estona mirant-nos i establint una petita conversa amb el Jordi: Preguntava per mi, per qui era jo i quina relació tenia amb el Jordi. I el Jordi la despistava amb algunes de les seves bromes ("Es la meua filla"; "Hem estat assajant molt", etc.).</p>		Jordi Jordi(444) + Clàudia	Home d'uns 54 anys + Dona de 24 anys. Cantar en català. Els instruments. El fet de ser dues persones. Gènere: "sent dona et serà més fàcil". M'explica que generalment li donen diners les dones, fins i tot		
<p>Característiques de la performance</p> <p>Vam tocar temes del seu repertori de cançons de pop-rock català. Em vaig col·locar a la seva dreta i l'acompanyava improvisant allà on creia convenient musicalment que podia quedar bé.</p>									

CONTEXT DE LOBSERVACIÓ													
UBICACIÓ ESPACIAL		UBICACIÓ TEMPORAL		TEMPS DOBSERVACIÓ			REGISTRE		TIPUS DOBSERVACIÓ			INCIDÈNCIA DE LOBSERVACIÓ EN LA PRÀCTICA URBANA	
#	Lloc	Punt Amic	Data	Divendres	Temps d'inici	Temps final	Durada	ID	Durada Registre	Descripció de l'observació	Presentació de la investigadora al músic	Resposta dels agents a l'observació	Interaccions entre la investigadora i els músics
3	Verdagner	25	1 de febrer	Divendres	10:10	10:23	0:13	x		La primera observació (abans de parlar amb ella) la faig des del lateral. Un cop parlo amb ella, segueixo al lateral i posteriorment em poso a la paret contrària. L'observo sense enregistrament de vídeo, ja que ella mateixa em demana que no ho faci. Em mantinc estàtica en la posició, limitant-me a observar la seva actuació i de tant en tant, a la gent que passa.	Quan va acabar el primer tema, vaig apropar-me a la Jenia i li vaig preguntar si l'importava que la gravés una mica. D'entrada em va dir que no i em va preguntar que per a què ho volia. És quan li vaig comentar que estudiava musicologia i que estava realitzant un estudi dels músics del metro. Vaig afegir que havia estat a l'assemblea l'últim dia i que, de fet, tenia el carnet de músic convidada. Portava el violí a sobre.	Donada la meua situació en l'espai, la qual irromp les dinàmiques de circulació dels passadissos, la majoria de la gent que passa em dirigeix la mirada i m'observa en relació a performance.	La Jenia no va voler que la gravés. Estava interessada en la meua situació com a músic i l'instrument que tocava. Em va preguntar si no tenia carnet i quan li vaig dir que tenia "carnet convidada" no va entendre la referència. Em va preguntar si volia fer proves i em va comentar que ella havia estat un any tocant sense carnet. Davant la meua voluntat de fer un estudi i d'enregistrar-la durant una estona, la resposta va ser "sí la tocar y ya está".
4	Diagonal	36	1 de febrer	Divendres	10:28	11:00	0:32:00	x		Davant del punt de músics, a uns 15 metres de distància, hi ha un bar en el qual em demano alguna cosa i m'assec a observar al Pol mentre registra algunes notes a la llibreta. Interactuo amb les persones del bar, els hi pregunto alguna cosa sobre els músics i, més endavant em pregunten si també toco. Amb els altres clients del bar no interactuo. El meu posicionament és lateral-diagonal respecte la situació del músic. Quan m'aixeco per apropar-me a ell,estic una estona observant-lo de peu, des de més a prop (a uns 5 metres) des d'una posició diagonal a la seva figura.	Quan acaba allò que està tocant i s'atura, m'apropro, li dono una moneda en un moment en què hi ha una noia i un altre nen que també li donen alguna cosa. Quan acaba de tocar m'apropro fins a ell i parlo amb ell. El felicito ("qué guay") i li pregunto si porta molt tocant aquí. Porto el violí a l'esquena. Li faig preguntes sense dir res sobre mi, fins que és ell que em pregunta. Li explico que toco clàssic, folk, jazz, i també li comento que m'estic introduint en l'associació.	Durant el gruix de l'observació, duta a terme des del bar, no tinc un paper distorsionador o interpellador en les dinàmiques de la performance observada i en la pràctica urbana del lloc.	El Pol em veu el violí a l'esquena i em pregunta - "violínista?". A partir d'aquí, davant la meua curiositat i sense saber res de mi, no té cap mena de problema en respondre al que li pregunto i explicar-me la seva experiència en el metro. Mostra simpatia d'haver-me conegut i em pregunta pel meu nom i per la música que toco.
5	Passeig de Gràcia	32	1 de febrer	Divendres	19:24	19:34	0:10:00	A-TC#5	0:08:00	M'aturo a uns 20 metres del músic. L'observo acabar el tema, perfermo la motivació per la seva música en la meua escolta i m'apropro a ell. Després de demanar-li d'enregistrar-lo, em situo al mateix lloc en què m'havia autrat. El gravo durant un parell de minuts i m'espero una estona més escoltant-lo. Porto el violí a l'esquena.	Em presento com a violinista. Jazz, folk, clàssic. Li comento queestic interessada en Amuc i que l'altre dia vaig assistir a l'assemblea. Després que em doni una targeta de la seva banda, li pregunto si l'importa que li faci un vídeo, sense informar-li del perquè.	Estic en un lloc de pas. Durant el primer moment d'observació, degut al caràcter festiu de la performance, connecto amb alguna persona que passa i que somriu vers la performance. Es donen moments efímers de coincidència entre músic, viuant i la meua presència activa. En el moment d'enregistrar la performance, tota gent que passa em mira, també passa quan estic només observant.	La primera impressió que té al veure'm (abans de saber que porto un violí a l'esquena) és de satisfacció de que a algú li interessi la seva música. "Me alegro que algúen escuche un poco la música porque parece que la humanidad solo piensa en el teléfono". Em pregunta si toco "música americana". Em dona un flyer de la seva banda, "asi miras los videos y te ries un rato". Davant de la meua demanda de gravar-lo, em diu, "asi corrito no pasa nada". Al acomiadar-nos, em diu: "nos vemos en el futuro, como dijo McFly en la película".

CONTINGUT DE L'OBSERVACIÓ

INCIDÈNCIA DE LA PERFORMANCE EN LA PRÀCTICA URBANA		INCIDÈNCIA DE LA PERFORMANCE EN LA PRÀCTICA URBANA	
Característiques de la performance	Característiques de l'entorn de la performance	Interaccions entre els músics i els altres agents	Músics
<p>La Jenia toca el violí elèctric a sobre d'unes bases (d'aprox. 4 minuts) que ja porta preparades i que va canviant sense aturar-se massa més de 7 segons. El paper del violí és construir una melodia que es va repetint i omplir-la amb algunes respostes musicals que es fa a si mateixa. És un estil de bases pop-rock sobre les quals la sonoritat del violí performada en un cos de dona connota un caràcter "èpic". Dintre els temes que va interpretar durant l'observació vam poder identificar "Let it be", The Beatles. En quant a la presència de la Jenia, observem que se situa de peu mirant a la paret contrària i porta un vestuari "de carrer" (pantalons i jersei). Val a dir que la Jenia no es dirigeix al públic de manera verbal com a element constitutiu de la performance.</p>	<p>Hi havia bastanta gent circulant pel túnel a un ritme força ràpid.</p>	<p>La Jenia respon amb un somriure quan li donen diners. La majoria de la gent que li confereixen diners és gent gran.</p>	<p>Jenia (618)</p>
<p>El Pol toca amb el violoncel música que sonava a "clàssica" i a vegades remeïa a una sonoritat "gypsy" (exotisme-nacionalisme s.XIX). No tocava cançons senceres, "de dall a baix", tocava fragments d'entre 1 i 2 minuts de música que podien ser interromputs pel seu propi error. Entre fragments i fragment podia posar-se a afinar sense deixar clar un inici i un final entre fragments. Solia començar les intervencions provant l'afinació de les cordes i l'atac. La mho havia dit el Jordi: que alguns venien a practicar al metro, doncs el Pol semblava estar-ho fent i m'ho va confirmar el mateix quan vaig parlar amb ell. Amb gent escoltant, acostumava a tocar fragments "amb més entitat". Tocava el violoncel assegut en una cadira sense faristol ni amplificació, i vestia "toba de carrer" no formal. El Pol tenia una mena de ritual quan duia a terme la seva activitat. Tocava durant un període de i al precís instant daturar-se s'aixecava de la cadira amb el violoncel entre braços. Acte seguit, mirava la seva funda i a vegades també feia un cop d'ull al mòbil. El ritual de canvi entre intervencions durava entre 30 segons i 1 minut i mig.</p>	<p>Hi havia una densitat mitjana de gent circulant pel lloc. Al bar hi havia dues persones més que jo, anaven per separar i estaven a primera línia respecte l'exterior del bar. La noia sabia de cara al músic, el senyor de cara al bar. En algun moment van comentar alguna cosa sobre la música. Semblaven estar-la escoltant. Durant una estona, una dona nedeja el cartell de publicitat, que rau just al darrere del músic. No interactuen entre si. Més endavant, apareix seguretat amb un noi que semblava haver-se desmaiat, ja que el portaven al bar a que mengés alguna cosa. Tenen present la música: "te dejamos aquí con desayuno y musiquita, estás de miedo".</p>	<p>La noia del bar se'l mira. L'altre senyor que hi ha al bar li diu, sense conèixer-la de res però establint un vincle de complicitat a través de la música. "Qué bonito". Generalment, la gent no s'atura ni tira diners, tot i que si que giren el cap per mirar-se'l. S'aturen dos nens amb son pare. El pare els hi dona una moneda perquè li tirin. "Gràcies", diu el Pol. I comença a interactuar amb ells fent sonar amb el xelo el so d'una sirena. El senyor i la noia del bar s'ho miren, la noia diu "el nene está flipando". Més endavant, un altre nen el veu i el senyala, però la mare el fa seguir amb el seu caminar ràpid. En el moment en què m'apropro jo, una altra noia i un nen estan aturats i també li donen alguna moneda.</p>	<p>Pol</p>
<p>Vesteix amb texans, gorra i jersei negre. Toca la guitarra elèctrica, porta pedals i canta. No porta bases ni faristol. Toca música country, blues, rock i roll en anglès. De tant en tant realitza moviments corporals que ajuden a donar un caràcter ballable, festiu i divertit a la interpretació. En el si de la performance crida algunes consignes del tipus "solo!" o alguna frase per presentar les cançons: "esto es una canción de cuando era joven".</p>	<p>Hi ha una afluència mitjana de persones circulant.</p>	<p>A l'acabar el primer tema, junt amb la meua actitud d'agraïment vers el músic, una senyora mostra un signe de diversió i felicitació cap al músic. Generalment, la gent circula amb normalitat sense mostrar atenció vers el músic, però en alguns casos, la gent se suma a la diversió del músic amb algun crit ("olee").</p>	<p>Tano Caster</p>
			<p>Noi blanc jove. Rock n roll.</p>

		CONCEPTES CLAU	
OCUPACIÓ DEL LLOC OBSERVAT PER PART DELS MÚSICS			
Relació dels músics amb AMUC	Marc legal de la performance observada	Narració de l'experiència dels músics en el metro	Reflexions entorn a l'observació
Sòcia d'Amuc.	La situació de la Jenia en aquell lloc corresponia a l'apuntada en les granelles d'Amuc.	La Jenia em va explicar que havia estat un any tocant sense carnet i que va ser difícil perquè quan arribava a un lloc sempre estava ocupat. Trigava molt en trobar llocs lliures, o a vegades es posava a tocar i venia algun "compañero".	- Destaquem la desconfiança respecte la meua demanda de registre. - El tipus d' interacció amb el públic no comporta una apel·lació verbal directa que insereix el rol d'aquest en el si de la performance, a diferència del cas del Jordi.
Explica que va estar vinculat amb l'associació molt al principi, estava adherit a la lluita quan no es podia tocar al metro. Diu que coneix al Rubén (el president) i al Jordi. En el seu moment tenia el carnet, però ara prefereix anar per lliure. Si hi ha un lloc buit, s'hi posa i ja està. Coneix els mecanismes de l'associació.	Oficialment, no és legal que el Pol estigui tocant en aquell moment i lloc, ja que no té el carnet d'Amuc. En la granel·la no hi havia cap soci apuntat en aquell moment, i tampoc hi devia haver cap altre músic abans d'ell que estigués tocant quan va arribar, ja que com ell explica, "si hi ha un lloc buit, s'hi posa i ja està".	El Pol explica que porta molts anys tocant al metro. Segons ell, no és molt dur tocar al metro, depèn del dia va millor o pitjor. "En vez de practicar en casa, practico aquí y gano dinero". Comenta que a vegades fias de mirar bé la tècnica a casa, així pots venir aquí a tocar i ja està. Respecte el públic, "no me puedo quejar, está bien". Afegeix que "no se puede esperar que a todo el mundo le guste". També toca al carrer, "conozco muy bien Barcelona", en la rambla, Horta, Poblenou, "hay muchos sitios". Em recomana anar a tocar a plaça Espanya, a la sortida "Exposició", em diu però hi ha bon rollo. En quant a la normativització , comenta que ara està molt millor. "Ha sido un alivio para los músicos de calle poder tocar en el metro". Diu que al carrer és una mica més difícil que al metro, però que amb el govern actual, està molt millor la situació. Comenta que cal tenir en compte que tot va començar perquè els músics també es passaven. Quan feia bon temps, "estábamos todo el puto día tocando". Recordia que hi havia molt d'ambient i molt bons músics. Davant de l'activitat d'aquests músics, els governs conservadors van regularitzar l'activitat amb massa repressió.	- En aquest cas, el plantejament de la performance ("practicar") dona compte del tipus d'interacció que assumeix amb el públic i de la continuïtat i direcció que aquesta assolix (les pauses venen marcades pel propi "entrenament"). - La seva llarga experiència com a músic de metro i carrer, que passa per haver format part d'Amuc i de la lluita, dona compte d'un posicionament obert a conèixer a altres músics, des d'una perspectiva que no posa la competitivitat per davant ni la desconfiança. - La seva llarga experiència en l'àmbit també li permet reconèixer com a valor fonamental de la seva activitat el caràcter públic i legal de la mateixa. - A més experiència en el camp i més vinculació amb AMUC , més confiança i interès pels altres músics.
Coneix Amuc, però no m'explica res al respecte.	No coneixem si el músic forma part d'Amuc i té carnet. Està ocupant el lloc que un tal "Ignacio (417) havia reservat.	Fa molts anys que toca al metro. Diu que ara només ho fa per mantenir la pràctica, ja que té concerts i altres coses. Quan no té concerts ve més al metro.	- La performance s'insereix en un horari que dona peu a que la gent pugui estar més oberta a reaccionar davant les performances "festives" d'una manera més activa. - L'activitat del metro com a entrenament es torna a fer palesa. - Destaquem la satisfacció del músic respecte el meu interès com a oient de la seva música.
			Intencionalitat; música clàssica; interacció; entrenament; caràcter públic; legalitat; valors
			Espai i temps; entrenament; rock n'roll; escollia passiva

CONTEXT DE LOBSERVACIÓ													
UBICACIÓ ESPACIAL		UBICACIÓ TEMPORAL		TEMPS DOBSERVACIÓ			REGISTRE		TIPUS DOBSERVACIÓ			INCIDÈNCIA DE LOBSERVACIÓ EN LA PRÀCTICA URBANA	
#	Lloc	Punt Amic	Data	Dia	Temps d'inici	Temps final	Durada	ID	Durada Registre	Descripció de l'observació	Presentació de la investigadora al músic	Resposta dels agents a l'observació	Interaccions entre la investigadora i els músics
6	Passeig de Gràcia	4	1 de febrer	Dिवendres	19:35	20:00	0:25:00	x		M'aturo a mà esquerra del músic des d'una perspectiva lateral,estic uns dos minuts escoltant-lo fins que vaig a parlar amb ell. Posteriorment, em situo de manera diagonal a la seva figura.	Quan acaba una interpretació, em presento directament dient que l'altre dia vaig estar en l'assemblea i que m'estic interessant pel projecte d'Annuc. Li explico que vaig estar coneixent a la gent i que em vaig fer el carnet de convidada.	La gent em mira a l'estar aturada observant a en Jean Luc. El mateix músic se sorprèn al veure que l'estic escoltant.	El Jean Luc està obert a respondre'm les preguntes que li faig i a explicar-me la seva experiència. Quan ja m'estic acomodant, comença a interessar-se per mi: quina música toques?, on has estudiat? I la conversa continua durant uns 20 minuts més. Quan marxo, s'acomiaada dient que "a ver si un dia hacemos una jam".
7	Diagonal	35	1 de febrer	Dिवendres	20:00	20:20	0:20:00	x		Em situo al bar de davant del punt, a una taula des de la qual queda dissimulada la meva observació.	No parlo amb el músic.	Estic en una posició en què la meva observació queda normalitzada.	x
8	Verdaguer	25	1 de febrer	Dिवendres	20:30	20:50	0:20:00	x		Arribo per l'esquerra del músic i m'aturo de manera lateral respecte la seva presència. En aquesta posició estic tan sols uns minuts, fins que acaba la seva interpretació. Després m'apropo per parlar amb ell i el noi amb qui ja estava interactuant. Es llavors quan observo la situació juntament amb el Sergi, amb qui ens intentem comunicar amb el nostre respectiu anglès.	Sense presentar-me, m'apropo al Sergi quan ja ha deixat la seva guitarra al noi i l'està observant.	Al veure'm interessada per la situació, a l'apropar-me a ell i saludar, el Sergi em transmet que li sembla "molt clara", que els meus ulls són "molt clars". Reflexiona sobre la gent que passa, sobre la seva manera de passar sense aturar-se davant la música, sense que importi si ets "estúpid" o "simpàtic", mentre el noi a qui ha deixat la guitarra toca alguna cosa. Quan li pregunto d'on és, em diu que de la "terra". M'agraeix el fet que hagi vingut i que vulgui escoltar i parlar amb ell.	

CONTINGUT DE L'OBSERVACIÓ

INCIDÈNCIA DE LA PERFORMANCE EN LA PRÀCTICA URBANA				
<p>Característiques de la performance</p> <p>El Jean Luc toca la guitarra elèctrica i canta. Porta amplificador i unes bases que l'acompanyen. Toca temes pop-electrònica-disco-dance. "Get Lucky", "Dafi Punk. "Give me the night", George Benson. La duració dels temes és d'entre 3 i 4 minuts. Realitza parts de solo en els temes, amb distorsió. No es comunica amb el públic per introduir els temes o realitzar algun comentari. Se situa de manera frontal respecte l'altra paret del túnel.</p>	<p>Característiques de l'entorn de la performance</p> <p>Hi ha bastanta gent circulant. Gent que camina sola però també força petits grups de 2 o 3 persones, la qual cosa fa que el paisatge sonor de la situació compreguï el so de gent parlant.</p>	<p>Interaccions entre els músics i els altres agents</p> <p>Gent jove passa ballant pel costat de la seva actuació. Un noi passa cantant i adquirint una actitud d'intromissió en l'activitat del músic. Generalment, la gent fa un cop d'ull a l'actuació del músic en relació a la seva presència. En canvi, dos nens que passen allarguen l'atenció de la mirada durant tot el seu temps de pas, fixant-se en el músic i sense tenir la seva presència en compte. Quan estem parlant el Jean Luc i jo, just passa un músic d'Amic que sembla conèixer-se amb en Jean Luc i mantenen una fugaç conversa ("¿qué tal? ¿todo bien? ¿hace mucho que no te veo!"). Més endavant es torna a trobar amb un altre músic i també se saluden. Una estrangera ens pregunta com arribar a "Casa Batlló".</p>	<p>Músics</p> <p>Jean Luc</p>	<p>Característiques dels músics (estigmes)</p> <p>Home d'uns 50 anys. Immigrant.</p>
<p>Característiques de la performance</p> <p>L'acordionista en qüestió porta bases i en alguns temes canta (en un idioma de l'est). Està amplificant. Toca música que sona a "tradicional": danses (vals, tango), sonoritat "gipsy". Va enllaçant tema i tema (d'una durada d'entre 2 i 3 minuts) deixant tan sols 2 o 3 segons. Roman assegut i realitza un moviment de cap de costat a costat, prestant atenció a la gent que passa. No realitza comentaris sobre la pròpia performance en el si d'aquesta.</p>	<p>El lloc està molt transitat. Hi ha gent que està mirant llibres al punt de llibre solidari, grups de gent aturats conversant. El bar on estic està tancat però els altres comerços encara estan en actiu.</p>	<p>Destaquem la presència d'uns nois estrangers que passen, realitzen un petit vídeo al músic i li donen alguna moneda, ací al qual el músic respon amb un "gràcies". També es va donar la situació de gent jove que va passar per davant la performance ballant.</p>	<p>Miroslav (425)?</p>	<p>Home d'uns 60 anys d'Europa de l'est (Canta en un idioma de l'est).</p>
<p>Les característiques de la performance es veuen modificades per la situació. El noi toca la guitarra del Sergi, cap tema en concret, toca alguns acords amb puntejat.</p>	<p>Se sent sovint la falta de seguretat de TMB. La gent conversant conforma un so continu que caracteritza l'espai sonor del moment. Hi ha bastant de trànsit de persones.</p>	<p>El Sergi està parlant amb algú. És un noi d'uns 18 anys que s'ha interessat per la seva música. S'intenten entendre mútuament. El Sergi té la suficient confiança com per deixar-li la seva guitarra i animar-lo a tocar. Quan el noi està tocant, ens el mirem i comentem alguna cosa sobre la música. Quan el noi para de tocar, el Sergi li insisteix en què segueixi tocant: "si realment creus en la música, segueix tocant!" Tot i així, el noi ha de marxar a casa. El Sergi li toca una cançó abans que marxí, amb una lletra improvisada: "Oh, Logan, travel so far...". Insisteix en què "no se'ls erregui mai". Suposo que es refereix a aquella gent que contradigui el seu camí i la seva manera de mirar el món. El Logan es presenta i expressa la seva manera d'entendre la música. El Sergi segueix exposant reflexions i retinent al Logan, li demana si pot tocar alguna tema propi. El Logan insisteix en què ha de marxar. Jo li transmeto que puc quedar-me, i així és com accepta que el Logan marxí.</p>	<p>Sergi</p>	<p>Noi jove. Va begut. Rus.</p>

CONCEPTES CLAU			
OCUPACIÓ DEL LLOC OBSERVAT PER PART DELS MÚSICS			
Relació dels músics amb AMUC	Marc legal de la performance observada	Narració de l'experiència dels músics en el metro	Reflexions entorn a l'observació
<p>Forma part d'Amuc i s'hi refereix des del "nosaltres". - Explica que molt al principi, hi havia conflicte amb els segretats nous que demanaven el carnet i que eren exigents amb el lloc exacte d'actuació del músic. Ara la situació està millor perquè cada vegada la relació entre "nosotros" i TMB està millor. Parla sobre el Rubén (el president), "el siempre ha dado la cara". Sempre ha intentat solucionar els conflictes sense oblidar que TMB "hace el favor de dejarnos". En Jean Luc creu que no podem imposar, sempre s'ha de dialogar des d'una actitud de responsabilitat. Si hi ha una bona comunicació i demanes coses realistes sempre hi ha possibilitat ("hemos conseguido muchos puntos para tocar"). Comenta que des d'Amuc lluiten perquè tothom pugui tocar, inclús si encara no has passat la prova. Si seguretat et dóna alguna cosa i no tens ni carnet provisional, doncs pots dir que estàs de viatge o festes preparant per la prova. És positiu que puguis informar a seguretat que estàs en relació amb Amuc, i si mai tens un problema pots constar amb el seu suport ("sí, sí, la conozco, es nuestra"). Fa referència a que això no passa en el carrer. La clau és l'organització: a l'hora d'apuntar-se, cal fer-ho en base a unes premisses i un sistema rotatiu (no pots tocar més de quatre hores per setmana en un mateix lloc, en torn de dues hores). - TMB col·labora amb l'Ajuntament, són fons públics, però és una entitat parcialment privada. En canvi, al carrer no està regulat. Les mesures que es prenen criminalitzen a un col·lectiu que precisament està desfavorit ("No soy Alejandro Sanz, teco por amor al arte.").</p>	<p>El Jean Luc estava apuntat per tocar just en l'horari en què estava duent a terme la seva actuació.</p>	<p>Porta "demasiado tiempo" tocant al metro. Però és el que hi ha. Cal lluitar per la música i tocar. La música és el primer i com que li agrada tocar no renunciarà a fer-ho. Té un altra feina però porta més anys amb la música que amb aquesta. "Esto es mi vida". Pensa que és difícil però que és compatible. - Explica que la gracella és per tenir un punt de referència, si els punts estan llurs hi poses. - Parla sobre el fet de tocar amb bases, diu que ell no criticarà a qui toca sol ("cada uno hace lo que quiere") però que hi ha molta gent que critica les bases, i dóna els seus arguments a favor: "Si puedes tocar con bases, luego podrás tocar con banda". Hi ha molts músics que diuen que tocar amb pistes "no es lo bueno"; És evident que has de saber tocar a tempo i correcció, però si toques en una orquestra hauràs de saber on entrar i anar amb els altres músics. En aquesta línia, comenta la importància del ritme en la música: hi ha músics que volen ser virtuosos però després no van a tempo, a vegades és millor tocar menys notes i que estiguin a lloc. - La no es pregunta per com vegades també és deprimint. Diu que no és fàcil, que trobes alcohòlics, carteristes, la seguretat. - El Rubén va intentar formar una plataforma en conjunt amb els músics del carrer, però l'ambient és un tant agressiu i no és fàcil: el van arribar a amenaçar els propis músics del carrer. Moltes de les dinàmiques dels músics del carrer consisteixen en privatitzar els espais: entre famílies i clans que s'apropien dels llocs. D'aquesta manera es crea una màfia violenta. - Com a col·lectiu no volen posicionar-se amb algun partit polític, tot i l'interès que últimament mostren aquests (que coincideix amb el fet que pròximament hi ha eleccions i els polítics venen en busca de vots), ja que si falla el partit fallen tu. Estan interessats en veure com el col·lectiu s'organitza per tal de plasmar el model al carrer, respecte la qual cosa Jean Luc opina que no es pot copiar un model que funciona des de l'autogestió: tot es discuteix i tot es vota.</p>	<p>Reflexions entorn a l'observació</p> <p>- L'horari de la performance determina el tipus d'interaccions i reaccions que la gent pot fer davant la performance, així com la predisposició a rebre inputs sonors. - És destacable el pensament obert que pot assumir vers la meu interès en Amuc, relacionat amb la seva experiència en l'associació i els valors que promouen. - És significatiu que posi en el discurs assumint personatges que remetien a la seguretat amb lequip de seguretat. En el si d'aquesta tensió, rau un nosaltres que vedla per la pròpia activitat. - La seva condició com a immigrant pot provocar una desinhibició major en la gent respecte la seva performance.</p>
<p>És soci d'Amuc.</p>	<p>En el cas que sigui l'acordista en qüestió sigui Miroslav (425) la performance correspon al programat en les gralles d'Amuc.</p>	<p>x</p>	<p>espai i temps; gent jove; estrangers;</p>
<p>És soci d'Amuc, però actualment no manté un vincle amb l'associació. No sol anar a l'Apuntada.</p>	<p>Els músics apuntats per tocar en aquest lloc en els horaris de l'observació són Eduardo (560), de 19h a 21h i Dario (646). Tot i així, el Sergi se situa en el lloc de manera legal en tant que té carnet. Cal destacar l'estat del músic (va begut), el qual el podria portar a estar sancionat en el cas que hi hagués algun conflicte.</p>	<p>- Destaquem les dificultats metodològiques de l'observació, les transformacions inespecífiques dels rols que estan en joc en la performance donada la coincidència de tres persones en aquell mateix espai i temps. - És la palesa la confiança del músic vers a algú pel simple fet de ser "diferent" de la resta en tant que s'atura davant la performance.</p>	<p>metodologia; rols</p>

CONTEXT DE L'OBSERVACIÓ													
UBICACIÓ ESPACIAL		UBICACIÓ TEMPORAL		TEMPS D'OBSERVACIÓ			REGISTRE		TIPUS D'OBSERVACIÓ			INCIDÈNCIA DE L'OBSERVACIÓ EN LA PRÀCTICA URBANA	
#	Lloc	Punt Amuc	Data	Dia	Temps d'inici	Temps final	Durada	ID	Durada Registre	Descripció de l'observació	Presentació de la investigadora al músic	Resposta dels agents a l'observació	Interaccions entre la investigadora i els músics
9	Verdaguer	25	1 de febrer	Dिवendres	20:50	21:15	0:25:00	x		Observació participant.	Sóc una persona que ha mostrat interès per la seva activitat i, misteriosament, ha volgut quedar-se a tocar amb ell.		Quan ens quedem sols, el Sergi em diu si vol que anem a fora del metro a parlar. Li comunico la possibilitat de tocar junts, i accepta. Quan trec el violí, em diu irònicament "és il·legal!!". Em menciona AMUC. Quan acabem de tocar, em considera la seva amiga, a diferència de la gent, d'ells. Em pregunta si no tinc por d'anar amb ell a fora, a prendre alguna cosa. Quan porto molta estona preguntant, s'adona que no sap res de mi. Li sembla un misteri que escolta totes les seves reflexions i experiències. Em pregunta per mi i pel motiu pel qual l'estic encara escoltant i prestant atenció. Se sorprèn quan demano una birra al bar.
10	Gòries-Urquimaona		4 de febrer	Dilluns	11:05	11:12	0:07	x		L'observació la vaig dur a terme juntament amb una companya i va durar el temps que els músics van estar dins del mateix vagó. La nostra intenció no destacava entre l'actitud que la gent performava en els vagons. Estàvem a una distància de dos metres dels músics.		x	
11	Verdaguer	25	4 de febrer	Dilluns	11:40	11:55	0:15	A-TC#11	16:44	L'observació la vaig dur a terme juntament amb una companya. Ens vam situar, d'entrada, frontalment respecte al músic. Vam considerar que era una situació menys invasiva pel fet que aquesta persona pogués ubicar-nos en l'espai. Després de parlar amb ell, vam observar-lo i enregistrar-lo des de dues perspectives. Des de les dues perspectives la mirada era diagonal respecte la figura del músic.	Ens presentem com a estudiants interessades en els músics del metro i li plantejem la possibilitat d'enregistrarlo una mica. En un moment determinat, una de nosaltres li dona una moneda i intervé en la situació observada i enregistrada.	La gent que passa es fixa en la nostra presència. Una senyora que passa, al veure que estem enregistrant, ens pregunta si hem gravada i ens insisteix en què no publiquem el vídeo enllac.	Després de gairebé 10 minuts d'observació, abans no ens apropem a ell, el Marcelo no procura aturar la interpretació per tal de respondre al nostre interès, ans al contrari. Davant la nostra presència, no mostra interès per la nostra observació i presència, ens deixa enregistrar-lo sense posar cap altra objecció que la condició d'aportar alguna cosa econòmicament. Un cop acabada l'observació, mantenim una petita conversa. És llavors quan li comento la meua assistència a la reunió d'Amuc i el meu interès pràctic en el camp. La seva actitud és en aquest moment oberta a explicar-me alguna cosa i s'interessa per la meua situació com a músic.
12	Passaig de Gràcia	4	4 de febrer	Dilluns	11:58	12:25	0:27	V-TC#12-1	7:22	L'observació va ser participant. Constem d'enregistraments realitzats per una altra persona, la qual suposa una figura més en la situació.	x	No hi ha molta gent de la que passa que es fixi en la meua companya que està enregistrant la situació.	
13	Diagonal	35	4 de febrer	Dilluns	12:32	12:53	0:21	V-TC#12-2	6:32	Vam realitzar l'observació dues persones. Després d'una estona observant el músic, ens vam apropar li vam demanar per la possibilitat de gravar-lo i el vam enregistrar des de dos punts diferents de l'espai, a una distància de 5 metres del músic.	Ens presentem com estudiants que estem fent un treball sobre el metro i els músics al metro i li demanem la possibilitat d'enregistrarlo durant una estona. Més endavant, li comento que tambéestic provant de tocar en el metro i que tinc el carnet provisional.	La nostra observació no erida excessivament latència. Només a algun viuant s'hi fixa.	En el moment d'apropar-nos al músic, abans de presentar-nos, el Jaume ens va explicar indignat que llhaviem posat una multa perquè li havia caudat la T-Jove. Davant la nostra presentació, ens respon afirmativament a la possibilitat de gravar-lo. Quan ja ens acomiadem, ens pregunta si pujarem el material a algun lloc.

INCIDÈNCIA DE LA PERFORMANCE EN LA PRÀCTICA URBANA		INTERACCIONS ENTRE ELS MÚSICS I ELS ALTRES AGENTS		CARACTERÍSTIQUES DE LA PERFORMANCE		CARACTERÍSTIQUES DELS MÚSICS (ESTIGMES)	
Característiques de la performance	Interaccions entre els músics i els altres agents	Característiques de l'entorn de la performance	Músics	Característiques dels músics (estigmes)			
<p>El Sergi i jo ens anímem a tocar junts, temes seus i improvisacions del moment. Comencem a tocar una cosa "ràpida" però no acaba de funcionar. El Sergi em proposa de fer alguna cosa més "mdie". El Sergi es mou per l'espai. Busca la mirada de la gent que passa. Vol interpel·lar a la gent a través de trencar el seu espai de confort. De fet, insisteix en què no el miri a ell, sinó a la gent. Al cap d'una estona, em deixa sola tocant, marxa a l'altra punta del túnel. Em quedo tocant sola. De fons, el mescolla, de tant en tant porta el rítmic amb la mà o toca algun acord amb la guitarra. M'està escoltant, i quan torna intenta incorporar-se a allò que estic fent.</p>	<p>La gent ens mira, de tant en tant. Guanyem alguna cosa. No som estranyesa. Em somriu. Quan ja hem acabat de tocar ens trobem amb un home que sembla haver sortit d'un conflicte. Es dirigeix a mi per dir-me que si sento por, tinc tota la raó per sentir-la. El Sergi s'apropa a ell i li dona recomanacions: necessites sortir fora i respirar. L'home no lentén i es dirigeix a mi per explicar-me que està en problemes. Quan sortim a fora, anem a un bar que sol freqüentar, el canviar el coneix.</p>	<p>El passadis està mitjanament transitats. Hi ha força espai perquè els músics puguin tocar amb facilitat sense envair físicament l'espai personal dels passatgers.</p>	<p>Sergi + Clàudia</p>	<p>Músics ambulants; gitano?</p>			
<p>Un acordionista i un percussionista realitzen una performance d'entre Glòries a Urquinaona (4 estacions). Porten una amplificador al qual connecten una base amb temes "llatins" (ex. La bamba). Mentre un dels dos segueix tocant, l'altre passa amb el got per demanar diners a la gent que hi ha al vagó.</p>	<p>Els músics es troben amb uns altres músics fora del metro quan passen per l'estació "Marina" i es saluden. Alguns persones del vagó els hi donen diners quan aquests passen demanant. Un home xinès fa fotografies.</p>	<p>El passadis està mitjanament transitat de manera periòdica. Es veuen alguns petits grups de persones que caminen conjuntament, però majoritàriament caminen individualment.</p>	<p>Melòdica + Djembé</p>				
<p>El Marcelo toca la guitarra i canta, cançons de cantautor en castellà, tonalitats menors. Amb la presència de gent, intenta seguir amb la cançó que està tocant. No acostuma a parar al finalitzar un tema, no toca temes "lancats", sinó que més aviat genera un continuum de música que va fragmentant en funció de l'esdevenir de la situació. El Marcelo no interpel·la a la gent que passa amb comentaris ni presenta les cançons verbalitzant alguna cosa. Corporalment, realitza petits moviments d'un costat a l'altre del túnel.</p>	<p>Hi ha gent que passa de llarg. Gent que alça la mirada però que no la sosté més de 2 segons. Gent que dirigeix de manera efímera la mirada vers la funda de la guitarra del músic, il·loc de es monedes que aquest va recollint. En l'estona que estem observant, no hi ha ningú que tiri cap moneda.</p>		<p>Marcelo (12)</p>	<p>Home d'uns 55 anys. Sud-americà (Xile).</p>			
<p>Em situo just on el punt de Passeig de Gràcia està delimitat, i no al mig del túnel, on ho solen fer els músics. Interpreto dos temes de jazz ("All of me" i "Autumn Leaves") amb una base connectada a un petit altaveu (el volum no és molt elevat).</p>	<p>Quan estic preparant per tocar, ja hi ha gent que es fixa en la meua presència. De les persones que em miren (que no són la majoria), n'hi ha que em somriuen. La majoria fan un cop d'ull a la funda. Una senyora que em somriu, torna per donar-me una moneda. Hi ha una noia que se m'apropa quan estic preparant la base per tocar el següent tema per tal de preguntarme el canvi correcte per anar al seu desfil. Quan toco la melodia del "All of me", un noi que passa la xutia. L'única nena que passa durant tota l'estona que estic tocant se'n queda mirant gironant el cap mentre passa.</p>	<p>El lloc on em situo és un il·loc d'entrecreuament en el qual hi ha persones que estan desorientades, es queden estona mirant els cartells del metro buscant la direcció correcta. No hi ha molt de trànsit de persones.</p>	<p>Clàudia</p>	<p>Dona. Jove. Violi.</p>			
<p>El Jaume toca un continuum de música "clàssica" - "flamenca" amb la guitarra. Articula la seva performance sense una fragmentació per temes. Està assegut, mirant a la seva guitarra. El Jaume no sol mirar el que passa al seu voltant, només quan satura fa un cop d'ull a l'entorn.</p>	<p>Una senyora gran satura a uns metres de la performance per treure una moneda, quan la té, li dona al Jaume sense alçar la mirada. Certa gent es fixa en la presència del Jaume, fan un cop d'ull a la funda. Dues nenes que passen es fixen en l'actuació, també ho faran un parell de nens més, i més endavant, un grup de nens i nenes d'escola. Un home relenteix el seu pas i es queda mirant durant 10 segons fins a finalitzar la conclusió que proposa la música del Jaume. Sembla que s'hagi tret els auriculars expressament per poder sentir la seva música, ja que quan marxa se'ls torna a posar. Més endavant, un noi jove que vesteix de marca ("Kleir") i amb unes ulleres de sol relenteix el seu pas per treure una moneda i conferrir-li al Jaume, a la qual cosa el Jaume simplement alça la mirada com a símbol d'agraïment.</p>	<p>L'espai està mitjanament transitat. El caminar de la gent no és excessivament ràpid.</p>	<p>Jaume</p>	<p>Noi blanc. Jove. Guitarra espanyola-flamenca.</p>			

CONTEXT DE L'OBSERVACIÓ													
UBICACIÓ ESPACIAL		UBICACIÓ TEMPORAL		TEMPS D'OBSERVACIÓ			REGISTRE		TIPUS D'OBSERVACIÓ		INCIDÈNCIA DE L'OBSERVACIÓ EN LA PRÀCTICA URBANA		
#	Lloc	Punt Amic	Data	Dia	Temps d'inici	Temps final	Durada	ID	Durada Registre	Descripció de l'observació	Presentació de la investigadora al músic	Resposta dels agents a l'observació	Interaccions entre la investigadora i els músics
14	Universitat	30	4 de febrer	Dilluns	13:00	13:30	0:30	A-TC#14	8:08	L'observació va ser participant. Consistem en registraments realitzats per una altra persona. Aquesta se situa en dos punts diferents de l'espai (superior i lateral a la performance), però en tant que l'espai és ampli, la seva presència no és prou significativa pel succés de la situació.	x	En moltes ocasions els caminants es fixen en la persona que estava enregistrant la situació.	x
15	Urquimaona	20	4 de febrer	Dilluns	21:05	21:15	0:10	A-TC#15	0:09:49	Vaig arribar al punt d'Urquimaona i, abans de parlar amb el músic, vaig quedar-me'n mirant des del lateral. Va coincidir amb l'arribada d'uns nois que van començar a ballar al voltant seu. Vaig sentir-me legitimada a realitzar un petit enregistrament de la situació, en tant que la meua acció i presència se situava en un segon pla.	Saludo al Bouba i li dic que l'altre dia vaig estar a l'assemblea i m'estic endinsant una mica en aquest món.	Alguna persona que passa em mira, i ho fa en relació a la situació de performance que està esdevenint, ja que la meua mirada es dirigeix a aquesta.	El Bouba em rep amb interès. M'explica coses del seu grup de música i de la seva situació actual. Em dona la targeta de WhatsApp, i em diu que l'escriuigui per poder estar en contacte.
16	Universitat - Urquimaona		5 de febrer	Dimarts	13:05	13:20	0:15	V-TC#15	0:00:54	L'observació va dur-se a terme d'una manera "encoberta". La meua actitud s'encabia dins d'a l'lo esperat per algú que està en els vagons del metro assistint a la situació. No vaig donar diners al músic. Vaig assistir a dues performances, fragmentades pel mateix músic, que va avançar en la llargària del tren.	x		x
17	Passatge de Gràcia	4	5 de febrer	Dimarts	13:30	13:38	0:08	x		Em vaig col·locar de manera diagonal al músic i el vaig observar durant 5 minuts.	El saludo i li dono les gràcies i li comento que l'altre dia vaig estar en l'associació i li pregunto si ell hi pertany. Li explico que vull començar a provar i que toco el violí.	Hi ha gent que quan passa em mira i em somriu en relació a la performance.	El músic no mostra massa interès per la meua presència mentre està tocant, caldrà indagar si ha normalitzat el fet que l'observi amb atenció per estar tocant un instrument "exòtic". Quan li comento que vull començar a provar de tocar al metro no mostra massa interès i no indaga més enllà.
18	Diagonal	35	5 de febrer	Dimarts	13:42	14:00	0:18	x		L'observació ha duc a terme des del punt de llibre solidari. És encoberta en el sentit que estic "dissimulant" l'observació realitzant una pràctica normalitzada dins la quotidianitat del metro. Abans de parlar amb el músic	M'apropro i li dic que m'ha agradat l'actuació. Li explico que els estic observant, que l'altre dia vaig estar a l'assemblea i que m'interessa el context del metro per poder agafar l'experiència de tocar-hi.	Les característiques de la meua observació i de l'espai porten a que la gent no em tingui en compte com a observadora. El venedor del punt de llibres em té present i pot haver observat que este parant atenció a la performance.	El músic sí que es fixa en què de tant en tant m'observa amb atenció per ell. Quan em presento, em convidava a tocar a l'altre punt de diagonal (36). Em diu que no hi ha problema perquè toqui (sense saber que tinc el carnet de convidada). Em desitja sort i em diu que em posi d'una manera que se'm vegi.

CONTINGUT DE L'OBSERVACIÓ

INCIDÈNCIA DE LA PERFORMANCE EN LA PRÀCTICA URBANA		INTERACCIONS ENTRE ELS MÚSICS I ELS ALTRES AGENTS		Músics	Característiques dels músics (estigmes)
Característiques de la performance	Característiques de l'entorn de la performance				
<p>Em situo davant de la botiga Enríque Tomas de l'estació, que roman tancada. Toco els temes "All of Me", "Autumn Leaves", i un Blues sota una base connectada a un altaveu, la qual donades les condicions de l'espai no es pot sentir amb claredat.</p>	<p>El lloc està força transitat. En certs moments, quan el tren està a punt d'arribar, s'acceletra el pas dels passatgers per tal d'arribar a agafar-lo.</p>	<p>Generalment, la gent fa un cop d'ull ràpid a l'actuació. Puntualment, alguna persona aprofita el trajecte de l'escala mecànica per atendre a l'actuació durant una estona més llarga. Nens i nenes que passen es queden mirant. Quan estic tocant "Autumn Leaves", un noi sud-americà s'apropa amb el mòbil, està fent un Skype amb algú altre i li ensenya la meua performance. Es posa al meu costat i ens entoca amb el mòbil. Una senyora d'aparença d'estrat social baix (és possible que fos pidolara) s'apropa pel meu darrere, em dona uns cèntims i marxa. Acte seguit, una noia jove també s'apropa a deixar-me una moneda. I una altra, que baixa de dalt i busca al seu bolso una moneda mentre s'apropa, també ho fa. Uns minuts després, un home gran, que camina amb bastó, alenteix encara més el seu pas mentre m'escolta. Em mira, però no sosté la mirada, "dissimula" la seva atenció. També fa un cop d'ull a la persona que m'està enregistrant. Se m'acaba la base i just n'estic buscant una altra quan el senyor gran satura i espera a que torni a tocar alguna cosa per poder-me escoltar i donar alguna cosa.</p>		Clàudia	Dona. Jove. Violí.
<p>El Bouba es mou lateralment mentre toca la guitarra i canta. Canta lletres pròpies amb una melodia repetitiva sobre dos acords de guitarra. Fa durar la cançó uns 6 minuts.</p>	<p>El lloc està mitjanament transitat. Trobes grups de persones caminant que sostenen converses. Gent solitària caminant força ràpid.</p>	<p>Durant uns 4 minuts de l'actuació d'en Bouba tres homes d'origen àrab envolten la performance ballant, cantant i cridant, a la qual cosa el Bouba respon continuant amb la interpretació i somrient-los. Quan marxen agraint-li l'actuació - "gracias Amigo", "muchas gracias", "perfeccio", "nice song" - el Bouba acaba la cançó agraint-los-hi la seva participació. La presència d'aquests irromp en l'espai esdevinent un obstacle pel pas dels caminants, els quals han de modificar el seu pas, "esquivar-los" per tal de poder passar. Algunes persones s'ho miren, però la majoria intenten no fixar-se massa en el que està passant i seguir amb el seu pas.</p>		Bouba	Home. Senegal.
<p>El músic toca el violí. Comença la seva performance saludant a la gent del vagó: "Buenos días señores, voy a tocar un poco de música, muchas gracias". El so que treu del violí era "brut", "raspós", "distorsionat". La seva corporalitat i manera d'interpretar la música apel·la al virtuosisme. Enllaça trossos de música que, en algun moment podien recordar a melodies conegudes, "Dansa hongaresa", Brahms. Les diferents actuacions duraven uns 3 minuts. No aaura la música fins que no acaba la seva performance. Quan l'acaba, passa pel costat de la gent amb el got demanant diners i donant les gràcies: "gracias señores", "gracias señoría", "portafavor, una ayuda para la música". Quan arriba la següent estació, o bé continua caminant pel tren fins arribar a un altre fragment d'aquest, o bé surt del tren per canviar de vagó.</p>	<p>Els vagons no estan molt transitats. Hi ha força espai perquè el músic pugui tocar amb facilitat sense envair físicament l'espai personal dels passatgers.</p>	<p>La gent del vagó mostra una actitud indiferent vers la performance. Tot i així, després de la intervenció del violinista, més d'una persona li confereix a alguna moneda.</p>		Violinista vagons	Home. Estrat social baix. Immigrant. Gitano-est?
<p>La performance adquireix forma de continuum. Al no conèixer la música no sabem si està interpretant obres completes. Des que vaig arribar, va tocar de manera contínua durant 5 minuts i després de 4 segons de pausa va arrancar amb més música que van durar 2 minuts més. El músic toca l'erhú, a la funda porta discos per vendre. Sense amplificació, el so que treu amb l'instrument té molta projecció. Roman assegut i va mirant de banda a banda del túnel. El músic no realitza locucions verbals apel·lant a la seva pròpia música o establint interacció amb la gent que passa.</p>	<p>Hi ha força gent circulant. L'espai sonor està conform per algunes converses.</p>	<p>L'actitud general es fa de fer un cop d'ull a la performance sense mostrar més interès o atenció que una mirada efimera.</p>		Zhan, Xuh Huiling.?	Home. Xines?. Exotisme.
<p>Quan arribo, el guitarrista-cantant està interpretant la cançó "Quan somrius" (Glaus) A continuació toca "Imagine" (John Lennon). Porta bases sobre les quals pot realitzar solos en els moments instrumentals. Això el porta a realitzar temes tancats. Entre tema i tema, ha de buscar la base corresponent al següent. Fa durar els temes uns 10 minuts, i entre cançó i cançó prepara la base del següent i triga al voltant d'un minut. Està assegut i transmet una actitud oberta a la gent que passa. No presenta els temes ni interacciona verbalment amb la gent durant la performance, només verbalitza un "gràcies" en els moments en què algú li dona alguna moneda.</p>	<p>L'espai està molt transitat. L'espai sonor comporta converses. Hi ha gent al punt del intentant orientar.</p>	<p>La majoria de la gent està per la seva activitat, tenint en compte la performance (hi fan un cop d'ull) però sense aturar-se.</p>		Félix Eggen (475)	Home blanc. 55 anys.

CONTEXT DE L'OBSERVACIÓ													
UBICACIÓ ESPACIAL		UBICACIÓ TEMPORAL		TEMPS D'OBSERVACIÓ			REGISTRE		TIPUS D'OBSERVACIÓ			INCIDÈNCIA DE L'OBSERVACIÓ EN LA PRÀCTICA URBANA	
#	Lloc	Punt Amic	Data	Dia	Temps d'inici	Temps final	Durada	ID	Durada Registre	Descripció de l'observació	Presentació de la investigadora al músic	Resposta dels agents a l'observació	Interaccions entre la investigadora i els músics
19	Universitat	30	5 de febrer	Dimarts	17:30	17:55	0:25	x		Realitzo l'observació des d'un punt superior a la performance. La meua ubicació en el context pot fer que l'observació passi com a encoberta.	x	Alguna persona es fixa en la meua presència, però generalment passo desapercebuda.	x
20	Passatge de Gràcia	32	5 de febrer	Dimarts	18:10	18:31	0:21	x		Arribo iestic una estona mirant al músic de manera frontal. Després de parlar amb ell, em situo al mateix lloc (estic a uns 5 metres d'ell) des d'una actitud d'entrega vers la performance.	Li comento queestic interessada en el projecte, que toco el violí i que l'altre dia vaig estar a l'assemblea. Li pregunto si em puc quedar una estona. Més endavant li comento que vaig estar parlant amb en Woolfi, de l'associació.	La gent que passa em té en compte en la situació de performance. Mentre toca el tema de Cat Stevens, una dona es dirigeix a mi per dir-me que el músic té una veu molt bonica.	El músic es fixa en que l'estic observant. Quan està acabant la seva interpretació, em diu coses sobre la performance: "no sabia cómo acabar"; "he tenido temas mejores". Quan em presento, de seguida em pregunta com em dic i si també sóc cantant. Està encantat que em vulgui quedar escoltant. Em pregunta si m'agrada algun artista en concret i, enlloc de tocar el tema que tocaria a continuació (un de Tom Petty), em proposa David Bowie, a la qual cosa li responc afirmativament. Generem una relació músic-audència que confereix sentit a la performance en aquell moment. Em parla directament sobre la pròpia performance: "Cat Stevens, ¿sabes quién es? Por su nombre ya me da buen rollo"; "me he metido en la letra". Davant de les meves preguntes, vol saber també de mi. Quan li pregunto pel criteri del seu repertori, després de respondre em fa la mateixa pregunta a mi. Al despedir-nos, m'insisteix en que vingui a la propera assemblea d'Amic.
21	Passatge de Gràcia	4	5 de febrer	Dimarts	18:37	18:47	0:10	x		L'Observació comporta una part estàtica "encoberta", en la que el músic no pot apreciar la meua presència (em situo darrere seu), i una part mòbil, durant la qual em desplaço pel túnel com si fos una viuant més.	x	La gent fa un cop d'ull a la meua presència quan passa. Hi ha una noia que em somriu quan passa. Un noi se sent legitimat per fer-me algun comentari.	El músic no té present la meua figura i no es dona cap tipus de interacció (mútua).

CONTINGUT DE L'OBSERVACIÓ

INCIDÈNCIA DE LA PERFORMANCE EN LA PRÀCTICA URBANA		CONTINGUT DE L'OBSERVACIÓ	
Característiques de la performance	Característiques de l'entorn de la performance	Interaccions entre els músics i els altres agents	Músics
<p>La performance adquireix forma de contínuum. Les bases que porta el guitarrista van següides. La música que interpreta són melodies i solos de "blues", "country", i "rock", "no come gudes". En tot el temps de l'observació no hi ha pausa entre temes. El músic es situa just on està indicat el punt per als músics, el qual queda allunyat de l'pas habitual dels caminants.</p>	<p>L'espai està força transitat. El punt del llibre solidari està obert.</p>	<p>En tota l'estona que estic realitzant l'observació (30'), ningú li tira cap moneda al músic ni satura davant la seva performance. Hi ha poca gent que se'l miri i que pari atenció. Les característiques de l'espai comporten que el músic no sigui conscient en quins moments està sent observat, la qual cosa legitima a fer-ho als agents de manera continuada. És el cas d'algunes persones que poden arribar a sostenir la mirada durant més temps en l'estona que estan a les escales mecàniques.</p>	<p>Característiques dels músics (estigmes)</p> <p>Home blanc. 44 anys. Ulleres sol. Rock.</p>
<p>El Niko seia en una cadira petita en relació a la seva alçada. Tocava la guitarra i cantava. Anava amplificat però no duia bases. Portava farsistol, que quedava a una alçada molt baixa. El micròfon de veu provenia de sota, amb la qual cosa el focus de la seva atenció es dirigia cap a baix. Tot i així, de tant en tant alçava la mirada cap a la gent que passava. Té una veu greu i "rugosa", que adapta a les necessitats de cada tema. Toca tot de versions de temes de rock i pop en sentit ampli (rock progressiu, pop-folk, etc.). Durant l'observació, toca temes de Tom Petty ("Learning to fly"), David Bowie ("Man who sold the world"), Cat Stevens (it's not time to make a change") i Mikel Jackson ("Earth Song"). Abans de tocar el tema de Cat Stevens i de Mikel Jackson afina la guitarra.</p>	<p>L'espai estava força transitat.</p>	<p>Generalment, la gent que passa fa un cop d'ull a la performance. Desaquem la presència d'un senyor que es va aturar durant una estona. També el d'un nen que va sostenir la mirada durant molta estona i la d'una dona amb una nena, que es van aturar per treure una moneda, donar-li al Niko de mà de la filla i marxar a continuació. En l'estona d'observació, va rebre força diners.</p>	<p>Niko - Nikarras (300)</p> <p>Home blanc. 40 anys. Rock</p>
<p>El músic es situa de manera horitzontal a la paret (contrària de l'hàbitual), de cara al túnel que prové de la L4 i L2. És una posició no habitual en els músics que se situen en aquest punt o en els altres punts que impliquen l'espai d'un túnel. Porta bases i toca la trompeta a sobre. Interpreta temes populars dels 40-50 d'alta presència en el cinema del final de segle XX: "La vie en rose" (Edith Piaf), "What a wonderful world" (L. Armstrong).. Entre tema i tema, el músic sol deixar passar uns 6 segons (temps en que canvia la base). A vegades té problemes amb la base i l'ha de tornar a posar.</p>	<p>L'espai està força transitat, així ho posa de manifest la sonoritat que el caracteritza, amb converses i comentaris.</p>	<p>El músic no interactua amb la gent que passa, així ho comota la seva corporalitat. Tot i així, les característiques del context (tarda) i el tipus de música que toca porten a que hi hagi algunes persones que se sentin legitimades a reaccionar activament davant la performance. És el cas d'un noi que canta la melodia de la "vie en rose" de manera "deshimbida" i intentant fer visible la seva acció en l'espai.</p>	<p>Trompetista</p> <p>Home blanc. 65 anys. Música pel·lecula.</p>

CONCEPTES CLAU			
OCCUPACIÓ DEL LLOC OBSERVAT PER PART DELS MÚSICS			
Relació dels músics amb AMUC	Marc legal de la performance observada	Narració de l'experiència dels músics en el metro	Reflexions entorn a l'observació
x	El músic no estava apuntat a la graella d'Amuc, tot i així, desconeixem la seva pertinença a l'associació.	En comenta irònicament que a l'hivern s'hi està bé al metro, que no fa tant de fred. Tot i que hi ha estacions que "son una pesadilla". Porta molts anys tocant. Respecte la gent, em diu que "hi ha de tot". Depèn de l'estació, de l'horari, la mala llet que té la gent. Recalca que es nota moltíssim l'estat d'ànim de la gent: "hay días que la gente está de buen rollo, por razones que se me escapan a mí, pero hay otras veces que la gente está malhumorada, y se nota". Va començar escollint el repertori per posar en el paper .	Tant la corporalitat de l'artista com el tipus de música que interpreta emmarquen la performance en un imaginari (interpel·lació i identitària) - També és aquesta la que intervé en la relació entre artista-públic (interpel·lació interactiva) i manté relació amb la funció que la música està tenint en aquest moment (interpel·lació funcional). - Tot plegat defineix el tipus de recepció que s'articula en la situació: estímes; dret indiferència; reaccions. - Es fa palès com les condicions de l' espai intervien en la construcció de la recepció de la performance.
Forma part d'Amuc. Explica que es coneixen molt entre ells, "son muchos años juntos, ya." (En porta 8). Em diu que hi ha noies també, interpel·lant-me pel meu interès en l'associació. Em diu que en Woolfie és ferida i que més estima una de les persones que més estima.	El Niko té carnet i la seva actuació és legal. El Niko m'explica que sempre està al límit que els segures li puguem feridat l'intenció pel fet de superar el volum permès.		rols; metodologia; espai-temps; confiança;
Desconeixem la seva pertinença a Amuc.	Desconeixem si forma part d'Amuc. Podria ser Eduardo (560), ja que és el músic que tenia reservat l'espai en aquell moment.		La performance ens torna a conduir a pensar sobre l'esquema plantejat. En aquest cas, la corporalitat del músic connota una distància amb el públic, mentre que el tipus de música (popular) que interpreta interpel·la un imaginari de certa gent que passa, la qual cosa condiciona les reaccions que aquesta té (xiular, cantar...). En tot això, el músic no rep diners en cap moment, i ens plantejem si els motius pels quals això passa tenen a veure amb el fet que sigui "música popular". - D'altra banda, el context espacio-temporal intervé en la construcció d'aquest esquema relacional. La desinhibició és pròpia del context de tarda-nit, i d'un espai que està força habitat, ja que l'individu no passa desapercebut per sota el col·lectiu . - Així mateix, les qüestions de gènere es fan patentes en el tipus de desinhibició que observem: la figura que es desinhibeix és la d'un home que en l'espai públic no només se sent legitimat a fer-ho, sinó que fent-ho construeix i reforça la seva masculinitat hegemònica, basada en la construcció de relacions de poder verticals des de l'assumpció del rol de superioritat. - Les relacions erímeres que estableix amb la gent que passa també posen de manifest qüestions de gènere: en relació amb les persones amb qui més interactua, la mirada de la dona que passa és una mirada de complicitat (somriure), la qual suposa una relació horitzontal, en canvi, la del home és vertical (sent la legitimitat de fer-me un comentari).
			gènere; corporalitat; espai-temps; artista-públic; interpel·lació; música popular; microinteraccions.

CONTEXT DE L'OBSERVACIÓ													
UBICACIÓ ESPACIAL		UBICACIÓ TEMPORAL		TEMPS D'OBSERVACIÓ			REGISTRE		TIPUS D'OBSERVACIÓ			INCIDÈNCIA DE L'OBSERVACIÓ EN LA PRÀCTICA URBANA	
#	Lloc	Punt A miuc	Data	Dia	Temps d'inici	Temps final	Durada	ID	Durada Registre	Descripció de l'observació	Presentació de la investigadora al músic	Resposta dels agents a l'observació	Interaccions entre la investigadora i els músics
22	Diagonal	35	5 de febrer	Dimarts	18:51	19:27	0:36	x		Realitzo tota l'observació des d'una taula exterior del x bar, d'una manera "encoberta" en tant que la meua acció s'encabeix en una normalitat. Observo des d'una perspectiva diagonal als músics.		El tipus d'observació porta a que la gent no es fixi en mi en tant que observadora. Destaquem que un home s'asseu a la taula onestic - "puedo?" També destaquem la interacció que estableixo amb una noia que em pregunta les direccions per anar a Plaça Catalunya.	Interaccions entre la investigadora i els músics Els músics poden haver tingut en compte la meua mirada, però el tipus d'observació que duu a terme propicia a l'anonimat de la meua presència.
23	Urquinaona	20	Dimarts	5 de febrer	20:50	21:07	0:17	x		Arribo i, com que el músic em recorda, para la seva actuació per parlar amb mi. Durant l'lesiona queestic observant em situo de manera frontal a la seva performance.	Li explico queestic fent un cop d'ull als diferents punts per tocar.	La gent em té en compte en relació a la figura del músic. Es creen interaccions transversals.	Em saluda i se'n recorda que ens havíem vist el dia anterior. Ens abraçem. Em diu que al final no li vaig enviar el WhatsApp. Manima a escoltar-lo. "Claro, te permito, por qué, no?" Després de passar una estona, ens acomiadem concretant la manera de poder-nos tornar a trobar.

INCIDÈNCIA DE LA PERFORMANCE EN LA PRÀCTICA URBANA		INCIDÈNCIA DE LA PERFORMANCE EN LA PRÀCTICA URBANA	
Característiques de la performance	Característiques de l'entorn de la performance	Interaccions entre els músics i els altres agents	Músics
<p>El noi toca la guitarra i canta, la noia només canta. Estan de peu. Es mouen a ritme de la música. Toquen música reggae. La noia canta en castellà i el noi en un altre idioma que no identifiquem. Desconexem si solen tocar junts, però a les gralles d'Amic apareix només el nom de Thiare. En mig de la performance, el presenta a la cantant. Van mirant a la gent i es miren entre ells al llarg de la interpretació.</p>	<p>Hi ha molta gent que participa de l'espai. Esdevé un punt de trobada per algunes persones. Un punt d'orientació per a d'altres, o un punt de consum. Se senten converses.</p>	<p>Duo: Thiare (622) + cantant</p>	<p>Característiques dels músics (estigmes)</p> <p>Home amb estètica jamaicana i dona blanca. Joves.</p>
<p>Durant el muntatge de la performance, el músic procedeix lentament. Observa el seu entorn mentre realitza el muntatge. Prepara el micròfon i l'amplificador. Situa la funda de guitarra i prepara el pedal. Es posa les ulleres de sol i realitza uns estraments. Treu la guitarra i prepara el pedal. Es posa la guitarra al coll i a fina en "mute". Roman de peu. Comença la performance sense dirigir-se a la gent. No realitza cap tipus d'interacció verbal amb el públic en cap moment de l'observació. No porta bases, només guitarra i veu. Canta en anglès. Amb un estil pop-rock "de tranquis" interpreta cançons com "Sing it Back" (Moloko). Entre cançó i cançó a fina, és l'afinació el que fragmenta els temes, sense que queden definits els inicis i els finals de les cançons.</p>		<p>La gent, en la seva totalitat, genera una sensació de dispersió un tant caòtica. En el si d'aquest context, destaquem que la noia del bar mira la performance. Un nen que passa es fixa amb atenció. L'home que s'ha assegut a la meua taula del bar porta el tempo amb el peu.</p>	<p>Martín Ortiz (472)</p> <p>Home blanc amb ulleres. Alt. Amb americana.</p>
<p>Toca temes propis, no li agrada tocar versions. La part musical es compon d'una guitarra que realitza una roda d'àcords que es van repetint, a sobre de la qual canta, les lletres. El primer tema parla dels amics. Explica que ha anat perdent els amics un a un i que vol estar sol fins que trobi algú que realment el convenci. Sonriu, quan canta, i es mou de costat a costat. Amb el següent tema apel·la directament al públic a través de la lletra: "dime <Hola, qué tal> hay que saludar". Canta en castellà, en serer (llengua del Senegal) i en base (té un grup allà, on ha viscut 10 anys).</p>	<p>L'espai no està molt transitat. La gent que passa en grup sol se converses.</p>	<p>La gent que passa es fixa en la performance i en moltes ocasions sonriu. Destaquem la presència d'una parella que s'atura durant una estona i li dona diners. També ho fa una noia. La gent que passa fa a algun crit d'agraïment en relació, també, als meus aplaudiments.</p>	<p>Bouba</p> <p>Home negre. Senegal.</p>

CONCEPTES CLAU			
OCUPACIÓ DEL LLOC OBSERVAT PER PART DELS MÚSICS			
Relació dels músics amb AMUC	Marc legal de la performance observada	Narració de l'experiència dels músics en el metro	Reflexions entorn a l'observació
<p>Pertanyen a Amuc. La relació observada entre els primers músics i el segon és de respecte, simpatia i reconeixement. No interactuen de manera excessiva, el Martin està amb el mòbil, però semblen conèixer-se.</p>	<p>Les performances són completament legals. El músic Martin Ortiz arriba just a l'hora que estava apuntat i, sense generar conflicte, els informa i els altres músics li cedeixen l'espai.</p>	<p>x</p>	<p>- Les interaccions destacades que estableix amb les persones presents comporten, un cop més, reflexions de gènere: en el cas de l'home que s'asseu a la meua taula, aquesta acció connota la legitimació que l'individu té en un espai públic per traspassar la meua esfera, pel que fa a la dona que em pregunta per la manera d'arribar a un cert lloc, és aquesta un exemple més de la mirada que una dona pot tenir vers una altra dona en un espai públic (una mirada segura en contraposició a la inseguretat que pot suposar establir una relació amb un home en aquest context) i alhora comporta la manca d'homies que podrien propiciar aquest tipus d'interacció amb una dona, degut al lloc que a aquest se'l és assignat en l'àmbit del coneixement i la raó. Indicar un camí, guiar, liderar, són accions atribuïdes al gènere masculí, i demanant aquestes accions a una dona per part de l'individu que performa la masculinitat hegemònica suposa, per aquest, una renúncia a la seva condició de poder i superioritat. - Les qüestions de gènere es fan també paleses en les característiques de la performance del duo en relació a la totalitat del treball de camp dut a terme: de totes les performances observades, les úniques presències femenines estan associades a rols que s'han normativitzat com a femenins des de la cosificació (el violí èpic, en relació a l'atribut "sexy" de la dona i la veu, com a atribut pur des d'una perspectiva naturalista i essencialista). En aquest cas, a més, la dona canta acompanyada per l'home, la qual cosa li sostreu autonomia a la seva identitat de gènere, a diferència de totes les altres performances observades, en les quals l'home és representa autònom de si mateix. Tot i així, val a dir que cada estil-gènere de música comporta una manera d'entendre la situació de la figura de la dona en cada cas. Cal analitzar com s'ha constituït la imatge de la dona en el respecte tenir. Les ulleres del Martin comporten certes implicacions que cal tenir en compte a l'hora de situar la performance en l'esquema esmentat. Estableix una barrera amb el públic a través de la reivindicació d'un anonim i una interiorització que fa que la seva música pugui actuar com a música de fons. Durant el temps d'observació no obté cap moneda, la qual cosa podria ser també conseqüència d'aquest aspecte. Les ulleres li confereixen una imatge i una identitat que no es contraposa a la música que interpreta. D'altra banda, cal tenir en compte que les ulleres de sol incideixen en el sentit relacional de la mirada: davant de la percepció difuminada de la font de la mirada, les ulleres poden suposar l'anul·lació de la sanció que es duu a terme a través de la mirada (no hi ha sanció possible de la nostra acció) o l'incremament d'inseguretat vers aquesta (en tant que font desconeixuda que no es deixa veure però és present).</p>
<p>Comença a Amuc i, particularment, a Thare. És conscient de la normativa i de les bases, i sap que si no hi ha ningú pot posar-se a tocar.</p>	<p>El músic que segons les graelles hauria d'estar ocupant l'espai és Najul (639A). Pel que explica, el Bomba sembla tenir un carnet convidat.</p>	<p>Com que està sol i no parla amb ningú, sol venir aquí a assajar. Explica que es posa als llocs que estan lliures. Explica que si cantes bé, a la gent li és igual en quina llengua cantis. El valor que posa de rellevància és el "sentiment" que cal transmetre per tal de connectar amb la gent. Creu que cal tocar "amb ganes", i que si no en tens més val quedar-se a casa. Explica que molts dels concerts de cap de setmana li surten en el metro (porta targetes promocionals). En quant al repertori, diu que li agradaria cantar cançons d'altres, però creu que per ser un bon músic cal fer les pròpies cançons. Les seves lletres parlen sobre la vida i el respecte. Creu en la importància de conèixer la gent del lloc on vas, que has d'estar obert per poder viure i aprendre. Coneix ja a un munt de gent. La seva rutina consisteix en anar al bar a prendre el cafè i venir al metro a tocar.</p>	<p>- Les seves lletres interpel·len directament a la gent que passa, i el context espacial ho propicia. També ho fa la seva actitud vers la gent, una actitud oberta amb un somriure que desperta somriures en la gent que se'l mira. - Es posa de manifest que cal entendre el metro com a lloc de treball prenent la noció de lloc més enllà dels seus límits espacials. - Els valors del músic (obertura, conèixer gent, etc.) determinen la rebuda que aquest pot tenir de la meua presència, el seu interès per vincular-se a Amuc i les possibilitats d'obtenir més concerts en aquest espai.</p>
		<p>x</p>	<p>Identitat; músic-públic; ulleres; mirada</p>
			<p>Conceptes clau</p> <p>gènere; inseguretat-seguretat; reggae; veu; rols</p>

CONTEXT DE L'OBSERVACIÓ													
UBICACIÓ ESPACIAL		UBICACIÓ TEMPORAL		TEMPS D'OBSERVACIÓ			REGISTRE		TIPUS D'OBSERVACIÓ			INCIDÈNCIA DE L'OBSERVACIÓ EN LA PRÀCTICA URBANA	
#	Lloc	Punt Amic	Data	Dia	Temps d'inici	Temps final	Durada	ID	Durada Registre	Descripció de l'observació	Presentació de la investigadora al músic	Resposta dels agents a l'observació	Interaccions entre la investigadora i els músics
24	Verdagner	25	Dimarts	5 de febrer	21:25	21:40	0:15	x		Estic en una zona on s'espera que puguis haver quedat amb algú. Faig una observació parcial i "encoberta", lluny de la font d'observació.	x	Hi ha gent que em mira, però la meua presència no esdevé subjecte de transgressió de la normativitat del metro. Destaquem la trobada amb el noi que vaig conèixer durant l'observació (8), just en aquell context.	x
25	Urquinaona	20	Dimecres	6 de febrer	9:57	10:10	0:13	x		Hi ha una exposició a les parets del túnel d'Urquinaona (Umbral), i realitzo una primera part de l'observació de manera "encoberta", fent veure queestic observant l'exposició. Després de parlar amb el músic, me'l quedo escoltant i observant des de l'altra banda de la paret en què està ell situant, a una distància prou considerable i de manera diagonal a la seva frontalitat.	Li comento que la lire dia vaig estar en l'assemblea d'Amuc i que m'estic interessant pel projecte.	Hi ha gent que em mira tant pel fèct d'estar aturada observant l'exposició com la performance.	Davant de la meua apel·lació a Amuc, posa de manifest el seu coneixement sobre l'associació i sobre l'assemblea del proper dilluns. Està obert que em quedi escoltant una estona sempre i quan no filmi, però no estableix especial interès per conversar amb mi. Després de la seva interpretació i la meua observació, si que em pregunta sobre mi. Sha fixat en què porto el violí i em pregunta si tinc pensat treure'm el carnet. Em pregunta si tinc pensat tocar amb algú. Quan acabem la conversa, sembla content d'haver-me conegut: "un gusto verte, ¡nos vemos!".
26	Passatge de Gràcia	4	Dimecres	6 de febrer	10:20	10:28	0:08	x		Just arribo quan està acabant la seva interpretació en aquest lloc, així que realitzo una observació molt curta.	Li comento que tinc el carnet convidada d'Amuc i queestic començant a introduir-me en el context. Li dic que toco el violí.	x	No estic incidint excessivament en la seva performance, en tant que no estic aturant la seva activitat, sinó que apareix en el moment de recollir. Està obert a parlar amb mi i em dona consells. M'insisteix en què em quedi tocant una estona al punt que deixa ell lliure.
27	Verdagner	25	Dimecres	6 de febrer	10:39	10:48	0:09	x		Em situo lluny de la performance, a prop del punt de x llibre. El músic no em veu.	x	Algunes persones que passen es fixen en la meua presència	x
28	Vall d'Hebron	38	Dimecres	6 de febrer	12:00	14:00	2:00	x		Observació participant juntament amb el músic.	x	Vam realitzar la performance com si fos un concert, així que no ens aturàvem per parlar d'altres coses. El dirigia la situació, tot i que m'anava preguntant si em semblava bé tocar els temes que em proposava.	El músic no té cap problema perquè el gravem. Ens demana si li podem passar el video per WhatsApp, ja que té la família a Alacant. Li agrada explicar-me la seva experiència, ja que així recorda moments del passat.
29	Passatge de Gràcia	4	Dijous	7 de febrer	12:55	13:20	0:25	A-TC#29	14:22	Realitzo l'observació amb una companya. Quan arribem, ens situem de manera diagonal a la seva performance. Després de parlar amb el músic, l'entregistrem des de les dues perspectives.	Ens presentem com estudiants que estem realitzant un treball. Li demanem si podem enregistrar la seva performance.	Quan ens situem a la banda esquerra del túnel contrària a la performance, la gent que passa i ens troba de cara fa un cop d'ull a la nostra presència. Han de modificar el seu pas, ja que l'espai és petit i, per molt que estiguem al costat de la paret, han "desquivar-nos". Quan estem de cara a l'altra banda del túnel, també cal que la gent modifiqui el seu pas, però ningú es gira per parar atenció a la nostra activitat. La gent amb la qual ens trobem de cara, la qual no ha "desquivar-nos", es fixa igualment en la nostra presència. Quan sosime la conversa amb el músic, la gent que passa ens mira.	
								V-TC#29	11:30				

CONCEPTES CLAU			
OCUPACIÓ DEL LLOC OBSERVAT PER PART DELS MÚSICS			
Relació dels músics amb AMUC	Marc legal de la performance observada	Narració de l'experiència dels músics en el metro	Conceptes clau
x	En el moment espai-temporal en què s'emmarca l'observació, hi ha un altre músic apuntat a les graelles: Alvar (634). Però reconeixem que el músic és d'Amuc.	x	- En un mateix dia ens trobem tres vegades per la mateixa zona a un intèrpret d'erhú (no hem identificat si es tracta de la mateixa persona), la qual cosa ens parla dels processos d'ocupació d'espais. - Destaquem la trobada amb el noi que vaig conèixer fent observació, la qual cosa implica una incidència per part meua en l'habitualitat d'aquest.
És músic d'Amuc.	És músic d'Amuc. Desconeixem si estava apuntat a la graella.	Porta temps tocant. Ho fa per temporades. No és ni dur ni senzill tocar al metro. "Tienes que tocar". En relació a Jordi Jardí, amb qui creu que m'ho passaré bé tocant, em diu que ell és "més avorrit". Explica que hi ha uns quants músics que toquen el violí i la guitarra i s'acompanyen entre si.	performance; receptió; funció; espai-temps; ulleres; enregistrament; confiança.
Em diu que parlí amb el president d'Amuc per tal d'entrar. Que és important mantenir el contacte amb els membres de l'associació. Es refereix al col·lectiu com a "ells"; "no tines que perdre el contacte con ellos". M'insisteix en què cada setmana vagi a	És músic d'Amuc. Desconeixem si estava apuntat a la graella.	M'explica que abans era millor tocar al metro.	Amuc; col·lectiu
x	x	x	popular;
-	El Jordi Jardí (444) estava apuntat a les graelles d'Amuc en l'horari adequat, tot i així, portava un temps tocant abans de la meua arribada, amb la qual cosa va superar el temps legal la seva performance.	[...]	interacció; familiaritat; participació;
No hi pertany però ho coneix.	El músic no pertany a Amuc, no seria legal la seva performance.	Explica que havia estat vivint 7 anys a Barcelona fa temps. Creu que a abans era "d'una altra manera"; "Salías a la rambla, podías tocar"; anaves d'un lloc a un altre sense problema. Creu que Barcelona estava diferent que com està ara. Hi ha més temor, més tristesa. La situació política està pitjor. Abans els estrangers tenien més llibertat. Fa referència a "nosaltres", per referir-se als músics i dir que estaven més segurs del treball . Ha tocat a molts llocs: Alicante, Salamanca, Valladolid, Tenerife. Va fer el camí de Santiago amb la guitarra, tocant cançons al llarg de tot el recorregut. Té una discapacitat i per ell això és una via per poder cantar les seves cançons i sentir-se feliç. - M'explica que una vegada, un noi també es va quedar mirant-lo sense demanar-li permís. Ell mateix no entenia què feia, fins que es va apropar i li va ensenyar el dibuix que li havia estat fent. També guarda unes fotos en blanc i negre que li van fer un dia. Comenta que és això és un món "que no tiene fin". Que sempre estàs aprenent.	Barcelona; memòria; narratives; pobresa; discapacitat; gos; funció