

El preu de la música

Una reflexió sobre els intercanvis
monetaris entre els transeünts i els músics
urbans a Barcelona

Treball final de grau en Antropologia Social i Cultural

Oriol Delgado, Cora

coriolde7.alumnes@ub.edu

Curs 2013-2014

Tutor: Roger Canals

Resum

A Barcelona, existeixen dos col·lectius de músics que toquen a la via pública: els que toquen al carrer i els que ho fan al metro. En aquests diferents espais on desenvolupen aquesta activitat, considerats llocs de trànsit d'individus, es produeixen intercanvis i relacions socials entre transeünts (és a dir, els individus que transiten per l'espai) i els músics.

Prenent com a referència la teoria de la noció del do de Marcel Mauss (1925), segons la qual tot do comporta una contraprestació, pretenc veure les dimensions que es poden condensar en un intercanvi econòmic en aquest context urbà. A partir del treball de camp, em proposo discutir conceptes com art, almoïna i relació social que formen part dels imaginaris i dels discursos que fan els músics i els individus sobre l'activitat musical dins l'espai públic.

Paraules clau: músics urbans, espai públic, noció del do, art, almoïna, mirada, intercanvi, moneda, economia dels béns culturals

Índex

1. Introducció.....	2
2. Marc teòric i conceptes analítics.....	4
3. Metodologia.....	6
4. Importància del context: Música al carrer i al metro.....	7
5. Els col·lectius de músics i la seva regulació.....	13
6. La mirada relacional.....	16
7. Objecte d'intercanvi privilegiat: La moneda.....	19
8. Conclusions.....	21
9. Referències bibliogràfiques.....	22

1. Introducció

La música a la via pública de Barcelona es pot trobar a dos espais diferents: al metro i al carrer. Aquests espais tenen punts cedits per organismes de la ciutat, perquè els

músics associats en els diferents col·lectius puguin desenvolupar la seva activitat. Dins d'aquests espais urbans emergeixen interaccions espontànies, relacions anònimes i intercanvis transitoris que elaboren un conjunt de situacions etnogràfiques, les quals formen el meu objecte d'estudi. Són aquestes interaccions les que pretenc analitzar a partir de la teoria del *do* que va proposar Marcel Mauss en el seu llibre *Ensayo sobre el don* (1925) basant-se en societats arcaiques. En ell es veia com els intercanvis generen sentits per la societat, i també són una forma de mostrar i crear relacions socials.

La primera part del treball se centra en el context. És a dir, els diferents espais on els músics desenvolupen la seva activitat, amb l'objectiu de veure de quina manera condiona la seva tasca. Aquest context, format per llocs de pas, presenta certes característiques a l'hora de desenvolupar l'activitat i a l'hora d'establir relacions. Així, em basaré en els punts més importants segons els meus informants a l'hora de fer música al carrer o al metro.

Posteriorment, em centraré en el paper dels dos col·lectius de músics, fent referència a qüestions com per quins motius existeixen aquests col·lectius, quina són les seves funcions i com és la normativa proposada per diferents organismes de la ciutat com és Transports Metropolitans de Barcelona (TMB) i el districte municipal de Ciutat Vella. Aquest punt serveix per fer una aproximació a les intencions dels músics, saber per quines raons han entrat als col·lectius i quines expectatives tenen. En aquest punt, es tracta de conèixer els discursos que els músics utilitzen sobre la seva activitat per contrastar-ho amb les accions que duen a terme.

Finalment, focalitzaré el treball en els intercanvis que trobem en aquests espais entre els músics i els individus que hi circulen, i com és la moneda la que s'exigeix com a objecte de canvi. A més, dins d'aquests espais és interessant veure la importància dels gests corporals en les relacions, que en el meu cas, he escollit centrar-me en la mirada per veure com juga en les diferents situacions socials.

A partir d'aquesta estructura, el meu objectiu és donar peu a la reflexió de com a través d'una pauta d'intercanvi monetari es poden generar diferents sentits i significacions. És en aquest punt on sorgeix la pregunta que ha guiat el meu treball: quins significats obté la moneda donada en les diferents situacions etnogràfiques? Quina és la raó que fa que la moneda sempre sigui l'objecte intercanviat per la música?

La motivació de la meua recerca està en poder mostrar com la música considerada com a cultura s'ha expandit en l'àmbit econòmic, utilitzada com una atracció pel desenvolupament del capital i del turisme. Així, crec interessant poder contribuir en com trobem l'activitat dels músics a través dels intercanvis urbans a la Barcelona contemporània.

2. Marc teòric i conceptes analítics

L'enigma que plantejava Marcel Mauss sobre el do en el seu estudi era que els intercanvis i els contractes sempre es realitzen en forma de regal, en aparença voluntaris i lliures, però que tots són entregats i retornats per obligació. L'autor es qüestionava quina era la regla de dret i d'interès que feia que tot present rebut hagués de ser retornat, i estudiar la moral i l'economia que intervenien en els intercanvis. Per tant, la norma implícita que tot do comporta una contraprestació constituïa la vida social de la societat.

És en aquesta norma que estableixo el primer concepte clau d'aquest treball: El do. Segons Maurice Godelier en *Enigma del don* (1998), el do és un acte voluntari, que pot ser individual o col·lectiu, i que pot ser sol·licitat o no sol·licitat per aquell o aquells que el reben. En aquest treball utilitzo aquest terme per designar el do entre els transeünts i els músics urbans per analitzar quina moral i economia intervenen a l'hora de donar i retornar el do i que es produeixi un intercanvi.

Per poder analitzar com és el do i l'intercanvi en els diferents espais, utilitzo dos conceptes per situar les diferents relacions socials que hi interfereixen. Aquests són: art i almoïna. En primer lloc, el concepte d'art prové dels discursos dels músics que consideren la seva activitat com una expressió d'aquest. I és aquesta expressió d'art la que és valorada i percebuda pels individus, i fa que es reproduïxi l'intercanvi. La definició d'art de la qual parteixo engloba moltes de les activitats humanes, i és proposada per H. Morphy i M. Perkins en el seu text *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*:

"Our position is that the anthropology of art is not simply the study of those objects that have been classified as art objects by Western art history or by the international art market. Nor is art an arbitrary category of objects defined by a particular anthropological theory; rather, art making is a particular kind of human activity that involves both the creativity of

the producer and the capacity of others to respond to and use art objects, or to use objects as art."¹ (2006:12)

Amb aquesta definició no pretenc establir uns criteris per classificar què pot ser o no pot ser art (categoria canviant i no universal), sinó entendre el lloc que ocupen a la vida de la societat depenent del context on es troben. Per aquests autors, l'art descriu uns conjunts de pensaments i pràctiques que implica la creativitat en la producció, ja sigui coincidint amb les formes establertes com innovadores.

En segon lloc, el concepte d'almoïna. Aquest fa referència en alguns encontres on l'empatia de la relació està absent i el do agafa cert aire de do caritatiu per part dels individus. Aquest concepte prové dels intercanvis necessaris com eren els esperits dels morts i els déus. Com trobem en el llibre ja citat de Mauss quan parla d'aquesta categoria, l'almoïna és fruit d'una noció moral del do i de la fortuna, i també d'una noció del sacrifici per l'altre (1925:103). Representava que el que es donava als esperits i als déus, podia ser donat als nens i als pobres, de manera que aquest do funcionés com a principi de justícia, tot i que s'acaba convertint en l'acte de donar caritat. En un primer moment, aquest era empès per diverses institucions religioses, però actualment s'ha tornat laic. És aquesta almoïna laica a la que em referiré en diferents punts del treball. Així, aquesta acció ja no es veu com una virtut teològica o com un gest d'un fidel o creient, sinó que es percep més com un gest de caritat i solidaritat entre éssers humans.

No només el que està considerat almoïna ha canviat l'interpretació sinó que com trobem en el llibre de *Máscaras del dinero* (2004), el diner també passa per varies transformacions durant les diferents èpoques que el porten fins a com l'entendem avui. De fet, les primeres formes monetàries broten del temple. L'encunyació era un distintiu de la propietat de Déu i formava l'equivalent generalitzat per la comunitat. Les monedes emeses pel temple van conservar la vigència com pautes de valor. Per apropar-me a la part més econòmica he utilitzat el text de *La economía de los bienes simbólicos* (2002) de Bourdieu i *El recurso de la cultura* (2002) de Yúdice, per a

¹ (trad.) " La nostra posició és que l'antropologia de l'art no és simplement l'estudi dels objectes que han estat classificats com objectes d'art per la història occidental de l'art o pel mercat internacional d'art. Tampoc es tracta d'una categoria arbitrària d'objectes definits per la teoria antropològica particular; més aviat, la creació d'art és una activitat humana particular que implica tant la creativitat del productor com la capacitat dels altres per respondre i utilitzar els objectes d'art, o per utilitzar els objectes com a art."

entendre com es produeixen els intercanvis entre els músics i els que circulen per la via pública.

I per últim, a l'hora d'entrar al camp i d'estudiar el que forma el context, he utilitzat l'aproximació des d'una antropologia urbana. D'aquest punt destaco un quart concepte, l'espai. L'espai, com diu Delgado (2000), està ple d'objectes de doble discurs. Per una banda, l'espai és el resultat d'un disseny urbanístic i delimitat políticament, que ofereix els sentits pràctics d'utilització i influència sobre les estructures de relacions en les que es pot basar. D'altra, l'espai també és el resultat dels usuaris que circulen per aquests espais. Els usuaris practiquen l'espai, al mateix temps que el defineixen.

3. Metodologia

Fer treball de camp dins de lo urbà té l'avantatge i l'inconvenient de que l'individu és al mateix temps participant i observador. Això fa que moltes vegades parlar de l'espai urbà i de les pràctiques que hi trobem és quelcom que les persones ja coneixem, però per altra banda, la quantitat de coses, accions i successos que hi ha en aquests espais fa que sigui difícil l'observació d'una realitat concreta.

Tot i que la metodologia utilitzada es basa majoritàriament en observació participant en diferents escenaris dels meus informants², mentre durava l'actuació en el carrer i el metro³ he desenvolupat el que Colette Petonnet anomenava *observació flotant*, tècnica que consisteix en deixar-se impregnar per l'espai urbà (citada a Delgado, M. , 1999). He observat així els fluxos de la gent, les formes en que es produïen els intercanvis entre els músics i els passatgers públics, i com la mirada ajuda en aquests contextos a establir relacions. A més, he utilitzat la tècnica de l'entrevista per aprofundir en com els músics conceben la seva activitat. Aquestes han estat tres entrevistes semiestructurades basades en diferents punts:

1. *Quin lloc ocupa la música en la teva vida?* Quan temps feia que si dedicava, de quina forma (parcial o total), quina raó havia fet que entrés al col·lectiu, etc.

² haig de dir que quan durant el text em refereixi a els músics, em refereixo només a la petita mostra que formen els meus informants i que em baso en els seus casos.

³ Durant l'any passat vaig fer treball de camp en el metro ja que em centrava en aquest col·lectiu, per diverses raons em vaig veure obligada a ampliar també en el carrer, cosa que m'ha permès veure amb que es diferencien ambdós.

2. *Quina són les funcions i les característiques principals de les associacions i la regulació?* Nombrar quins inconvenients i avantatges veien en el funcionament de la música urbana, quins objectius hi havia des de l'associació, com era el seu funcionament, etc.
3. *Quins punts fluixos i punts forts hi ha en els espais com el carrer i el metro?* Com l'espai públic condiciona la seva activitat, quina diferència hi ha entre el carrer i el metro, com captar l'atenció dels transeünts, etc.
4. *Com defineixes l'activitat del músic urbà?* Com els interessos i els propòsits fan definir l'activitat, com situar la seva activitat entre l'art i l'almoïna.
5. *Quins creus que són els motius pels quals els individus et donen una moneda?* En quines situacions es produïa aquest do, tots els individus perceben la teva activitat com a art, existeix el do caritatiu en aquestes situacions.

A part de membres del col·lectiu, també he fet set curtes entrevistes o converses amb persones properes a mi que en diferents moments també hagin tingut encontres amb els músics, ja que em significava una tasca difícil aconseguir respostes dels viatgers urbans durant el treball de camp. Aquesta es basava en dos qüestions: veure si coincidien les dues parts de l'intercanvi en la concepció d'aquest i si coneixien la regulació dels músics.

Per últim, per entrar al camp també m'ha servit el treball bibliogràfic citat a la bibliografia final.

4. Importància del context: Música al carrer i al metro

El paper del context en la meua recerca és fonamental per aprofundir en la situació etnogràfica analitzada. Per tant, en aquest apartat vull establir les bases del que és l'espai en el qual es dibuixa tot l'entramat de relacions que he observat.

L'espai públic⁴, com és el carrer i el metro, són espais transversals, espais on els individus que el transiten només volen això, circular-hi, creuar-lo, o si més no la major part d'aquests. Així, considero aquest espai urbà com una continuació

⁴ El context format per aquests espais es pot trobar certes similituds amb el terme proposat per Marc Augé, els *no-llocs* (2000). Aquests eren descrits com espais no concrets ni definits, llocs de trànsit on els individus són conscients de que aquest és un lloc de pas. És l'espai del viatger.

d'estructures canviant, on les petites peces que el formen tenen trajectòries diferents però coincideixen en un mateix lloc momentàniament duen a terme gran quantitat de pràctiques. En aquesta coexistència de pràctiques es produeixen relacions de vincles dèbils i majoritàriament anònimes que formen el meu objecte d'estudi. Són les diferents interaccions que es produeixen respecte als músics del carrer o al metro les que formen l'objecte central de la meva recerca.

Els diferents punts cedits als músics tenen les característiques d'un lloc de trànsit, fet que implica una sèrie de condicions pel desenvolupament de la seva música. En aquest punt em referiré als aspectes principals dels espais com el metro i el carrer segons els meus informants.

Molts d'ells han coincidit a dir que molts dels llocs on tenen el permís per tocar no són idíl·lics a l'hora d'exercir la seva activitat. Per exemple el metro, són llocs sorollosos, estrets, i moltes vegades estressants pels individus. Això fa que a simple vista es reconegui el metro com un lloc amb plena dificultat per fer música.

"Abans t'he comentat que en general no és un espai ideal per tocar, encara en algun vestíbul així amb certa amplitud [...] però clar si tu et poses en un d'aquests túnels que connecten, els transbords, que passen per allà riuades de gent, et trepitgen les coses o el que sigui, fas una mica de nosa fins i tot. La gent no pot parar-se a acabar d'escoltar la cançó." (Entrevista a E.A)

Pel músic, és més difícil fer-se un lloc al metro, ja que solen ser espais més reduïts. A més, els fluxos grans de gent suposen problemes, però també hi ha l'idea de que com més quantitat de gent passi, més possibilitat hi ha de guanyar més monedes. Així doncs, hi ha unes preferències generals segons el lloc, tant en el carrer com al metro, que es valoren per les condicions de l'espai i les fluctuacions d'individus que hi circulen. Tal i com ens diu E.A: *"sempre faràs més calers tocant en un lloc del metro on passi molta gent, encara que aquest sigui molt estret, que en un lloc molt còmode però sense gent"*.

Al carrer, un dels principals problemes pels músics, és la coexistència amb els altres individus que desenvolupen una altra activitat en els mateixos espais o amb els veïns de la zona. Al principi de l'establiment de la regulació hi havia una sèrie de punts permesos que s'han anat suprimint a mesura que han anat sorgint problemes, la causa principal han estat queixes procedents dels veïns. A part, al carrer és molt fàcil coincidir amb altres activitats com una manifestació, el camió de les

escombraries o que hi hagi unes obres al costat, que compliquen la producció de música.

“...com que no està gestionat per nosaltres, l’ajuntament el que fa quan hi ha un problema, en comptes d’agafar el músic i dir-li: porta aquí el carnet i estaràs sis mesos sense tocar al carrer. Que es posaria tothom firme, eh! Però el que fan és suprimir el punt, i així se n’ha suprimit una pila eh, una pila! I llavors què passa? Que hi ha menys lloc per tocar i els mateixos músics, per lo tant encara es saturen més aquests llocs i generen més problemàtiques amb els veïns que hi ha per allà”. (Entrevista a E.A)

“ Moltes vegades et trobes amb el maleït trepant, amb la broca. I s’està les dues hores del teu torn, trrrrrrr...Però clar, ells estan treballant i representa un bé per la societat, en canvi el músic no. El músic és una persona prescindible totalment, i lo que fa el trepant és molt més dolent per la salut que lo que fan els músics.” (ibid.)

La certa aplicació d’algunes regles, sobretot al carrer, resulten ser una font de problemes pels músics. En alguns casos, s’acaba amb conflictes amb la guàrdia urbana. La prohibició de l’amplificació, n’és el cas més típic. Al carrer està totalment prohibit, en canvi, al metro no es pot superar una amplificació màxima de 20 watts. A través d’aquesta restricció, hi hagut molts instruments requisats per part de la guàrdia urbana⁵. El lloc on van a parar tots els instruments ha set anomenat ‘cementiri d’instruments’.

“La guàrdia urbana ha matxacat molt [...]Però és que sinó utilitzo l’amplificació al carrer, no em sent ni l’Enric, perquè unes cordes de niló...Ja ho he provat, quan em van requisar l’amplificador, un dia vaig estar a les escales de la catedral, vaig estar tocant una hora i mitja sense amplificador, i no em va caure ni un duro..” (Entrevista a S.A)

El carrer també està exposat als canvis climàtics, i afecta tant músics com el comportament dels passatgers. Això fa que alguns dels meus informants prefereixin tocar a llocs tapats, si tenen la possibilitat, durant les èpoques de més pluges. Al mateix temps però, en algunes estacions de l’any, hi ha espais que sintonitzen molt bé amb la música i creen un clima fascinant.

“Però clar, hi ha llocs tant bonics que realment sembla que estiguin fets per fer-hi música. A mi un dels que m’agrada més és la plaça de Sant Iu, per allà al costat de la catedral, és ideal per tocar. No hi ha veïns però hi ha turistes que passegen, té una acústica boníssima, hi ha un banc per seure...” (Entrevista a S.A)

⁵ Si la guàrdia urbana o altres entitats amb poder sancionador et requisen l’instrument o l’amplificador, el teu estri serà retingut un mínim de 72 hores, a part de pagar una multa per la recuperació d’aquest.

Darrera els discursos que es donen a l'hora de parlar sobre els espais, els músics fan una diferenciació entre llocs bons i llocs dolents. Aquesta diferència és més notòria en els punts del metro, on les parades de Verdaguera, Urquinaona i Passeig de Gràcia són les més sol·licitades. Però no a tots els espais considerats bons de Barcelona es pot tocar.

"Has de tocar on et toleren i no a on voldries. Els músics són vistos com uns intrusos, clar, els músics de carrer. Però és que hi ha músics des de l'edat mitjana eh. I jo em plantejo contínuament que haig de fer per no ser un problema al carrer" (Entrevista a E.A)

Sovint, durant el treball de camp he sentit que ser músic del carrer o al metro, resulta ser l'esglaió més baix de la música professional, és a dir, de poder guanyar cèntims fent la teva música *"Més avall que això, o sigui més avall que el carrer, només hi ha el metro. I perquè està a sota."* (S.A. 11.11.13)

Tot i així, amb la majoria de les persones del col·lectiu que he parlat, fer música en aquests espais, sobretot al carrer, els agrada. Els motiva. Els recompensa. *"Tot i així, quan és un dia de sol, de primavera, on hi ha guiris que et tiren monedes i et compren discs, que se sent bé la música, que has trobat el so, que et trobes còmode..m'agrada molt la música al carrer i m'ho passo molt bé. I és que hi ha molta gent que li agrada la música al carrer"*. (Entrevista a E.A)

Aprofundint en els escenaris on es poden trobar els músics, des de la meua perspectiva crec que és interessant observar com canvien les posicions i les relacions en els diferents contextos. Si ja hi ha diferències entre el carrer i el metro, que podem englobar els dos com a llocs de pas i que presenten diferents dificultats com les que hem anat anotant, les situacions canvien totalment quan l'espai adoptat per aquesta activitat es tracta d'un local adaptat i distribuït per dur a terme concerts o activitats similars. El fet de que els cossos es puguin orientar cap a un punt central fa possible la concentració dels presents amb una relació afectiva amb allò que contemplen. L'etimologia del verb "contemplar" es referida per Eugenio Trías (citada a González-Abrisketa, 2013:88) per destacar la agrupació de cossos d'un espai a partir de *templo*. Els cossos dels espectadors atorguen el lloc de la representació. La disposició per part dels observants a establir un cert contacte o una relació amb els actors és molt major en aquests espais, que no pas als espais trànsit.

Si comparem els espais del metro i el carrer segons el que es pot contemplar,

els músics parlen de que al carrer es guanyen més cèntims que al metro, aspecte que es pot relacionar amb poder contemplar més fàcilment al carrer, que ajuda a establir més connexions entre els músics i els individus.

Enfocant cap a les relacions entre els músics i els transeünts, he de fer referència al terme èmic per parlar de les accions que es fan per cridar l'atenció en aquests espais, que anomenen com a 'estratègies'.

Per exemple, una d'aquestes estratègies és segons el tipus de música que es toqui, si es fa una música més rítmica, com per exemple la rumba, *spanish music* o cançons conegudes que s'han internacionalitzat, és més fàcil captar l'atenció dels individus i que s'arribi a formar públic. Es refereixen a *spanish music* com una barreja entre flamenc, rumba o cançons festives conegudes que s'utilitzen per cridar l'atenció dels turistes: *La paella, la sangria, els toros i spanish music, és una espècie de circ que existeix per molts turistes.* (Entrevista a E.A)

La segona estratègia és fer una actuació més espectacular, i això moltes vegades implica tocar més fort. Excessivament fort segons la llei reguladora, i desencadena conflictes amb el col·lectiu (en el cas del metro) o bé, amb la guàrdia urbana.

"N'hi ha un que va perdre el carnet perquè tocava molt fort, els municipals ja li han pres guitarres, amplificadors..però li és igual. I jo li deia: pero mira que eres burro. I ell em contestava: es que si no toco fuerte, gano menos dinero. Però com que guanya bastants cèntims, li prenen la guitarra i l'endemà ja se n'ha comprat una altre" (Entrevista a E.A)

"Todos los que tocan demasiado fuerte solo para atraer a la gente, según mi punto de vista es pan para hoy y hambre para mañana". (H., 6.05.13)

A vegades, aquestes estratègies són criticades per alguns membres del col·lectiu perquè les seves actuacions són dirigides amb la finalitat d'aconseguir més diners, i no tenen en compte el que es vol expressar amb la seva activitat.

"Bé, doncs així a mi no m'han pres mai el carnet, jo faig una música, perquè jo tinc passió per la música, no faig música perquè com més diners guanyi millor, si és per això m'hauria posat a fer flamenc, o rumba, una cosa més espectacular que la clàssica. I no, faig la música que em dóna la gana. Ja he estat masses anys amb grups tocant lo que se suposava que havíem de fer" (Entrevista a E.A.)

"Hi ha músics que s'esperen a que vinguin un grup de turistes per tocar Romance Anónimo. I quan ha passat el grup, para." (ibid.)

Tot i així, molts d'ells, encara que no es faci servir cap de les considerades 'estratègies' anomenades, tots busquen cridar l'atenció amb els transeünts a través de petites accions. Un dels més practicats és la salutació, ja sigui a través d'un gest o a través d'una expressió amb diferents idiomes⁶.

El metro i el carrer són espais on les senyals emeses pels humans són constants, ja que és en aquests espais que es troba gran part del procés de socialització. Des de l'antropologia urbana, hi hagut diversos estudis que s'han centrat que als espais urbans es compleixen unes pautes de circulació i de coexistència, encara que moltes vegades es facin de forma gairebé inconscient. Un d'exemple d'aquests estudis, i en el qual faré referència és l'obra d'Erving Goffman, *Relaciones en público. Microestudios del orden público* (1979). Aquest autor ens parla de l'existència de normes de la via pública. Per exemple, trobem que hi ha una forma per començar i acabar un torn en una conversació, una forma de transitar pels diferents espais, etc. Tot i que les normes actuen com a control social ajudant a veure quins comportaments no entren dins les pautes, paradoxalment, són en aquests espais on es viu una aparent llibertat. Segons Manuel Delgado, encara que el carrer i el metro gaudeixi d'una vigilància política i del control social, aquests espais són vistos com espais on la supervisió i el control poden ser burlats i es puguin obrir més desobediències (2007:129).

A part, a l'espai públic en general, es viu com si fos un espai de tots, i en el cas dels músics aquest fet porta a generar conflictes territorials. Sovint, es creen *obstruccions* (Goffman,1979), quan un individu formula reivindicacions que es consideren excessives d'espai personal en zones considerades públiques o no reivindicables.

"Ui, els romanesos són molt territorials, van en un punt i diuen "este es mi sitio", i ja els hi pots anar dient que no funciona així. Són gent que porten poc aquí i ells deuen estar acostumats que al seu país es posen a un cantó i és el seu lloc" (Entrevista a A. E.)

El fet de considerar com a propi un lloc que és públic, es relaciona quan l'espai es percep com un recurs. Els músics, les estàtues o els pintors, entre d'altres, que

⁶ La salutació és descrita per Goffman (1979) com una acció de descripció fàcil però un acte complicat per la multitud de qüestions reveladores. Hi ha exemples en tots els idiomes i a totes les societats humanes.

treballen en aquests espais, consideren l'espai com un recurs. I són les diferents relacions entre aquest recurs i els humans que l'utilitzen, s'hi mouen i el dominen, el que fa definir l'espai practicat. No és només l'espai que s'obté com un recurs sinó també la cultura, ja que aquesta ja fa uns anys que s'ha expandit cap a l'àmbit econòmic. En aquest sentit, George Yúdice en *El recurso de la cultura* (2002) mostra la cultura com un recurs que cobra legitimitat i absorbeix altres interpretacions de cultura. Aquesta no només s'utilitza com a mercaderia sinó també per promoure el desenvolupament del capital i del turisme.

Segons els organismes de TMB i l'Ajuntament, les regulacions han de ser aplicades als col·lectius per poder garantir aquestes pautes de la via pública que ajuden a la coexistència dels individus, i també a la coexistència dels diferents usos que se'n fa.

5. Els col·lectius de músics i la seva regulació

És com a resposta dels conflictes produïts amb els veïns, que es comença a buscar una manera d'organitzar els músics urbans a través d'associacions i de l'aplicació d'una normativa.

Avui en dia, existeixen dos col·lectius que responen a dos projectes diferents. El projecte dels músics al carrer que data l'any 2007. Aquest projecte té unes normes específiques que estableixen 23 punts al llarg del districte de Ciutat Vella, degut al número de músics que volia tocar en aquesta zona era molt elevada. D'altra banda, el segon projecte va sortir al 2001, i actualment permet tocar en 34 punts en els transbords dels túnels subterranis del metro.

Una de les qüestions que més m'interessava era saber quins eren els motius que portaven els músics a tocar en aquests llocs, que en un principi no estan condicionats per aquesta activitat. Tot i que les històries i les raons són diferents, generalment es troben molts problemes de desocupació que han portat a augmentar la demanda de la música als espais urbans. A part, Barcelona no és una ciutat que contingui gran extensió de locals musicals, que s'hi suma el fet de que molts d'aquests locals com sales de concerts o bars musicals han estat tancats per ordenances municipals i normatives contra el soroll, fet que indirectament també ha agreujat la participació en els col·lectius de músics.

“Per tant, si actualment vols dedicar-te a la música en un lloc com Barcelona i no tens una maqueta ni cèntims per fer-la, has de començar tocant al metro o al carrer” (Entrevista a S.A)

Per ser membre d'aquestes associacions has d'obtenir una acreditació, que s'aconsegueix passant una *prova d'idoneïtat*. La prova consisteix en presentar un llistat de 20 cançons, de les quals el jurat triarà un petit repertori de 2-3 cançons que el/s músic/s hauran d'interpretar. D'aquesta manera es garanteix un nivell mínim i una varietat de cançons. En cas de que hi haguessin molts músics per fer l'examen, es fa un sorteig per saber qui podrà entrar a la convocatòria i qui s'haurà d'esperar a l'altre. Tot i així, el projecte del carrer està tancat, no hi entra ningú des de fa dos anys perquè està saturat. Tal i com diu la normativa corresponent:

[...]les places disponibles que dependran del nombre d'acreditacions que s'hagin retirat durant l'any per sancions. El nombre màxim d'acreditacions disponibles pot variar segons l'any però mai superaran les 100. Durant la resta de l'any, no es donaran acreditacions ni es podrà inscriure per al sorteig de l'any següent. (Normativa dels músics al carrer. Proposta 2014)

L'altra part per ser-ne membre és pagar una quota anual de 36 euros, els diners recaptats queden com a capital de l'associació per dur a terme diferents projectes que els socis poden comprovar entrant al compte.

Un cop s'ha aconseguit l'acreditació, els membres es reuneixen per fer el *sorteig o apuntada*, forma en que es sortegen els punts cedits dels diferents espais. Cada col·lectiu té el seu lloc de reunió; al carrer es reuneixen al convent de Sant Agustí el dia que assignen. Mentre que al metro es fa cada dues setmanes al centre cívic Drassanes.

Aquest es fa en forma de sorteig perquè tots tinguin la mateixa probabilitat de tocar als llocs bons i consisteix en inscriure's a una graella amb els dies i els punts establerts.

“...es va reformar lo dels músics al carrer per evitar unes coses que estaven passant, que com que el sorteig es feia per ordre d'arribada, o sigui, que t'apuntaves el primer de la llista si arribaves aviat, [...] a les 4 o a les 5 de la matinada ja estaven fent cua a la porta del convent de Sant Agustí per ser els primers. Per això ho fem d'una altre manera; ara es barregen com una baralla de cartes tots els carnets i es fa la llista a l'atzar” (Entrevista a E.A)

Els dos col·lectius a part de diferenciar-se pel lloc en el que toquen i l'organisme que els regula, també es diferencien pel grau d'autogestió que té l'associació. Al metro hi ha un representant de les relacions públiques de TMB que fa de pont amb l'associació si hi ha algun problema o desacord, però són els músics que s'autogestionen i que s'apliquen un reglament intern consensuat per tots els membres. L'autogestió no la trobem al carrer, sinó que està dirigit pel districte de Ciutat Vella. Segons alguns membres, això fa que hi hagi més conflictes perquè no s'ha arribat a cap acord entre músics ni tampoc entre organismes. Per molts d'ells, la solució residiria en establir uns punts de cohesió i més autogestió per part dels membres per acabar amb la competència.

“ Els músics al carrer com que no està gestionat per nosaltres mateixos, sinó per Ciutat Vella, que no hi és mai presencialment al sorteig, només hi ha un senyor d'una empresa subcontractada que va avisant a la gent que s'apunti, però clar es fan una de trampes, i tothom ho sap, i tothom està empenyat...i quan tu veus un músic del carrer no veus un company, veus un competidor” (Entrevista a S.A)

“Diuen que aquell és el seu territori, i al principi si no volies problemes acabaves marxant. N'hi havia un que venia de Badalona, que era el més antic, i es va passar dos anys sense poder tocar per culpa d'aquesta màfia. Van privatitzar el gòtic. El dia del sorteig passaven la nit allà. En definitiva, històries de carrer” (Entrevista a E.A)

En el cas del carrer, la dimensió política de l'espai és col·locat en el centre de moltes discussions, però molts denuncien que l'accessibilitat amb Ciutat Vella és complicada, i molt difícil poder arribar un acord.

“Si demanes audiència amb tota aquesta gent, que jo ho he fet, i te l'han de donar per llei. Si no ho fan tenen un termini de dos mesos que després pots anar a reclamar. Però feta la llei, feta la trampa”(Entrevista a E.A)

“ Des de l'associació es vol gestionar-lo però ja veurem amb que queda perquè ara estem amb converses. Volen fer una nova normativa, ja veurem amb que queda” (Ibid.)

D'altra banda, hem d'anomenar que fora dels col·lectius també trobem individus que es dediquen a la música a la via pública, però no estan sotmesos a les diferents regulacions. En èpoques de crisi la música no regulada també ha incrementat. A més, la prova d'idoneïtat ha ajudat a que no tothom pogués entrar al col·lectiu, i és que hi havia un problema de *mendicitat encoberta*⁷. Segons els membres, això

⁷ Els diferents informants s'han dirigit com a *mendicitat encoberta* o *intrusisme* per explicar-me aquest factor.

significa un problema pel col·lectiu a l'hora de donar una imatge com a col·lectiu de músics. Conscients d'això, des de l'associació es van posar dos objectius al voltant d'aquesta qüestió: D'una banda, *ajudar a la conscienciació pública respecte a l'activitat desenvolupada pels artistes*. I d'altra, *combatre l'intrusisme que perjudica els artistes urbans i la cultura, oferint un prestigi professional al músic*⁸.

“ Ja són prou restrictius, però això a ells no els importa. Està molt bé voler fer la teva música, però han de vigilar que això no perjudiqui la llibertat de fer música de l'altre” (Entrevista S.A)

“Agafaven un tecladet d'aquests amb ritme a pinyó fixa, i llavors amb un dit feien una melodia...clar, és evident que aquella persona de música, zero. Era mendicitat encoberta, ningú es pot permetre si té una mica de dignitat estar representat per un col·lectiu per gent que no té res a veure amb el col·lectiu.” (Entrevista a E.A)

No obstant, els membres regulats diuen que en aquests espais hi són tolerats però moltes vegades vistos com uns intrusos: *“per exemple, el TMB diu Músics al metro, no diuen Músics del metro, que és una diferència de matís importantíssima. Nosaltres no som del metro, estem al metro.”* (27.11.13)

Els músics urbans són un clar exemple de reivindicació del carrer com un espai per la creativitat, d'art al carrer. Molts dels discursos dels músics donen a conèixer una versió de la seva activitat on no és important el reconeixement oficial ni l'èxit comercial, sinó tenir passió per la música. Encara que la majoria de decisions que prenen a l'hora de tocar a la via pública són valorades en termes econòmics.

Així doncs, estem davant d'un fenomen d'art gratuït o d'art com a mercaderia? Què motiva la donació de la moneda per part dels transeünts?

6. La mirada relacional

Com ja he esmentat a l'apartat de l'espai públic, el control social modela les pautes de comportament dels individus. I són aquestes pautes que permeten ser a les persones unitats que es desplacen d'un lloc a l'altre, fent que el conjunt d'individus que hi circula facin accions com cedir el pas o mirar com poden maniobrar millor. El moviment del cos és molt important per aquests processos d'organització de la via pública, sobresurten els gestos corporals amb els que poden arribar a indicar

⁸ Cursiva extreta de la URL: <http://amucbcn.wix.com/web>
Associació de músics del metro i del carrer.

gran quantitat de coses (Goffman, 1979). També trobem la mirada que ajuda a emetre diferents expressions i establir relacions socials. És en aquest últim punt en el que em centraré en aquest apartat, per veure com s'utilitza la mirada en els diferents encontres a l'espai urbà.

L'individu mentre circula tendeix a mantenir una zona d'ullada (Goffman,1979), que es tracta d'observar els individus amb els quals et creues. La forma de controlar amb els ulls és un acte que no pensem quan el duem a terme, encara que si hi ha quelcom que crida l'atenció aquesta ullada passarà a transformar-se amb una mirada o una observació. Entre persones desconegudes el contacte corporal té poc funcionament, ja que hi ha certa tendència a evitar-lo, això fa que la mirada agafi més importància a l'hora d'expressar-se en aquests àmbits. A més, amb la mirada les intrusions que es poden cometre cap als altres individus són menors que si es produeixen per contacte corporal. Així, els gests corporals i la mirada tenen la finalitat de donar dades clares de la situació. Es forma una societat de mirades.

En la meva recerca, he pogut observar que la cerca d'una mirada és un recurs molt recurrent per part dels músics, ja que una coordinació de mirades pot ser un primer pas a tenir un contacte. Si hi ha una observació mútua, les dues parts poden establir un intercanvi d'expressions o intencions, d'aquesta forma, la mirada i la desviació d'aquesta connecta molt amb el possible do que pot donar l'individu al músic. Si es produeix el do, la mirada gairebé sempre és recíproca, i es finalitza amb una senyal o expressió d'agraïment. Contràriament, si hi ha mirada o una contemplació directe per part dels individus però el do no és formulat, és vist com un abús.

"Però pitjor és aquell que s'escolta 4 o 5 cançons seguides i se'n va sense donar les gràcies. Ni hola, ni adéu...res. Home, i en aquest li agrada, no poden deixar ni la moneda de cinc cèntims, però què és això?" (Entrevista a E.A)

"Els que fan ràbia són aquests que passen, et miren a la cara, i a sobre et tiren una foto. Això si, sense deixar cap moneda. Riuen i passen." (21.11.13)

També existeix l'idea de mirar malament per mostrar un desacord o que no s'aprova quelcom, tal i com diu E.A: " *Hi ha gent que no li agrada, i tant. No li agrada gens, els molesta. Jo a vegades estic tocant i em trobo amb unes mirades i uns mals rotllos."*

Per tant, encara que la cerca de la mirada recíproca busqui un inici de relació, no vol dir que la relació acabi tenint èxit, és a dir, que les emocions també siguin recíproques i es comparteixi la mateixa experiència emocional.

Durant la meua observació he fet una distinció a gran trets de les pautes amb les que els individus tenen els encontres amb els músics⁹:

1. En primer lloc, és la que no s'estableix cap tipus de relació ni afectiva ni econòmica, perquè l'individu simplement passa de llarg. En aquests casos, la mirada se sol desviar del músic.
2. En segon lloc, hi ha l'intercanvi amb empatia. En aquest tipus de relació hi ha do, i possiblement l'individu es quedarà a escoltar la cançó o aplaudirà. La connexió de la mirada haurà tingut èxit de relació social, i s'espera un senyal d'agraïment d'ambdues parts.
3. I finalment, en tercer lloc, hi ha do per part de l'individu però no hi ha empatia. Només sembla que existeixi un do econòmic però que no hi hagi relació. Aquí, la mirada majoritàriament no juga cap paper, i a vegades s'evita l'encreuament visual.

És en aquesta última pauta de comportament que se'm planteja si el concepte d'almoïna també entra en aquests encontres. Però també se'm presentaven una sèrie de qüestions: Aquest do només econòmic (relació sense empatia) pot ser considerat un intercanvi per part dels individus? O encaixa més amb el terme de do caritatiu?

Aquesta sèrie de preguntes em portaven a introduir-me a l'aspecte més econòmic d'aquests intercanvis.

⁹ Erving Goffman (1979: 78-84) fa una diferenciació entre les relacions en públic. Segons aquest autor hem de parlar de focalitzades i no focalitzades. La relació focalitzada són les que els actors modelen el seu comportament i les seves accions, i que per tant podrien fer referència a les relacions amb empatia que abans he descrit. Les no focalitzades són aquelles que les accions no constitueixen cap activitat cooperativa, compartida, però tot i així els actors no s'ignoren. Aquestes poden encaixar amb les relacions de no empatia. Per últim, aquesta autor també anomena la desatenció cortès, que es tracta de tenir ben present la presència d'aquells que s'ignora. Aquí trobaríem els individus que comparteixen el mateix espai però no volen participar de cap forma a l'activitat.

7. Objecte d'intercanvi privilegiat: La moneda

El fet de que l'economia estigui incrustada a tots els àmbits de la societat, fa que qualsevol objecte se li atribueixi un valor numèric i que no quedi al marge de l'intercanvi. A més, actualment qui no participa en l'economia és com si no tingués existència social (Godelier,1998:12-13). Però això també implica que existeixi una economia a zones subterrànies de la societat on es pot guanyar diners sense declarar-los. És entre aquestes dues formes de viure l'economia en la que trobem l'activitat dels músics. D'una banda, formen part d'una economia informal que els permet no haver de declarar els guanys , però per altra, la seva activitat és legitimada per alguns organismes de la ciutat, diferenciant-se de moltes activitats que pertanyen a l'economia subterrània.

Fent referència a l'economia contemporània, aquest autor parla de la paradoxa de les societats capitalistes; la qual es refereix que l'economia és la principal font d'exclusió dels individus, però l'exclusió no és només de l'economia sinó de la societat en general. Per tant, en termes d'exclusió social, l'associació de músics, AMUCBCN, compleix funcions d'integrador social amb els individus que entren dins del col·lectiu.

" Tu no pots dir-li a un senyor és que vostè no és músic, perquè el pobre desgraciat potser té una problemàtica social o psíquica, d'inserció social o de marginalitat. És molt delicat, per això l'examen és fàcil perquè mentre faci 4 cosetes i canviï de lloc." (Entrevista a E.A)

El fet de ser fora de l'economia implica ser exclòs de la societat, fa aparèixer els *intercanvis de recolzament*¹⁰ (Goffman, 1979:78). Són breus rituals de bona educació i bona voluntat, on es reflecteix el respecte i la consideració per part de qui els realitza. Aquest concepte pot anar molt relacionat amb el que he anomenat intercanvi amb empatia, on el do és un senyal d'interès o de reconeixement respecte el músic, i el receptor ha de demostrar que s'ha rebut el missatge mitjançant senyals d'agraïment. És en aquest tipus de ritual que es troba la teoria de la reciprocitat del do. En aquests espais, la possibilitat de donar i rebre béns vincula efectivament les parts de l'intercanvi, encara que sigui una relació anònima i no propera.

Els meus informants afirmen que és aquest vincle o connexió a través de l'empatia, el motiu pel qual els diferents individus els remuneren amb les monedes.

¹⁰ Goffman aplica la teoria de Durkheim sobre els rituals, on diferenciava entre positius i negatius, a les relacions interpersonals.

“Si, la gent que comparteix aquest feeling, els agrada el que faig, connecten amb la meua música. [...]Tot i així, la gent que li agrada la meua música i que estan disposats a deixar anar una moneda o comprar-me un CD d’aquesta música, és una minoria”. (13.02.14)

És evident que gran part dels individus que donen ho fan per qüestió d’empatia o el vincle que es pot produir amb el músic o la cançó. Els meus informants, tot i acceptar que a vegades els tiren monedes en moments que encara no han començat o han acabat de tocar, no el consideren almoïna o do caritatiu.

D’altra banda, segons l’anàlisi de les respostes de les persones no músics, el fet de que cada vegada es trobin més persones en els espais públics desenvolupant diferents activitats a canvi de diners fa que s’incrementi un imaginari social de persones necessitades. Aquest imaginari es degut a l’augment de casos que ofereixen mocadors, música o diferents objectes a canvi d’una moneda, perquè el sol fet de demanar caritat és ofensiu per qui l’accepta. Que es generalitzi aquesta imatge i la desconexió de la normativa que tenen els dos col·lectius, pot ser que ajudi a englobar els diferents subjectes practicants de l’espai públic, amb persones pobres.

Respecte als informants no músics que ja coneixien l’existència de la regulació dels col·lectius, distingeixen més entre l’activitat dels músics i altres activitats dutes a terme il·legalment. Sobre la coneixença de la normativa és important afegir la dada que molts dels meus informants coneixien l’existència de músics a la ciutat de Barcelona, però no les restriccions establertes.

En aquest sentit, l’intercanvi es troba a gran número d’activitats socials heterogènies, però els diferents intents per camuflar el gest de demanar caritat amb diferents activitats fa que ambdues parts ho considerin un intercanvi, però que no hi hagi empatia cap a la seva acció.

Durant el treball de camp, he trobat interessant fixar-me en com les dues parts que formen l’intercanvi coincidien en la moneda com a objecte a intercanviar, independentment dels diferents motius pels quals es fa el do. És a dir, amb el mateix instrument (en aquest cas la moneda), es poden pensar coses diferents (Bourdieu, 2002). Tot i així, el reconeixement artístic sovint anava acompanyat per un aplaudiment o un gest al final de la cançó, però per molt que hi hagi gent aplaudint, que passa si no hi ha suport econòmic?

“ A vegades em graben o em tiren fotos i n’hi ha que no em deixen ni una moneda de 10 cèntims, de 20 cèntims...una fastigosa moneda que tampoc és gaire. Jo no estic esperant que

tu vinguis i em tiris una foto, jo vinc aquí a guanyar alguns calers, i és que evidentment, tot esforç mereix una compensació” (Entrevista a E.A)

“L’altre dia, un em va demanar si em podia tirar una foto. A mi si m’ho demanen per favor sempre dic que si. Llavors però no em va deixar ni un duro, que vaig pensar la mare que el va parir. No té cap obligació de posar-me una moneda però penso que seria lo lògic.” (Entrevista a E.A)

Les societats governades per una economia de mercat han fet de l’home un animal econòmic. I el diner, a part de la seva aparent impersonalitat, no és res diferent de el que la cultura i l’home volen i creuen que sigui. La seva forma, el seu funcionament i el seu simbolisme es fan incomprendibles fins que el gest humà l’unifica en el seu text cultural (Sánchez, 2004:363). És en aquest sentit, en les que les respostes dels meus informants no músics troben la forma més lògica i més útil reconèixer el treball d’un músic amb la moneda. Tal i com em va dir un informant: *“És lo que està estipulat a la societat.”* (Entrevista a J.V)

Així doncs, són les pràctiques establertes influenciades per l’economia i el mercat les que produeixen uns esquemes d’acció previsibles com són l’intercanvi i la moneda. Mauss al seu estudi (1925) ja vol treure a la llum els diferents significats que pot condensar la moneda. I és aquesta condensació la que provoca que sigui considerada l’equivalent universal.

8. Conclusions

L’activitat del músic dins de l’espai urbà està molt condicionada a la naturalesa del context on es troba, ja que per ser protagonista d’un espai el músic necessita la presència d’un públic que tinguin la possibilitat de contemplar-los, i a la via pública sovint és difícil que es presentin aquestes condicions. A més, la dificultat de construir una situació artística mínimament estable entre músics i públic afecta a l’hora d’establir vincles a través de la música.

No obstant això, els espais públics sovint són reivindicats com espais per a la creativitat. És a dir, les diferents expressions d’art s’han difós per tota l’estructura cívica creant una diversitat d’activitats que no només compleixen funcions estètiques sinó també econòmiques. Això fa que l’intercanvi es trobi en un gran

número d'aquestes activitats artístiques. L'existència d'una economia dels béns culturals i simbòlics fa que el pagament monetari per produccions com és la música sigui un comportament globalment reconegut, i que els músics utilitzin la seva activitat per expressar la seva passió però també per desenvolupar-se econòmicament.

En temps d'un capitalisme global, l'economia ha absorbit els actors socials, fet que contribueix no només a valorar els objectes i els serveis sinó també el temps i l'esforç. Però a part d'absorbir-los, l'economia també té el poder d'excloure els individus de la societat. I és d'aquesta forma com Maurice Godelier (1998) fa aparèixer novament el do davant dels problemes d'exclusió. Al carrer, a través del do, els individus farien accions de solidaritat, caritat i de servei social, ja que en aquests espais trobem diverses activitats on les persones pateixen situacions de pobresa. L'heterogeneïtat d'aquestes activitats, per part d'alguns individus, ha estat englobat per un imaginari social que interpreta les diferents activitats com a fenòmens de pobresa.

És entre aquests dos factors que emmarco els encontres entre els músics i els transeünts. Els motius pels quals els individus exerceixen el do, ja sigui per un reconeixement de l'art, una acció de solidaritat o per ambdós, fa que l'intercanvi funcioni i que els espais urbans siguin un continu de relacions socials que no perduren.

Com a reflexió personal, crec que és interessant observar com tendim a valorar amb diners tot el que ens envolta, i les poques coses que en queden al marge. Tot i que no voldria reduir tota l'activitat dels músics a la seva dimensió econòmica (la dimensió artística és igualment innegable), és un clar exemple de que *tot esforç mereix una compensació* (Entrevista a E.A), i la recompensa sempre es basa en la forma monetària.

9. Referències bibliogràfiques

- AUGÉ, M. (1996) *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Barcelona: Paidós
- AUGÉ, M. (2000) *Los <<no lugares>> espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa

- BOURDIEU, P. (1997) "La economía de los bienes simbólicos" a *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, p. 159-201
- CHECA,F; MOLINA, P. (1997) *La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*. Barcelona: Icaria.
- COLLINS, R. (2009) *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- DELGADO, M. (1999) *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- DELGADO, M. (2007) *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- DELGADO, M. (2000) " Etnografía de los espacios urbanos" A PROVANSAL, D. (coord.) *Espacio y territorio: miradas antropológicas*. Barcelona: Publicacions de la UB, pag. 45-54.
- GODELIER, M. (1998). *El enigma del don*. Barcelona: Paidós.
- GOFFMAN, E. (1979) *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Madrid: Alianza
- GOFFMAN, E. (1997) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu
- GONZÁLEZ-ABRISKETA, O. (2013) "Cuerpos desplazados. Género, deporte, y protagonismo cultural en la plaza vasca" a *Revista de Antropología Iberoamericana*, 8(1):p.83-110.
- MAUSS, M. (2009) [1925] *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz
- MORPHY, H.,PERKINS,M. (2006), "The anthropology of art: A reflection on its history and contemporary Practice", a H. Morphy, M. Perkins (ed.), *The Anthropology of Art: A Reader*, Blackwell Publishing Ltd, Malden, USA, pp. 1-32.
- SÁNCHEZ, C. (2004) *Las máscaras del dinero: el simbolismo social de la riqueza*, Rubí: Anthropos
- YÚDICE, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa