

LOS MÚSICOS CALLEJEROS COMO IDENTIDAD CULTURAL EN LAS CALLES DEL  
CENTRO HISTÓRICO DE LEÓN, GUANAJUATO; PERSPECTIVA MUSICAL Y SONORA

STREET MUSICIANS AS CULTURAL IDENTITY IN THE STREETS OF THE  
HISTORIC CENTER OF LEÓN, GUANAJUATO: MUSICAL AND AUDITORY PERSPECTIVE

Rosa Carolina Barajas Ríos  
Universidad de Guanajuato  
*rc.barajasrios@ugto.mx*

Recepción: 25 de marzo del 2025  
Aceptación: 31 de mayo del 2025

**Resumen**

Este artículo explora el papel de la música callejera como expresión cultural e identitaria en la ciudad de León, Guanajuato. Desde un enfoque sociológico y artístico, se analiza su etimología, la percepción musical del espacio urbano y el valor simbólico que representa, más allá de su clasificación dentro del sector informal. Basado en referentes teóricos como Bourdieu y Viñuela, así como en entrevistas a músicos como José Luis Origel, Héctor el organillero y Daniel Borrell, el estudio revela la riqueza sonora que habita en las calles y la lucha constante por el reconocimiento, la estabilidad y el derecho a habitar el espacio público. Estos músicos representan una forma viva de memoria, resistencia y belleza en la vida cotidiana de la ciudad.

**Palabras clave:** Musico callejero, percepción sonora y musical.

**Abstract**

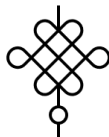
This article explores the role of street music as a cultural and identity expression in the city of León, Guanajuato. From a sociological and artistic approach, it analyzes its etymology, the musical perception of urban space and the symbolic value it represents, beyond its classification within the informal sector. Based on theoretical references such as Bourdieu and Viñuela, as well as interviews with musicians such as José Luis Origel, Héctor el organillero and Daniel Borrell, the study reveals the richness of sound that inhabits the streets and the constant struggle for recognition, stability and the right to inhabit public space. These musicians represent a living form of memory, resistance and beauty in the daily life of the city.

**Key words:** street musician, sound and musical perception



*Musico callejero con mucho orgullo y orgullo para todos  
mis compañeros que trabajan tocando en la calle.  
Qué bueno que tengan esa actitud que podemos alegrar  
a la gente y transmitirles nuestros sentimientos*

José Luis Origel  
(Musico, guitarrista de León, Gto.)



## INTRODUCCIÓN

La percepción relacionada con el aprendizaje, la emoción, las actitudes y la personalidad se considera un sistema de interpretación de la realidad, del cual depende toda la organización y clasificación de la información (Morán, 2010, pp. 58-64). Esto se basa en los estímulos sensoriales para la captación de la música. Es importante destacar que la creatividad musical se representa en la expresión del ser de la manera más íntima “ya que forma parte del quehacer cotidiano de cualquier grupo humano, tanto por su goce estético como por su carácter funcional y social (Camus Mansilla, 2008, p.18).

La música proporciona identidad cultural como grupo social, en el bien común del origen del que somos parte, y en esa historia que representa dentro del ámbito sonoro, rítmico y armonioso. En la música, se puede encontrar ciertos sonidos organizados de tal manera que crean armonía y placer para el ser humano. A lo largo de la historia, la música ha tenido innumerables definiciones, “pasando por los procesos psicológicos de percepción y la consideración de la música como lenguaje, ciencia o arte” (Herrera, s./a., p. 20). Esto se debe a que la música está influenciada por el contexto social y cultural de cada época, y no solo por sus raíces compositivas.

La música que se percibe en el entorno urbano se manifiesta como una expresión artística informal, aquella que no fue aprendida en una escuela especializada, sino desarrollada por personas apasionadas que buscan crecer profesionalmente y que, por así decirlo, viven del público que los observa y escucha.

Este tipo de formación es principalmente “auditivo-intuitivo, motivada por el interés de los estudiantes, de naturaleza extraescolar” (Capistran, 2020, pp. 9-16). Estos artistas no solo dominan su instrumento, sino que también cultivan el compañerismo y comparten conocimientos sobre acordes entre ellos, ya sea por tradición familiar o mediante plataformas digitales. Tras numerosos ensayos, consolidan un estilo propio y se presentan en espacios públicos concurridos, donde

interpretar las piezas que mejor los representan, transformando estos lugares en paisajes sonoros significativos que caracterizan a la ciudad.

El estudio de la música en León, Guanajuato sigue siendo limitado o se enfoca en aspectos biográficos. Si bien, algunos trabajos se centran en el género del rock local, es evidente que en el centro histórico se presentan músicos con formación en diversos estilos. Resulta necesario explorar cual es la percepción sonora tanto del público como de los propios interpretes que conforman el panorama contemporáneo de la ciudad.

Por otra parte, el Instituto Cultural de León (ICL) ha señalado que “el no tener una identidad definida también es la oportunidad para apropiarse de múltiples rostros” (Disonantes, 2018), lo cual pone en evidencia la falta de investigaciones centradas en esta forma de identidad. Sin duda, la ciudad posee una historia, rica y la música una compañera constante en ese recorrido. En este sentido, la presente propuesta de investigación surge del interés por comprender la percepción musical en los espacios públicos, especialmente desde la perspectiva de los intérpretes urbanos que forman parte de esta sonoridad.

Este trabajo también responde a una motivación personal, derivada de la vivienda de haber colaborado con agrupaciones y músicos de la calle en diversos escenarios de la ciudad de León, Guanajuato. Esta experiencia ha permitido el acercamiento directo al fenómeno y encendió una inquietud mayor, especialmente al notar la escasa profundidad y el poco abordaje cultural en estudios previos relacionados con este campo.

Algunos estudios sobre el tema se ubican en el contexto europeo, donde se expone, por ejemplo, que “la música ha formado parte de la vida social y cultural durante el proceso de construcción de las civilizaciones” (Gil, 2020, pp.14). Asimismo, con la construcción de las ciudades, el músico encontró en sus calles un recurso narrativo para transmitir lo que ocurría en otros lugares. En este contexto, la calle conlleva una especie de signos de convivencia que aún se mantienen en enfrentamientos, tanto para el intérprete como para el público, donde la ley “es la responsable de perpetuar la armonía entre dichas coexistencias” (Elvia y Saucedo, 2011, en Gil, 2020).

Estas investigaciones aún son escasas y suelen limitarse a una aproximación introductoria. Por ello, estoy convencida de que este trabajo abrirá la puerta a nuevas líneas de estudio, partiendo de la idea de que “distintos rostros que van de un lado a otro en busca de su identidad, queriendo hacer pertenencia en una ciudad que brilla por su talento en el disfraz, en la adaptación. (Flores Disonantes, 2018). Es precisamente ahí donde germina la semilla de nuevas formas de identidad, las cuales se manifiestan en la música callejera como una expresión viva de adaptación, resistencia y apropiación del espacio urbano.

### ANTECEDENTES DEL MUSICO CALLEJERO

En las distintas indagaciones dedicadas al estudio del artista callejero, encontramos aportes significativos en relación con el país que nos ocupa. Olga Picún, en su tesis de maestría, explora el constructo social del intérprete urbano en el centro histórico de la Ciudad de México, centrándose en las tipologías de sus prácticas. Por otro lado, en España —referente en este campo de estudio— se ha desarrollado una deconstrucción histórica del fenómeno, remontándose a su concepción en la época medieval occidental. Estos estudios permiten comprender cómo ha evolucionado la percepción pública, generando juicios y problematizaciones que todavía influyen en la realidad contemporánea.

Desde una perspectiva cultural, la historia revela una transformación profunda. Comprender el momento de ruptura en que esta figura fue empujada hacia la marginalidad ofrece un campo de análisis amplio y necesario para reflexionar sobre el papel social de quienes ejercen su arte en la vía pública.

Sabemos que desde sus orígenes la música ha acompañado al ser humano como medio de comunicación y de expresión. Como señala Carmen Vela (Gil, 2019, p. 14), esta práctica “se corresponde con la forma de transmisión más común de la música popular tradicional”. A lo largo de la historia, la música ha estado presente en diversas manifestaciones culturales, aunque su registro ha sido limitado. El relato histórico de la humanidad comienza con la aparición de la escritura, sin embargo, no es posible conocer el sonido real de aquellos tiempos. “Sobre música escribieron los egipcios, los sumerios, los persas, los griegos o los romanos, pero ninguna de estas civilizaciones ideó un sistema de notación musical que nos permitiera saber cómo sonaba su música”, ya que no registraron sus interpretaciones.



**Fuente:** De Mairena, Juan (2014). *Prehistoria de la Música*. Historia de la música.  
<https://historiadelamusica.wordpress.com/2014/09/29/la-prehistoria-de-la-musica/>

El desarrollo de la música fue empleado, tiempo después, como acompañamiento en rituales y ceremonias, en los que “transmitir historias y hazañas bélicas fue un medio que, poco a poco, se convirtió en un recurso narrativo” (Gil, 2019, pp.14). De este modo, el conocimiento se compartía de forma oral y musical. Aunque los intérpretes participaban activamente en actos ceremoniales, la figura del artista itinerante no fue reconocida formalmente sino hasta la Baja Edad Media, con la aparición del trovador, cuya presencia se extendió entre los años 1100 y 1300 en las regiones del sur de Francia, y posteriormente en Italia y España (Gil, 2020, p. 5).



**Fuente:** Hogarth, W. (1697-1764) *The Enraged Musician*". Palais Dorotheum London. <https://www.dorotheum.com/en/1/5148712/>

La imagen del intérprete formaba parte esencial de la vida social en los pueblos. Sin embargo, con el tiempo, su percepción se fragmentó según las actividades que desempeñaba.

La etiqueta de marginalidad que se le asignó más adelante transformó esta práctica en una actividad perseguida e incluso considerada ilegal, lo que trajo consigo condiciones de necesidad y pobreza. Es importante destacar que la música institucionalizada cultivó un gusto particular entre las clases nobles, convirtiéndose en su público principal. De esta forma, el ejecutante pasó a ser un asalariado al servicio de la corte (Gill, 2019).

Por un lado, aquel que tocaba para la aristocracia adquiría mayor prestigio y lo que hacía era reconocido como una profesión. En cambio, en la vida social y cultural más amplia, el artista errante se convirtió en parte del tejido comunitario. "En el medievo, por ejemplo, el músico o juglar, en su vida nómada, buscaba predicar un mensaje más universal para el *vox populi*" (Gil, 2020).



En la historia europea, esta figura fue desvalorizada por la jerarquía de clases, hasta el punto de ser vista como símbolo de pobreza: “pasó a ser un personaje perseguido que inspiraba pobreza” (Gil, 2020). La ausencia de formación académica formal contribuyó a que no se le reconociera como profesional, lo que reforzó su estigmatización como marginado, etiqueta que arrastró durante largo tiempo (Gil, 2020).

La marginalidad asociada al artista callejero, como señala la profesora Bieletto en *Construcción de la marginalidad de los músicos callejeros*, se ha construido desde una visión que los convierte en “sujetos de folclore o mitificación, así como en objetos de representaciones estereotípicas, reduccionistas e incluso denigrantes, que en muchos casos falsean su “verdadera” identidad social” (Bieletto, 2019, p. 311). Esta percepción desafortunada ha prevalecido durante décadas.

La vía pública ha sido concebida como un espacio escénico, o lo que algunos autores llaman “escenarios urbanos”, donde diversos creadores retoman el espacio para expresarse y recibir alguna retribución. “En este sentido, el músico callejero, situado como un individuo que realiza una práctica sonora en los espacios de esparcimiento y de tránsito, es un personaje ‘folclorizado’ que recorre desde hace cientos de años los entornos centrales y periféricos de diferentes ciudades del mundo” (Argüello, 2018, pp.12).

## **APROXIMACIONES AL TÉRMINO MUSICO CALLEJERO Y CONSTRUCCIONES CULTURALES**

El marco conceptual surge de una búsqueda bibliográfica y hemerográfica del concepto de músico callejero, que muestra la realidad de percepción del sujeto, tanto en un sentido espacial como temporal. En este apartado, se presentan diversas definiciones del término. Algunas son básicas otras más complejas, cada una con enfoques que permiten problematizar los juicios sociales. Lo que distingue entre lo bueno y lo malo se basa en la subjetividad individual y, en muchos casos, en el prejuicio hacia quienes ejercen la música en el espacio público. De esta forma, me permite realizar un análisis estructural y simbólico de lo social, con el objetivo de identificar actitudes y valores asociados, y así enriquecer la comprensión del significado cultural del músico callejero.

Para comenzar, decidí analizar ciertas definiciones conforme a las connotaciones encontradas en diferentes estudios y tesis sobre el tema. De acuerdo con varios autores, el concepto ha sido históricamente desvalorizado, lo cual hace necesaria una revisión más profunda de su etimología, y sus implicaciones, que se presentan en este artículo.

La noción del músico callejero apenas comienza a consolidarse en distintos ámbitos del conocimiento y la cultura, aunque su significado ha ido transformándose con el tiempo. En general, es complejo encontrar una definición

precisa, ya que muchas veces se parte del concepto amplio de la música, del cual existen innumerables estudios desde perspectivas sociales, científicas, físicas entre otras. Algunas definiciones de música provienen de corrientes estéticas que perduran desde la Ilustración y el Romanticismo, donde se distinguían dos dimensiones: la imitativa y la expresiva. La primera buscaba reflejar los sonidos de la naturaleza de forma autónoma, dando menor relevancia a la imitación verbal, en la que predominaba la poesía como señala Neubauer (1992), citado en "Música y significado" de Julián Marrades Millet (2020).

Por otro lado, la estética expresiva, vinculada al giro romántico, se orientaban hacia la figura del genio creador y la espontaneidad del artista, entendida como la manifestación emocional del individuo. El compositor según esta visión, "da luz al mundo exterior en formas sonoras dotadas de los atributos de su mundo interior" (Millet, 2020) Esta concepción resulta clave para comprender la figura del músico callejero actual, cuya práctica musical no solo comunica, sino que también construye identidad, emociones y vínculos sociales en el espacio público.

Otra definición de música proviene de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en algunos libros de texto como *El hombre y la música*, donde data su origen griego derivado al vocablo de "musas", las divinidades que protegían las artes y la ciencia y en *Expresión y apreciación Musical* por la editorial Oxford, define la música como "el arte de combinar sonidos; sus únicos materiales son los sonidos y silencios" (Calva, 1997).

Por otro lado, Rompiendo Tópicos de Marco Antonio de la Ossa Martínez, ofrece una perspectiva crítica sobre el lenguaje musical durante la época clásica, en la cual confirma y al mismo tiempo problematiza el origen griego del término. Esta línea, señala que las "musas" eran consideradas hijas de Zeus. Complementando esta visión la revista *National Geographic* explica que "mousiké téchne" significa literalmente "el arte de las musas" (NG, 2018).

Mediante la música, es posible expresar emociones y estados de ánimo; por ello, suele considerarse una manifestación subjetiva. Aunque no se puede tocar físicamente, si puede sentirse e interpretarse mediante la escritura musical (Calva, 1997).

Estas definiciones introducen elementos clave sobre el músico y su función social: aquel que combina sonidos con intención estética y emocional, y que, en muchos casos, posee conocimientos formales de teoría musical además de una práctica constante.

En este contexto, la lectura de Aaron Copland (2013) y *Cómo escuchar la música* resulta reveladora, ya que profundiza en el proceso auditivo natural del ser humano. El autor propone tres dimensiones de escucha: 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo y 3) el plano puramente musical.



El plano sensual se refiere meramente al placer de escuchar una melodía o armonía. Muchas veces, estos sonidos acompañan y ambientan las actividades cotidianas de una persona, desde caminar por la calle hasta realizar tareas domésticas. En contraste, el plano expresivo implica una escucha más atenta donde nos detenemos a percibir lo que sentimos ante cada movimiento sonoro. A menudo, esos sonidos nos transmiten sensaciones de seguridad, poder, melancolía o alegría. En ocasiones, nos identificamos con la letra o con la sonoridad misma, independientemente de su contenido. ¿Cuántas veces no hemos llorado al escuchar una canción que refleja una etapa de nuestra vida o una experiencia que aún está latente?

Por último, el plano puramente musical se refiere a la comprensión estructural de la obra. Aquí, la atención se centra en los elementos técnicos y formales: la armonía, el ritmo, la melodía, la forma, entre otros. Este nivel de escucha exige cierto conocimiento o cesibilidad musical, ya que implica reconocer cómo está constituida la pieza, cómo se desarrolla musicalmente. Es el plano en el que se escucha con el oído “entrenado”, donde se puede valorar la complejidad o la simplicidad de una composición sin necesidad de que tenga letra o intención expresiva evidente.

Para los estudios socioculturales, el músico representa una historia, una tradición, un patrimonio, de una ciudad o de un pueblo, de una época, en donde actualmente se comparan entre músicos de profesión o asalariados, tendiendo a ser admirados, y músicos callejeros, vistos como trabajadores informales, ilegales y desvalorados, donde se centra esta investigación.

#### EL VOCABLO Y ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE MÚSICA

Es posible que los conceptos actuales sobre la música hayan sido influidos por los llamados “problemas tecnológicos” los cuales inciden directamente en su práctica, en sus funciones sociales y en los criterios estéticos con los que se clasifica. En este sentido, se ha llegado a una clasificación reduccionista que distingue de manera equivocada entre la “música clásica” y la “música ligera” (Dahlhaus, 2012, pp. 9-16), considerando únicamente dos variantes: una que privilegia la tradición musical europea y, en contraposición, todas las demás expresiones musicales.

Por otro lado, el libro *El hombre y la música* (1994, pp. 18-19), propone una clasificación que distingue entre la música de consumo general y de culto, aunque lo hace de forma superficial, generando cierta confusión al agrupar la música regional y folclórica con la de carácter comercial. En cambio, bajo la categoría de música de culto se incluyen expresiones como la educativa, la instrumental, la coral y la religiosa.

Aunque esta obra conserva una visión más amplia sobre las distintas formas musicales, su conceptualización continúa siendo binaria. Dado que fue publicada en

1994, es evidente la necesidad de actualizar dicha clasificación. Las expresiones tradicionales, regionales y de raíz comunitaria no deben equiparse sin más con los productos de la industria musical, como ocurre en el texto al englobarlas en una misma categoría.

Al abordar esta etiqueta, es importante considerar dos sentidos distintos. Por un lado, se refiere a la música que proviene del pueblo o de las clases subalternas, entendidas como portadoras de una identidad cultural propia, en oposición a las formas hegemónicas (Sánchez, 2002). Desde esta perspectiva, la música que surge de contextos barriales, rurales o urbanos específicos -donde el intérprete y su instrumento tienen un papel visible- forma parte de lo que podríamos llamar arte comunitario o identitario.

Sin embargo, el término “popular” también remite a lo masivo, a lo que circula ampliamente en los medios y se consume en gran escala. En este sentido, gran parte de la música que se escucha en espacios públicos -en calles, transporte o plazas- no es interpretada por músicos en vivo, si no reproducida por altavoces, dispositivos móviles o sistemas de sonido. Como señala Octavio José Sánchez, esta concepción masiva de lo popular tiene a presentar al pueblo como víctima de los medios de comunicación, que imponen productos culturales mediante la industria del entretenimiento: "Suele verse al pueblo entonces como víctima de los medios de comunicación masiva que imponen los productos de la industria cultural" (Sánchez, 2002).

Béla Bartók (1979), en *Escritos sobre música popular*, desarrolla un panorama amplio sobre este tipo de manifestación sonora hasta los años setenta, con ideas que siguen siendo vigentes hasta la actualidad. Bartók define la música popular como un producto ligado a la aldea, y señala que "debe considerarse como música campesina de un país y que constituye expresiones instintivas de sensibilidad musical de los campesinos" (p. 67). Si bien su definición se enfoca en contextos rurales, esto no excluye la posibilidad de trasladar esa sensibilidad a contextos urbanos, donde los músicos escogen su repertorio no solo con fines estéticos, sino también para establecer un vínculo emocional con las personas que transitan los espacios públicos o para integrarse al paisaje sonoro de la ciudad.

Así, nuestra comprensión del concepto de música está relacionada con cómo concebimos al músico, y en particular, al músico callejero. En este sentido, Héctor Luis Pérez, catedrático de etnomusicología y musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en *Aproximación a la figura del músico: panorámica musical*, define al músico como:

Personaje centro del proceso de creación sonora de una sociedad, y como un líder de la custodia y transmisión de la producción de esta a lo largo de su historia. Algo verificado tanto en el ámbito rural y como en el urbano en todos sus extractos y en los planos popular y culto, donde ejerce como maestro de ceremonias profesional. (Suárez, 1999, p.147).

En cuanto a esta definición que comparte Héctor Luis Pérez, esta plantea una visión general del concepto de músico, y destacando la frase: “personaje del proceso de creación sonora de una sociedad”, resalta el papel de quien interpreta, compone o transforma los sonidos dentro del entorno colectivo. No se hace distinción específica sobre el tipo de ejecutante, sino que se entiende su labor como una transformación sonora de un espacio perceptible y físico, donde su presencia lo convierte en figura reconocible. Así quien hace música no solo interpreta, si no deja huella: crea historia dentro de una ciudad y un pueblo.

No obstante, hay que reconocer que diversos factores influyen en cómo es recibido. En algunos contextos es valorado, mientras que en otra pasa desapercibida. Por ejemplo, en espacios como cafés o bares, la atención del público suele estar centrada en la convivencia, por lo que el intérprete puede convertirse en parte del ambiente sin captar toda la atención, a menos que cuente con una trayectoria consolidada o un grupo de seguidores.

En contraste, en el espacio urbano -particularmente en el centro de las ciudades- la percepción cambia radicalmente. A menudo, se le asocia injustamente con condiciones de marginalidad, como la indigencia o la mendicidad. Esta mirada prejuiciosa desvaloriza su papel artístico y cultural, e invisibiliza la riqueza que aporta al paisaje sonoro y simbólico del entorno.

Olga Picún doctora y maestra en Ciencias Antropológicas por la UAM y maestra de música por la UNAM define:

Un músico callejero es una persona o grupo de ellas que ejecuta un tipo de repertorios ya sea de su creación o no, conformado por uno o varios estilos o géneros musicales, o que representa o dramatiza algún ritual en el espacio público, para recibir una retribución económica” (Picún, 2007, p.8).

El espacio público se convierte en una alternativa que, a menudo no se percibe como una forma legítima de trabajo. Junto a los intérpretes, coexisten otras expresiones culturales y vendedores ambulantes, todos ellos buscan en la búsqueda de estrategias para conectar con un público diverso, portador de múltiples significados sociales. En este sentido, “la denominación músico callejero, en términos analíticos, corresponde a una categoría diferente a las de músico culto o popular” (Picún, 2007, p. 9), ya que su práctica responde a dinámicas particulares de producción, circulación y recepción del arte sonoros. Por su parte, las autoridades estatales tienden a clasificar estas actividades dentro del sector informal de servicios, sin reconocer las dimensiones intangibles que implican, como el valor cultural, simbólico y comunitario que representa la música callejera (Argüello, 2017, p. 116). En este contexto, quienes se dedican a tocar en la vía pública deben obtener un permiso para ser considerados “trabajadores no asalariados”, lo cual les otorga

acceso a un espacio específico, como ocurre en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Sin embargo, este permiso conlleva una serie de limitaciones territoriales y administrativas, ya que restringe la actividad a zonas determinadas y debe renovarse cada seis meses. El proceso de obtención es complejo: según testimonios de músicos, como el de un artista uruguayo residente en la ciudad, para obtener el permiso es necesario enviar un video demostrativo de su trabajo y proporcionar datos personales. Esta solicitud es evaluada por la Casa de Cultura y posteriormente autorizada por la Dirección de Comercio, mediante un gafete oficial.

En el pasado, la falta de este permiso podía derivar en consecuencias graves, como el despojo del espacio de trabajo o incluso la confiscación del instrumento. En este sentido, José Luis Origel, guitarrista urbano, relata que en repetidas ocasiones fue cuestionado por las autoridades de fiscalización. No obstante, logró hacerles comprender que su actividad no era comercial en sentido estricto, sino que él tocaba libremente y las personas, de forma voluntaria, le ofrecían una retribución económica.

Si bien es comprensible la necesidad de regulación para mantener el orden en el espacio público, también se evidencia —aunque sin generalizar— la falta de empatía institucional hacia una práctica cultural legítima que aporta identidad, estética y valor simbólico al entorno urbano.

La definición también contempla la retribución económica como uno de los propósitos. Si bien algunos artistas priorizan la expresión musical, una gran parte de quienes interpretan en la vía pública lo hacen condicionados por necesidades materiales. Por diversas razones, encuentran en esta práctica una forma variable de subsistencia dentro de una posición subalterna. No obstante, también intervienen factores como la vocación, la disciplina artística y el compromiso con el instrumento, mediante una práctica constante de piezas relacionadas desde su percepción de lo que puede conectar con el público.

Desde un enfoque historiográfico, Alicia Martínez Gill, Doctora en Industrias Culturales y de la Comunicación por la UPV, asistente en servicios culturales y fotógrafa de la comunidad Valenciana, se ha interesado en los aspectos socioculturales e históricos del fenómeno. En su estudio, orienta el concepto hacia el término *busker*. Según *The American Heritage* (2018), este se refiere a quien interpreta música en espacios públicos con fines de entretenimiento, generalmente acompañado por una solicitud voluntaria de dinero. Esta forma de expresión “corresponde a la forma de transmisión de la música popular tradicional” (Gill, 2019), como lo señala también Carmen Vela, coordinadora de las Noches Bárbaras en Madrid. Aunque el vocablo *busker* aún no es común en México y no existe un término específico que englobe esta figura, es relevante a identificar las nociones actuales que se emplean en otros contextos. A su vez, es en este proceso creativo —donde convergen diversidad cultural y libertad de expresión— se configura un

espacio de dialogo. De ahí la importancia de la música como medio de comunicación intelectual. Como afirma Villodre (2012): “Una comunicación intercultural eficaz no supone conocer otras culturas sino repensar la propia, alejarnos de estereotipos, promover las relaciones”.

### PERCEPCIÓN MUSICAL Y SONORA COMO AMBIENTACIÓN URBANA

Las nociones de percepción implican actitudes, valores sociales y creencias, los cuales se apropian simultáneamente con la interpretación subjetiva de la realidad. Esta se construye a partir de la relación individual con el pensamiento simbólico de una sociedad o cultura determinada. Aunque el estudio de la percepción ha sido abordado principalmente desde la psicología —en relación con el aprendizaje, las emociones, las actitudes y la personalidad—, María Concepción Morán Martínez, en su artículo *Psicología y arte: la percepción de la música* propone diversas clasificaciones centradas en los mecanismos fisiológicos que intervienen en los procesos cerebrales. Estas incluyen: la percepción directa, derivada de los estímulos recibidos en un estado consciente, y la percepción inteligente, relacionada con la simbolización de experiencias cotidianas, como las expectativas, estados motivacionales y emociones (Morán Martínez, 2010, p. 60).

Por su parte, Umberto Eco sostiene que el trabajo artístico busca cuestionar nuestros esquemas perceptivos, proponiendo que “en ciertas circunstancias las cosas podrían presentársenos también de forma diferente, o que existen posibilidades de esquematización alternativa, que hacen pertinentes de forma provocadoramente anómala algunos rasgos del objeto” (citado en Morán Martínez, 2010). De este modo, la percepción puede entenderse como un mecanismo profundamente individual, aunque influenciado por factores sociales y culturales específicos.

En lo que respecta a la percepción musical, esta se origina biológicamente en el proceso de escucha, mediado por el sistema auditivo, que está conectado al sistema nervioso y requiere la participación de ambos hemisferios cerebrales. Investigaciones de Kimura (1974), Mazziotta (1982) y Peretz (1994), entre otros, han demostrado que el hemisferio derecho se encarga de identificar y discriminar melodías, tonos y timbres, mientras que el izquierdo reconoce los estímulos musicales y activa la región frontal del cerebro, facilitando la 'búsqueda lexicosemántica de la estructura musical'<sup>20</sup> (Talero Gutiérrez, Serrano & Espinosa Bode, 2004, p. 1170). Este proceso permite no solo identificar la melodía, el ritmo y su cualidad estética, sino también reconocer la voz del intérprete, el título de la canción, la letra y los recuerdos que esta puede evocar.

La definición más precisa sobre percepción musical, según Morán Martínez, es:

Un proceso psicológico en el que se integran las variables físicas del sonido con procesos como el aprendizaje, la memoria, la motivación y la emoción; todo esto enmarcado en un contexto estético y sociocultural determinado, que permite organizar e interpretar la información sensorial para darle significado” (Morán Martínez, 2010, p. 60).

Y aunque la definición provenga de investigaciones científicas, en este caso psicológicas, en el presente estudio se retomarán las dimensiones culturales y artísticas con un enfoque dirigido a lo social. La percepción que aquí se aborda está relacionada tanto con el público —con o sin formación musical— como con quienes se expresan en el espacio urbano, cuya vivencia del entorno es sustancialmente distinta.

Los paisajes sonoros urbanos constituyen componentes relevantes en la configuración de la identidad de una ciudad. Dentro de estos, los elementos armónicos son aquellos que resultan agradables al oído, desempeñan un papel fundamental en la experiencia cotidiana del entorno. Esta cualidad es frecuentemente generada por intérpretes que intervienen el espacio público a través del sonido. En muchos casos, dichos agentes no provienen de una formación académica formal, sino que han desarrollado su práctica musical en contextos informales, principalmente en las calles.

La metodología de aprendizaje y transmisión musical en los conservatorios difiere significativamente de la que se da en entornos no institucionalizados, lo que da lugar a expresiones sonoras distintas, asociadas a lo que se ha denominado música urbana. Estos artistas suelen desplazarse por diferentes espacios públicos, buscando entablar una relación directa con el público transeúnte.

“A lo largo de la historia han sido muchos los estilos musicales que se han adscrito a determinadas ciudades, los denominados sonidos o escenas locales” como Detroit, Manchester o Seattle “y que han servido para aportar una carga simbólica a estas urbes y que, a su vez y en una relación, han dotado de una identidad y un valor añadido a diferentes movimientos musicales” (Viñuela, 2010).

Pierre Bourdieu, en su texto *Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística*, aborda los mecanismos sociales que influyen en la forma en que se percibe el arte. Señala que el proceso perceptivo comienza con la interacción entre el objeto y el sujeto, quien interpreta dicho objeto a partir de su experiencia previa. Esta interpretación puede variar entre una comprensión superficial o profunda, dependiendo del bagaje cultural del observador.

Bourdieu introduce conceptos fundamentales para comprender la relación entre percepción y cultura. Uno de ellos es la "cifra cultural", que se refiere al grado de desciframiento simbólico que el sujeto realiza, tanto de manera consciente como inconsciente. En contraposición, propone el concepto de "error de cifra", para explicar aquellas situaciones en las que no se logra una interpretación adecuada debido a la ausencia de los códigos culturales necesarios, señalando que “no hay percepción que no incorpore un código inconsciente (Bourdieu, 2002).



En el contexto artístico, donde el artista actúa como emisor y el espectador como receptor, la obra de arte funciona como medio de interpretación. Esta solo puede ser apreciada plenamente cuando el espectador dispone de los conocimientos previos que le permiten contemplarla y disfrutarla estéticamente.

Por estas connotaciones podemos entender que la percepción musical está ligada a la escucha y a la atención de la música callejera. Los elementos que se identifican en este entorno incluyen el sonido de una guitarra, una voz a lo lejos, una bocina y fragmentos musicales diversos.

¿Es posible reconocer la melodía o la canción que se interpreta? Esta percepción es subjetiva: cuanto más sensibles seamos a los sonidos, más nos acercaremos a una escucha plena. La experiencia auditiva está íntimamente relacionada con los gustos individuales.

A partir de los elementos culturales que originan esta musicalidad urbana, el marco teórico incorpora la idea de que “la interacción de los procesos perceptuales se puede entender observando las estrategias que seguimos cuando agrupamos sonidos que posteriormente adquieren un significado” (Morán Martínez, 2010). Según los estudios musicales sobre percepción, “la forma en que agrupamos los sonidos depende de nuestras expectativas, que están en relación con nuestros conocimientos musicales; además, debido a que la polisemia es una característica del arte, siempre podremos encontrar nuevas formas de agrupación” (Morán Martínez, 2010, pp. 63).

### LA MÚSICA Y LA IDENTIDAD LEONESA

La música es una manifestación cultural y artística que tiene la capacidad de “transmitir un conjunto de conocimientos, habilidades y valores que son intrínsecos al artista que la ha producido y, al mismo tiempo, transmite emociones y sentimientos que pueden considerarse comunes a todas las culturas que comparten un territorio” (Villodre, 2012).

En este contexto, el territorio se convierte en el espacio donde ocurre el proceso artístico, y donde convergen los actores musicales que son originarios o partícipes de dicha región, lo que justifica su elección como foco de esta investigación.

Según información de la página oficial del instituto cultural de León, existe una ausencia de identidad en la ciudad, esta se manifiesta en una trayectoria discontinua, caracterizada por logros aislados que, si bien destacaron en su momento, no lograron consolidarse como referentes duraderos. “Esa falta de firmeza se traduce en una historia con tropiezos, en éxitos aislados que van haciendo caminos sin huellas” (Flores Disonantes, 2018).

Ejemplos representativos de estas trayectorias se encuentran documentados en publicaciones como Revista Bulevar, Pop y Letras, donde se registran dinámicas

musicales en torno al género del rock, ofreciendo un panorama fragmentado pero significativo de la escena local.

“Ya en los noventa, Decibeles logró bastante, se posicionó como una propuesta emergente del rock en México y su música y videos llegaron a MTV y Telehit, éxitos considerables en esa época para una banda de la ciudad”

“En esta nueva década, los millennials tuvimos a nuestro referente con los Robot Junkie Paradise, quienes crearon un estilo, sonido y energía que los convirtió en favoritos de la ciudad junto con la movida del Monaghan y sus feligreses. Los RJP muy pronto volaron las fronteras guanajuatenses para compartir escenario y rolas con figuras como Gil Cerezo, Lng/Sht, Tino el Pingüino, entre otros (Esteba, 2018)”

Bandas como *Los Free Minds*, *Decibeles* y *Robot Junkie Paradise* lograron dejar una huella significativa en sus respectivas épocas. La evolución tecnológica y cultural ha transformado profundamente las formas de creación, distribución y consumo musical. A pesar de los cambios, la música es una poderosa forma de expresión y conexión humana.

Para comprender las bases fundamentales de este estudio cultural, es necesario considerar que dentro de la música popular urbana emergen diversas manifestaciones, tales como el tango, el jazz, la ranchera, la proyección folclórica y el rock, es decir, expresiones muy distintas entre sí, con diferentes niveles de especulación armónica, melódica y ritmo” (Hidalgo, García Brunelli, & Salton, 1982). Estas manifestaciones conforman un amplio espectro de géneros que han sido apreciados y seleccionados por los intérpretes según sus preferencias o contextos culturales.

### JOSÉ LUIS ORIGEL: LA MÚSICA COMO ALIMENTO DEL ESPÍRITU

José Luis Origel, de 70 años, es originario de la ciudad de León, Guanajuato. Músico multinstrumentista –principalmente guitarrista y pianista–, comenzó su camino en la música a los 13 años, cuando su padre llevó a casa una guitarra y, por casualidad, nació en él la curiosidad de tocar. A partir de ahí, su talento se desarrolló de forma autodidacta, aprendiendo con la guía de amigos y su oído musical.

Con el tiempo, se consolidó como maestro de su instrumento principal en diversas escuelas de música y participó en múltiples eventos locales, como la reconocida Motofiesta de León, donde formó parte del grupo *Pepe el Toro es Inocente*.

Sin embargo, la pandemia por COVID-19 interrumpió sus clases, lo que lo llevó a buscar nuevas formas de sustento. Fue entonces cuando decidió aventurarse por primera vez a tocar en la vía pública.

Desde entonces, José Luis ha encontrado en las calles no solo una forma de sobrevivir, sino también un espacio de conexión auténtica con el público. Relata que una de sus mayores satisfacciones es el aprecio de la gente, tanto en el espacio

urbano como en redes sociales, especialmente en YouTube, donde ha recibido felicitaciones y mensajes de admiración desde distintas partes del mundo. “Es un orgullo estar aquí porque hay gente a la que le gusta mi trabajo, y realmente yo vengo con gusto a tocar”, afirma con emoción.

Su repertorio es amplio y exigente: incluye música instrumental, rock clásico— The Beatles, Led Zeppelin, Creedence, Iron Maiden— y rock pop nacional como Fobia, Caifanes y Maná. Para él, estas canciones son verdaderas “obras de arte”, por la complejidad que representan al interpretarlas. Sin embargo, en la calle adapta sus presentaciones al gusto del público, procurando ofrecer piezas que puedan ser disfrutadas por un público diverso.

“La música es el alimento del espíritu. A algunos no les puede gustar lo que yo toco, pero les gusta otra música, y eso también los pone contentos, les cambia el estado de ánimo. Yo he procurado tocar música instrumental porque es muy asimilable y se disfruta, al igual que el rock clásico. A mí me gusta tocar obras de arte” (Origel, 2025).



### HÉCTOR: TRADICIÓN SONORA EN LAS CALLES DE LEÓN

Héctor, originario de León, Guanajuato, ha dedicado su vida al oficio de organillero desde los 14 años. Hoy, con más de 40 años de trayectoria, sigue recorriendo las calles con su instrumento, y afirma con convicción que continuará “hasta que Dios me dé licencia”.

Aunque su trabajo ocurre en el espacio público, Héctor no se considera un músico callejero, sino un portador de música tradicional. Aprendió el arte del organillo gracias a su padre, su abuelo y sus tíos, quienes le transmitieron este saber como parte de una herencia familiar. De los nueve hermanos en su familia, él es el único que continúa con esta tradición. Su historia se entrelaza con la de la Ciudad de México, donde se consolidó este oficio y desde donde se expandió a otros lugares como León, donde su padre trabaja desde 1965. También ha recorrido otros municipios del estado, como Guanajuato capital.

“Trabajar con el organillo me ha dado muchas satisfacciones, un poco de estabilidad económica”, comenta, aunque reconoce que no cuenta con seguridad social ni prestaciones. Aun así, valora la posibilidad de llevar algo a casa cada día: “ya sea poquito, mucho o regular”.

Más allá de la ejecución técnica, Héctor posee un profundo conocimiento histórico y cultural sobre su instrumento, lo que fortalece su identidad como custodio de una tradición viva. El organillo funciona mediante rollos con placas metálicas que, al girar, reproducen hasta ocho melodías distintas. Entre las canciones que interpreta están *Solamente una vez* de Agustín Lara, *El rey* de José Alfredo Jiménez, *Las mañanitas*, *La cucaracha*, *La Adelita*, *Luna de Xelajú*, *Las golondrinas* y el vals *Viva mi desgracia*.

Con el tiempo, ha aprendido a seleccionar cuidadosamente las melodías que carga en su organillo, adaptándolas al contexto y al público de cada lugar. Esta capacidad de lectura del entorno es parte esencial de su práctica, que considera un arte y un legado en peligro, dado que los organillos han dejado de fabricarse.

Héctor no solo reproduce música, sino que encarna una memoria sonora que resiste el paso del tiempo y se vuelve significativa para quienes lo escuchan, manteniendo viva una tradición que forma parte del paisaje urbano y cultural de León.



Barajas R.C (2025). Entrevista Héctor: tradición sonora en las calles de León.

León, Gto.

Toda la música me conmueve, todavía estoy interpretando una canción bonita y de repente me llega, siento en el espíritu en el alma, siento la vibra, siento algo bonito y así mucha gente. Es música de viento, como tal el aire se la lleva, son las notas musicales” (Gallardo, 2025).

### **DANIEL BORRELL: VOZ DEL SUR EN LAS CALLES DE LEÓN**

Daniel Borrell, guitarrista y cantante de 70 años, es originario de Uruguay y reside en León, Guanajuato, desde hace seis años. Su relación con la música comenzó a temprana edad, y a los once años ya pisaba escenarios. A los diecisiete, durante una noche en una peña —espacio típico en Uruguay donde se come, se bebe y se escucha música en vivo—, conoció a Mercedes Sosa. "La Negra", como era conocida, quedó impresionada con su voz y meses después, lo contactó para integrarse a sus giras. Sin embargo, Daniel abandonó la música por un tiempo: “Me aburrí y la dejé”.

Años después, su historia da un giro inesperado. Luego de mantener una relación a distancia con una mujer originaria de León, decide mudarse a



México. Vende todas sus pertenencias, motivado por el amor y su pasión compartida por la poesía, pues fue en un foro nacional de poesía donde se conocieron. Inicia aquí un negocio de cosméticos, pero con la llegada de la pandemia por COVID-19, debe cerrar definitivamente.

Ante esta crisis, retoma la música y decide salir a tocar en las calles del centro histórico de León en 2022. Al principio lo hace con su guitarra y sentado en el suelo. Con el tiempo, mejora su equipo: adquiere una bocina, un banco, soportes para tableta y celular, y un micrófono con base. Así, logra presentaciones más cómodas, reproducir pistas de karaoke y conectar mejor con el público que transita por la zona cercana al Templo Expiatorio.

Uno de los mayores retos ha sido la gestión del permiso para tocar en vía pública. El proceso implica enviar un video y datos personales a la Casa de Cultura, y posteriormente a Comercio Municipal, donde se otorgan gafetes a los músicos aprobados. “Parece que quieren ver si uno aúlla o al menos canta”, comenta con humor. Resalta también las condiciones del permiso: no presentarse bajo efectos de alcohol o drogas, mantener el respeto y controlar el volumen para no molestar a los comercios cercanos.

El repertorio de Daniel es amplio y ecléctico. Canta boleros, trova, tangos, rancheras y baladas. Interpreta desde Julio Jaramillo y Facundo Cabral, hasta Alan Jackson, Bob Dylan, The Beatles, Elvis Presley y John Lennon. También aborda clásicos del rock en español y el pop de Roberto Carlos, Raphael y Miguel Ríos. Su enfoque, sin embargo, está en ofrecer una experiencia sonora para escuchar y disfrutar.



Hoy, Daniel busca ampliar su presencia a través de redes sociales y tarjetas de presentación, con la intención de ser contratado para amenizar eventos. Su voz pausada y repertorio reflexivo lo han convertido en una presencia entrañable en el paisaje sonoro del centro de León.

“Yo normalmente hago lo que a mí me gusta, hay montones de canciones... y un público que gusta de este estilo... Mi estilo de repertorio es para escuchar.”

Barajas R.C (2025). Entrevista Daniel Borrell: voz del sur en las calles de León.

León, Gto.



## CONCLUSIONES

La figura del músico callejero representa una compleja intersección entre el arte, la cultura, la economía y espacio urbano. Lejos de ser un acompañamiento sonoro, su presencia transforma el entorno cotidiano en un escenario simbólico, donde se expresan tanto la identidad individual como la colectiva. A través del tiempo, esta práctica ha oscilado entre la aceptación social y la marginación, lo que evidencia la carga histórica y simbólica que aún pesa sobre ella.

En el caso específico de León, la falta de una identidad musical consolidada refleja no una carencia de talento, sino la ausencia de estructuras de apoyo sostenido y de reconocimiento cultural. Aun así, los músicos urbanos siguen construyendo escenas sonoras propias, influencias por géneros aportando así a la diversidad musical de la ciudad.

La percepción de la música en el espacio público no es neutra; esta atravesada por factores sociales, estéticos y emocionales que condicionan la recepción del oyente y la legitimidad del interprete. Como plantea Bourdieu, la percepción esta mediada por el bagaje cultural del sujeto, lo que profundiza la distancia entre el arte callejero y las formas institucionalizadas de la música.

Reconocer el valor artístico, comunicativo y simbólico de los músicos urbanos no solo observar su presencia, sino también cuestionar las estructuras que los invisibilizan y cuanto de estas adjudicaciones hasta cierto punto ciertas. Puesto que no es lo mismo el músico como se visualiza y como lo miran las personas que van pasando.

El acercamiento a las personas para recopilar historia oral resulta profundamente satisfactorio: cuántas voces, recuerdos y detalles enriquecen la memoria colectiva de una ciudad. Más que registrar un fragmento de vida, este ejercicio invita a imaginar cómo gestionar y visibilizar esas experiencias donde la música se convierte en puente entre el artista y el transeúnte. Escuchar es, en sí mismo, un acto de respeto y de reconocimiento.

Las entrevistas revelan matices complejos: para algunos, tocar en la calle es un orgullo, un oficio digno; para otros, un motivo de vergüenza, especialmente ante la mirada de colegas músicos formales. Entre ellos mismos hay tensiones, diferencias económicas, competencia y también solidaridad. Todos buscan abrirse paso en un espacio que, aunque público, no siempre es justo ni acogedor.

Y entonces surge una pregunta que atraviesa todo el trabajo: ¿Es posible, en ese contexto, escuchar y disfrutar genuinamente de la música callejera? ¿O lo urgente — la necesidad, el prejuicio, la indiferencia — nos impide detenernos y reconocer la belleza que resiste en la voz de quien canta al borde del olvido?

## REFERENCIAS

- Argüello, GP. (09 de agosto de 2017). *Músicos callejeros en un contexto de gentrificación. apropiaciones y conflictos en los espacios públicos del centro histórico de la ciudad de México*. Tesis al grado de maestro en antropología social. D.F, México. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Bieletto Bueno Natalia. *Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular*. Texto de reflexión crítica. Departamento de estudios culturales. *Universidad de Guanajuato, Campus León*. Revista Resonancias vol.20 2016 11-35
- Bernabé Villoro, M. (2012). *La comunicación intercultural a través de la música. Espiral. Cuadernos del Profesorado*, 5(10), 87-97. Disponible en: <http://www.cepcuevasolula.es/espiral>. Bourdieu, Pierre (2002). "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en: *Campo de poder, campo intelectual*. Argentina: Montresor, pp. 61-95.
- Cámara de Landa Enrique. *El papel de la etnomusicología en el Análisis de la Música como mediadora intercultural*. HAOL, Núm. 23. *Universidad de Valladolid, Spain*. 15 octubre 2010. (73-84).
- Capistran, Raul. G (2020), El aprendizaje musical informal: un enfoque de aprendizaje subutilizado, ARTE: Inter y transdisciplinariedad. Año 5, No. 9, pp. 9-16.
- Casas Restrepo, F. J., & de Irizarri B, A. (2007). *El protocolo y la música. Conferencia: el protocolo y la música*. (pág. 10). Universidad de la Sábana.
- Cisneros Esteban y Navarro Navarrorock Armando (2016); *León, ciudad del rock: 10 grupos para iniciarse en la música panza verde (1959-1991)*. cotidiano. Sitio: <http://www.eslocotidiano.com/articulo/tachas-159/leon-ciudad-rock-10-grupos-iniciarse-musica-panza-verde-1959-1991/20160625235327030668.html>
- Cisneros Esteban. (2018). "Yo voy a hacer música hasta que me muera". Entrevista con Efrén 'Conejo' Contreras. *Bulevar. Pop y letras*. Proyecto editorial en León, Guanajuato.
- Cisneros Esteban. (2017) Origen, un grupo que busca la poesía urbana en el rock. *Bulevar. Pop y letras*. Proyecto editorial en León, Guanajuato.
- Copland, Aaron (2013). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 17- 46
- Dahlhaus, C. (2012). ¿Existe la música? En c. Dahlhaus, & h. H. Cheggerecht, *¿Qué es la música?*

(págs. 9-16). Barcelona: Acantilado.

Delgado Rivera Efraín; González Jaime M. *Una historia antroponómica de la música alternativa de León*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXVI, núm. Esp.6, 2020; Universidad de Colima. Sitio:

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/316/31662390015/html/index.html>

Energía Julio; NavarroRock Armando. *León: un trabajo de crónica e investigación* (1989) – Parte

1. Bulevar. Pop y letras. Proyecto editorial en León, Guanajuato. Agosto 25, 2020.

Elvia, B. y Saucedo, I. A. (2011). Habitar la calle: pasos hacia una ciudadanía a partir de este espacio. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 1(9), 269-285. Recuperado de: <http://revistaumanizales.cinde.org.co/rllcsnj/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/356>

Flores Disonantes, J. (2018). Alternativas Revista Cultural. Obtenido de León de las identidades musicales: <http://institutoculturaldeleon.org.mx/icl/story/6217/Le-n-de-las-identidades-musicales#.X7yfnXBKjIU>

Gil, A. M. (2020). Aproximaciones al busker en España: análisis de la situación actual en Madrid, Barcelona y Valencia. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*.

Gómez Vargas Héctor. La generación de la rocosa. Parte 2: La presencia del olvido. Bulevar. Pop y letras. Proyecto editorial en León, Guanajuato.

Martínez Berriel Sagrario. (2011). *El género de la música en la cultura Global*. Universidad de Salamanca. Revista transcultural de música. Sociedad de Etnomusicología.

Mercado Villalobos Alejandro. (2019) *Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano*; Let. hist. no.20 Guadalajara.

Millet, JM. (2020). Musica y significado. *Teorema*, XIX (200), 5-25.

Morán Martínez, MC. (2010). Psicología y arte: la percepción de la música. *Redalyc* (100), 58-64.

Herrera, I. M. (S/A). Introducción. Definiciones de música. La música como ciencia: concepto de musicología. Relaciones de la ciencia de la música con otras disciplinas. Fuentes de investigación musical. Métodos de investigación musical. (pág. 20). Universidad de Jaén

- Hidalgo, M., García Brunelli, O., & Salton, R. (1982). Una aproximación al estudio de la música.
- Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (Nº 5).
- Picún, FO. (24 de Julio de 2007). Una tipología de las prácticas de los músicos callejeros del centro histórico de la ciudad de México. Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas. D.F., México. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Rionda Luis Miguel. *Las culturas populares guanajuatenses ante el cambio modernizador*. Secretaría de Educación, Cultura y Recreación del Gobierno del Estado de Guanajuato. S/A Rodríguez, MD. (1997). *Expresión y Apreciación Musical*. Estado de México: OXFORD University Press.
- Samper Arbeláez Andrés. (2012). *Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Sánchez, OJ. (2002). Lenguajes en intersección: "culto" y "popular" en la configuración del campo musical. HUELLAS; Búsquedas en Artes y Diseño (2), 55-66.
- Sánchez Pérez José J. *La Gestión Cultural en la Plaza Del Músico "José Alfredo Jiménez" De León Guanajuato, ¿Apropiación/Violencia, Regulación O Elusión? Un Acercamiento Desde La Etnomusicología*. Ponencia presentada en el 2do. Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural. Cali Colombia. 20 de octubre de 2017.
- Suárez, H P. (1999.). Aproximación a la figura del musico: panorámica sociocultural. Dialnet, Nº 31, Nº 73 Universidad de León.
- Talero Gutiérrez, C., Serrano, JZ., y Espinosa Bode, A. (2004). Percepción musical y funciones cognitivas. ¿Existe el efecto Mozart? REV NEUROL, 39(12), 1167-1173.
- Villodre, M. d. (2012). La comunicación intercultural a través de la música. Espiral cuadernos del profesorado, 5(10), 87-97.
- Viñuela, E. (2010). El espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización. Trípodas, (número 26).
- Viteri Morejón Juan p. *Música Y Globalización. Hardcore Y Metal En El Quito Del Siglo XXI*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador. Programa de Antropología. 2011.
- Rodolfo Herrera P. (2017) Julio Energía: una vida. Bulevar. Pop y letras. Proyecto editorial en León, Guanajuato.

**SOBRE LA AUTORA**

*Rosa Carolina Barajas Ríos*

Licenciada en Cultura y Arte y egresada de la Maestría en Nueva Gestión del Patrimonio y Arte por la Universidad de Guanajuato. Ha sido Coordinadora de Eventos Culturales en el Centro Cultural San Gabriel y Coordinadora Social de la Orquesta y Coro de Fundación León. Fundadora e integrante del colectivo cultural *Ojo de Piedra*, donde impulsa proyectos de gestión, producción y difusión artística. Tallerista y docente de música para infancias en instituciones educativas y culturales. Ha colaborado en programas como Veranos de la Ciencia y el CICES. Cuenta con más de quince años de experiencia en el ámbito musical. Su interés se centra en fortalecer la identidad, la comunidad y los vínculos humanos a través del arte.