

## CONSTRUCCIÓN DE LA MARGINALIDAD DE LOS MÚSICOS CALLEJEROS. EL CASO DEL “REY OH BEYVE”

### CONSTRUCTION OF THE MARGINALITY OF STREET MUSICIANS. THE CASE OF “KING OH BEYVE”

NATALIA BIELETTA BUENO

Este estudio, de carácter documental, aborda el caso del cantautor oaxaqueño e indígena Rey Oh Beyve y plantea el problema de la representación del subalterno en sus dimensiones aural e historio-gráfica. Vinculo mi propia experiencia de escucha de sus canciones con el naciente campo de los estudios de auralidad a fin de discutir la construcción de la marginalidad estética de su obra. Conceptos como *estéticas de la purificación* (Ochoa 2006, 2014), *escucha del encuentro* (García, 2012) y *abyección aural* (Alegre y Hernández, 2018) permiten poner bajo escrutinio el papel que juega el sentido del oído en mecanismos intersubjetivos de desidentificación cultural. Recorro a la crítica postcolonial para cuestionar las formas de representación usadas en fuentes más tradicionales como notas de prensa y registros audiovisuales y fotográficos, con el fin de debatir sus usos como material de archivo seleccionado. Concluyo que la actividad musical en la vía pública de este personaje tensionó los marcos de reconocimiento de la cultura dominante y que la falta de inteligibilidad de su *performance* puede también ser interpretada como un caso de agencia política. *Palabras clave: subalteridad, música callejera, auralidad, intersubjetividad, crítica postcolonial.*

- \* Doctora en Musicología Cultural por la Universidad de California, en los Ángeles (UCLA) y maestra en Musicología Histórica por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre sus líneas de interés se encuentra la música como generadora de diferencia cultural y de clase social. En los últimos años ha desarrollado una línea de investigación sobre culturas de la escucha en los entornos urbanos, con especial interés por la práctica de la música callejera. Actualmente es investigadora en el Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Artes, Universidad Mayor, (Chile). Este artículo fue parcialmente redactado cuando la investigadora formaba parte del Departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato, Campus León (México).

Agradezco al artista visual y documentalista Fernando Llanos por haber compartido conmigo las tres fotos que aquí presento mismas que contribuyeron a la conceptualización y planteamiento de mi problema; así también, mis gracias van a la productora musical Anette Fradera por habernos puesto en contacto. Agradezco a los dos evaluadores de este artículo cuyas críticas contribuyeron a redefinir el marco teórico-metodológico y a refinar el argumento. Finalmente, gracias a Ignacio Ramos por su atenta lectura y cuidado en la edición final de este texto.



---

*Abstract: This article deals with the case of the indigenous street musician from Oaxaca, Rey Oh Beyve to suggest a debate concerning the representation of the subaltern using the aural and historiographical dimensions. Connecting my own listening experience of his songs with the nascent field of aural studies, I debate the aesthetic marginalization of his music. I use concepts such as “aesthetics of purification” (Ochoa, 2006, 2014), “hearing encounters” (escucha del encuentro) (García, 2012) and “aural abjection” (Alegre y Hernández, 2018) as recourses to scrutinize the role of listening in intersubjective mechanisms of cultural disidentification. I make use of postcolonial critique to question the traditional forms of representation such as press news, audiovisual registers and photographs to debate their use in the selection of the material that makes up an archive. I conclude that the musical activity of this man tensions the frames of recognition (Butler) and that the unintelligibility of his performance in the streets can nonetheless be interpreted as a case of agency policy. Key words: subalterity, street music, aurality, intersubjectivity, postcolonial critique.*

---

Este artículo comenzó a gestarse en el 2015, cuando realizaba un trabajo de campo con músicos callejeros en el estado de Guanajuato, en la región del Bajío, en México central. En aquel entonces mi interés residía en conocer, a partir de la observación de la práctica de la música en la calle, el papel que este tipo de intérpretes juegan en la configuración de la experiencia aural urbana (Bull, 2016), en la elaboración de memorias colectivas y, por tanto, en el desarrollo de un sentido de apego al lugar que se habita. Me interesaba, además, contrastar la apreciación pública de la función social de estos personajes con el concepto que los músicos tienen de sí mismos y de su actividad laboral. Esto surgía de un interés previo (Bioletto-Bueno, 2015) por interpretar la práctica de la música en las calles como una instancia de trabajo “no clásico” (De la Garza, 2013), y así indagar sobre sus procesos de control, penalización y, en última instancia, marginalización con respecto a otras prácticas musicales puertas adentro y que la ideología dominante considera “legítimas”. La razón de fondo, detrás de este interés académico es biográfica, pues yo misma soy hija de un músico callejero. De tal modo, he pasado algunos años explicándome que la noción que hace algunos años tenía sobre la actividad profesional de mi padre era, en muchos sentidos, condescendiente y simplificaba sobrema-

nera el proceso de negociación que él realizó consigo mismo y con sus círculos inmediatos —en fin, con el *statu quo*— para dedicarse a una actividad profesional que le supone mucha mayor libertad creativa y satisfacción personal de lo que yo había anticipado. De ahí mi interés por explicar el riesgo que corren muchos músicos callejeros de convertirse 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. En otras palabras, al ser narrados o representados como ciudadanos marginales —o, cuando menos, sujetos excéntricos—, la presencia de estos músicos en la vía pública suele despertar la lástima de los sujetos urbanos “legítimos”, es decir, aquéllos que por razones diversas navegan por la sociedad sin marca o estigma social. En los casos más perniciosos, los músicos callejeros son blanco de agresiones, violencia simbólica, desvalorización o inferiorización por parte de sus públicos o las autoridades respectivas.

La mañana del 15 de diciembre del 2015 leí en el diario —con gran conmoción— la noticia de la muerte de Rey Oh Beyve, un cantautor, músico callejero e indígena de la ciudad de Oaxaca. Su deceso fue relatado de la siguiente manera:

En la indigencia y el abandono, el cantor urbano del zócalo de Oaxaca, conocido como “Rey Oh Baby,” Reynaldo Jiménez Velasco, murió la mañana del martes 15 de diciembre, al parecer por una congestión alcohólica (...). Su figura maltrecha, y su ropaje desgastado con evocaciones de norteño, y un sombrero desvencijado que había visto mejores tiempos, eran característicos de su persona, que delataba los estragos causados por el alcoholismo (*Crónica de Oaxaca*, 2015).

Este tipo de relatos coincidía en muchos sentidos con lo que yo venía estudiando sobre los modos más tradicionales de representar a los músicos callejeros, a menudo como personajes asociados a la mendicidad y ocupando posiciones al margen de la cultura legítima. En efecto, la nota que arriba refiero enfatiza aspectos como la condición de indigencia del músico, el desgaste de su vestimenta y su alcoholismo. Tal construcción retórica me sugería que una parte



constitutiva del imaginario social en torno a los músicos callejeros lo constituye la abyección: ciegos, tuertos, cojos, mancos, artríticos y alcohólicos son los casos que acaban por llamar la atención, por conocerse y ser recordados.

Más que informarme sobre la vida de este músico —aspectos como su trayectoria musical, su obra y su papel dentro de la comunidad—, las noticias a las que tuve acceso la obscurecían y reducían a la de un alcohólico aturdido. De estas fuentes me inquietaban, sobre todo, los modos en que se configuraba, a partir de representaciones discursivas y visuales, la precariedad y marginalidad de este sujeto. Una sórdida foto de su cuerpo inerte, publicada por el grupo NVI noticias (NVI Noticias Oaxaca, 16 de diciembre del 2015), abonó elementos para patologizar su vida y recrudecer el imaginario negativo del músico callejero. El artículo de prensa en cuestión auguraba el olvido en que caería el deceso del cantante. Especialmente me intrigaba que el argumento de la supuesta previsibilidad de su muerte (causada por alcoholismo) parecía defender que su deceso no merecía el lamento público que despertó. Como ejemplo de ello estaba la opinión del periodista Rodrigo Islas Brito, quien intentaba explicar por qué alguien como él, “un borracho cualquiera con guitarra y con la personalidad que le daba el ser un borracho cualquiera con guitarra”, había logrado el reconocimiento social que sugerían las reacciones populares que siguieron a su muerte (Islas Brito, 2015). Este tipo de aseveraciones, cándidamente alimentada por los comentarios de usuarios de las redes sociales virtuales (presentados como anónimos), confirmaban mi impresión de que su actividad como músico en las calles era una causa importante para que su muerte no hubiera pasado desapercibida. Mientras tanto, en mi mente rondaba un verso de la canción *El papalote* de Silvio Rodríguez, que relata la historia de un personaje cotidiano (casualmente también proclive al trago) sobre el cual se cuestiona su supuesta irrelevancia, ya que tuvo grandes efectos en la vida de los niños del pueblo: “pobre del que pensó (pobre de toda aquella gente) que el día más importante de tu existencia fue el de muerte”.

Más allá del problema de que las causas que este relato asociaba a la muerte de Rey fueran o no verídicas, me intrigaba el hecho de que este músico parecía haber despertado particulares afectos entre sus públicos. Después de todo, muchas personas que en similares condiciones de vulnerabilidad fallecen en la vía pública —especialmente si son indígenas— no figuran dentro de las noticias del diario, y si lo hacen, el tratamiento mediático de su persona suele recurrir a la anonimización. Pero tal no parecía ser el caso con Rey Oh Beyve. Conforme avanzaron mis pesquisas, noté la fascinación que este personaje urbano había despertado entre los visitantes de Oaxaca, especialmente entre turistas ocasionales, quienes a menudo lo entrevistaron con teléfonos móviles y subieron posteriormente el registro de su encuentro a la web. Los relatos que sobre su muerte circularon tanto en la prensa como en las redes sociales, no solo coincidían en la particularización de su *persona musical* (Auslander, 2006) y lo sobresaliente de su figura dentro del paisaje oaxaqueño, sino que parecían reflejar una aflicción genuina que sin embargo no estaba exenta de prejuicios de orden racial, clasista y etnocéntrico. Más aún, los prejuicios que recaían sobre este músico no se reducían únicamente a su persona pública, sino, además, a sus modos de presentación pública, su habla, su música y su poesía.

A partir de mi propio encuentro *post mortem* con Rey Oh Beyve, mi interés inicial por comprender la significación social de los músicos callejeros mutó hacia un problema de orden historiográfico, y en muchos sentidos ético, dando origen a preguntas del tipo ¿cómo se generan las fuentes que dejan rastros de la presencia de los músicos de calle? ¿Qué es lo que se recuerda para fines de escritura histórica? ¿En qué modos se han emparejado el imaginario de la pobreza y la abyección con el del músico callejero? ¿Quiénes, en qué circunstancias y obedeciendo a qué intereses generamos la fuente? ¿Cómo se pueden abordar críticamente los registros históricos de los sujetos que parecen insignificantes en la historia? ¿Qué teorías historiográficas, enfoques o metodologías pueden ayudar a deconstruir los registros históricos existentes?



El lector familiarizado con los estudios de subalteridad y la crítica postcolonial habrá intuido que apunto hacia el problema general de cómo historiar a los grupos marginales, dado que los rastros históricos que dan cuenta de su presencia son generados desde la perspectiva de los grupos dominantes que construyen así conceptos sobre sí mismos. En efecto, mi observación particular de los modos en cómo se subalterniza a los músicos callejeros me permitirá, a lo largo de este texto, reflexionar sobre formas de representación y procesos de construcción intersubjetiva en el contexto latinoamericano que, a partir del razonamiento de Quijano (2007 y 2007b), se forjan bajo el lastre de una matriz colonial de base racial.

Este estudio de carácter documental aborda el caso del cantautor oaxaqueño Rey Oh Beyve y la construcción de la marginalidad estética de su música. Para tal fin, despliego una reflexión sobre mi propia experiencia de escucha de sus canciones, vinculándola al naciente campo de los estudios de auralidad. Para desmenuzar la construcción de la marginalidad estética en las canciones de Rey Oh Beyve, me valgo de conceptos tales como *estéticas de la purificación* (Ochoa, 2006, 2014), *escucha del encuentro* (García 2012) y *abyección aural* (Alegre y Hernández, 2018), con lo cual pongo bajo escrutinio el papel del sentido del oído en mecanismos intersubjetivos de desidentificación cultural. Me valgo también de la crítica postcolonial para poner bajo sospecha formas de representación más tradicionales, como pueden ser notas de prensa, registros audiovisuales y fotográficos, y así debatir sus usos en la escritura histórica, además de las prácticas de selección que constituyen el archivo.

## Los músicos callejeros en la historia y su estudio

Los músicos callejeros han estado presentes en la vida pública desde que las ciudades existen. Entre ellos, tal vez los juglares constituyen los casos más conocidos de músicos itinerantes que ya en la Edad Media acudían a las plazas públicas a cantar los eventos del diario acontecer. Con el Renacimiento llegaron a América Latina los teatros, de modo que la gestualidad escénica que antes se daba en los

espacios públicos abiertos inició un proceso de enclaustramiento, lo que llevó a que estas expresiones comenzaran a dirigirse al gusto de privilegiados y eruditos (Masspi, 2009). Pero, como lo demuestra Maya Ramos-Smith (2010), las artes escénicas resistieron tales procesos de reclusión y lograron mantener su presencia en las calles, en gran medida gracias a los procesos culturales de hibridación religiosa que les dieron cabida en la nueva cultura mestizada, con lo cual también se demarcó un cierto grado de control sobre sus formas (Ramos-Smith, 2010). El estigma social que pesa sobre los músicos callejeros de América Latina está relacionado con esta trayectoria histórica y poco tiene que ver con el talento o las habilidades instrumentales y escénicas que los mismos demuestran. Más aún, el concepto dominante de trabajo —empleo asalariado, subordinado a un patrón, institucionalizado o cuyas ganancias son materialmente visibles— excluye a los músicos autoempleados en las calles de los marcos deseables de legitimidad laboral, por lo cual se les imagina y recrea como personas marginales al sistema (ver De la Garza Toledo, 2011 y 2013). Sin embargo, cuando el músico callejero es además indígena, se presenta un fenómeno de interacción social que acaba por configurar el proceso de subalternización.

Pese a la larga traza histórica de este fenómeno, el estudio académico de la música en las calles es reciente y se inscribe tanto en la musicología y la etnomusicología urbanas, dentro de las ciencias sociales como la historia, la sociología, los estudios urbanos, la geografía social y los estudios de comunicación. Hasta hace algunos años, los pocos estudios históricos que existían sobre la materia se habían ocupado de eventos callejeros programados en los calendarios cívicos y religiosos, como festivales, procesiones o fiestas populares (Ramos-Smith, 2010; Baker y Knighton, 2011; Ramírez, 2009; Sakakeeney, 2006). Sin embargo, en años recientes la convergencia de los estudios interdisciplinarios de la experiencia urbana y el interés por la música en la vida cotidiana, ha propiciado la expansión de una línea de indagación que se interesa por los intérpretes y la música en espacios públicos como calles, plazas, parques e incluso medios de transporte (Born, 2013; Baker, 2011; Street *et al.*, 2008; Bennet y



Rogers, 2014; Herschmann y Sanmartin, 2014; Assis y Silva, 2014; Doughty y Lagerqvist 2016; Llanos, 2016; Trotta, 2017). Estos estudios han permitido distinguir algunas importantes funciones sociales de los músicos callejeros. Al respecto, los autores coinciden en que, al incitar nuestras sensibilidades a través el entretimiento de palabras y sonidos en los espacios públicos, la música tocada en vivo y en la calle abre posibilidades para construir un espacio físico y simbólico compartido, lo cual permite negociar los lugares y posiciones sociales que ocupamos en él (Herschmann y Sanmartin, 2014; Doughty y Lagerqvist, 2016). Asimismo, estos músicos también propician patrones de territorialización y recuperación de espacios urbanos emblemáticos (*Idem*) y por ello también se ha destacado la capacidad de la música callejera de incrementar la participación política y ciudadana (Street *et al.*, 2008). Mediante la música, el baile y la escucha, los músicos callejeros promueven modalidades de convergencia e interacción social que, si bien efímeras, son también únicas en su tipo.

El repertorio que Rey Oh Beyve componía y cantaba en espacios como la plaza principal, los bares del centro histórico y el famoso mercado 20 de Noviembre de la ciudad de Oaxaca, estuvo intrínsecamente ligado a la materialidad de esta pintoresca ciudad mexicana, aspecto que resultó muy llamativo sobre todo para los turistas. Por lo anterior, un aspecto que me interesa destacar y desarrollar para el caso de este músico es, por un lado, su contribución a la simbolización afectiva de la experiencia urbana y de la experiencia turística mediante el recurso de la poética musicalizada, y, por otro, el modo en que los imaginarios específicos de un lugar, en este caso Oaxaca, acaban también por forjar a la persona musical de Rey Oh Beyve. Es decir, estamos ante la cocreación musical de sentimientos de arraigo hacia el lugar que se habita, tanto como de la forma en que la ciudad, sus imaginarios sociales y las vivencias que esta habilita, participan en procesos de formación intersubjetiva. Cuando Doughty y Lagerqvist (2016) se refieren al...

potencial ético de la música en las calles de Suecia, están resaltando la capacidad de esta práctica de crear, a partir del sonido, el

baile y el goce estético, formas particulares de practicar el espacio y así forjar nuevos modos de “convivialidad e inclusión social” (p. 59).

Me interesa matizar estas apreciaciones a partir de dos casos y circunstancias en que las posiciones de enunciación del músico y sus públicos son claramente asimétricas, por lo que las supuestas formas de inclusión social que generaría la música callejera no ocurren con tal parsimonia.

El nombre artístico de Rey Oh Beyve responde a una apropiación de la fonética anglo, derivado de las primeras sílabas del nombre legal de este músico: Rey (Reinaldo), Be (Bernardo) Oh (Jiménez) [*sic*] Ve (Velasco) (“Rey Oh-Beyve”, YouTube, 2008). A propósito, la noción de *personae musical* (Auslander, 2006) proviene de la convergencia entre los estudios de públicos (*fandom studies*) que son a su vez resultado de la convergencia de los estudios culturales y los estudios de *performance* aplicados a la música de la industria. Su utilidad reside en que permite disociar —si bien con fines heurísticos— la identidad personal de un músico de la identidad que crea a través de la música y en interacción con sus públicos. Así, la persona musical es el resultado de una mezcla entre los deseos del músico y las expectativas del público. En este punto me interesa señalar que el concepto de persona musical surge para analizar casos de personajes insertos en la industria de la música pop (muy notoriamente el caso del *glam rock* de la década de los setenta), dando por sentada una cierta igualdad de condiciones entre el músico y sus *fans*, sobre la cual ambos comparten los principios de la estética musical que los une. Justamente, mi apuesta acerca del uso de este concepto es problematizarlo en torno a un caso en que la persona musical se crea en condiciones de gran desigualdad: tanto en las condiciones de enunciación como de valoración de sus respectivas ideologías estéticas. Sobre los efectos de esta asimetría volveré más adelante. Por el momento, estimo necesario describir las características de los públicos de Rey en el contexto performático en el que se desarrolló, al menos durante sus últimos años de vida.



Rey Oh Beyve dedicó el grueso de su obra a Oaxaca, ciudad que hizo suya por fuerza del canto. Las letras que Rey interpretó, los géneros a los que pertenecen sus canciones, sus modos de interpelar a sus públicos y sus referencias al entorno fueron mediados por los imaginarios sociales sobre Oaxaca. Quizá por esta razón es que Reinaldo Velasco tuvo tantas instancias de interacción con los turistas que visitaron la ciudad. Capital del homónimo estado, Oaxaca es quizá una de las ciudades mexicanas que suscita mayor interés en cuanto al turismo cultural que ofrece. Gracias a su gran variedad de atractivos fue declarada por la Unesco “Ciudad Patrimonio de la Humanidad” en 1987. Los sitios arqueológicos y monumentos coloniales son piezas claves de su catálogo material. Destaca por su gastronomía y sus mercados de productos tradicionales como el mezcal, los moles, el pan de yema, el chocolate y las aguas de sabores. Sobresale además por el componente indígena de su demografía: Oaxaca es la entidad con mayor diversidad étnica y lingüística de México (34% de su población total, ver Inegi), así como por sus tradicionales fiestas (Fiesta del Rábano o Festival de la Guelaguetza). La música tradicional oaxaqueña es también objeto de orgullo local (bandas de alientos, el son zapoteco de la región del istmo, jarabes y chilenas de la costa, entre muchos más). Bien conocida es también su variadísima gama de producción artesanal (textiles, alfarería, cestería etcétera). En otras palabras, Oaxaca es un indiscutible bastión de la cultura popular y tradicional mexicana.

En contraste con los pobladores de otras ciudades turísticas de México, los oaxaqueños han tendido a reclamar sus espacios públicos y sus tradiciones populares resistiendo —a veces con éxito— el avance del turismo neoliberal, lo cual incrementa entre los visitantes una especie de apreciación por lo que se lee como la resistencia cultural de sus habitantes.<sup>1</sup> Así, el imaginario social de la ciudad de Oaxaca, construido por instituciones de turismo y cultura, se carac-

1 El Festival de la Guelaguetza, por ejemplo, ha sido objeto de tales disputas. Desde el año 2005 los oaxaqueños prefieren hacer una distinción entre la “Guelaguetza Oficial”, organizada por los gobiernos en turno con sede en el estadio del Cerro del Fortín, y la tradicional, también llamada “Guelaguetza Magisterial y popular” debido a la participación de la sección XXII del SNTE (Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación) y la APPO (Asociación Popular de Pueblos de Oaxaca).

teriza por una intensa vida pública en las calles al igual que los exuberantes y variados estímulos sensoriales que la ciudad ofrece. Lo anterior se ve reflejado tanto en la flexibilidad tanto del “Reglamento para el control de actividades comerciales y de servicios en la vía pública”, como del “Reglamento de espectáculos y diversiones de la municipalidad de Oaxaca de Juárez”, pues ambos reconocen, quizá por la fuerza de la tradición, que las calles funcionan como espacios para actividades tanto comerciales como culturales y recreativas. Es posible que, gracias a ello, la presencia de músicos callejeros en las plazas y mercado principal de Oaxaca sea tolerada por parte de las autoridades como parte de las prácticas cotidianas que ayudan a la construcción del imaginario social sobre el folclore local.

En el caso de Rey Oh Beyve, las temáticas que abarcan sus composiciones son diversas, aunque siempre inspiradas por los paisajes sensoriales y las vivencias cotidianas de la ciudad. Una de sus canciones le habla a un niño para hacerlo dormir antes de que vuelva la madre de trabajar (una nana o canción de cuna tradicional), otra evoca el sabor del café caliente y algunas más hablan de amor. Sus canciones son cantos a la vida diaria.<sup>2</sup> Entre ellas, la cultura de los mercados fue un tema recurrente, por lo que no resulta una sorpresa que Rey haya compuesto la canción “El mercado 20 de Noviembre”, incluida en el álbum *El Soundtrack de Rey Oh Beyve*. Este centro de comercio es un crisol de colores, sabores y olores distintivos, y sobre el cual la canción reza:

¡Qué sabroso que es el alimento que el viento presenta para alimentar!

Es el sustento para poder ir a trabajar.

Qué sabrosa que es preparada por la cocinera,  
mi cocinera preferida.<sup>3</sup>

2 Grabaciones de su obra están disponibles en *Internet Archive*. Es posible que, debido a la manufactura manual y personal de sus grabaciones, algunos de los títulos en ese repositorio no correspondan a las letras.

3 Audio disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cna9iBtRnZg&t=267s>  
[Ej. Primera canción dedicada al mercado 0- 1:33]



Además de este reconocimiento a su cocinera favorita, la canción titulada “Mi tianguista” (*Internet Archive*, vol. 5) es un cántico que exalta a la persona que atiende en un mercado rodante, localmente llamado tianguis.

Qué bonita es mi tiendista,  
con sus flores y sus frutos que es la ley de la vida//  
//El amigo carnicero y la política del Estado que  
mejora aquí en la vida//  
Mi tianguista, llevaré cebollita, nopalito, rabanitos a  
mi hogar. ¡Ea!  
Marchantita, aquí está la baratita.  
Al alcance de mi bolsita llevaré,  
Nopalito, lechuguita a mi hogar.  
//Es el sustento para alimentar//

Rey además le canta a sensaciones como olores, sabores y sonidos de su entorno inmediato, incluyendo los de la plaza principal. Sobre el tañer de la campana de la catedral dice:

Toques de la campanita,  
Su sonido alegre la virgen que está  
Campanita de la iglesia  
Que el hombre toca  
Y su sonido parece del niño que llora  
Es su sonido embellecer  
las tradiciones de mi Oaxaca  
y sus canciones, Oaxaca de mi corazón

La canción “Lluvia” hace referencia a este fenómeno tan prometededor y especialmente significativo para los campesinos.

//Lluvia, lluvia, lluvia,  
Lluvia, lluvia, lluvia  
que con el viento vi llegar//  
//Córrele, córrele córrele//,  
//córrele a la casita, para no mojar//  
//La cagüita es hermosa,  
Para sembrar, para cosechar//  
Recitado: ¡Vamos al campo comadre,  
vamos a trabajar, ¡ya está la agüita!  
//Lluvia, lluvia, lluvia//  
tu llegada, qué legal  
El amor, venga el Dios, que darnos sustentar.

Mediante esta loa al dios que brinda el sustento a través del agua, Rey Oh Beyve revive el imaginario de la ritualidad campesina-indígena. Igualmente, el diminutivo “agüita” (cagüita) remite a argumentos sostenidos que especulan sobre la influencia del náhuatl en el habla del español mexicano, y que conserva un abundante uso del diminutivo. Este patrón se extiende no solo entre los nahuas, sino también entre los hablantes de otras lenguas nativas de Mesoamérica, como es el caso de Reinaldo, cuya lengua madre fue el zapoteco (Garibi, 1959; Chamoreau, 2012). Este somero esbozo de las temáticas de sus canciones sugiere que parte de su fama local se debió a las características líricas de las canciones que contribuyeron a asociarlo con la identidad cultural de Oaxaca.

Si los turistas ocasionales estuvieron entre los más atentos escuchas de Rey, es menester considerar el cambio de paradigma que experimentó el turismo a fines del siglo XX y que amplió el concepto tradicional de vacaciones de sol y playa a uno en que se ofertaran experiencias para conectar al viajero con las culturas y las sociedades que visita. Este giro ha implicado transformaciones sustanciales en el concepto de patrimonio cultural y su significación social (Peñalba, 2005; Gómez, 2010); asimismo, ha contribuido a despertar entre los



turistas un naciente interés por prácticas asociadas a nociones de patrimonio intangible,

... elemento mediante el que se establece la diferencia con los otros grupos sociales y culturales; [al tiempo que] representa, asimismo, un factor de resistencia contra los embates de la uniformización (Marcos-Arévalo, 2010).

Además de considerar que la cultura intangible se ha convertido en uno de los principales elementos de *marketing* urbano (Precedo *et al.*, 2010), el paisaje sensorial emerge como un elemento más que propicia la mercantilización de la cultura intangible. Pero, como se puede notar, hay también algunos indicios en el estilo de los versos que permiten asociar a Rey con ideas preconcebidas sobre los indígenas oaxaqueños. Propongo ahora un análisis somero de la sonoridad de las canciones de Rey, a fin de debatir algunos problemas que emergen de la decodificación de su obra en el marco de la construcción de la marginalidad, en este caso estética y configurada desde la escucha.

## La música de Rey Oh Beyve: canciones, sonidos y escucha

A mis oídos llamó la atención lo que identifiqué como el carácter repetitivo del acompañamiento de guitarra, que muestra pocas variaciones melódicas y armónicas. Las canciones de Rey Oh Beyve se vuelven placenteras en su permanencia y repetición. Analizadas desde una perspectiva musicológica dominante —es decir, bajo un modelo de escucha estructural (Subotnik, 1988)— el discurso musical de la mayoría de las canciones está organizado por una base de cumbia en el bajo. Esta base consta de un patrón armónico sencillo: un arpeggio en modo menor con vuelta a la tónica (por lo general en tono de La menor), por lo que el despliegue de la técnica instrumental, según los estándares instrumentales también dominantes, es “modesto”. Inclusive, en los momentos en que el intérprete busca

mayor despliegue melódico en la guitarra, retrasa el tempo para lograrlo. Esta elección de tono permite aprovechar las sonoridades del bajo (con los bajos al aire en ambos extremos de la *cordatura*) y se adapta al timbre masculino de la voz de Rey. El efecto integral de la repetición es de un trance hipnótico que, aunado al tarareo del cantante, genera en el escucha (en este caso, yo) la sensación de permanencia e inmutabilidad en la música. Cuánto más, porque el mismo patrón de acompañamiento se repite en la mayor parte de sus canciones.

Más allá de las exigencias formales que impondría la realización de un análisis musical clásico (descripción explícita y en el lenguaje de la teoría musical de las estructuras armónicas, melódicas, rítmicas, así como estructura de la prosodia, la entonación, etcétera), he de admitir que la escucha de la música de Rey despertó en mí serias contradicciones. Por un lado, sentí un gran aprecio por los relatos de la ciudad de Oaxaca, así como por la capacidad de sus letras de hacerme evocar mis propias memorias corporales asociadas a la percepción sensorial y afectiva de esa ciudad. Cantadas con el *ethos* peculiar que el autor le imprimía, estas letras reavivaron mis recuerdos corporales sobre el sabor de la comida regional, el brillo de la cantera verde luego de la lluvia, los aromas del mercado, el tañer de las campanas y más. Reconocí en los versos de Rey Oh Beyve un instrumento para elaborar y fijar las memorias culturales de Oaxaca fuertemente ancladas en el espacio habitado, en las actividades laborales, así como en las prácticas culturales sostenidas a través del tiempo. En otras palabras, identifiqué una simbolización vía musical de lo que la antropóloga Nadia Seremátakis ha denominado *sensoscapes* o “paisajes sensoriales” (1994). A largo plazo, las evocaciones visuales, olfativas, gustativas, auditivas y táctiles de sus letras acabaron por ligar su persona musical a la de esta pintoresca y turística ciudad, haciéndolo no solo parte del entorno (elemento del paisaje sonoro local) sino, además, una especie de ícono de la subcultura popular urbana de Oaxaca, en un camino intermedio entre lo urbano y lo tradicional. Sobre este problemático asunto volveré en la sección final.



Mis juicios racionales —determinados en gran medida por mis intereses académicos y nutridos por un cúmulo de lecturas teóricas sobre estudios sensoriales y procesos de construcción de la subjetividad— no fueron suficientes para inhibir mis juicios estéticos sobre los patrones de organización del discurso musical y literario de Rey Oh Beyve. Esto incluyó el menosprecio a sus capacidades técnicas en la guitarra, así como el extrañamiento ante estructuras musicales y prosódicas que me resultaban en muchos sentidos raras, inaccesibles y, por ende, ajenas. Ante mi oído, los versos de sus canciones tenían una rima fácil, cuando rimaban.<sup>4</sup> Por lo que toca a la métrica, tampoco logré discernir patrones regulares en la distribución silábica de sus versos. Asimismo, me pareció que la conjugación verbal mostraba discrepancias con las normas establecidas por la gramática hispana. Por ejemplo, en el verso “qué bonita es mi tiendista, con sus flores y sus frutos, que es la ley de la vida”, me extrañaba que el verbo principal que afecta al sujeto “flores y frutos” estuviera conjugado en plural, y no en singular. Algo similar me ocurrió con el verso referente a la campana de la iglesia que reza: “Es su sonido embellecer las tradiciones de mi Oaxaca”. Si bien es poético, la sintaxis de la frase me resultaba, cuando menos, poco habitual para los usos dominantes de la lengua. Palabras como “[c]agüita” o frases como “Lluvia, tu llegada que legal” me resultaban desconcertantes. La yuxtaposición en el mismo verso de frases como “el amigo carnicero y la política del estado que mejora aquí en la vida” desencajan con los usos léxicos más comunes en la canción popular al presentar aparentes incoherencias en el encadenamiento semántico entre una y otra oración. Por otra parte, el lenguaje metafórico, tan común en la lírica popular, es escaso en las obras de Rey, que suelen hablar, describir y narrar en lenguaje no figurado. Más aún, en grabaciones de canciones como “En el amor” o “Cuando te conocí”, Reinaldo Jiménez recurre a efectos de distorsión tales como eco y reverberación, así como al uso de timbres sintetizados, rompiendo

4 En relación con la “rima fácil” como criterio para la degradación estética musical, Carolina Spataro también reflexionó que detrás de tales desvalorizaciones se encuentra en realidad un deseo por denigrar a quienes gustan de estas músicas (2013).

expectativas comunes de lo que típicamente se asocia a la música de un cantautor indígena y campesino. Estos rasgos sonoros impiden una fácil clasificación de la obra de Rey Oh Beyve. En suma, la obra de Rey ocupó en mi oído un limbo incierto entre la música urbana y los cantos tradicionales; es precisamente esta característica híbrida, intrigante e inclasificable lo que parece haber despertado la fascinación de sus escuchas, incluyéndome.

Mi propia apreciación conflictuada de Rey Oh Beyve coincide en muchos sentidos con la que comparte públicamente el artista visual Fernando Llanos, quien declara haber tenido interés en hacer un documental sobre este músico trashumante. Sobre su propia experiencia de escucha de las canciones de Rey Oh Beyve, Llanos indica lo siguiente:

Pese a que no sonaba bien —la guitarra estaba re pinche y desafinada— me encantó. Honestas sus letras y su acto; simpática y refrescante la formalidad con que se manejaba, aplaudí también la falta de autocritica (o exceso de autoestima) al mostrar sus canciones. Vi en su actuación un camino en el cual confío: hay que decir y hacer, construir y compartir, con lo que se tiene a la mano, talento e incapacidades incluidas. Rey terminó de tocar y se alejó. Yo guardé el disco [que le había comprado] y seguí desayunando. Fue hasta que regresé a la Ciudad de México cuando lo pude escuchar completo en mi computadora. Subí el volumen y corrió de principio a fin. Tenía la idea de que su canción en el mercado me había gustado por el vapor de mezcal en mis venas. Pero no: *era una rareza muy bonita y peculiar*. Había una voz, un autor que retrataba con mucho amor su tierra y los detalles más minúsculos y cotidianos que se le presentaban. Sus letras hablaban de las hormigas, del café caliente, de su cocinera favorita del Mercado 20 de noviembre. Toda la música estaba hecha con las mismas pisadas y estructura, solo iban cambiando las letras y algunos requintos descuadrados. ¡Hasta los coros eran igualitos entre una y otra canción! (Llanos, 2016). [El énfasis es mío]

El testimonio que ofrece Llanos ejemplifica, como el mío, la simultaneidad de una fascinación por el personaje de Rey y una resistencia a acoger sus principios estéticos. El aprecio de su desfachatez



y seguridad en sí mismo coexiste con una suerte de rechazo aural que surge de valoraciones estéticas muy personales y subjetivas, ancladas en nociones dominantes en torno a la “calidad musical”. Esta “rareza” que describe Llanos, mi propio extrañamiento ante la escucha de sus canciones grabadas y la fascinación pública que despertó entre los turistas, que se manifiesta en los vídeos que aún circulan en YouTube, parecen responder a un mismo fenómeno de dislocamiento estético generado en el momento de escucha. Este, me parece, puede ser el principio de la folclorización y exotización de la que este músico ha sido objeto.

## Estudios de auralidad y la “rareza” detrás del canto de Rey

El problema de la escucha de la música de culturas consideradas ajenas ha despertado el reciente interés de musicólogos, historiadores, antropólogos y etnomusicólogos (Tomlinson, 2007; Bloechl, 2008; Ochoa, 2006, 2014; García, 2012). El reconocimiento de que la subjetividad estaba implicada en formas de percibir, nombrar y caracterizar a los sonidos hasta llevarlos al dominio de lo “ajeno” propició un desvío del ámbito de lo sonoro hacia la dimensión aural. Este deslizamiento ocurrió de manera simultánea a un incrementado interés entre antropólogos e historiadores por el estudio de los sentidos, ajuste reconocido como el “giro sensorial” (Howes, 2003, 2006, 2010, 2013). En tanto, el postulado de Steven Feld (2007) sobre la escucha —como una forma de construcción de conocimiento (que él denominó “acustemología”)— implicó una mayor atención hacia el papel de las cosmovisiones y las construcciones intersubjetivas en el estudio de la música.

El giro aural en los estudios musicales y los estudios sonoros pretende develar aspectos tales como los condicionamientos culturales e ideológicos de la percepción auditiva, las formas de significación sociocultural de los sonidos, así como las formas de interacción social que promueve la escucha, especialmente cuando se trata de la música, territorio en el cual parecemos muy prestos a emitir juicios

de orden estético. Si nos asimos a la premisa de que los sentidos están anclados en la historia y la cultura, debemos reconocer que dicho conocimiento no solo está basado en los sentidos y sus amares corporales, sino que también está inserto en relaciones de poder desigual que marcan los cuerpos, las mentes y las sensibilidades. De tal modo, los juicios estéticos que ejercemos sobre lo que escuchamos están condicionados tanto por las ideologías dominantes como por las relaciones de poder epistémico a nivel global, determinadas a su vez por la impronta colonial en la geopolítica del conocimiento. Estos juicios, a su vez, sirven para marcar grupos sociales (Llano, 2016, 2018a y 2018b; Bieletto, 2018).

A propósito, y luego de una reflexión sobre sus propios conflictos aurales ante la música pilagá del norte de Argentina, el etnomusicólogo Miguel Ángel García ahondó sobre las bases culturales e ideológicas que marcan los juicios estéticos en torno a la música (2012):

... el oído difícilmente puede desobedecer las instrucciones que su cultura le impuso a lo largo de toda una vida, es decir difícilmente consiga desnaturalizar su modo de percibir la infinidad de señales sonoras que lo interpelan (p.27).

Tal “etnocentrismo auditivo” se evidencia en lo que he descrito como mi sensación de extrañamiento ante la prosodia en las canciones de Rey, en la desaprobación de Fernando Llanos ante la desafinación de la guitarra o lo repetitivo del discurso musical. En estos casos, ambos recurrimos a la terminología propia de la teoría musical occidental (por ejemplo, acordes “descuadrados”, tonos “desafinados”, rimas y prosodia “fuera de regla”) para crear una apariencia de objetividad en nuestros juicios estéticos, cuando en realidad lo que hacemos es valorar la música de este compositor indígena desde los principios estéticos de nuestra propia ideología. En este punto se puede comprender cómo se construye desde el oído la marginalidad estética de ciertas músicas y, en particular, la de este músico callejero indígena.



Una lectura fácil de este tipo de fenómeno orillaría a pensar que la solución sería valorar estas culturas musicales de acuerdo con sus propios marcos estéticos. Pero ¿cuáles son esos marcos? Este es el problema al que Ochoa Gautier apunta cuando rubrica el concepto de “epistemologías acústicas de la purificación” (2006), mediante el cual destaca las tendencias históricas a separar aspectos estéticos de diferentes grupos culturales a través de dicotomías, haciéndolos parecer radicalmente inconmensurables. El subsecuente destierro de ciertas prácticas musicales, lingüísticas, poéticas y sonoras hacia el dominio de lo folclórico, responde a la interiorización y naturalización de una oposición entre las denominaciones presupuestas de erudito y popular. Como resultado, las prácticas discursivas sobre los sonidos que “provincializan” ciertas músicas producen ostracismos culturales, temporales, raciales, sociales e incluso ontológicos al clasificarlas dentro de imaginarios aurales aparentemente irreconciliables. Estas formas idealizadas de elocuencia vocal y estructuras organizativas de los sonidos disciplinan no solo la emisión vocal o las prácticas musicales, sino los procesos de audición y recepción.

Sin embargo ¿qué es lo que hace posible que, al tiempo que se resta valor a los aspectos estéticos de música de la Rey Oh Beyve, también se aprecie su poder dislocador? A juicio de Miguel Ángel García, esto ocurre porque el investigador ocupa una doble situacionalidad aurale:

... al escuchar la música ajena [a su] cultura, el observador (...) puede sentir un rechazo emotivo y a la vez reconocer algún tipo de valor o, a la inversa, experimentar un enorme placer frente a determinada expresión y en términos reflexivos adjudicarle una significación negativa. En ocasiones parece más viable ser políticamente correcto en el plano conceptual que en el plano sensitivo, es decir, es más fácil evitar el etnocentrismo conceptual que el etnocentrismo auditivo (p. 30).

García alude al concepto de “fragmentación esquizofrénica” aportado por la crítica postmoderna (específicamente por Fredric Jameson) para explicar este conflicto que aqueja al investigador,

quien se inserta de manera simultánea en sus propios condicionamientos estéticos y en las ideologías que rigen su práctica profesional. Si bien García se refiere específicamente al tipo de escucha doblemente situada del antropólogo o del etnomusicólogo en trabajo de campo, me parece un acierto que lo identifique como resultado de una “condición postmoderna” que, como señala, “ha propiciado una actitud de aceptación, comprensión y aún de empatía frente a esa expresión sonora” (p. 29). Luego, lo que él denomina la “escucha del encuentro” implica admitir la conflictiva coexistencia de marcos de valoración contradictorios e irreconciliables en torno a la experiencia aural que ponen en el centro del debate la existencia de un conflicto de orden epistémico.

Las inquietudes de García me interpellaron, pues me ayudaron a reconocer que mi empatía con la música de Rey Oh Beyve provenía justamente de los efectos de su música en mi propia consciencia: no sin cierta tristeza, la escucha de sus canciones me ponía frente a frente con mi subjetividad colonizada. Sus canciones me mostraron que mi formación académica inicial (como instrumentista y como musicóloga) coexistía en conflicto con mi posterior formación como analista cultural y simpatizante de la crítica postcolonial. Entre los aspectos placenteros que generó mi experiencia de las canciones de Rey Oh Beyve estaba precisamente mi impresión de que sus canciones salían de los marcos habituales, desde los cuales se reconoce y valora lo que muchas instituciones culturales y turísticas suelen presentar como “lo indígena”. Como resultado, me generaban una grata y misteriosa sensación de perplejidad e insolvencia teórica. Lo elusivo que me resultaban la música, el canto y la persona musical de Rey Oh Beyve era fuente de fascinación justo porque lo que yo escuchaba era más complejo y tenía más potencial de evocación de lo que yo podría haber descrito y, por ende, mayor que los mecanismos discursivos de los que me podría haber valido para representarlo (ver Ochoa, 2014: 211-12).

Sobre el carácter “esquivo” de la sonoridad de lo subalterno, Alegre y Hernández (2018) lo han descrito como un indicio de la “abyección aural” en tanto que sus formas de caracterización discursiva



son “afueras constitutivos”. Es decir, las formas de (des)conocer y configurar lo inextricable en una determinada expresión sonora devienen de las asimetrías epistémicas en los mecanismos aurales de categorizar lo sonoro mediante recursos narrativos. De manera análoga a lo que García propone como “escucha del encuentro”, estos autores postulan que una escucha híbrida, como la llaman,

... se puede perfilar como una herramienta heurística para el registro de la diferencia, de las asimetrías siempre cambiantes y transmutadas entre discurso y experiencia cultural, entre orden y desajuste, que caracterizan el marco en el que la subalteridad se enuncia (*ídem*).

## Performatividad y estudios de subalteridad: archivo, representación y poder

Si los estudios de subalteridad cuestionan los mecanismos para generar la evidencia histórica es porque tanto las fuentes como los archivos habilitan al investigador para descubrir los terrenos en que se disputa la lucha por la hegemonía. Asimismo, porque se parte del supuesto de que el subalterno habla a través de sus acciones. Así, la lucha se dirime entre los discursos dominantes y las formas en que el subalterno, al enunciarse, los desestabiliza.<sup>5</sup> Hacia el final debatiré sobre estas formas como posibilidades de agencia, centrándome primero en cómo los discursos dominantes generan las fuentes sobre el subalterno.

La excepcionalidad de la muerte de Rey Oh Beyve por congestión alcohólica, el tratamiento sensacionalista dado por la prensa a su deceso y las formas de circulación social del personaje de Rey Oh Beyve ilustran algunas formas en que la ideología dominante intenta aprehender al subalterno. Esto implica también el problema

---

5 Años después de publicar el polémico “Puede hablar el subalterno”, la misma Gayatri Spivak reevaluó su premisa axiomática sobre la supuesta carencia de voz del subalterno y rectificó aduciendo que en realidad los sujetos subalternos pueden “hablar” mediante acciones y así dejar huella de su paso por el mundo (Spivak, 1999).

interrelacionado de la inscripción de las fuentes y la conformación del archivo como una selección mediada por intereses, ideologías y las asimetrías que han sido mencionadas. Por ejemplo, los momentos de mayor gloria en la trayectoria personal de Rey Oh Beyve, como pudieron ser la grabación y la publicación de su disco en el 2002, fueron omitidos en sus notas necrológicas. En estos discursos tampoco se incluyeron, por ejemplo, la apropiación que este hombre hizo de las culturas urbanas y musicales de la frontera norte (sugeridas por su sombrero tejano y chamarra de cuero), su uso de la industria de la discografía independiente o su relación con los personajes que le ayudaron en el proceso. De haber ocurrido así, la figura de Rey quizá se habría narrado como la de un partícipe de la industria independiente. Probablemente, también, la construcción de su persona musical habría sido distinta.

Más que especular sobre lo que no ocurrió, me interesa reflexionar sobre las causas por las cuales las fuentes documentales con las que contamos quedaron inscritas de esa manera. La primera intuición es que la marginalización de Rey Oh Beyve y de sus composiciones está marcada por una muy arraigada asimetría de las relaciones entre indígenas y mestizos mexicanos; esto constituye una forma de subalterización social que se extiende más allá de la marginalidad histórica del músico callejero.

He señalado que uno de los aspectos que me interesa rescatar de la noción de persona musical es que es resultado de una coparticipación del músico y sus públicos. También indiqué que me interesa problematizarla al tamiz de las relaciones intersubjetivas ancladas en la colonialidad latinoamericana y observarlas a la luz de las dinámicas que suscita la música callejera. A partir de sus estudios con músicos callejeros en Inglaterra, Bennet y Rogers (2014) reconocen las representaciones denigrantes de las que han sido objeto los músicos callejeros, pero destacan que, gracias a las nuevas tecnologías de sonido y de grabación (por ejemplo, el uso de instrumentos eléctricos, los medios digitales y en general, un mayor acceso a las tecnologías de grabación y distribución sonora),



... los músicos callejeros están forjando nuevas formas de presencia en los entornos urbanos, mientras que su música se vuelve un elemento indisoluble del paisaje sonoro urbano contemporáneo (p. 460).

Sobre el papel de Rey Oh Beyve en la elaboración del entorno urbano ya he desarrollado un argumento que vinculé con la transformación de la ciudad de Oaxaca como un enclave del turismo cultural. Gracias a repetidas referencias al entorno oaxaqueño y a la exaltación de las tradiciones locales, las canciones de Rey en las plazas, las calles y los mercados locales invitaron a reparar en aspectos sensoriales ya incorporados a la vida de los locales —probablemente novedosos para los visitantes—; con ello, se confirma el efecto del músico callejero que moldea la “percepción fenomenológica del espacio y el lugar” (Bennet y Rogers, 2014: 457). A partir de ahí rescato la idea de que Rey Oh Beyve fue particularmente propenso a interactuar con turistas y visitantes ocasionales, quienes conformaron una parte considerable de sus públicos. En este sentido es posible sostener que los cantos de Rey sirvieron como catalizadores de la experiencia turística de Oaxaca bajo el paradigma de turismo cultural, con todo lo que ello pueda implicar en términos de exotización de su cultura y sus habitantes. Coincido con Bennet y Rogers en que las dinámicas de interacción social entre este cantautor, su público y la prensa están también mediadas por la tecnología; pero no me refiero aquí a la tecnología puesta al servicio de la música, sino a las tecnologías portátiles de registro audiovisual y sus formas derivadas de representación. La época que vivimos es inédita en cuanto al uso de los medios digitales para generar documentación efímera. La facilidad para transportar diversas tecnologías audiovisuales y la inmediatez para socializar los materiales obtenidos nos sitúan en una era sin precedentes en el registro de la vida cotidiana. Por ello, destaco aquí que los contenidos de archivo en los que figura el personaje histórico de Rey Oh Beyve no fueron elaborados por él, sino por sus públicos; de este material emerge una persona musical en los términos asimétricos que he mencionado.

Tres fotografías de Rey Oh Beyve son especialmente reveladoras de tales mecanismos de mediación y representación. Las dos primeras pertenecen al artista visual y documentalista Fernando Llanos, quien tiempo después las subió a la red acompañándolas de un relato sobre las circunstancias en que estas imágenes fueron tomadas.<sup>6</sup> La tercera es la fotografía publicada por la prensa para dar a conocer la noticia de la muerte del cantante.

En la primera, considero que se le representa con dignidad (Imagen 1). El rostro severo, levantado, mira a la cámara de frente. Lleva sombrero y corbata, prenda que en la idiosincrasia de la clase media mexicana tienen implicaciones de formalidad y respeto por la actividad laboral. En la mano izquierda sostiene su guitarra y en la derecha una copia del disco que compila sus grabaciones. La apariencia de Rey guarda algunas similitudes con la imagen que se difundió en dicho álbum: el sombrero tejano, la chamarra de cuero y el mercado de fondo como elementos del personaje musical que él inventó.

Imagen 1



<sup>6</sup> Agradezco infinitamente su generosidad para compartir desinteresadamente estas imágenes conmigo, incluso antes de haberlas publicado en la página web que he referido.



La segunda foto (Imagen 2) sugiere su declive. El músico está con ropas sucias y demasiado grandes para él, tiene la barba crecida y el rostro carcomido por el sol. El colorido grafiti de la pared que le sirve de fondo contrasta con el color oscuro de sus prendas. La foto le muestra sin instrumento. El rostro mira para otro lado, como evitando contacto con la cámara.

Imagen 2



La segunda imagen acompañó a la nota titulada “Fallece ‘Rey Oh Baby’ el ídolo de las calles de Oaxaca” en la página del grupo informativo *NVI* (*op. cit.*). Al mismo tiempo que la describo, narro lo que me evocó y me produjo. El cuerpo sin vida de Rey Oh Beyve, cubierto con una colcha y cartones encima. El rostro hacia arriba y espuma saliendo por su boca. La imagen fue publicada por los diarios de manera invertida, parecía que la cabeza del sujeto colgaba en vez de estar recargada sobre la pared. El tratamiento de esta imagen es, en mi opinión, la culminación del imaginario pernicioso del que he hablado.

Esto nos confronta con el problema filosófico del reconocimiento del otro como vía de construcción de la identidad; en otras pala-

bras, a la conformación de procesos intersubjetivos y de los marcos ideológicos y culturales que participan en esta formación. Como aduce Judith Butler (2009), los marcos de reconocimiento (*frames of recognition*) son las normas bajo las cuales se identifica y confiere valor a la vida de otra persona. Esos marcos operan a modo de hacer inteligible lo que no lo es. En el libro *Frames of War: When is Life Grievable?* (2009), la misma autora se pregunta qué es lo que determina que una vida pueda o no ser reconocida como tal. Según señala, un sujeto vivo, una persona, está situada en el marco de normas reiterativas que se reafirman mediante la producción de diversas categorías sociales. Estas categorías no son fijas, sino que mutan de acuerdo con los contextos sociohistóricos y políticos vigentes. En la medida en que una persona se alinee con tales categorías determinará la forma en que su muerte pueda o no ser lamentada. Butler externa dos preocupaciones apremiantes: por un lado, el dinamismo actual que caracteriza la mutabilidad de los marcos a los que se ciñen dichas normas y, por otro, la marginalización de las vidas que no se ajustan a los marcos señalados. Como se puede notar, la incapacidad de ser reconocido dentro de los marcos de referencia —hegemónicos— configura la “precariedad” de ciertas vidas (Butler, 2004); esto va de la mano del reconocimiento de su valía. Si los marcos a los que apunta Butler nos permiten interactuar con y dar sentido a las diferencias que marcan nuestra existencia, entonces es posible interpretar su utilidad para marcar los afueras y los adentros, además de los procesos intersubjetivos de construcción identitaria.

Las fuentes de prensa, fotografías o videos son instancias en las que se cristalizan las representaciones sociales y se materializan los marcos de reconocimiento de los que habla Butler. Ahora bien, el archivo —en tanto colección de fuentes— pone en evidencia los discursos que abonan a la construcción de lo particular, lo raro o lo abyecto; aún más si sus criterios de selección son evidentes. Por ello, me impelen a debatir su estatuto epistemológico como un territorio en que se ejerce el poder. Como lo indica también Miguel Ángel García,



... la materialidad del archivo [se opera] mediante un artificio discursivo de autoría compartida, de carácter discontinuo y fragmentario (...) tanto su gestación como su posterior estructuración [surgen] de procesos de negociación, en donde intervienen decisiones de orden científico, estético e ideológico (2012, 62)

... que visibilizan lo aparentemente “ausente”. Como espero haber ilustrado, esto concierne a una lucha que se dirime en gran parte en el ámbito discursivo, donde el subalterno no participa.

## Posibilidades de agencia

La consideración al interés historiográfico de comprender los modos en que el subalterno, en efecto, se enuncia “sin hablar” —así como la posibilidad de las negociaciones a las que alude García— me obligan a recuperar lo que Diana Taylor entiende como “repertorio”; a saber, mecanismos para el *performar* en lugar de inscribir memorias culturales (Taylor, 2003: 20). Como explica, estos “actos de transferencia” son “actos vitales que [transmiten el] saber social, [la] memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor). Los actos de transferencia ofrecen alternativas para abordar los silencios históricos y para analizar lo que en apariencia no deja huella en la historia, al tiempo que brindan la oportunidad de leer memorias culturales que no son discursivas necesariamente o que no se encuentran en registros históricos. La propuesta de Taylor sobre la performatividad de la cultura muestra trazas tanto del pensamiento crítico postcolonial como del interaccionismo simbólico. A su vez, ambas líneas de pensamiento pueden dialogar con lo que los estudios de música y artes escénicas han desarrollado en torno a los estudios de *performance*. Como lo indica Alejandro Madrid, la noción de *performance* abre a los estudios de música la posibilidad heurística de “entender qué es lo que [la música] permite hacer a la gente” (Madrid, 2009); asimismo, posibilita un análisis complementario de lo que está ausente en el archivo. Queda por interpretar qué es lo que la música permitió hacer a Rey Oh Beyve por un lado y a sus públicos, por otro.

En primera instancia, los vecinos y locatarios del mercado y la plaza principal fueron los escuchas habituales de Rey. La tianguista, su cocinera favorita, el conductor del camión o el vendedor de carne son directa y afectuosamente interpelados en sus letras; contenido que convierte sus canciones en instrumentos que simbolizan la vida cotidiana y comunitaria. Estos cantos pueden entenderse como instrumentos para crear lazos de sociabilidad, arraigo por el lugar y, por ende, satisfacción emocional (Scannell y Gifford, 2016; Cohen, 1995) entre los habitantes de Oaxaca.

En segundo lugar, se encuentra lo que la música le permitió hacer a Rey. Sin la oportunidad de entrevistarle queda inferir, a partir de lo expuesto, algunas posibilidades de la agencia que la música le dio como ejercicio expresivo y como actividad laboral. En principio, se puede pensar que la práctica de la música callejera dio a Reinaldo la oportunidad de escapar del sistema laboral de patrón-empleado y, en su lugar, optar por esta forma de trabajo no clásico (De la Garza, 2011). Además, es probable que la música le permitiera a Rey Oh Beyve ser aprehendido socialmente como algo más que un vago o un alcohólico, imagen que contrasta con la creada por la prensa. El talento para percibir su mundo circundante y plasmarlo en canciones facilitó que este hombre indígena atravesara por un proceso de reconocimiento social como artista urbano y lograra un lugar en la memoria local que evitó que su muerte pasara desapercibida.

En tercer lugar, fotógrafos, historiadores, periodistas y musicólogos construimos la imagen deseada en torno a ciertos personajes como vulnerables y subalternos, y con ello edificamos las bases de su singularidad; es decir, su discrepancia con los marcos hegemónicos de reconocimiento, útiles para constituir nuestra propia identidad. Características de la personalidad de Rey —tales como su pertenencia étnica, su clase social o su aspecto físico— conjugados con elementos estéticos —como las características de su poesía o de su *performance* musical y lingüística— nos confrontan con el desajuste o quiebre de las normas hegemónicas. Al ver insatisfechas nuestras expectativas, sentimos la imperante necesidad de reafirmar, mediante relatos dicotómicos, nuestra identidad y nuestra ideología



estética como “normales” (la que responde a la norma) y buscamos lo “anormal” en un otro inventado, del que resaltamos sus diferencias y particularidades. Al no tener limitaciones físicas (ceguera o un miembro amputado, por ejemplo), Rey carecía de los elementos visuales que típicamente configuran la marginalidad de los músicos callejeros. Por ende, faltaba algo para que sus espectadores lo separaran de las normas de urbanidad, y así convertirlo en personaje excepcional por razones más aceptadas socialmente que el velado racismo y etnocentrismo que subyace a la idiosincrasia mexicana. Quizá por ello el alcoholismo pudo ser el instrumento que mejor se prestó para tales fines y que no logró disociarse por completo de su persona pública. Sin embargo, he demostrado que en el proceso también participó la “rareza” de su música; su folclorización, elemento que le cedió el paso a la historia como ídolo de la subcultura urbana.

## Abyección, escapismo y el músico callejero como ícono urbano

Bishnupriya Ghosh señala que para poder “emerger” y ser reconocido, el sujeto subalterno atraviesa un proceso de asimilación por parte de la cultura dominante que, para poder interpretarlo, debe reducirlo a un ícono estereotípico; así, la ideología dominante reafirma el poder de representación que le confiere su posición hegemónica. En palabras de la autora,

... el ícono y el subalterno se mueven en direcciones opuestas: el subalterno permite vislumbrar la invisibilidad dada la [falta de] representatividad política, mientras que el ícono híper-visible enmascara las [estructuras sociales] que le permiten concretarse como tal. Tal oposición reduce a los íconos únicamente a su versión más común y “mercantilizada”, por lo que obvia las respuestas críticas del poder político que prevalecen en la práctica misma de crear íconos (Ghosh, 2005: 462).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *The ‘icon’ and the ‘subaltern’ move in different directions. The subaltern affords a glimpse of a social invisible in political representation while the hyper-visible icon masks the very social that gives it purchase. Such an opposition reduces icons only to their most-circulated*

Estos fenómenos culturales resultan más claros si consideramos las múltiples formas de circulación de la imagen de Rey Oh Beyve. Por ejemplo, el Consejo Cervecerero de Oaxaca creó y comercializó una cerveza con el nombre artístico del músico; sin embargo, la etiqueta conservó la ortografía en inglés (*Rey Oh Baby!*), en lugar de utilizar las iniciales del nombre de Reinaldo Velasco. Esta modificación sugiere que los representantes del Consejo Cervecerero de Oaxaca se resisten al torcimiento de la grafía que impone Rey con la ortografía derivada de su nombre, al tiempo que ejemplifican aspectos de su inaprehensibilidad. Asimismo, el ícono de Rey Oh Beyve también figura en poemas que circulan en internet y que reinciden sobre aspectos como su alcoholismo, su ropa rasgada y las limosnas que sus cantos merecen (González Ríos, 2017).

A juicio de Ghosh, la conversión del subalterno en un ícono ilustra la presión que impone la marginalidad en los marcos dominantes de la cultura, pues es justamente el carácter evasivo del subalterno lo que le permite subvertir los códigos semióticos dominantes. Por ello, Ghosh lo conceptualiza como un insurgente con un cierto grado de agencia política.

En tanto insurgente, el subalterno ejerce presión sobre los marcos semióticos que mantienen “lubricados” los sistemas establecidos de jerarquías morales y políticas que codifica la autoridad. (...) si las relaciones de dominio y subordinación son reguladas por códigos básicos de lenguaje, gestualidad, o hábito, la alteración de los códigos que hace el subalterno, el verdadero “vuelco de las cosas al revés” subvierte de manera radical la codificación reinante (*Idem*, 459).<sup>8</sup>

La calle es un escenario que, al tiempo que ofrece alternativas laborales, otorga al músico su carácter evasivo. Ocurra de manera

---

*commodity form and misses the critical contestations of political power prevalent in the practice of icon-making* (Gosh, 462).

8 “As insurgent, the subaltern exerts pressure on semiotic codes that maintain established political and moral hierarchies systems ‘maxed fat on signs’ codifying authority [...] If relations of dominance and subordination are regulated by basic codes of language, gesture, or habit, the subaltern’s code-switching, the ‘real turning of things upside down,’ radically subverts existing codification”.



consciente o no por parte de los músicos, estas representaciones en espacios públicos tan visibles como los mercados y las plazas ejercen presión por el reconocimiento de otros marcos: de existencia, de experiencia urbana y vital, de participación laboral, así como estéticos. En virtud de ello, aspectos que en una primera lectura pudieran parecer limitantes, pueden erigirse entonces como las grietas desde las cuales se articula su agencia. En efecto, los pocos videos que circulan en la red dan cuenta de los términos ambivalentes en que se desarrolla la relación entre Rey y sus públicos; resulta difícil interpretar si los interlocutores de Rey se burlan de él al entrevistar-lo, o si es Rey quien juega con las expectativas de sus públicos, sobredimensionando sus logros y usando para ello el lenguaje de legitimidad cultural con el que los turistas mestizos estamos familiarizados.<sup>9</sup>

## Conclusiones

La presencia de Rey en las calles produce un choque cultural que propicia el quiebre de las normas establecidas. Por tanto, se trata de un momento de “nostalgia” por los marcos que a los que recurrir la ideología dominante para decodificar el mundo circundante. La abyección configurada en torno a este músico callejero aparece entonces como un instrumento de conformación de la subjetividad a la que se antepone. En este proceso, la calle es un elemento circunstancial que no puede ser disociado de las formas de interacción, estratificación y clasificación social en los marcos de la cultura post-

<sup>9</sup> Uno de los videos de Rey, grabados en el mercado y difundido en la plataforma YouTube en 2008, ejemplifica mi punto. En él, un turista, que hace las veces de entrevistador, pregunta a Rey Oh Beyve con notoria incredulidad al respecto de su trayectoria artística. El sujeto que graba el video insta a Rey a elaborar un discurso sobre su experiencia artística internacional, lo cual da pie para que Rey explique aspectos como el concepto que tiene de sí mismo como artista y otros detalles de su trayectoria. El debate sostenido en el foro de cibernautas que acompaña el video no deja en claro si las preguntas que el sujeto hace a Rey tienen por fin último mofarse de él y su música, o si acaso responden a un interés genuino por conocer al músico. No obstante, los crudos debates e insultos entre los visitantes de esta liga ilustran las asimetrías ancestrales entre grupos socioculturales en México. Videos disponibles en YouTube: Rey Oh Beyve: <https://www.youtube.com/watch?v=rg4ADLqiyTo> y <https://www.youtube.com/watch?v=3tYjtNrDOJQ>

colonial en la que ocurre. Así, el proceso de subalterización se asienta en trayectorias históricas de larga traza colonial y se vale del ícono a través del cual se decodifican aspectos sobre su vida, su estética musical y su persona. La aprehensión de este músico se edifica sobre la perplejidad que su caso despierta, así como de la coexistencia de la fascinación y el rechazo que provoca. Las formas de entextualización de su personaje ocurren a través de fenómenos sociales con contingencia histórica (el turismo cultural, por ejemplo), así como de mecanismos de medialidad cruzada que pautan su percepción a través de imágenes, discursos y sonidos.

En lo que toca al sentido del oído, este permite subjetivar afectos y naturalizar juicios sobre la música. Por ello, una aproximación a la historia de la representación aural de la marginalidad puede contribuir a revelar las formas sutiles en que la colonialidad ocupa también el oído. La realización de una “escucha híbrida” (Alegre y Hernández) o la “escucha del encuentro” (García, 2012) obligan al investigador a realizar un ejercicio de descubrimiento personal que ponga en el centro, no las diferencias musicales, sonoras o estética, sino las asimetrías geopolíticas y epistémicas que configuran los marcos de reconocimiento que definen tales diferencias. El relato que ofrezco sobre mi propia experiencia de escucha de la música de Rey (lo que García denomina “biografía de la audición”) y la exhibición de mis intereses personales por un estudio como el que he ofrecido, intentan transparentar ante el lector que las valoraciones sobre las músicas no son objetivas, sino el producto de ideologías e intereses situados en la historia, la cultura y la trayectoria personal. Además, dicha situacionalidad no está exenta de sus propias contradicciones y ambivalencias, más aún si se considera que el despliegue de las herramientas analíticas que operan desde estéticas colonizadas funciona también para preservar los cánones metodológicos que definen nuestras disciplinas. El análisis musical, el análisis literario y el análisis cultural también son formas de *performance* que realizamos desde la academia para valorar prácticas y justificar su inclusión en cánones musicales, literarios y académicos.



Si el sujeto subalterno es inaprehensible, entonces los rastros de sus actos pueden solo ser leídos y aprehendidos por la cultura dominante en la medida que son traducidos a los códigos y representaciones estereotípicas de fácil asimilación para la cultura hegemónica. Es cuando emerge la abyección como indicador de dicha inaprehensibilidad y como la vía posible de agencia del subalterno.

## Referencias

- Alegre, L. y Hernández, O. (2018). Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia. Ponencia presentada en el Coloquio Modos de Escucha: Abordajes transdisciplinarios sobre el estudio del sonido. Octubre 10-12. Ciudad de México.
- Auslander, P. (2006). Musical personae. *TDR/The Drama Review*, 50(1), 100-119.
- Assis García, L. H. y Silva Marra, P. (2014). Polyphony of the squares: Sounds and Place at Central Public Squares in Belo Horizonte (Brazil). *Invisible Places*, 18-20.
- Baker, G. y Knighton, T. (2011). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: New York: Cambridge University Press.
- Baker, G. (2011). The Resounding City. En Baker, G. y Knighton T. (Eds.) *Music and Urban Life in Colonial Latin America* (pp. 1-20). Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Bennett, A. y Rogers, I. (2014). Street music, technology and the urban soundscape. *Continuum*, 28(4), 454-464.
- Bieletto-Bueno, N. (2018). De incultos y Escandalosos. Ruido y clasificación social en el México Postrevolucionario. *Resonancias* 22 (43),161-178.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Es Siempre Preferible la Carpa a la Pulquería: The Construction of Poverty in the Music of the Carpas Shows in Mexico City, 1890-1930* (Tesis doctoral) UCLA, Estados Unidos.

- Born, G. (2013). *Music, Sound and Space. Transformation of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bull, M. (2016). Sounding out the City: An auditory epistemology of urban experience. En Bull, M. y Back, L. (Eds.) *Auditory Culture Reader* (pp. 73-86). New York/Londres: Bloomsbury.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: the powers of mourning and violence*. Londres: Verso.
- . (2009). *Frames of War: When is Life Grievable?* Londres: Verso.
- Chamoreau, C. (2012). Spanish diminutive markers-ito/-ita in Mesoamerican Languages: A challenge for acceptance of gender distinction. En Martine Vanhove, T. Stolz, Urdze, A., Hitomi Otsuka (Eds.) *Morphologies in Contact* (pp. 71-90). Berlín: Akademie Verlag.
- Cohen, S. (1995). Sounding out the city: music and the sensuous production of place. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 434-446.
- De la Garza Toledo, E. (Coord.) (2011). *Trabajo no clásico: organización y acción colectiva*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Plaza y Valdés.
- (2013). Trabajo no clásico y flexibilidad. *Caderno CHR, Salvador* 26 (68), 315-330.
- Doughtry, K. y Lagerqvist, M. (2015). The ethical potential of sound in public space: Migrant pan flute music and its potential to create moments of conviviality in a 'failed' public square. *Emotion, Space and Society*, 20, 58-67.
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista colombiana de antropología*, 49(1).
- García, M. A. (2012). *Etnografías del encuentro: saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Garibi, J. I. D. (1959). Posible influencia del náhuatl en el uso y abuso del diminutivo en el español de México. *Estudios de cultura náhuatl*, 1(7), 91-94.



- Gosh, B. (2005). The Subaltern at the Edge of the Popular. *Postcolonial Studies* 8(4), 459-74.
- González Ríos, A. J. (2017). Rey Oh Baby. Video en YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dNM8nW1D1UM> [Consultado Julio 26 2019]
- Herschmann, M. y Sanmartin Fernandes, C. (2014). *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. E- libros Intercom. ISBN: 978-85-8208-086-3. Acceso: 4 de mayo, 2016. Recuperado de: <http://www.portcom.intercom.org.br/ebooks/arquivos/f1c7226546b-1dadd519109a7319a6c55.pdf>
- Howes, D. (2003). Coming to Our Senses. The sensual turn in Anthropological Understanding. En *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. (pp. 29- 58). Michigan: The University of Michigan Press.
- (2006). Charting the Sensorial Revolution. *The Senses and Society* 1(1):113-128.
- (2010). *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Michigan: Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Howes, D. y Classen, C. (2013). *Ways of Sensing: understanding the Senses in Society*. Londres y Nueva York: Routledge.
- INEGI. Información por Entidad Oaxaca, Diversidad. Recuperado de: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/oax/poblacion/diversidad.aspx?tema=me&e=20> [Consultado Julio 26 2019]
- Llano, S. (2018). *Discordant Notes. Marginality and Social Control in Madrid 1850-1930*. Nueva York: Oxford University Press.
- (2018). Mapping street sounds in the Nineteenth-Century City: A listener's guide to social engineering. *Sound Studies* DOI: [org/10.1080/20551940.2018.1476305](https://doi.org/10.1080/20551940.2018.1476305)
- (2016). The Sacred in Madrid's Soundscape: Toward an Aural Hygiene, 1856-1907. En Cordoba A. y García-Donoso, D. (Eds.). *The Sacred and Modernity in Urban Spain*. (pp. 1-20). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Llanos, F. (2016). La Matria y el Rey: Una memoria sobre el músico oaxaqueño Rey Oh Beiby, a propósito del estreno del do-

- cumental 'Matria'. Recuperado de: [https://www.vice.com/es\\_latam/article/8gpdya/la-matria-y-el-rey](https://www.vice.com/es_latam/article/8gpdya/la-matria-y-el-rey) [Consultado el 26 de Julio 2019]
- Madrid, A. (2009). Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 13. Revista en línea. AGREGAR FECHA DE CONSULTA).
- Marcos-Arévalo, J. (2010). El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales. *Gazeta de Antropología* 26 (1). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/6799> [Consultado el 26 de Julio 2019]
- Martín De la Rosa, B. (2003). Nuevos turistas en busca de un nuevo producto: el patrimonio cultural. *Pasos. Revista de Turismo y Cultura* 1(2), 157-159.
- Ochoa-Gautier, A. M. (2006). Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America. *Social Identities*, 12(6), 803-825.
- (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Precedo Ledo, A., Orosa González, J. J., Míguez Iglesias A. (2010). De la planificación estratégica al marketing urbano: hacia la ciudad inmaterial. *EURE* 36 (108), 5-27.
- Pink, S. y Howes, D. (2010). The Future of Sensory Anthropology/the Anthropology of the Senses. *Social Anthropology* 18(3), 331-333.
- Porcello, T., et al. (2010). The Reorganization of the Sensory World. *Annual Review of Anthropology* 39: 51-66.
- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación Social. En Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Comps.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93-126). Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar.
- Quijano, A. (2007b). Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies* 21 (2-3): 168-78.



- Ramos Smith, M. (2010). *Los artistas de la feria y de la calle: Espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Spataro, C. (2013). Las tontas culturales. Consumo musical y paradojas del feminismo. *Revista Punto Género* (3), 27-45.
- Sakakeeny, M. (2006). Resounding Silence in the Streets of a Musical City. *Space and Culture*. 9(1):41-44.
- Scannell, L. y Gifford, R. (2016). Place attachment enhances psychological need satisfaction. *Environment and Behavior*. 49(4), 359-389.
- Seremátakis, N. (1994). *The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory*. Serematakis, Nadia (Ed.) *Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, (pp. 1-18). Chicago: Chicago University Press.
- Spivak, G. (1988). Can the Subaltern Speak? En Nelson, C. y Grossberg, L (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, (pp. 271–313). Londres: Macmillan.
- (1988b). *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*. En Guha, R. y Spivak, G. (Eds.) *Selected Subaltern Studies* (pp. 3-32). Oxford: Oxford University Press.
- (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
- Street, J., Hague, S. y Savigny, H. (2008). Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation. *The British Journal of Politics and International Relations*, 10(2), 269-285.
- Subotnik, R. R. (1996). *Towards a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg*. En Adorno, and Stravinsky, *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society* (pp. 148-176). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- (2014). *Actos de Transferencia*. En Contreras, A (Trad). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hur-

tado. Recuperado de: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/actos-de-transfer-espanol> [Consultado 26 de Julio 2019]

Tomlinson, G. (2007). *Singing in the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Fuentes de prensa

Anónimo. Muere el cantor urbano de Oaxaca Rey Oh Beyve. *Crónica de Oaxaca* (16 de diciembre, 2015). Recuperado de: <http://cronicadeoaxaca.com/muere-el-cantor-urbano-de-oaxaca-rey-oh-baby/> [Consultado Julio 26, 2019]

Islas Brito, R. Fogonero: ¿Quién diablos era Rey Oh Baby. En *Reflexión Informativa de*

Oaxaca (<http://rioaxaca.com/2015/12/19/fogonero-quien-diablos-era-rey-oh-baby/>) [Consultado, Marzo 16, 2016]

Fallece ‘Rey oh Baby’, el ídolo de las calles de Oaxaca. Gpo. NVI Noticias, diciembre 16, 2015. Digital.

“Fallece ‘Rey Oh Baby’ en calle del Centro Histórico de Oaxaca”

<https://oaxaca.quadratin.com.mx/Fallece-Rey-Oh-Baby-en-calle-del-Centro-Historico-de-Oaxaca/#> [Consultada el 26 de Julio, 2016]

Internet Archive. Soundtrack del Rey Oh Beyve. Disponible en: <https://archive.org/details/ElSountrack> [Consultado 26 de Julio 2019]

YouTube - Rey O Beyve- Publicado el 11 de diciembre del 2008. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=3tYjtNrDOJQ&t=202s> [Consultado 26 de julio, 2019]