



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y
ESTUDIOS SUPERIORES EN
ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

HABITAMOS LA CIUDAD POR INSTANTES

MÚSICOS CALLEJEROS EN UN CONTEXTO DE
GENTRIFICACIÓN. APROPIACIONES Y
CONFLICTOS EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DEL
CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

PABLO IVÁN ARGÜELLO GONZÁLEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. CLAUDIA CAROLINA ZAMORANO VILLARREAL

Comité de tesis

Dra. Angela Giglia Ciotta (UAM-Iztapalapa)

Dra. Verónica Crossa (El Colegio de México)

Dra. Georgina Rojas García (CIESAS-CDMX)

MEXICO, D. F. A 09 AGOSTO DE 2017

Resumen

Mediante una aproximación etnográfica, en esta tesis se analiza el proceso de gentrificación en el Centro Histórico de la Ciudad de México y sus repercusiones en la apropiación de espacios públicos por músicos callejeros. En particular, se estudian las transformaciones del entorno socioespacial derivado de los programas de *revitalización* entre los años 2000 a 2016; el carácter *liminal* que singulariza tanto al espacio público como al músico callejero en los *epicentros de la revitalización*; las rutinas y rituales de (re)apropiación que establecen los músicos callejeros en este tipo de lugares y, por último, los conflictos que se manifiestan por el derecho de trabajar en estos espacios en los que se ha impuesto una normatividad autoritaria. Así, esta investigación ahonda en una dimensión conexas de los estudios de gentrificación en este territorio: la producción musical como un medio de 'pacificación' en las hendiduras de los procesos de revitalización urbana y sus consecuencias con respecto a los conflictos que ocurren como un elemento latente en la práctica musical en los *espacios de socialización*.

Abstract

Through an ethnographic approach, this thesis analyzes the process of gentrification in the Historic Center of Mexico City and its repercussions on the appropriation of public spaces by street musicians. In particular, the transformations of the socio-spatial environment derived from the revitalization programs between the years 2000 to 2016; the liminal character that distinguishes both the public space and the street musician in the epicenters of revitalization; the (re)appropriation routines and rituals established by street musicians in these types of places and, finally, the conflicts that are manifested by the right to work in these spaces in which an authoritarian normativity has been imposed, are studied. Thus, this research delves into a related dimension of studies of gentrification in this territory: musical production as a means of 'pacification' in the clefs of urban revitalization processes and their consequences with respect to conflicts that occur as an element latent in the practice of music in the spaces of socialization.

Índice

Agradecimientos	7
Introducción	
I.- Interés por el tema de estudio; cambios en la percepción del entorno urbano	10
II. Aproximación a los interlocutores.....	15
II. Objetivos e hipótesis	16
IV. Contexto etnográfico.....	17
V. El trabajo de campo	19
<i>Trabajo etnográfico</i>	19
<i>Trabajo de archivo</i>	22
VI. Contenido de los capítulos.....	23
Capítulo 1	
Procesos de revitalización en el Centro Histórico	
<i>Introducción</i>	27
1.1. ¿Hacia el rescate del Centro Histórico de la Ciudad de Mexico? Entre el discurso y la <i>praxis</i>	28
<i>¿Qué significa ‘revitalización’?</i>	34
<i>El proceso de gentrificación: un modelo para armar en el Centro Histórico</i>	36
1.2. El valor patrimonial, económico, político y cultural de los perímetros ‘A’ y ‘B’...	40
1.3. ¿Corredores peatonales, culturales, turísticos o de qué tipo?	47
<i>Conclusión</i>	54
Capítulo 2	
El espacio público <i>liminal</i> del Centro Histórico	
<i>Introducción</i>	58
2.1. ¿Qué es el espacio público?	60
<i>Público y privado: dos conceptos centrales para comprender los espacios de socialización</i>	64
<i>Apropiación del espacio público para un determinado fin</i>	66
2.2. Música y arte en los espacios públicos: ¿una vía para la <i>pacificación</i> ?.....	67
2.3. ¿ <i>Disneylandización</i> en los espacios revitalizados?; la puesta en escena de una política segregacionista.....	73
2.4. La <i>ciudad revanchista</i> : ¿reflejo de la revitalización?	78
<i>Conclusión</i>	83

Capítulo 3

El carácter *liminal* del músico callejero

<i>Introducción</i>	86
3.1. Estrategias metodológicas: el <i>musiconteo</i>	89
<i>Tres tipos de músico callejero en el Centro Histórico de la Ciudad de México</i>	95
3.2. Entre definiciones <i>etic</i> y <i>emic</i> : ser músico callejero en un contexto de revitalización	96
<i>La definición desde la normatividad del Gobierno de la Ciudad de México</i>	96
<i>La definición desde el carácter económico de su práctica aunado a la vocación</i>	99
<i>La definición desde lo marginal y la estigmatización social</i>	102
<i>‘Imaginario sociales’: transeúntes, policías, habitantes, músicos</i>	106
<i>Músicos callejeros como trabajadores ‘multiactivos’</i>	111
<i>Conclusión: ¿qué es el músico callejero?</i>	116

Capítulo 4

Mecanismos de apropiación en el espacio público y construcción de *seguridad ontológica*

<i>Introducción</i>	119
4.2. Rutinas y rituales de músicos callejeros con formación profesional y(o) semiprofesional	121
<i>Verónica: una apropiación desde la experiencia y la acción política</i>	121
<i>Roberto Sax: 35 años de habitar por instantes en las calles del Centro Histórico</i> .	126
<i>Diego: una apropiación politizada y en términos de retroalimentación</i>	130
<i>José: cantar en el espacio público como una vocación</i>	135
<i>Conclusión: afianzar la seguridad ontológica</i>	139

Capítulo 5

Resistencias, conflictos y desplazamientos: fracturas en la *seguridad ontológica*

<i>Introducción</i>	142
5.1. <i>Resistir</i> en un contexto de gentrificación	147
<i>Don Silverio: tensiones desencadenadas por las transformaciones en la Plaza Garibaldi</i>	147
<i>Toño: pagar para permanecer</i>	155
5.2. <i>Communitas espontánea</i> : umbrales de tensión entre músicos callejeros, transeúntes y autoridades	160
<i>Desarrollo del conflicto</i>	165

5.3. Desplazamientos: ¿una hipérbole de la gentrificación?	170
<i>Flor: un desplazamiento forzado</i>	173
<i>Aarón: un repliegue incentivado por la violencia</i>	177
<i>Conclusión: ‘nodos de resistencia’ en los procesos de gentrificación</i>	184
 Conclusiones generales: <i>disputas por el uso del espacio público</i>	189
 Bibliografía	198
 VII. Anexos.....	210

A Diana, mi luna luminosa

Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin la valiosa contribución de los músicos callejeros del Centro Histórico de la Ciudad de México (y de otros interlocutores) con los que tuve la oportunidad de entablar comunicación —antes, durante y después del trabajo etnográfico—. Debido al diálogo constante y la confianza que tuvieron hacia mi persona, pude acceder a información invaluable. Por ello considero que son coautores de muchas de las ideas vertidas en esta tesis.

Gracias al apoyo económico recibido por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), pude dedicarme de manera exclusiva a mis estudios de posgrado y a la redacción de este trabajo.

En cuanto a mi formación como estudiante de Maestría en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), quiero subrayar la labor docente de los profesores con los que tomé seminarios para compenetrarme en diferentes vetas de investigación que existen no solo en el ámbito de la Antropología, sino en otras disciplinas. Asimismo, las herramientas metodológicas adquiridas a través de sus conocimientos fueron de gran ayuda para acceder al complejo camino de la Antropología Urbana. En este sentido reconozco el trabajo del Dr. Manuel Álvaro Hermann Lejarazu, Dra. Aida Hernández, Dr. José Sánchez, Dra. Frida Villavicencio, Dra. Eva Salgado, Dr. Gonzalo Saravi, Dr. Roberto Melville, Dra. Margarita Pérez Negrete, Dra. Virginia García Acosta, Dra. Margarita Estrada, Dra. Susann Valletin Hjorth, Dra. Mercedes Blanco, Dr. Alejandro Villarruel.

En el mismo orden de ideas, el seminario: “Funciones Sociales de la Música en la Cultura Urbana Contemporánea” impartido por el Dr. Diego Morábito Correa, en el que tuve la oportunidad de participar, me permitió acceder a materiales que fueron imprescindibles para obtener un marco más amplio de la relación entre música y urbe.

A mis compañeros de generación de la Maestría y de la línea de especialización: “Globalización, Territorio y Sociedad”, les externo mi gratitud por los

espacios de reflexión y los momentos de distracción tan necesarios más allá del ámbito académico.

De manera especial, quiero manifestar mi agradecimiento a la Dra. María del Carmen Icazuriaga Montes por su cariñoso acompañamiento en la construcción del anteproyecto de investigación y en el posterior proceso de escritura de lo recabado en el trabajo de campo. La manera incesante en la que me hacía cuestionarme diferentes planteamientos vertidos en momentos clave, fue una vía para repensar y mantenerme en una constante problematización que me ayudó a trasladar al papel lo que en sobradas ocasiones parecía imposible resolver. A su vez, al Lic. Rogelio Reyes, Secretario Técnico de la Maestría en Antropología Social del CIESAS, le muestro mi reconocimiento por su manera afable de ayudarme en el laborioso entramado que conllevan los trámites burocráticos y por las charlas extracurriculares tan amenas.

Las críticas que hicieron la Dra. Luz Olivia Domínguez Prieto y el Mtro. Vicente Moctezuma a mi anteproyecto en el primer coloquio donde presenté mis avances, fueron esenciales para replantearme algunas hipótesis, objetivos y preguntas de investigación que invariablemente nutrieron dicho estudio.

También quiero elogiar la lectura de este trabajo que hicieron las integrantes de mi comité de tesis, la Dra. Angela Giglia Ciotta, Dra. Verónica Crossa y Dra. Georgina Rojas García, quienes de manera puntual enriquecieron esta obra con sus valiosos comentarios.

No alcanzan las palabras para encomiar a mi directora de tesis, la Dra. Claudia Carolina Zamorano Villarreal, por la paciencia y entrega que mostró durante todo el proceso de trabajo de campo y redacción del manuscrito en sus distintas etapas. Sin lugar a dudas, dialogar con ella ha sido una de las experiencias más enriquecedoras de mi formación como antropólogo por la lucidez de sus ideas y la elocuencia de su trabajo pedagógico.

Por último y no menos importante, a la Dra. Rosa María González Victoria y al Dr. Alberto Argüello Grunstein, mis padres, siempre les agradeceré su amor y

palabras de aliento en momentos de desasosiego. Los quiero y admiro profundamente.

Introducción

I.- Interés por el tema de estudio; cambios en la percepción del entorno urbano

Desde hace varios años ha llamado mi atención cómo se transforma (en diferentes escalas y tiempos) el entorno socioespacial de la Ciudad de México. Me refiero a la reconstrucción/renacimiento/revitalización (a veces llamada *gentrificación*) que ocurre en lugares céntricos de la ciudad capital, desde las postrimerías del siglo XX y a inicios del XXI. En mi niñez (finales de la década de los ochenta) viví en la calle “Nicolás San Juan”, en un edificio aledaño a las colonias Roma y Condesa.¹ En esos tiempos estos barrios eran apacibles y, hasta cierto punto, accesibles económicamente para diferentes sectores de la sociedad. De tal manera, en aquel entonces era sencillo desplazarse en bicicleta con amigos o familiares hacia las entrañas del Parque México o España;² y convivir y recorrer las arterias de calles con nombres que rememoran la geografía de México y de otras partes de América Latina, tales como Sonora, Durango, Zacatecas, Tamaulipas, Baja California, Oaxaca, Sinaloa, Medellín, entre otras. Por aquellos años, esas arterias conectaban con cines, casas de cultura o espacios públicos que eran atractivos para niños, jóvenes, adultos y personas de la tercera edad. La arquitectura de las construcciones y espacios públicos la convertían en una zona sumamente atractiva visualmente, ya que fusionaban un estilo Californiano y Art-Deco que le daba una identidad muy particular a esta parte de la ciudad. En ese entonces no existían —o al menos eran mínimos— los grandes desarrollos habitacionales (concebidos ahora como *miniciudades*); ni mucho menos los restaurantes y comercios modernos que han trastocado invariablemente el paisaje urbano.

Después de algunos años me mudé de casa pero seguía frecuentando la zona. Fue en ese lapso de tiempo (mediados de la década de los noventa) que comencé a notar los cambios drásticos que sucedían —a veces en un corto plazo— en diferentes partes de los barrios Roma y Condesa. Los antiguos comercios, como las tiendas de abarrotes, las peluquerías o las cafeterías tradicionales, comenzaban

¹ Las colonias Roma y Condesa forman parte de la Delegación Cuauhtémoc. Ambos territorios quedan ubicados en la zona central de la Ciudad de México. La colonia Roma está conformada por las denominadas Roma Sur, Roma Norte y *Romita*. Mientras que la colonia Condesa aglutina a las colonias Condesa, Hipódromo e Hipódromo Condesa.

² Estos parques están enclavados en la colonia Hipódromo Condesa y son altamente frecuentados por habitantes y gente foránea por lo atractivo de sus espacios de recreación.

a ser sustituidas por elegantes restaurantes, tiendas de ropa y cafeterías con logotipos de franquicias internacionales. En torno a estos cambios me cuestionaba: ¿qué está pasando aquí?, ¿qué implicaciones tiene en la vida de los residentes? Mas tarde entendí que el problema tenía que ver con un proceso internacional conocido bajo el anglicismo *gentrificación*.

En el ensayo clásico sobre los estudios de gentrificación: “Aspects of Change” (1964), la socióloga Ruth Glass menciona que una de las características principales para que ocurra un proceso de gentrificación es que se suscite un desplazamiento habitacional de sectores de bajos recursos y estos sean sustituidos por otros de mayores ingresos. Por ende, la refuncionalización del entorno urbano sería reconfigurada a los gustos de esta nueva clase social. En relación a este proceso, dicha transformación comenzaba a ocurrir en las zonas arriba mencionadas, lo cual atrajo a nuevos agentes —en especial los que pertenecían al sector de inversión inmobiliaria— que se tradujo en una expulsión paulatina de habitantes de clase baja. Con ello se comenzó a generar un proceso de desplazamiento de varios sectores de la población local. En este sentido, era evidente que la marcha de este proceso no daría vuelta atrás. Tal como lo expone Luis Salinas Arreortua (2013), la colonia Condesa es ahora un emblema de este proceso conocido como *gentrificación*, aunque también, suele llamársele ‘reurbanización’, ‘regeneración’, ‘recuperación’, ‘elitización’, ‘guetización’, ‘revitalización’. ‘reactivación’, entre otros.

En el caso específico de esta parte de la ciudad, y sin importar el término que decida utilizarse para nombrar a este fenómeno, los cambios derivados de las actividades comerciales —en especial las que se consideran como de ‘alto impacto’— son fundamentales para entender esta transformación desde el punto de vista diacrónico:

Se aprecian dos momentos importantes del crecimiento de establecimientos comerciales en la colonia Condesa, los cuales son: a) en los primeros años de la década de los noventa, después de un proceso de pérdida de población y cierre de establecimientos, comienzan a instaurarse oficinas y establecimientos de bajo impacto, que atraen nuevamente a familias vinculadas a la colonia, es decir, regreso de familias y/o hijos de familias que retornan a la Condesa; y b) las condiciones de la colonia en los años noventa (apertura de establecimientos comerciales, retorno de familias) y una política de desarrollo empresarial del gobierno local -gestión empresarialista (Harvey, 2001)-, hizo propicio que esta colonia fuera un espacio idóneo para el incremento de establecimientos comerciales, en particular de *alto impacto*, proceso que se aprecia en los primeros años del nuevo milenio. (Salinas, 2013: 158) [cursivas mías]

El Centro Histórico de la Ciudad de México tiene un efecto similar de arraigo en mi percepción y memoria, como en las colonias Roma y Condesa, ya que como parte de una actividad familiar (que al paso de los años se convirtió en una tradición) visitaba en compañía de mis padres el Barrio Chino para celebrar la llegada del año nuevo que, según su calendarización, se festeja entre los meses de enero y febrero.

A principios de los noventa el Centro Histórico era un lugar que albergaba a un amplio sector de población de bajos recursos. Por esa razón había que acceder a este tipo de lugares con ciertas precauciones, ya que en el imaginario colectivo de la clase media, varias zonas del centro estaban estigmatizadas como escenarios donde se podía ser objeto de actos vandálicos o de otro tipo. Sin embargo, y a pesar de esta apreciación cargada de prejuicios, la estructura socioespacial del CHCM siempre me atrajo por diversas motivaciones; entre ellas destacan el dinamismo de actividades comerciales, en donde se pueden encontrar artículos especializados a un costo accesible; la actividad cultural que ocurre en espacios públicos; la considerable oferta artística que se lleva a cabo en museos, casas de cultura, galerías de arte, salas de concierto, teatros; la vida diurna y nocturna, llevada a cabo sobre todo en cafeterías, restaurantes, cantinas, cabarets, centros de baile, iglesias, mercados; la monumentalidad de los sitios arqueológicos e inmuebles que datan de la Colonia y recapitulan parte de la memoria histórica (aniquilada parte de ella, preservada otra).

Todos estos elementos han coadyuvado a que diferentes organismos institucionales, empresarios y otros agentes, hayan incentivado programas de rescate que, desde antes del siglo XXI, intervenían mediante diferentes vías el centro de la ciudad capital. Aunque ahora los gobiernos locales quieran adjudicarse como 'original' la idea de que este proceso llamado 'revitalización' es producto de una maquinación/revolución inventada por ellos, no obstante, desde hace décadas esta zona central ha sido objeto de un sinfín de adecuaciones y recuperaciones, tal como será analizado en el capítulo 1 de esta investigación.

En cuanto a la conformación actual que delimita una gran parte del territorio que constituye el Centro Histórico; desde el año de 1980 se promulgó por intermediación del entonces presidente José Luis López Portillo, una 'zona de

monumentos históricos' que forma parte de lo que ahora se conocen como perímetros de recuperación 'A' y 'B'; perímetros que en su totalidad comprenden 9.1 km cuadrados de longitud territorial.³ A su vez, al interior de estos perímetros se encuentran lo que he conceptualizado como 'epicentros de la revitalización' que, conforme avancé en el trabajo etnográfico, fueron los lugares en donde concentré mis mayores esfuerzos y sobre los cuales hablaré más adelante.

Las actuales políticas públicas empeñadas en la recuperación de lugares donde la 'desinversión' de capitales (Smith, 2012) aniquilan prácticas divergentes, hablan de que era necesario 'recuperar' el Centro Histórico (especialmente los perímetros 'A' y 'B') para preservar la mayoría de los atractivos (en términos monumentales y patrimoniales) y la vida cultural que conllevan. No obstante, la narración actual de las dinámicas que suceden por este tipo de intervenciones me hacen reflexionar sobre quiénes son los verdaderos beneficiarios de esta supuesta 'vitalidad renovada', en la cual, algunos actores que hacen uso de los espacios públicos suelen ser vistos como agentes nocivos: "la confluencia de culturas callejeras divergentes en los espacios fragmentados de la ciudad contemporánea vuelve a poner de manifiesto los aspectos contingentes y accidentales de esta «otredad» en la vida cotidiana" (Harvey, 1998: 333).

En ese contexto es importante subrayar que en mi formación como músico en el ámbito académico, tuve la oportunidad de tocar en las mismas calles que de niño recorría en bicicleta y visitaba junto a mis padres, solamente que después de muchos años (principios del s. XXI) cobraban otro sentido, tanto a nivel personal como profesional; ya que con un trío de jazz toqué, durante año y medio, en los límites de varios restaurantes ubicados en la colonia Hipódromo Condesa y en otros puntos del CHCM (en algunos conciertos realizados al aire libre en la explanada de la Plaza de Santo Domingo y en el Atrio de San Francisco), mediante un programa incentivado por la Fundación del Centro Histórico (FCH). Mientras peregrinaba por estos lugares observé patrones sugerentes que me indicaban que los músicos se habían convertido en parte del nuevo paisaje urbano. Sin embargo, el papel del músico en este tipo de zonas 'revitalizadas' cumplía una función social que no

³ Véase: Gálvez González, Luis Adolfo 2009 "Ciudad de México, D.F.", en *El patrimonio cultural. Las zonas de monumentos históricos*, Cámara de Diputados (LX Legislatura), México, p. 58.

lograba discernir a primera vista. Ahora, y después de este proceso de investigación, y de mi formación como antropólogo en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), entiendo que inconscientemente intuía las posibilidades económicas que representaba tocar en estas zonas donde la oferta cultural apuntaba en un sentido utilitario.

Aunado a ello, la representatividad del músico callejero tiene, desde mi perspectiva, un doble propósito dentro de estos proyectos de remozamiento. En primer lugar, en las primeras etapas de un proceso de gentrificación la posición del artista (en este caso músico) es la de un ‘pacificador’ del nuevo entorno urbano. Por ello, mis compañeros y yo éramos tolerados y se nos correspondía sacando provecho de esta vida de ocio y distracción para sectores con un poder adquisitivo medio y alto. En segundo lugar, hay un cambio de paradigma sobre la presencia de los músicos en los espacios públicos gentrificados, en el cual pasan a ser de nueva cuenta agentes incómodos. Es decir, sujetos sociales que después de pasar por esta primera etapa de pacificación ahora son desplazados por la normatividad y privatización de espacios públicos y semipúblicos. Pero: ¿quiénes son los orquestadores de estas inequidades que ocurren en contra de los músicos callejeros? Dicho lo anterior, fue que comenzaron a llamar mi atención las transformaciones, a veces muy radicales, que sucedían en lugares que por muchos años habían forjado en mi memoria un cierto tipo de imaginario social.

En ese sentido, aunque existen estudios sobre las repercusiones de la gentrificación en los espacios públicos (Delgadillo, 2015; Díaz, 2015, 2013; Díaz y Rabasco, 2015; Giglia, 2015; Hernández, 2015; Salinas, 2013; Téllez, 2014; Zamorano, 2015), esta investigación es una aportación para reflexionar sobre este proceso mediante un trabajo etnográfico centrado en los músicos callejeros que, como agentes “productores” del espacio, son una parte inherente de los territorios revitalizados del Centro Histórico. Asimismo, ya que el oficio del músico callejero consiste preeminentemente en hacer uso de los espacios revitalizados, esta tesis podría ampliar la mirada sobre los estudios de gentrificación mediante la observación de sus prácticas en el espacio público a corto, mediano y largo plazo. Es decir, como agentes que trabajan en las calles del centro Histórico de una gran metrópoli, han sido testigos de los cambios que han venido sucediendo mediante el

uso y apropiación de los espacios públicos y, siguiendo el mismo orden de ideas, es posible desentrañar que tipos de conflictos son derivados de los procesos de gentrificación a través de: 1) experiencia diaria (dominación del espacio), 2) relaciones de poder que establecen entre ellos y con otros actores sociales, 3) apropiación efímera de espacios urbanos.

De tal manera, a pesar de que existen estudios que abordan, desde diferentes miradas, a los músicos callejeros como actores preponderantes en diversas regiones y ciudades del mundo, hay muy poca producción bibliográfica que analice el papel de los músicos callejeros en el desarrollo, producción y culminación del proceso de gentrificación. En este sentido, el objetivo de esta investigación es analizar cómo un proceso con estas características repercute en la apropiación de espacios públicos por parte de este sector minoritario y, con ello, examinar qué tipos de conflictos se generan en torno a su práctica.

II. Aproximación a los interlocutores⁴

La manera en la que establecí contacto con mis interlocutores en campo fue a través de un músico callejero de nombre Verónica que lleva tocando más de diez años en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Al poco tiempo de conocerla, ella me puso en contacto con otros músicos callejeros y fue así como establecí *rapport* con varios músicos que trabajan en el centro. A su vez, durante el trabajo etnográfico tuve la oportunidad de integrarme al Colectivo de Músicos y Artistas Urbanos del Centro, el cual fue crucial para conocer a músicos que han trabajado en diferentes temporalidades en los espacios públicos.

Como parte del trabajo metodológico, realicé un conteo de músicos callejeros —*musicoteo*— que fue de gran ayuda para conocer a varios músicos dispersos dentro del perímetro ‘A’ y ‘B’; sobre esta herramienta metodológica hablaré a profundidad en el capítulo 3. Es necesario subrayar que en el perímetro ‘A’ fue donde concentré gran parte del trabajo en campo. Esto se debe a que en varias calles y *corredores peatonales* de ese territorio encontré una gran cantidad de músicos callejeros tocando y, también, presencié varios conflictos por el uso del

⁴ Para preservar el anonimato de los interlocutores en campo todos los nombres (entre individuos y grupos musicales) fueron cambiados con *nombres clave*.

espacio público por parte de este sector. En el perímetro contiguo denominado 'B', también llevé a cabo entrevistas en la Plaza Garibaldi. No obstante, descarté realizar éste calculo de músicos por la gran cantidad que existen, sobre todo mariachis —tradicionales y modernos— que forman parte de un gremio (que funge como un sindicato independiente) bajo la denominación “Unión Mexicana de Mariachis de Plaza de Garibaldi”.

II. Objetivos e hipótesis

En el preámbulo del trabajo etnográfico tracé algunos objetivos en el denominado *anteproyecto de investigación*, los cuales me ayudaron a problematizar en torno a inquietudes específicas de lo que me interesaba investigar antes de comenzar con la estancia en campo. El objetivo general que encaminó gran parte del trabajo *in situ*, y de la posterior sistematización de los datos recabados, fue analizar los procesos de apropiación y de producción de conflictos en el espacio público por músicos callejeros en el contexto de gentrificación del CHCM. Para cumplir con este propósito necesite cubrir los siguientes objetivos secundarios: a) ahondar en los procesos de revitalización del Centro Histórico de la Ciudad de México entre los años 2000 a 2016; b) discurrir sobre los conceptos: público, privado, espacio público y apropiación; c) examinar qué tipo de oferta cultural se promueve desde las esferas gubernamentales en el Centro Histórico. Aunado a estos objetivos, también me propuse indagar en aspectos contextuales en torno a los sujetos de estudio, los procesos de revitalización/gentrificación y a la relación público-privado en el entorno socioespacial. De tal manera me enfoqué en: d) profundizar en la noción de músico callejero; e) examinar cuáles son las rutinas y rituales que establecen los músicos callejeros para apropiarse del espacio público; f) constatar qué tipos de conflictos existen por el uso de los *espacios de socialización* entre los músicos como grupo identitario y con otros actores sociales; g) identificar los hechos de violencia tácita y(o) simbólica encauzadas al oficio del músico en un contexto de gentrificación; h) investigar si existe el denominado *pago de derecho de piso* en los espacios públicos de zonas revitalizadas y, de ser así, cómo se lleva a cabo y qué implicaciones tiene en la práctica de los músicos callejeros; i) determinar la posibilidad de que sucedan desplazamientos forzosos de músicos callejeros como consecuencia de los procesos de revitalización.

A su vez, formulé algunas conjeturas a manera de hipótesis sobre lo que intuía que iba a descubrir al llegar y en el *inter* del trabajo de campo y, una vez que lograra generar *rapport* con los interlocutores. La hipótesis principal argumentaba que la *revitalización* genera un desplazamiento comercial, residencial y de usos del espacio público como lugar de trabajo para diferentes agentes, especialmente vendedores ambulantes, músicos callejeros, entre otros; en ese sentido, la idea de la gentrificación es plausible. De este modo, como hipótesis secundaria se puede pensar que el proceso de revitalización repercute en la apropiación del espacio público y crea mecanismos de estigmatización, desplazamiento y exclusión social que afectan a los músicos que trabajan en este tipo de espacios remozados. Por otro lado, los músicos callejeros tanto por su posición *liminal*, por el género musical que interpretan y(o), por su estrato social, pueden convertirse en agentes deseables o indeseables para el desarrollo del proceso de gentrificación. En función de esto como grupo identitario, los músicos callejeros entran en disputa de los territorios revitalizados con otros actores sociales.

IV. Contexto etnográfico

En el entendido de que paulatinamente el espacio público en varias zonas del Centro Histórico —algunas veces de manera discreta y otras en forma intensiva— es objeto de una privatización, fue que me topé con una serie de políticas públicas y programas que disfrazan esta ‘conquista’ de los espacios bajo pseudónimos como: ‘revitalización’, ‘recuperación’, ‘saneamiento’, ‘rescate’, ‘reordenamiento’, ‘reactivación’, entre otros. En este contexto, cientos de espacios que deberían servir para fines colectivos han sido cooptados mediante diferentes mecanismos de apropiación; desde los instrumentales hasta los simbólicos, pasando por los de despojo. El escenario donde realicé mi trabajo de campo se sitúa precisamente en lo que he denominado como ‘epicentros de la revitalización’. Este territorio queda situado en la denominada “Zona de Monumentos Históricos” (Centro Histórico de la Ciudad de México), el cual tiene una extensión total de 9.1 km cuadrados. En el interior de esta zona se encuentran los designados Perímetro ‘A’ (con una extensión de 3.2 km cuadrados) y el perímetro ‘B’ (que abarca 5.9 km cuadrados). Tengo que subrayar que a pesar de que trabajé en los corredores “peatonales” y “culturales” en diversos lugares del Perímetro ‘A,’ también dediqué una buena parte del trabajo

etnográfico en algunos “corredores turísticos” del perímetro ‘B’, específicamente en la Plaza de Garibaldi.

De manera esquemática, el conjunto de todos estos lugares tiene una distribución territorial que sigue una lógica de recuperación y(o) creación de infraestructura y espacios públicos, establecida en lo que el Gobierno de la Ciudad de México (GCDMX) llama “zonas de actuación” (Véase figura V), a saber:

- a) *Madero y sector financiero*
- b) *Catedral-Moneda*
- c) *Regina*
- d) *Antigua Merced*
- e) *San Ildefonso-Loreto*
- f) *Santo Domingo*
- g) *Garibaldi-Lagunilla-República de Cuba*
- h) *Alameda-San Hipólito y sur de la Alameda*
- i) *San Juan-Ciudadela*

Ahora bien, en torno a esta distribución territorial, mi trabajo de campo se concentra en lugares donde encontré la mayor cantidad de músicos callejeros y en donde observé diversos conflictos; la mayoría de ellos ocurridos derivado de la apropiación y uso del espacio público por parte de estos agentes, tal como lo demostraré en los capítulos 4 y 5:

1. *Calles peatonales y semipeatonales*: Madero, 16 de septiembre, Regina, San Jerónimo, Moneda, Callejones Condesa, Filomeno Mata, Gante y Motolinia.
2. *Calles no peatonalizadas*: Av. Juárez, Isabel la Católica, 20 de Noviembre, 5 de Febrero, Tacuba, 5 de Mayo, República de Guatemala.
3. *Plazas y parques públicos*: Alameda Central, Zócalo, Plaza Licenciado Primo de Verdad (metro Pino Suárez), Palacio de Bellas Artes, Garibaldi.

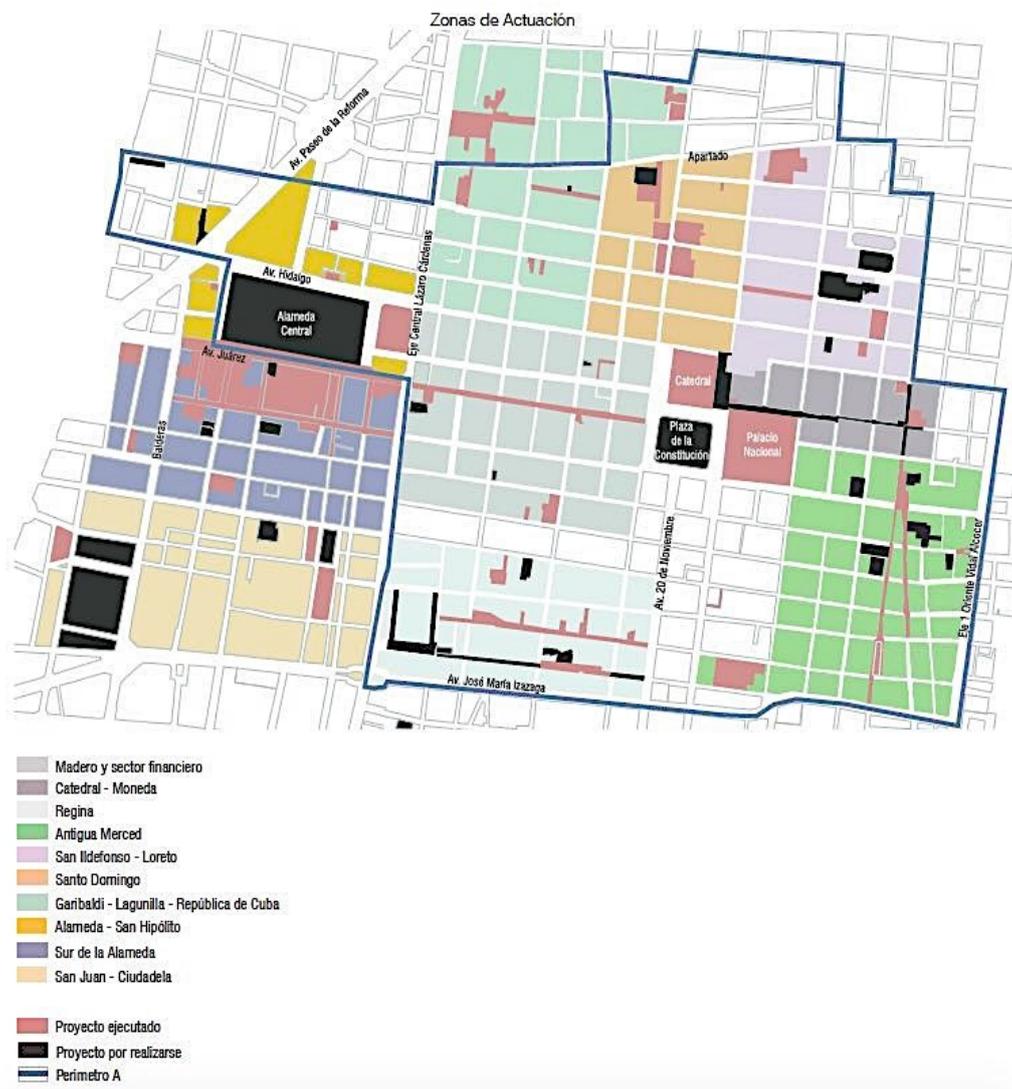


Figura 1. Zonas de Actuación de Rescate de los Perímetros A y B.
Fuente: Plan Integral de Manejo del Centro Histórico 2011-2016

V. El trabajo de campo

La información que obtuve en los cuatro meses que duró mi trabajo de campo —de septiembre a diciembre de 2016— tiene los siguientes tópicos:

Trabajo etnográfico

Como parte de una herramienta metodológica, diseñé un mapa donde marqué (mediante una simbología específica) los puntos centrales de trabajo de campo y la descripción de los agentes y las prácticas que ahí se llevan a cabo; concentrándome en señalar y encontrar en qué parte había músicos callejeros en los espacios públicos. Sobre el total de entrevistas (semiestructuradas) grabadas e informales (sin grabación), llevé a cabo un total 22 entrevistas semiestructuradas e informales

con músicos callejeros; así como también, dos entrevistas semiestructuradas con locatarios, dos entrevistas semiestructuradas con habitantes, una entrevista semiestructurada con un policía del agrupamiento PUMA y otras dos con policías de la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal (SSPDF); cinco entrevistas informales con transeúntes; una entrevista semiestructurada con el titular de la Autoridad del Espacio Público (AEP).

Asimismo, tomé una gran cantidad de fotografías (muy cerca del millar) que nombré *Ruta Visual*,⁵ de la cual hice una selección/edición de 185 fotografías. Esta *ruta visual* fue una herramienta imprescindible que me ayudó para activar la memoria sobre los lugares que recorría. A su vez, hice un diario de campo que redactaba sobre todo en las noches, cotejándolo con las notas de campo, las fotografías y algunas grabaciones audiovisuales.

Otra de las estrategias clave que empalmé junto a otras técnicas de investigación (entrevistas, diario de campo, notas de campo, fotografías, conteos, mapas, entre otros), fue hacer registros audiovisuales de contenido documental con diversos músicos callejeros (y otros agentes). Es decir, tenía el propósito firme de complejizar esta investigación escrita con un documento de etnografía visual. Para ello, me valí de recorridos etnográficos *in situ*, con diversos músicos que tocan y, con otros que fueron desplazados del Centro Histórico. Esta ‘complejización’ se adhiere a mi investigación con un triple propósito: 1) recopilar *datos audiovisuales* (Ardevól, 1998) para conjuntar testimonios que pudieran dialogar con las preguntas y objetivos de la investigación; 2) al igual que ocurre con la fotografía como imagen suspendida (Zamorano, 2004; Robles, 2012), los documentos grabados en video (o imagen en movimiento) —secundados en este caso por recorridos etnográficos con los sujetos de estudio (músicos callejeros)— funcionaron como un catalizador de la memoria y como productores de conocimiento de la cultura (Ardevól, 1998: 217); en este caso, el registro audiovisual me permitió recabar información referente a las transformaciones en el entorno urbano que, de otro modo, hubiera sido casi imposible extraer; 3) la narrativa audiovisual fílmica, de contenido autorreferencial y representativa de un grupo determinado, sirve como “herramienta estratégica de difusión y vehículo de análisis, al menos en dos sentidos complementarios, tomar

⁵ Véase: <https://www.flickr.com/photos/26807321@N05/albums/72157672663753740>

partido y compartir el discurso” (Robles, 2012: 149), aunado a un profundo sentido analítico y crítico dentro de esta experiencia de participación, mediante la sistematización de la información audiovisual.

En concreto, un episodio que marcó un hito en mi trabajo etnográfico —el cual me convenció de enfocar gran parte de mi análisis en la producción de conflictos en los espacios públicos revitalizados del CHCM— fue cuando un grupo de policías/granaderos intentaron desplazar de manera violenta (a finales de noviembre de 2016) a un grupo de música clásica integrado por cuatro mujeres violonchelistas. Este suceso detonó, en los días subsecuentes, la apertura de mesas de diálogo entre un nutrido grupo de músicos callejeros que se reunieron en el Parque Alameda convocados por redes sociales. En dicha reunión —a la cual asistieron músicos del Centro Histórico y de otras partes de la Ciudad de México, músicos ambulantes del transporte público, teatreros, mimos e incluso un cineasta— se llegó al acuerdo de tomar acciones concretas para responder ante los atropellos de la autoridad que han sido sistemáticos en los últimos años.

Todo ello coadyuvó a la postre, en que se tomara como eje de acción el eco de lo que ocurrió en distintos medios de comunicación, desde los convencionales (radio, televisión y prensa escrita) y distintos medios digitales, que compartieron y tomaron como referente el video que un transeúnte grabó sobre este acto de violencia.

A raíz de este suceso, y por intermediación de Patricia Mercado, Secretaria de Gobierno del Distrito Federal (SGDF), se abrió un canal de diálogo entre dos miembros de este cuarteto de cuerdas con funcionarios de la Subsecretaría de Programas Delegacionales y Reordenamiento en la Vía Pública (SSPDyRVP). Después de que ocurrió la primera mesa de negociación, los diversos músicos involucrados conformaron el Colectivo de Músicos y Artistas Urbanos del Centro (sobre el cual me interesa abordar a profundidad como proyecto de investigación en una tesis doctoral); grupo con el cual me involucré de manera activa.

Trabajo de archivo

A través de varios músicos callejeros que conocí durante trabajo de campo, obtuve información de primera mano sobre antecedentes de procedimientos judiciales, peticiones y quejas presentadas ante la Asamblea Legislativa del Distrito Federal (ALDF) y la Comisión Nacional de Derechos Humanos del Distrito Federal (CNDHDF); interpuestas por músicos callejeros entre los años 2009 a 2016. También obtuve algunos documentos de amparos judiciales promovidos por músicos en solitario que versan principalmente sobre permisos de trabajo en calles ubicadas dentro del perímetro 'A'.

Asimismo, recopilé información hemerográfica relacionada con diferentes tópicos de esta investigación en el Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad (PUEC). La importancia de consultar el acervo hemerográfico del PUEC, radica en que en la biblioteca del recinto se encuentran una gran cantidad de materiales que tienen relación con lo trazado en los objetivos de esta investigación; entre tesis, tesinas, libros y artículos especializados sobre temas de urbanismo, espacio público, gentrificación, procesos de revitalización en el CHCM, programas de políticas públicas y actividades culturales en la Ciudad de México, entre otros.

Además hice varias consultas en el Archivo General de la Nación (AGN) y el Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCDMX), para revisar documentos sobre la normatividad del trabajo de músicos callejeros en la vía pública en el CHCM antes de 1975, año en el que se promulgaron las últimas legislaciones sobre el reglamento de 'trabajador no asalariado'; documento que actualmente rige la personalidad jurídica de los músicos que quieren trabajar en los espacios públicos y semi-públicos por la vía legal. En la Secretaría de Gobierno del Distrito Federal (SGDF), específicamente en la Subsecretaría de Programas Delegacionales y Reordenamiento en la Vía Pública (SSPDyRVP), obtuve mapas, programas, reglamentos y censos sobre diversas actividades que se desarrollan en espacios públicos en la delegación Cuauhtémoc, los cuales me permitieron entender la metodología de trabajo que lleva a cabo esta dependencia para regular las actividades de los músicos callejeros en el Centro Histórico.

VI. Contenido de los capítulos

¿Cómo entender los procesos de apropiación y de producción de conflictos en el espacio público por músicos callejeros en el contexto de gentrificación del CHCM? Respondo a esta pregunta central mediante cinco capítulos que a continuación describo.

El objetivo del primer capítulo es hacer un balance sobre los procesos de revitalización en el CHCM; específicamente (aunque tomando en cuenta otros periodos) desde el año 2000 al 2016. Esto tiene como propósito situar al lector en el marco contextual en el que se posicionan los músicos callejeros actualmente y, el porqué resulta importante, tanto para ellos como grupo minoritario, para el gobierno e inversionistas privados y, otros sectores de población local y foránea, este territorio. Para ello, se retoma una parte de la revisión bibliográfica que se ciñe a la recapitulación de los discursos políticos; las políticas públicas; los programas gubernamentales —en especial, el mega proyecto llamado “Plan Integral de Manejo del Centro Histórico”—, con la finalidad de entender porqué en el Centro Histórico se está suscitando un proceso de gentrificación que repercute en la apropiación de espacios públicos. Entre estos, uno de los indicadores visibles sobre este proceso son los modelos de *corredores culturales*, *peatonales* y *turísticos*. Asimismo, se hace un marco comparativo entre las políticas públicas y datos recabados en campo con músicos callejeros (y otros agentes), sobre el *valor* en términos *patrimoniales*, *económicos*, *políticos* y *culturales* que tiene tocar en el CHCM en el intersticio de los llamados procesos de ‘revitalización’. Todo ello me permite introducirme, posteriormente, al discernimiento de estos procesos que repercuten en la apropiación de espacios públicos por parte de músicos callejeros para conocer sus especificidades en el contexto de un centro histórico latinoamericano.

El propósito del capítulo 2 es escudriñar sobre la noción polisémica de espacio público desde sus referentes *políticos*, *materiales* e *ideológicos*. Esto tiene como objetivo discurrir sobre algunos conceptos que orbitan alrededor de esta noción, tales como: *público*, *privado* y *apropiación*. Aunado a esto, también abordo las características de los espacios públicos revitalizados del CHCM como *espacios indefinidos* (Delgado, 2009) por sus características heterogéneas; lo cual incide en la posición *liminal* del músico callejero. La finalidad de todo ello es ahondar sobre lo

que ocurre en el CHCM en relación con los músicos callejeros como posibles ‘pacificadores’ y (o) como generadores de conflictos en los espacios públicos revitalizados, en donde la *estigmatización* que recae sobre su práctica es crucial para entender las diferentes fases de la gentrificación que repercuten en su quehacer. A su vez, en este capítulo analizo los proyectos de cultura en los espacios públicos en el CHCM para entender qué tanto han incidido en la “domesticación” y homogeneización de las prácticas socioculturales. El propósito de ello es confrontar los programas de rescate implementados por el GDF sobre prácticas culturales con arraigo (especialmente las que tienen que ver con las prácticas musicales) con la puesta en escena de una oferta artística en forma de ‘espectacularización’.⁶ Asimismo, indago en los nuevos programas culturales que posicionan sólo a cierto tipo de actividades artísticas en los espacios públicos y no consideran la inclusión de músicos callejeros locales. Todo esto me lleva a debatir en torno a la “ciudad revanchista” que Neil Smith (2012) plantea como la reconstrucción de una ciudad vinculada con las élites que buscan (re)apropiarse de los centros neurálgicos de poder en contra de los sectores minoritarios, con el propósito de entender como el espacio público en el actual contexto de gentrificación en el Centro Histórico se ha convertido en un bien en disputa.

La finalidad del capítulo tres es definir al sujeto de estudio —músico callejero— desde una base histórica, empírica y autorreferencial entre definiciones *etic* (punto de vista del investigador y desde la esfera pública) y *emic* (punto de vista de la *otredad/músico*). A su vez, bosquejo —mediante datos recabados en campo y con ayuda de una tipología que construí después de la sistematización de los datos etnográficos— sobre las diferentes interpretaciones que existen alrededor de la noción de músico callejero: 1) desde la normatividad jurídico-normativa; 2) desde su posición como trabajadores que obtienen una retribución económica aunado a la vocación artística; 3) desde el carácter marginal y de estigmatización social; 4) desde los imaginarios sociales; 5) desde la posición que los sitúa, en el actual modelo político-económico neoliberal, como ‘trabajadores multiactivos’.

⁶ La ‘espectacularización’ en términos culturales se define como un proceso por el cual una obra de arte se inserta en un molde generalmente adecuado a las reglas e industrias del espectáculo, el cual tiene como una de sus objetivos neutralizar el disenso y crítica social. Véase: García Canclini, Néstor 2010 “Resistir (en medio de) la espectacularización”, en *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?*, en Revista Estudios Visuales, España, p. 28.

Este análisis sirve para explorar desde una perspectiva dialógica (discurso narrado a través del punto de vista de la 'otredad') sobre la práctica de un músico callejero basada en su experiencia personal y, con ello, ahondo en la posición *liminal* del músico callejero con ayuda de algunas herramientas teóricas propuestas por el antropólogo británico Victor Turner (1988).

En el capítulo cuatro tomo como punto de partida los mecanismos de apropiación que implementan los músicos callejeros para permanecer en espacios públicos gentrificados. En este sentido me inserto, mediante datos empíricos, en la 'seguridad ontológica' propuesta por el sociólogo Anthony Giddens (2011) y el 'sentido de lugar' (Crossa, 2013) a través de los rituales que han establecido los músicos callejeros en torno a sus actividades diarias (*rutinización*). Esto tiene como propósito profundizar en los diversos dispositivos que utilizan los músicos para permanecer en los espacios revitalizados y, mostrar, qué tanto han cambiado por las políticas públicas implementadas por el Gobierno del Distrito Federal (GDF), debido al remozamiento urbano.

El capítulo 5 tiene como base profundizar en el *conflicto* como uno de los puntos medulares en la *apropiación de espacios públicos* por músicos callejeros en el CHCM. En torno a ello, analizo el conflicto desde la base teórica de Henri Lefebvre (1973) que propone un 'derecho a la ciudad', instrumentado a través de 'resistencias', llevadas a cabo por agentes o grupos sociales en contra de las políticas hegemónicas neoliberales, mediante una descripción y análisis de los componentes de un conflicto en todas sus partes. A su vez, examino qué ocurre cuando suceden umbrales de tensión (*communitas espontánea*) que, según algunas ideas de Victor Turner, ocurren de manera efímera en un espacio transitorio indefinido. En este caso, observo qué ocurre cuando se forma una *communitas* entre los músicos callejeros y otros agentes cuando los primeros intentan ser desplazados por las autoridades.

La manera en la que ahondo en torno a este concepto es mediante una jerarquización de conflictos concretos y cómo se desarrollan haciendo uso de la 'teoría social del conflicto'. La finalidad es descifrar el conflicto y la *communitas espontánea* en forma dialéctica en tres vías: inicio, punto álgido y culminación.

También abordo el caso de algunos músicos callejeros que han sido desplazados e interpreto si esto se debe a los procesos de gentrificación o, por el contrario, tiene que ver con otro tipo de factores que no se relacionan con este proceso. Es decir: ¿los procesos de gentrificación en el CHCM necesariamente generan un desplazamiento directo de músicos callejeros? Así, señalo fracturas en la *seguridad ontológica* de los músicos callejeros propiciadas por los diferentes conflictos que ocurren por el uso del espacio público.

En el marco de la pregunta inicial que guía el contenido del capitulado, en esta investigación pongo énfasis en conocer el rol de los músicos callejeros en el estado actual de indefensión (como actores *liminales*) en el que se encuentran, para analizar cuáles son sus mecanismos de apropiación y resistencia en espacios públicos en medio de los vaivenes del proceso de gentrificación en el Centro Histórico; dentro de los cuales, la *seguridad ontológica* es clave para examinar cómo incide en la producción de conflictos este proceso que segrega a diferentes sectores de la sociedad y desvanece prácticas socioculturales diversas.

Capítulo 1

Procesos de revitalización en el Centro Histórico

Introducción

El Centro Histórico de la Ciudad de México es un territorio que aglutina una vida comercial, política y cultural intensa. Por ese motivo se ha convertido, con el paso de los años, en uno de los sitios con mayor afluencia de población flotante y local; sin olvidar, por supuesto, la boyante actividad de turistas que le imprime un carácter particular (y pluricultural) a esta parte de la Ciudad de México. En este sentido, a pesar de que el centro de la capital ha sido históricamente un lugar que ha tenido una actividad mercantil considerable —tanto en el ámbito de comercios establecidos de manera formal como en la venta de productos de *fayuca*⁷—, actualmente, hay una reconfiguración sobre el tipo de oferta y de compra-venta de bienes y servicios, que ha desplazado a varios comercios tradicionales y al ambulante, con el propósito de posicionar actividades de consumo de grandes consorcios transnacionales y del interior del país. Ante tales circunstancias, el CHCM se ha convertido en un lugar sumamente asediado en los últimos años para la inyección de fuertes sumas de capital provenientes del ámbito gubernamental, empresarial e inmobiliario; quienes han visto la potencialidad, en términos de beneficios económicos y de proyección, en torno a los llamados *corredores peatonales, culturales y turísticos*, que engloban la “zonas de actuación” de *revitalización* de la infraestructura y espacios públicos del Centro Histórico.

El objetivo de este capítulo es hacer una cronología sobre las diferentes intervenciones de rescate por las que ha pasado el CHCM, que provienen incluso antes del siglo XXI, para contextualizar al lector en el escenario actual en el que se sitúan los músicos callejeros y entender cómo estos modelos de recuperación urbana desembocan actualmente en un proceso de gentrificación. Para ello, retomaré diferentes programas, decretos y políticas públicas de “rescate”, salvaguarda y normatividad, para contrastarlos entre el discurso gubernamental y la experiencia de los que habitan, utilizan y se desplazan por el Centro Histórico. Además, analizaré qué *valor* tienen, en términos *patrimoniales, políticos y culturales*,

⁷ Se la llama ‘fayuca’ a mercancías provenientes del mercado negro o ilegal.

los llamados perímetros 'A' y 'B' de este territorio para los músicos callejeros, gobierno local y otros agentes. El propósito de este análisis es entender cómo existen divergencias entre los diferentes tipos de *valor* que tienen para los músicos callejeros, individuos de diferentes estratos sociales, autoridades y organismos públicos y privados, posicionarse en un lugar con características particulares por el tipo de arquitectura y de heterogeneidad de prácticas socioculturales y comerciales. Por último: 1) analizaré el denominado proyecto de *corredores peatonales, culturales y turísticos* del CHCM, para examinar qué función cumplen cada uno de ellos en la *praxis*, especialmente en la intervención de estos espacios por músicos callejeros, 2) constataré si se instrumentan los propósitos centrales establecidos en el llamado *Plan de Manejo Integral del Centro Histórico* en torno a este proyecto de *corredores*, 3) estudiaré cómo repercuten este tipo de zonas en el quehacer de los músicos en los espacios públicos.

1.1. ¿Hacia el rescate del Centro Histórico de la Ciudad de Mexico? Entre el discurso y la *praxis*

Fue en la antesala del siglo XXI cuando los programas de revitalización en el Centro Histórico de la Ciudad de México se venían gestando por intermediación de diferentes actores. Muchas de estas voces hablaban a favor de una recuperación integral que pretendía abarcar prácticamente todos los límites geográficos de la zona central y que, históricamente, eran parte de lo que en el imaginario social se concebía como el *centro de la ciudad* (Linares, 2011: 156). Otros involucrados en esta clase de proyectos, apuntaban hacia una recuperación parcial, moldeada por “zonas de rescate”, las cuales de manera paulatina se integrarían hacia un punto concéntrico. En cualquiera de los casos, la imposición de un *discurso* progresista impulsaba los bríos de este ambicioso esbozo de remozamiento urbano.

Por ese motivo, desde hace decenios se observan una serie de transformaciones ocurridas en distintos puntos del Centro Histórico de la Ciudad de México, las cuales pueden ser vistas en términos de su instrumentalización, como un *retorno al centro* (Delgadillo, 2008). Esto ha ocasionado la reconfiguración de las prácticas socioespaciales en un lugar que por años ha sido un punto de encuentro, de amalgamamiento y, por ende, de producción de conflictos, entre diferentes sectores de la sociedad.

Desde hace cientos de años algunas zonas del Centro Histórico han oscilado entre el abandono, la recuperación o, en algunos casos, la desaparición de varias zonas dispersas en los que ahora se denominan perímetros de recuperación 'A' y 'B'. Sin embargo, a lo largo del siglo XX y parte del XXI, se observa un especial interés por parte de diversas instancias y actores, para llevar a cabo diseños, programas y políticas públicas, que vayan encaminadas a: 1) rescatar y mantener la infraestructura arquitectónica y monumental con valor patrimonial y diversos espacios de socialización al aire libre; 2) remodelar varios de estos inmuebles y espacios públicos con la finalidad de volverlos funcionales para los comerciantes, usuarios, habitantes, transeúntes y turistas; 3) construir nuevos emplazamientos urbanos que vayan de acuerdo a un modelo vanguardista y 'cosmopolita', donde se despliegue un imaginario social que encaje dentro de un perfil de "ciudad-global" (Rodríguez, 2015).

El antecedente más conspicuo de un plan modernizador de la Ciudad de México (y en consecuencia del Centro Histórico) viene de la mano con los proyectos realizados por el Departamento del Distrito Federal (DDF), el cual fue creado en el año de 1928 y abrogado en 1997. Esta instancia tuvo como cabeza institucional a los llamados *regentes*; que en el caso particular del DDF, todos los regentes pertenecieron a la fracción política del Partido Revolucionario Institucional (PRI). A partir del año de 1997, el DDF cambió de piel y se instituyó como Gobierno del Distrito Federal (GDF), en el cual los regentes pasaron a ser *jefes de gobierno*. Era la primera vez que los capitalinos podían votar para elegir al titular del poder ejecutivo de la Ciudad de México. Sin embargo, como parte de una profunda reforma política, en el año 2016, por intermediación del jefe de gobierno Miguel Ángel Mancera Espinosa (elegido para ocupar el cargo durante el periodo 2012-2018), hubo un cambio en la nomenclatura de las siglas DF (Distrito Federal) y se decretó, a través de la Gaceta Oficial, el nombre de *Gobierno de la Ciudad de México* (GCDMX). Desde el año de 1997 y hasta la fecha, el Partido de la Revolución Democrática (PRD) ha liderado este órgano institucional. Es importante resaltar que este poder ejecutivo ha tenido su sede en el Palacio de Ayuntamiento ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, por lo cual, se observa un especial interés por parte de las diferentes administraciones gubernamentales que

han ocupado el cargo de regente o jefe de gobierno en mantener, recuperar, salvaguardar y proyectar esta parte de la capital del país.

Uno de los regentes más renombrados del DDF fue el llamado *hombre de hierro*, quien encabezó una serie de políticas de reglamentación sobre el uso de espacios públicos y semi-públicos e incentivó la intervención de capitales públicos y privados, para la construcción de grandes obras arquitectónicas y de servicios públicos. El nombre de este dirigente, famoso por su administración de tipo autoritaria, es Ernesto P. Uruchurtu; que ocupó el cargo de regente de la Ciudad de México de 1952 a 1966.

En cuanto a los antecedentes de “rescate” y remozamiento que se llevaron a cabo poco después de la segunda mitad del siglo pasado, específicamente en el CHCM, se encuentra el programa de “Remodelación Urbano de Centros Cívicos” realizado en el año de 1967; programa insigne del DDF que en ese entonces dirigía el regente Alfonso Corona del Rosal. Por medio de este programa se peatonalizaron algunas calles y se remodelaron seis plazas públicas con la finalidad de conformar un escaño idóneo para la celebración de los juegos olímpicos en el año de 1968. Más adelante, en el año de 1972, el mismo departamento pero ahora bajo el mandato de Alfonso Martínez Domínguez, impulsó el programa denominado “Remodelación del Antiguo Centro Comercial de la Ciudad de México” que comprendía una intervención y remodelación del zócalo capitalino, Eje Central, Av. Venustiano Carranza y la calle de Donceles. Este programa tiene elementos similares a las políticas públicas de remozamiento que actualmente suceden, ya que los callejones de Gante y Motolinía se hicieron peatonales y, a su vez, se cambió el alumbrado público de varias partes del centro y se rehabilitaron algunas fachadas de viviendas, edificios y monumentos históricos.

En el año de 1980, bajo decreto presidencial, y con la dirección en la regencia del DDF de Carlos Hank González, se constituye la zona de monumentos históricos y se puso en marcha el programa denominado “Restauración del Centro Histórico”:

El Proyecto de Restauración del Centro Histórico [...] incluyó la apertura del Templo Mayor; la Construcción del Palacio Legislativo de San Lázaro, la Terminal de Autobuses del Poniente y el Museo del Templo Mayor; la adaptación de edificios para usos culturales (cárcel de Lecumberri como Archivo General de la Nación, ex hospital de San Juan de Dios como Museo Franz Meyer). Asimismo, se creó la Plaza Tolsá, se reconstruyeron dos Acequias

“prehispánicas y coloniales” y se remozaron algunos atrios, plazas y fachadas en las calles de Corregidora y Moneda. (Delgadillo, 2014: 10) [cursivas mías]

Poco tiempo después del terremoto de 1985, bajo el mandato de Ramón Aguirre Velázquez al frente del DDF, se creó un programa especial de rehabilitación y fortalecimiento de diversas zonas afectadas. En el año de 1991, el programa de nombre “¡Échame una manita!”, impulsado desde el gobierno de Manuel Camacho Solís como dirigente de la Ciudad de México, y mediante la intervención del Fideicomiso del Centro Histórico (FCH), se crearon una serie de políticas públicas encaminadas a la reubicación del ambulante en plazas creadas *exprofeso* y se pone un especial énfasis en la rehabilitación del llamado *corredor financiero*; con la finalidad de activar un impulso mercantilista de tipo neoliberal⁸ en la zona. Tal vez, en este momento histórico, se encuentre el antecedente más directo del actual modelo de tipo mercantil que sucede en los ‘epicentros de la revitalización’ del CHCM.

Ahora bien, durante la primera administración del llamado Gobierno del Distrito Federal, dirigida por el entonces jefe de gobierno Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, se crea el “Programa para el Desarrollo Integral del Centro Histórico”, que va encaminado, sobre todo, a la gestión de obras públicas. Pocos años después, en la administración del jefe de gobierno Andrés Manuel López Obrador, a principios del siglo XXI, se crea el “Programa de Rescate del Centro Histórico”; integrado por un consejo consultivo en el que participaron miembros de la sociedad, funcionarios públicos y empresarios de renombre. Entre estos, destaca la presencia de uno de los hombres más ricos del mundo: Carlos Slim Helú; hombre de negocios que ha invertido fuertes sumas de capital y ha adquirido una cantidad considerable de inmuebles históricos en el CHCM. En este momento, suceden dos puntos

⁸ *El capitalismo ha tenido, a grandes rasgos, tres fases de desarrollo: liberalismo, keynesianismo y neoliberalismo. Para Hackworth (2007) la definición más simple del capitalismo neoliberal es el rechazo al capitalismo keynesiano o de Estado de bienestar, combinado con un retorno selectivo y discursivo a las ideas del liberalismo clásico: libertad individual, propiedad privada y libre mercado [...] Para Hackworth, la naturaleza del neoliberalismo es eminentemente urbana, pues las ciudades son los lugares donde se articula la economía capitalista globalizada y se han convertido en sitios privilegiados para la acumulación de capital. Véase: Delgadillo, Víctor 2017. “Ciudad Neoliberal y Derecho a la Ciudad”, en Icazuriaga Montes, Carmen, Margarita Pérez Negrete, León Felipe Téllez Contreras y Claudia Zamorano Villarreal (eds.), *Por el derecho a la ciudad. Diálogos entre academia y organizaciones sociales de la Ciudad de México*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social /Publicaciones de la Casa Chata, México, p. 163.*

importantes de inflexión: 1) el programa denominado de *cero tolerancia*; 2) el decreto, en la Gaceta Oficial del Distrito Federal, de la “Ley de Cultura Cívica”.

El programa que se conoce como de ‘cero tolerancia’, instrumentado en Nueva York por quien fuera el alcalde de esa ciudad: Rudolph Giuliani, e imitado en el CHCM, por invitación expresa de funcionarios públicos y empresarios, en el año 2002; reprodujo un modelo de política pública especialmente autoritario contra vendedores ambulantes, trabajadores informales (como el caso de los músicos callejeros) y otros agentes en estado de indefensión e individuos en situación de vulnerabilidad social (niños de la calle, indigentes, entre otros). Este tipo de modelo que actualmente sigue vigente, puede considerarse como el instrumento de tipo *hiperreglamentario* que norma las actividades sobre el uso del espacio público y determina, quién, qué y cómo puede instalarse en la vía pública. Aunque este programa de cero tolerancia tuvo (y tiene) un especial impacto en el corto y mediano plazo, sin embargo, las críticas que se le hicieron fue que no se consideraron las especificidades de un centro histórico latinoamericano como el de la Ciudad de México; en donde hay una volatilidad de prácticas, actividades comerciales y de esparcimiento; aunado a una mixtura de clases sociales conviviendo en los lugares de tránsito.

Algunas tesis de especialistas (Davis, 2007) han demostrado que políticas públicas como la de *cero tolerancia* suelen fracasar o, solamente apuntalan las diferencias e, incluso, potencian los índices de criminalidad y(o) desigualdad social. En este sentido, lejos de pensar que este programa de ‘cero tolerancia’ sólo se enfocaría en bajar los índices de delincuencia en la zona, Diane Davis (2007) propone una tesis sugerente que recae precisamente en el desarrollo actual del Centro Histórico. Esta tiene que ver con la ‘elitización’ de la zonas de recuperación o “rescate”, mediante lo que se llama ‘higienización social’ de sectores indeseables. Para esta investigadora, el intento de llevar a cabo una política de ‘cero tolerancia’ en el Centro Histórico, tenía más bien como finalidad ‘limpiar’ diversas zonas de los perímetros ‘A’ y ‘B’ (sobre todo de agentes vulnerables y sectores populares), para que posteriormente pudieran ser atractivas para la inversión de fuertes sumas de capital e impulsar nuevos proyectos de desarrollo urbano y de remodelación de la infraestructura y espacios públicos. Esta ‘asepsia social’ (Hernández, 2015)

generaría, según este plan, un ambiente propicio para atraer a sectores de clase media y, a su vez, se crearía un entorno ideal para la ‘turistificación’⁹ (Hiernaux, 1996) del Centro Histórico. El análisis realizado por Davis, permite develar los verdaderos intereses que tenía (y aún tiene) el gobierno capitalino (y otros actores) para reproducir estos programas de carácter ‘primermundista’... “En pocas palabras, varios factores sugieren que el Plan Giuliani se enfocaba sobre todo al desarrollo de la zona centro, y no a la reducción de la criminalidad” (Ibíd: 660).

Aunado a esta política de *cero tolerancia*, otro de los momentos clave durante la administración del jefe de gobierno Andes Manuel López Obrador, en lo que respecta al uso normativo del espacio público, fue la publicación en la Gaceta Oficial del Distrito Federal, en el año 2004, de la “Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal”; norma que actualmente sigue vigente y que ha experimentado una serie de adecuaciones. Este reglamento va encaminado al establecimiento de reglas mínimas de comportamiento cívico en la Ciudad de México. Es de especial interés para esta investigación, lo que expresa esta ley en su artículo 25, Fracción II, en la que se estipula que está totalmente prohibido estorbar el libre tránsito de las personas en la vía pública, siempre que no exista permiso ni causa justificada para ello (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2004: 10). Es importante que el lector no olvide lo que se estipula en este artículo reglamentario, porque tal como se mostrará más adelante, uno de los argumentos que la autoridades esgrimen en contra de la práctica musical callejera en el CHCM, es que los músicos callejeros violan el artículo 25 de la Ley de Cultura Cívica, ya que obstaculizan el libre tránsito de los peatones.

Ahora bien, durante el mismo periodo de tiempo en el que se instrumentaron estas normatividades, también se realizó, por medio de diferentes instancias públicas y privadas, una fuerte inversión de capitales para la revitalización de diferentes zonas del Centro Histórico:

Entre los años 2001 y 2005 se dio un nuevo impulso a la revitalización del Centro Histórico. La conjunción de la voluntad política con la iniciativa privada y mediante una inversión de

⁹ *Proceso societal que promueve prácticas de ocio y turismo provocando cambios espaciales materiales y prácticas socioespaciales distintas a las tradicionales de producción-reproducción de un espacio.* Véase: Medina, Amaranta 2012 “Revitalización urbana y territorialidades en la calle Regina, Ciudad de México”, en González, Carmen Imelda y Daniel Hiernaux (comp.) *Espacio-temporalidad y prácticas sociales n los centros históricos mexicanos*, Universidad Autónoma de Querétaro, México, p. 233.

aproximadamente cinco mil millones de pesos se intervinieron 34 manzanas desde el Eje Central Lázaro Cárdenas hasta el Zócalo, y de Donceles a Venustiano Carranza. Como parte de los trabajos se restauraron fachadas de acuerdo con su época. Se realizó el reordenamiento de toldos, anuncios, y mobiliario urbano; el retiro de cables aéreos y anuncios. Se cambió el asfalto por concreto hidráulico y se repararon las banquetas, Se sustituyó la red telefónica por fibra óptica y la red eléctrica se hizo subterránea. Se mejoró la iluminación urbana para calles y avenidas por aspectos de seguridad y por realce arquitectónico. Las acciones incluyeron darle vida de nuevo al Centro Histórico con el apoyo de los dos gobiernos federal y local, de la UNAM y del Banco de México, entre otras instituciones. (Cortés y Cejudo, 2010: 162)

Entre los años 2007 a 2012, se lleva a cabo el “Programa de Recuperación del Centro Histórico” —en la administración del jefe de gobierno Marcelo Ebrard Casaubón— el cual básicamente sigue el mismo modelo de recuperación y mantenimiento de espacios públicos y de infraestructura. Asimismo, hay una reubicación de miles de vendedores en plazas construidas especialmente para tal propósito. Este último punto devela que ninguna de las políticas públicas que han intentado mitigar las actividades informales en la vía pública funcionan en forma terminante. En este programa se empiezan a nombrar algunas ideas que apuntan, de manera sugerente, hacia un proceso de gentrificación. Entre estas destacan: “nuevo orden urbano” y “nuevos equilibrios”: “El Programa General de Desarrollo del Distrito Federal 2007-2012 estableció que el Centro Histórico representa uno de los principales objetivos en la formulación del *nuevo orden urbano* y señaló que en este espacio se instrumentaría una acción permanente para establecer *nuevos equilibrios*” (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2011: 3) [cursivas mías]

El programa de revitalización actual —puesto en marcha en el año 2011—se denomina: *Plan Integral de Manejo del Centro Histórico 2011-2016*, y tiene como finalidad impulsar un equilibrio entre la infraestructura con valor patrimonial (y de otro tipo) y balancear la vida social que integra a múltiples sectores de la sociedad. Mediante este instrumento, se le da soporte a un diseño urbanístico de “mantenimiento permanente” que busca revitalizar diferentes zonas de las denominados perímetros de recuperación ‘A’ y ‘B’; auxiliado y sustentado todo ello, con algunos estudios previos y con la intervención de funcionarios, intelectuales y empresarios de renombre, para legitimar los mecanismos de este plan de rescate.

¿Qué significa ‘revitalización’?

La ‘revitalización’ en el CHCM para el gobierno de la Ciudad de México —por injerencia de organismos públicos, semipúblicos y privados— es la implementación,

con ayuda de marcos normativos y diseños urbanísticos, de una serie de esquemas que toman como eje central el mantenimiento, rescate y salvaguarda de *zonas de actuación* dentro de los perímetros de recuperación 'A' y 'B'. Asimismo, la *revitalización*, siguiendo la misma lógica, implica construir nuevos emplazamientos urbanos y espacios públicos para que se realicen expresiones socioculturales variopintas y se construya un paisaje urbano con *nueva vida*:

[Se] *revitaliza* [una] zona promoviendo más actividades culturales y recreativas [y mediante] gestión de proyectos. [La revitalización busca una] restauración, recuperación y conservación de edificios del Centro Histórico. Programas para apoyar la restauración de inmuebles, asegurando su conservación a largo plazo. También se busca reconvertir inmuebles que tenían usos diferentes a espacios de habitación, negocios, oficinas y vivienda, para atraer nuevos habitantes que contribuyan a darle nueva vida al Centro Histórico. (Haddad, 2013: 129) [cursivas mías]

Tal como se analizó anteriormente, se han creado diversos programas y políticas públicas en las que intervino, en primera instancia, el Departamento del Distrito Federal (DDF) y, posteriormente, el Gobierno del Distrito Federal (GDF), hoy llamado, Gobierno de la Ciudad de México (GCDMX). Pero no sólo fueron los gobiernos los que detonaron estos proyectos en forma aislada, sino que también intervinieron otros organismos pertenecientes a sectores del ámbito semi-público y privado, los cuales ayudaron a generar lo que actualmente ocurre en los procesos de revitalización; entre estos destacan (en orden de aparición ascendente y descendente): Autoridad del Espacio Público (2008), Intendencia del Centro Histórico (2008), Autoridad del Centro Histórico (2007), Fundación del Centro Histórico (2002), Consejo Consultivo para el Rescate del Centro Histórico (2002), Inmobiliaria Centro Histórico de la Ciudad de México SA de CV (2002), Fideicomiso del Centro Histórico (1991), Patronato del Centro Histórico (1991), Consejo del Centro Histórico (1980).¹⁰

Actualmente, el Gobierno de la Ciudad de México define *revitalización* en el CHCM, como el vehículo con el cual se *reactiva* una zona urbana *deprimida* para darle una *nueva vida* a los diferentes espacios públicos, semi-públicos y a la infraestructura (de vivienda, comercial, patrimonial y turística) del Centro Histórico. Ante tales características, lo que el gobierno cataloga como *revitalización* es el

¹⁰ Véase: Delgadillo, Víctor 2014 “La política del espacio público y del patrimonio urbano en la Ciudad de México. Discurso progresista, negocios inmobiliarios y buen comportamiento social”, en *XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control de los espacios y los espacios de control*, Universitat de Barcelona/Geocrítica, Barcelona, p. 10.

rescate de enclaves territoriales que pertenecen básicamente a zonas de sectores populares. De ahí que actualmente este proceso se considere como de gentrificación, más no de revitalización en sí, como lo analizaré más adelante.

Mediante la revitalización se promueve el desplazamiento —de varios sectores de población de clase baja, personas en estado de indefensión y grupos minoritarios— de viviendas y espacios públicos. De igual manera, se genera un crecimiento comercial de tipo transnacional que expulsa de manera directa a diferentes comercios tradicionales. Por todo ello, no puedo dejar pasar inadvertido que dentro de las actuales transformaciones en el CHCM, las cuales en algunas ocasiones pueden mostrarse como radicales, hay un dispositivo que se activa mediante un ‘plan’ que es la antesala de una transformación que, puede ser que permanezca inasequible por muchos años o, por otro lado, manifieste un desgaste al poco tiempo de que fue implementado. Sin embargo, la reflexión de este proceso de revitalización que ocurre en el CHCM, me invita a retomar la pregunta de Alejandra Leal (2007): ¿el centro histórico no presenta(ba) una vida interna y, por ello, era necesario darle una nueva vida, es decir, *revitalizarlo*?

El proceso de gentrificación: un modelo para armar en el Centro Histórico

En el CHCM, el proceso de revitalización se ha desplegado paulatinamente a través de los programas descritos anteriormente. Aunque, actualmente, tiene una especial connotación el denominado *Plan de Integral Manejo del Centro Histórico*; programa que tuvo como punto de partida el año 2011. Este plan de rescate, mantenimiento, gestión y creación de infraestructura y espacio público, ha generado un proceso de revitalización continuo, pero también, ha creado *nichos de gentrificación*. Es decir, por intermediación de este programa y los subproductos que contiene, han ocurrido expulsiones directas de clases bajas y grupos minoritarios. Sin embargo, este proceso presenta síntomas particulares en los espacios público como consecuencia de la normatividad de tipo *hiperreglamentaria* y de la exacerbación de prácticas socioculturales y comerciales que se despliegan en los ‘epicentros de la revitalización’. De ahí la trascendencia de analizar el proceso de gentrificación como preámbulo a lo que ocurre con el caso de los músicos callejeros, situados en el marco actual de políticas públicas, en un contexto de *cero tolerancia* (Davis, 2007);

fruto de los distintos *modelos de rescate*, que se vienen promoviendo desde hace décadas como lo he venido analizando a lo largo del capítulo.

En este sentido, para profundizar más adelante sobre la relación entre los músicos callejeros y el espacio público ‘revitalizado’, es necesario aclarar qué entiendo por ‘gentrificación’.¹¹ Cuando me refiero a este neologismo, lo hago para señalar los cambios estructurales y simbólicos que surgen en ciudades de todo el mundo como resultado de las políticas económicas neoliberales que incentivan la inyección de capitales provenientes del sector privado y gubernamental, para remozar y(o) reutilizar zonas deterioradas o en abandono, con la finalidad de reconstruirlas y, en su caso, atraer a sectores más privilegiados de la sociedad para que habiten, visiten e inviertan en estos espacios; lo que trae como consecuencia una elevación drástica en la plusvalía de la zona intervenida. Actualmente... “la gentrificación se ha vuelto global y se ha entrelazado con los procesos de globalización [...] La gentrificación ya no se limita a las metrópolis del primer mundo” (Less, Slater y Wyly, 2008: XVII) [traducción propia].

Desde el plano histórico, los estudios de gentrificación se pueden dividir en dos grandes bloques: 1) *estudios de gentrificación clásica*: en su mayoría se ciñen a las hipótesis del desplazamiento forzoso de sectores de bajos ingresos por otros de mayor poder adquisitivo. Estos estudios aunque son fundamentales para entender las características y los momentos históricos de la génesis de los procesos de gentrificación, en la actualidad, suelen ser vistos como depositarios de una imagen estática que no abarca otros factores (como los culturales por ejemplo) en el entorno donde se producen este tipo de investigaciones; 2) *estudios críticos sobre los procesos de gentrificación*: se analiza el desenvolvimiento de este proceso más allá de la esfera del desplazamiento. En ellos, se encuentran estudios que examinan las diferentes orbitas donde la gentrificación repercute, inclusive las simbólicas y, de tal forma, las incidencias en los cambios socioculturales y la heterogeneidad de las transformaciones en el espacio público, suelen ser consideradas como una parte importante en esta clase de indagaciones... “[Tom] Slater [profundiza sobre la modalidad] simbólica y hace un llamado para que las investigaciones críticas

¹¹ Es importante recalcar que la socióloga Ruth Glass fue la primera en utilizar el término ‘gentrification’, en el ensayo “London: Aspects of Change”, publicado en el año de 1964.

pongan atención a este fenómeno, con la finalidad de desenmascarar las estrategias mediante las cuales se consigue movilizar a los menos favorecidos” (Hernández, 2015: 257).

En la actualidad, aunque se observan una serie de transformaciones que aparentan un proceso de gentrificación, las cuales han ocurrido en distintos puntos del Centro Histórico de la Ciudad de México; no obstante, una de las hipótesis más recientes que problematizan sobre este proceso, sobre todo en contextos latinoamericanos, es que se está suscitando un proceso de *gentrificación sin expulsión* (Sabatini, Sarella y Vázquez, 2009). Un ejemplo de este tipo de gentrificación a nivel empírico, se observa en un lugar conocido como la Plaza de la Concepción, ubicada muy cerca del Eje Central y a un costado de la Plaza Garibaldi (Véase figura 1.1.). Este lugar integra en un mismo territorio, las huellas de un proceso de gentrificación en marcha y a personas de un estrato social bajo, habitando y dominando sus cuatro puntos cardinales. Ahí se pueden divisar las fronteras y descomposiciones de los discursos políticos que se fragmentan cuando se observa a indigentes, niños de la calle y personas en situación de extrema pobreza, utilizando los espacios remozados como hogares improvisados o como sitios de transición para realizar otras actividades, tales como: drogarse, bañarse desnudos en la vía pública o vender artículos de ‘fayuca’.

Este sitio, al cual retorné en varias ocasiones durante el trabajo de campo, ubicado en la calle de Belisario Domínguez, cruzando el Eje Central en dirección al Zócalo, tiene como uno de sus focos centrales una pequeña capilla de estilo barroco que data del siglo XVII. Sorprende el hundimiento que tiene en su parte izquierda que aparenta un posible colapso a corto plazo. Asimismo, la capilla se encuentra tapiada y tiene una intervención estilo mural en grafiti, que parece tener una relación directa con el programa de intervención en ‘muros ciegos’ del Centro Histórico.¹² El simple hecho de que se le conociera a esta lugar como *Plaza de los Pordioseros*, tiene una significación de peso sobre lo que ocurre prácticamente todos los días, a pesar de las intervenciones recientes (hasta cierto punto constantes), de

¹² [Los] murales efímeros pintados en “muros ciegos” de diversos edificios dan un sentido diferente a espacios remanentes abandonados de la arquitectura; la transición de los proyectos provocan un sentido de realidad cambiante en el espacio urbano. Véase: Gaceta Oficial del Distrito Federal 2011 *Plan de Manejo del Centro Histórico 2011-2016*, Corporación Mexicana de Impresión, México, p. 56.

revitalización en el espacio público y en las fachadas de las construcciones que la rodean.



Figura 1.1. Plaza de la Concepción: un ‘rescate’ que acentúa las divergencias.
Fotografía: Pablo Iván Argüello González 02/09/2016

Este tipo de ‘rescate’ es el que se lleva a cabo actualmente en diferentes partes del Centro Histórico. Un rescate o revitalización con señales de *gentrificación* que dibuja inequidades y exacerba las desigualdades; sobre todo en lo concerniente al *habitar* en el espacio público. Todos estos cambios, como lo indique anteriormente, tienen síntomas que son perceptibles mediante el análisis etnográfico. Estos pueden distinguirse en el posicionamiento de un restaurante y(o) cafetería de una empresa transnacional; cambio del alumbrado público; tapiado con murales artísticos de edificios o monumentos deteriorados; embellecimiento de los *espacios de socialización*, entre muchas cosas más. Sin embargo, este tipo de cambios no se originan de manera espontánea. Se producen mediante una ósmosis entre el discurso ideológico-político-económico y la prácticas simbólico-culturales, en donde se genera un proceso de posible gentrificación. Actualmente, varios organismos institucionales y empresas (inmobiliarias y comerciales) se han sentido atraídos por este proceso de ‘rescate’. No obstante, esta atracción es un arma de doble filo. Lo mismo puede generar beneficios como el mantenimiento de una zona o su embellecimiento o, por el contrario, producir una exacerbación de las desigualdades

sociales que conlleva conflictos sistemáticos y mecanismos de violencia en contra de grupos vulnerables. Por todo ello, solamente es posible entender este proceso como una sucesión de fases, cada una de ellas, con características particulares, en donde eventualmente se propicia la expulsión de diferentes actores sociales (no sin antes *resistir* como se verá más adelante) y se desvanecen o modifican diversas prácticas en el entorno socioespacial:

La gentrificación se comprende como la reapropiación por parte del capital de zonas de la ciudad que experimentan la llegada de sectores de mayores ingresos que inducen al desplazamiento de habitantes originarios de rentas bajas. Este proceso se acompaña de múltiples transformaciones demográficas, culturales y comerciales. Por lo tanto, solo es posible entender la gentrificación relacionándola con las múltiples *facetas* de expulsión de población, comercios y prácticas sociales. (Hernández, 2015: 256) [cursivas mías]

La cita anterior, muestra algunos de los tópicos que me interesa analizar sobre el desplazamiento de los agentes que laboran o, establecen interacciones mediante la práctica musical en las calles que son (o fueron) revitalizadas mediante este llamado *Plan de Manejo Integral del Centro Histórico*. En relación a ello, es necesario subrayar que la esfera del espacio público en los estudios de gentrificación, es de suma importancia porque permite desenmascarar que sucede a nivel simbólico en los desplazamientos de los sectores que se encuentran en estado de indefensión. Es decir, ¿cómo se generan estos desplazamientos, en específico, en contra de músicos callejeros?

Entre el discurso y la *praxis*, en un lugar que posee un alto grado de relevancia en la vida política, económica y cultural de la Ciudad de México, no sólo para los capitalinos, sino para el país en general, me cuestiono si estos programas de *rescate de zonas deprimidas* son representativos en términos de los que utilizan, viven y se desplazan en el Centro Histórico; y ante estos cambios (que posiblemente caractericen un proceso de gentrificación): ¿cómo diferenciar entre el discurso político-normativo y la experiencia de los que 'habitan' (y transitan) en el Centro Histórico de la Ciudad de México, sin caer en generalizaciones?

1.2. El valor patrimonial, económico, político y cultural de los perímetros 'A' y 'B'

Los cimientos del Valle de México están contruidos sobre un sedimento que sostiene la heterogeneidad de los lazos comunitarios. Todo ello se está fusionando

con los procesos socio-históricos y los actuales modelos vanguardistas de progreso, amalgamados, casi en su totalidad, junto a una estructura y base social fuertemente divergente. A pesar de estas diferencias sociales y estructurales, la capital del país tiene la característica de cohesionar un poder centralizado y a la vez plural. Esto le da la apariencia de encontrarse subsumida en un territorio, donde ideologías variopintas se despliegan en diferentes visiones que conciernen al orden de lo político, cultural, económico y, por supuesto, simbólico.

Por supuesto, la *praxis* dista mucho del discurso, tal como lo analicé en el apartado anterior. Sobre todo, porque, como lo he venido refiriendo con los llamados programas de 'revitalización', este tipo de normatividades con *aspiraciones cosmopolitas* (Leal, 2011), han generado una fuerte ruptura en el tejido social que sólo han exacerbado las desigualdades. Será cuestión de tiempo para analizar si, lejos de crear una cohesión social y generar mecanismos de organización más sólidos, los programas de rescate son los instrumentos adecuados que representen los intereses de los habitantes y población flotante en un entorno plural que, aunque tiene un crecimiento de población e infraestructura desigual, aglutina a millones de personas.

Para ejemplificar cómo pueden generarse modelos y discursos que inciden en la conformación de una base social con características (jurídico-normativas) de tipo 'idealista', es necesario analizar el *valor* que tiene el Centro Histórico de la Ciudad de México; ya que todos los programas y políticas públicas que han sido referidas con anterioridad, son precisamente los instrumentos de legitimación que tratan de identificar a este lugar (y a sus perímetros 'A' y 'B') con un valor único y, por ende, imprescindible de *recuperar*. Sin embargo, habría que cuestionar, ¿ante qué, quiénes y para qué es necesario llevar a cabo esta recuperación?:

La recuperación del patrimonio histórico, el reciclaje urbano, la vivienda, el comercio o los servicios pretenden: 1) revertir las tendencias de crecimiento urbano expansivo, de abandono y deterioro de las áreas centrales y proteger las áreas verdes periféricas, o bien, 2) hacer negocios inmobiliarios y turísticos o acciones altruistas y de *marketing* político que tienen como fundamento el aprovechamiento y reapropiación del rico legado urbano arquitectónico que caracteriza a las antiguas zonas centrales. (Delgadillo, 2008: s/p)

Siguiendo la hipótesis de la cita anterior, lo que estos mecanismos de legitimación buscan afianzar es el *valor* del entorno del CHCM en términos

sociopolíticos, estructurales, culturales y económicos. Por ello me pregunto ¿qué significa este valor?; y aunado a este cuestionamiento: ¿cómo esta valorización incide en la apropiación de espacios públicos por músicos callejeros?

Para comenzar a profundizar en estos cuestionamientos, valdría la pena retomar fragmentos de un par de entrevistas hechas en campo a dos músicos callejeros sobre el 'valor' que representa para ellos tocar en el Centro Histórico:

PA: ¿Qué valor tiene para ti tocar aquí en el Centro [Histórico]?

Pues para mí significa mucho. Yo desde que llegué hace tres años y me puse a tocar en el [Café] Popular, fue muy importante para mí como artista y estudiante de las artes. [Es muy importante para mí] tocar aquí en el Centro en medio de todos estos edificios y en las calles que son tan importantes para nuestra historia. Aquí mismo, en el café [Popular] que tiene tanta historia para muchos de nosotros que lo visitamos con familiares. Te hablo sólo por mí, no te puedo hablar por mi compañera. Pero a mí me inspira mucho tocar en estas calle y lugares...para hacer mi música... hasta para escoger mi repertorio.... (Fabiola/Violín, clásica-popular, 24 años, 05 de diciembre de 2016)

Como se puede apreciar en la entrevista, en primer lugar, Fabiola describe, entre líneas, un valor en términos patrimoniales. Una de las razones principales del atractivo que tiene para los músicos callejeros tocar en el Centro Histórico, se ciñe precisamente a esta clase de valor que apunta al aprovechamiento de las características de la infraestructura de tipo colonial, en su amalgama, actualmente, con las singularidades vanguardistas que traen consigo los programas de 'revitalización'. Valor que a Fabiola la motiva a nivel artístico y, también, a nivel personal. Ella está consciente de que no tiene el mismo peso tocar en el Centro Histórico, sobre todo en los 'epicentros de la revitalización', que en una calle transitada, rodeada de viviendas y con pocos atractivos turísticos como los que proliferan en otras partes de la ciudad.

Por esta razón el Centro Histórico es tan asediado para realizar prácticas musicales callejeras. Por el *valor* que tiene para un músico tocar y sentirse parte de esta tesitura arquitectónica con valor histórico. En el *Programa Integral de Manejo del Centro Histórico*, sale a relucir una fuerte disyuntiva para establecer quién debe de ser el promotor ideal del rescate, salvaguarda y mantenimiento de este tipo de entorno patrimonial. Dependencias como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del Distrito Federal (SEDUVI), son las que salen a

relucir como portavoces de esta disputa; lo que deja entrever el *valor político y económico* que tiene este tipo de valorización en términos patrimoniales:

Si bien la normativa en la materia no sería limitante para llevar a cabo ejercicios de coordinación entre las instancias involucradas en la elaboración de catálogos, no se han logrado establecer por parte de dichas instancias procedimientos de coordinación interinstitucional para la elaboración de los catálogos o demás materiales de identificación de los bienes patrimoniales. Ante ello, existen duplicidades e inconsistencias sobre la información y clasificación de los edificios que restan credibilidad y solidez a las acciones de gobierno en la aplicación de la normativa y a las medidas de conservación en lo general. (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2011: 67)

La magnitud de las disputas sobre su mantenimiento, me introduce al terreno del *valor económico*, como otra de las esferas primordiales que subyacen en los perímetros de recuperación 'A' y 'B'. El valor económico de estos perímetros funge como uno de los principales detonadores del conflicto por el uso del espacio público. En este sentido, uno de los rasgos más evidentes que me tocó presenciar durante trabajo etnográfico, fue notar como existen actividades excesivas de consumo que permean gran parte de los 'epicentros de la revitalización'. Sobre esta situación en particular, resulta casi evidente la cantidad de intereses que existen para controlar los espacios revitalizados y posicionarse estratégicamente dentro de ellos.

En términos numéricos, la derrama económica que subyace en este tipo de espacios del Centro Histórico, forman parte de una estratificación de actividades comerciales que rodean gran parte de los entornos revitalizados, no sólo del Centro Histórico, sino de la demarcación territorial que concentra esta zona que forma parte de la Delegación Cuauhtémoc. En donde, según cifras oficiales, es considerada la séptima economía a nivel nacional que aporta el 4.6% del Producto Interno Bruto Neto (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2013: 184). Estas cifras permiten tener un panorama muy general de la retribución económica que permea en esta parte de la ciudad de México. Para los músicos callejeros, este brío de actividades comerciales, implica para ellos 'resistir' para obtener dividendos en medio de esta proliferación de actividades comerciales. Por eso también consideran esta zona como un lugar que posee un valor económico como en ningún otro lugar de la ciudad se podría dar. En consecuencia, es necesario tomar en cuenta que en los perímetros 'A' y 'B', este tipo de actividades de consumo proliferaron, porque forman parte de un diseño riguroso de organización socioespacial en donde las actividades de circulación (algunas veces en forma cíclica) de los transeúntes son esenciales para que se

mantengan a flote. Al respecto, Angela Giglia y Emilio Duhau (2016) mencionan lo siguiente: “Creemos haber demostrado que las prácticas de [consumo] guardan una relación muy estrecha con la organización del espacio metropolitano y con los recorridos que los que los habitantes tiene que hacer periódicamente en él” (p. 282).

PA: ¿Para que ti qué valor tiene el Centro Histórico?

Uy, ¡qué difícil pregunta! Pues qué te puedo decir. Para mí todo. Para mí significa el poder tocar lo que me gusta y regalarle a la gente cultura. Yo...emmh...¿cómo decirte? Llevo tiempo tocando entre [el centro de] Coyoacán y el Centro Histórico. Ningún lugar se compara con el centro [Histórico] déjame decirte. Aquí yo me llevo una mejor ‘feria’ (dinero). Pero también tengo la oportunidad de manifestarme políticamente. Porque no todo es lana [dinero], ¿no?. Pero sí he tenido muchas broncas [problemas] por decir lo que pienso. Los policías no entienden que uno está aquí para ofrecer cultura y que tiene también derecho a manifestarse y ganarse una lana [dinero]. (Miguel/Guitarra-Armónica-Voz, rock en inglés y español, 59 años, 15 de noviembre de 2016)

La cita anterior, retomada a partir de una entrevista realizada a un músico que lleva más de 20 años tocando en la calle, muestra otro tipo de conjunciones sobre el valor que se le otorga al entorno socioespacial del Centro Histórico. Estas tienen que ver con el *valor político y cultural*. Sobre el valor político, hay dos tipos de consideraciones: 1) la que tiene que ver con la injerencia institucional, referida con anterioridad, en cuanto a los intereses de órganos de gobierno y de instancias privadas que se disputan y aprovechan el valor patrimonial del Centro Histórico en términos de percepción política; 2) la que toma como eje la manifestación de un posicionamiento político que aprovecha la proyección del Centro Histórico para generar un impacto entre la población flotante y en diferentes estructuras del gobierno.

Miguel pone el hincapié en el *valor político* en términos de acción y manifestación. Los espacios públicos del Centro Histórico le otorgan la posibilidad a los músicos de abrir caminos de diálogo con los transeúntes y autoridades para mostrar diversas inconformidades; desde las que tienen que ver con la propia práctica musical callejera y la persecución de las que son objeto, hasta otro tipo de demandas. En trabajo de campo, en varias ocasiones, fui testigo de este tipo de manifestaciones políticas realizadas por músicos de diferentes estratos sociales y géneros musicales. A veces estas manifestaciones eran llevadas a cabo por músicos en solitario que colocaban cartulinas encima de los estuches de sus instrumentos (o puestas al ras del suelo), en donde les exigían al gobierno en turno, y a las autoridades en general, dejar de criminalizar la práctica musical callejera.

Otras veces, estas manifestaciones se suscitaban por un grupo de músicos y, como suele suceder, generaban más interlocución e impacto en el entorno socioespacial.

Sin embargo, por la cantidad de actividades que ocurren tangencialmente en este tipo de espacios sumamente concurridos y en brechas de tiempo que se acortan por el dinamismo que las caracteriza, a veces este tipo de manifestaciones políticas eran *invisibilizadas*. En los ‘epicentros de la revitalización’ es común observar cómo se genera una disputa simbólica e instrumental, entre las actividades con carácter comercial (incluso de entretenimiento) y los actos de manifestación política que convergen en un mismo espacio. Como consecuencia, la línea que separa las actividades de consumo y las de manifestación política, es un hilo delgado... “La política de entretenimiento cultural que ocupa las plazas públicas remozadas compite por el uso y ocupación del espacio con la expresión política. A menudo, los ciudadanos que reclaman derechos o se expresan contra injusticias disputan el mismo espacio con los consumidores de espectáculos” (Delgadillo, 2014: 21).

Otra de las características que menciona Miguel es el valor en términos culturales¹³ que para él tiene tocar en el Centro Histórico. Como músico, Miguel se considera un ‘productor de cultura’. Tan es así, que el valor cultural prima como una de sus principales motivaciones para hacer música en la calle y, en consecuencia, lo que busca es otorgarle al transeúnte la posibilidad de adquirir una dosis de cultura, en este caso, musical. En el *Plan de Manejo del Centro Histórico*, recuperar y mantener el valor *cultural* de las zonas intervenidas es una de las columnas vertebrales que guían este modelo de desarrollo urbano: “Objetivo general: propiciar la recuperación del equilibrio urbano, social y económico del Centro Histórico asegurando la permanencia de sus *valores culturales* y la eficiencia del sistema urbano” (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2011: 11) [cursivas mías]. Sin embargo, lo que deduzco después de realizar el trabajo etnográfico es que hay poca consideración sobre el valor cultural, ya que hay una preeminencia de reforzar y proyectar actividades de consumo o, en su caso, actividades culturales pero con

¹³ En trabajo de campo Miguel me explicó que para él la cultura representa la parte artística que existe en los espacios públicos del Centro Histórico de la Ciudad de México, la cual es poco valorada tanto por las autoridades locales como por los transeúntes, sobre todo en lo referente a las actividades que realizan los artistas callejeros.

carácter comercial o de *espectacularización* (García Canclini, 2010). Este punto en particular, será analizado más adelante, con lo que considero como incentivación de procesos de *disneylandización* (Sorkin, 1992) mediante diversas actividades culturales de ‘espectacularización’ en los espacios públicos del Centro Histórico.

El *valor cultural* en el Centro Histórico, en medio de este crisol de formas de apropiación y actividades, me llevó constantemente a reflexionar sobre qué tanta preeminencia tienen las expresiones culturales (artísticas) en un entorno dominado por actividades de consumo. Tal vez, como planteara Henri Lefebvre en *El derecho a la ciudad* (1973), los seres humanos, como los seres sociales, también sienten la necesidad de imaginar, a pesar de encontrarse subsumidos en entornos urbanos donde proliferan la homogenización guiada por la comercialización. Por ese motivo, el valor cultural mediante la práctica artística en las calles, es un medio de resistencia ante esta uniformación espacial y de necesidades creadas por un consumo hipertrofiado:

El ser humano tiene también la necesidad de acumular energías y la de gastarlas, e incluso derrocharlas en el juego. Tienen necesidad de ver, de oír, de tocar, de gustar, y la necesidad de reunir estas percepciones en un «mundo». A estas necesidades antropológicas elaboradas socialmente (es decir, unas veces separadas, otras veces reunidas, acá oprimidas y allí hipertrofiadas) se añaden necesidades específicas que no satisfacen los equipos comerciales más o menos parsimoniosamente tenidos en consideración por los urbanistas. Nos referimos a la necesidad de actividad creadora, de obra (no solo de productos y bienes materiales consumibles), de necesidades de información, simbolismo, imaginación, actividades lúdicas. (Ibid:123)

La ‘necesidad de actividad creadora’ como la describe Lefebvre, me remite a poner énfasis en uno de los valores poco enunciados en el *Plan de Manejo del Centro Histórico*; este tiene que ver, con el *valor simbólico* que representa, no sólo para los músicos callejeros que tocan en el Centro Histórico, sino para las personas que *habitan* y transitan diariamente (o en forma esporádica) en los llamados corredores peatonales, culturales y turísticos (también llamados *epicentros de la revitalización*). Porque, más allá de lo que significa para las autoridades y los que han incidido en el llamado ‘rescate’ de estos lugares, en cuanto al valor de la infraestructura (patrimonial) y su relación inherente con el valor económico y político, los músicos callejeros han construido un arraigo en el CHCM a través de un *sentido de lugar* (Crossa, 2013) y(o) una *seguridad ontológica* (Giddens, 2011) a través de la apropiación de espacios públicos, tal como lo analizaré en el cuarto capítulo de esta investigación.

1.3. ¿Corredores peatonales, culturales, turísticos o de qué tipo?

El proceso de *revitalización* que experimenta el Centro Histórico de la Ciudad de México, forma parte de un diseño urbanístico muy similar al que ocurre en otras partes del mundo. Esto nos habla de las ‘aspiraciones cosmopolitas’ (Leal, 2011), con las que el gobierno de la Ciudad de México intenta proyectar una imagen vanguardista del centro de la capital del país. Asimismo, como lo he venido recalando, se han intentado llevar a cabo políticas públicas para mitigar la delincuencia y la violencia que se suscita en torno a los perímetros de recuperación ‘A’ y ‘B’.

Desde el año 2000 y hasta la fecha, se han reproducido moldes y diseños que contienen *sub-productos* que fueron integrados en el *Plan Integral de Manejo del Centro Histórico*. Algunos de los que más llaman mi atención son los que se conocen como ‘proyecto de corredores’. Entre estos, son tres los que predominan: *peatonales, culturales y turísticos*. Sin embargo, tengo que acotar que entre los tres tipos de corredores hay una urdimbre que posibilita que se entremezclen. Por ejemplo, el corredor que comienza en el Paseo de la Reforma, sigue por Avenida Juárez, cruza la Calle de Francisco I. Madero y llega al Zócalo, llamado *corredor financiero*, aglutina los tres tipos de corredor. Es decir, tiene las características del peatonal, cultural y turístico.

Ahora bien, sobre las características de estos ‘corredores’, en el corto y mediano plazo, causaron revuelo los llamados ‘corredores peatonales’. En gran medida, porque reconfiguraron drásticamente la manera en la que los transeúntes interactúan con el entorno geográfico-social y, también, por la forma en la que este tipo de espacios (que se encuentran cerrados casi en su totalidad al tránsito vehicular), atrajeron actividades comerciales que causan una aglomeración tumultuaria de flujo de personas, los 365 días del año.

Es necesario subrayar que la génesis de los corredores es en sí mismo la calle. En este sentido, en el *Plan Integral de Manejo del Centro Histórico* se estipulan tres tipos de calle como modelos ideales de incentivación y recuperación que, el gobierno de la capital de país, busca impulsar como un nuevo modelo de sociabilidad y movilidad:

1. *Calles funcionales*: en ellas se debe garantizar la movilidad de todas las personas usuarias de la vía, con criterios de diseño universal y seguridad vial, se deben aprovechar la construcción de ciclovías y el mantenimiento vial para integrar estos criterios y añadir señalamiento.
2. *Calles multimodales*: son calles consideradas para incorporar sistemas de transporte público colectivo y criterios para la movilidad peatonal y ciclista, a través de proyectos como Metrobus, Corredores Cero Emisiones, y de prioridad para el Transporte Público
3. *Calles para el desarrollo*: por su ubicación estratégica, estas pueden estructurar y consolidar la ciudad, demandan una intervención de imagen y cambios en la norma urbana para detonar el entorno mediante propuestas de regeneración urbana, calle de prioridad peatonal y corredores de desarrollo urbano. (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2011: 81)

Como se observa, las llamadas *calles para el desarrollo* son el molde que le da forma a este proyecto denominado *corredores del Centro Histórico*. Comenzaré ahondando con los llamados *corredores peatonales*, en donde el ejemplo emblemático es el de la Calle Francisco I. Madero, inaugurado por el exjefe de gobierno Marcelo Ebrard Casaubón en el año 2010.¹⁴ Con un kilómetro de longitud, esta calle que corre de Av. Eje Central y desemboca en la Plaza de la Constitución (Zócalo), desde su peatonalización, se ha convertido en una de las calles más transitadas de la ciudad de México, ya que sobre este corredor se desplazan un promedio de 250 mil transeúntes diarios; número que en fines de semana se puede incrementar hasta en 2 millones de personas según cifras de la Secretaría de Gobierno del Distrito Federal (SGDF).¹⁵ Lo que distingo ahí es un espacio reconstruido mediante un diseño urbanístico que busca otorgarle un sentido de apropiación al individuo pero intercedido por las actividades comerciales y de esparcimiento. Con ello, se genera un espacio de circulación de peatones de diferentes estratos sociales que se entrecruzan y pocas veces entran en comunicación entre sí. Sin carros ni ambulante, en dicho pasaje se ha hecho visible el incremento en la oferta/demanda de actividades comerciales de tipo formal. No obstante, al atraer una gran cantidad de peatones durante el día, en el espacio público se encuentran otro tipo de trabajadores ‘emergentes’. Como el caso de las llamadas ‘botargas’, que son sujetos disfrazados del algún personaje/superhéroe de

¹⁴ Reabren la Calle Francisco I. Madero como corredor peatonal 2010, en *Periódico LaJornada* (<http://www.jornada.unam.mx/2010/10/19/capital/037n1cap>), 19 de octubre de 2010, (consultado el 15 de octubre de 2016).

¹⁵ La Calle de Madero 2015, en *Paréntesis* (<http://parentesisplus.com/2015/12/30/cada-dia-transitan-por-la-calle-madero-en-el-centro-historico-250-mil-personas>), 30 de diciembre de 2015, (consultado el 22 de septiembre de 2016).

historietas cómicas o películas infantiles, que cobran una cuota fija por tomarse fotos y videos con los transeúntes.

Lo que observo es una refuncionalización de una calle que históricamente fue un punto neurálgico para el comercio y el ambulante, y que a partir del año 2010 fue reconvertida en un calle peatonal que incrementó el valor del suelo con rentas que oscilan entre los 60 y 110 dólares el metro cuadrado.¹⁶ Esta situación imposibilitó que varios locatarios de comercios tradicionales pudieran pagar éstas cantidades exorbitantes de renta y, por ende, se tuvieron que desplazar hacia otras zonas. Para el Gobierno de la Ciudad de México (GCDMX), algunas de las bondades que muestra la peatonalización de este calle son las siguientes:

Actualmente, transitan alrededor de 1,200 personas por hora –en demanda media– entre semana. Antes de la intervención, el 50% de área de entradas no era accesible y, después de la implementación, se logró que el 75% de los accesos estén a nivel. Asimismo, aumentó considerablemente la actividad económica en lo relativo a ventas, empleo e inversión en hasta un 80%. (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2014: 80)

¿Qué lugar ocupan los músicos callejeros en los *corredores peatonales*? A pesar de que el gobierno llama ‘oasis urbanos’ a este tipo de corredores (Véase figura 1.2), no obstante, si me remito al significado de la palabra ‘oasis’, que quiere decir *descanso* o *tregua*, en este tipo de sitios no advierto ningún tipo de *remanso urbano*. Por el contrario, se observa una aglomeración de personas en donde se entrecruzan actividades de tipo comercial y lúdicas a través de interacciones efímeras y volátiles:

Estos corredores peatonales han sido fundamentales para la reapropiación de la calle como escenario de la vida comunitaria y el encuentro entre vecinos y visitantes; a manera de *oasis urbanos* dentro del dinamismo de la zona conducen a la ratificación y conformación de nuevas identidades, al descubrimiento de la faceta más humana del centro y al contacto directo con las valores sociales y culturales del Centro Histórico (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2011: 47) [cursivas mías]

Los músicos callejeros que tocan en este corredor lo hacen de manera intermitente, ya que sufren el acoso de los cobradores de cuotas de derecho de piso para hacer uso del espacio público. En el mismo tenor, tienen recurrentes tensiones con las ‘botargas’ y constantes conflictos con policías de la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal (SSPDF), quienes constantemente intentan desplazarlos.

¹⁶ Centro Histórico se cotiza al nivel de Polanco 2015, en *El Financiero* (<http://www.elfinanciero.com.mx/empresas/centro-historico-se-cotiza-al-nivel-de-polanco.html>), 11 de mayo de 2015, (consultado el 03 de julio de 2016).

Sobre estos aspectos, hablaré a profundidad en el capítulo 5 para mostrar como se suscitan estos mecanismos de coacción.

Con respecto a la situación que viven los músicos callejeros desde que se peatonalizó la calle de Madero, muestro el siguiente fragmento de entrevista:

Quando se peatonalizó [Madero] habíamos muchos músicos tocando. Y de repente cada vez fuimos más y entonces cada vez llegaron más botargas, cada vez más estatuas [vivientes], y entonces Madero dejó de llamarse Madero para volverse la 'Calle Marvel'. Nos corrieron a todos los músicos, se la quedaron y pues... como eran tantos empezaron a desbordar hacia Cinco de Mayo ¿ves? Y ahora ya encuentras estatuas [vivientes] sobre Cinco de Mayo. Incluso las estatuas [vivientes] se burlaban de mí: "¿qué haces ahí?, nadie te ve, la gente está en Madero". (Verónica/Violonchelo, clásica-boleros-popular, 38 años, 27 de agosto de 2016)



Figura 1.2. Corredores peatonales: ¿oasis urbanos?
Fotografía: Pablo Iván Argüello González 10/09/2016

Otro ejemplo de refuncionalización es la que tiene que ver con los llamados *corredores culturales*.¹⁷ Sobre este proyecto en particular, destaca la calle de

¹⁷ Un caso que despertó ámpula entre la sociedad fue el proyecto denominado Corredor Cultural Chapultepec, el cual consistía: “en la construcción de un espacio público a nivel y elevado en medio de la avenida, financiado totalmente mediante la explotación comercial de espacios durante 40 años a lo largo del corredor”. El proyecto fue derogado mediante un plebiscito organizado por el jefe de gobierno Miguel Ángel Mancera en colaboración con inversionistas privados. Para profundizar en este proyecto léase: El corredor Cultural Chapultepec en crudo, 2016, en *periódico Milenio*, (http://www.milenio.com/tribunamilenio/que_hacemos_con_avenida_chapultepec/Avenida_Chapultepec-

Regina. Este lugar es considerado como uno de los arquetipos que engloban la modernización del espacio público y la vivienda con un estilo de barrio europeo. En un principio, la remodelación de esta calle tenía como eje fundamental que fueran habitados y utilizados por ciudadanos de clase media con afinidad a la creación y disfrute de actividades artísticas y de ocio. Fue así que a mediados del año 2008, este sitio amalgamaba una refuncionalización de los espacios públicos y de la infraestructura habitacional, en donde la población que llegaba a vivir a los edificios remozados, integraban sus actividades artísticas con el aprovechamiento de la vida diurna y nocturna que sucedía, en su mayoría, en los establecimientos comerciales, casas de cultura, galerías de arte, entre otros lugares. Neil Smith (2012) considera que este tipo de ‘reversión’ en zonas de sectores populares modifican drásticamente el tipo de prácticas sociales y, también, la manera en la que se integran nuevos tipos de población y de oferta comercial y cultural que, de alguna manera, sustituyen a las antiguas actividades y comercios, tal como se observa en todos los tipos de *corredores* del CHCM: “Las calles que alguna vez estuvieran sucias, repletas de cafés llenos de humo, librerías y restaurantes tradicionales [...] están ahora salpicadas por boutiques de colores brillantes, casas de comida exquisita, cafés exclusivos [*en donde los edificios*] están ahora ocupados por profesionales, artistas y estudiantes” (p. 285) [cursivas mías].

El diseño urbanístico del *corredor cultural Regina*, proviene de un esquema de planificación integrado por autoridades del GDF, inversionistas, intelectuales y algunos habitantes de la zona, que por medio de la Secretaría de Obras y Servicios (SOS) implementaron un plan de acción dividido en tres secciones de recuperación:

La sección dos del proyecto corresponde desde la calle Bolívar a la calle Isabel la Católica, en esta sección se incorpora la intervención de la plaza Regina Coelli y la peatonalización de la calle Regina con acceso vehicular controlado, destacando en este caso, el tratamiento de piso terminado a un solo nivel con lo que se eliminan las guarniciones y las banquetas. Se contemplan conexiones urbanas a la plaza y templo de San Jerónimo. Se conservan los árboles sanos y de mayor talla [...] Se reafirma el concepto de un espacio abierto para el uso de diversas actividades, el manejo de mobiliario urbano y de la iluminación será concordante y contemporánea integrada a las características arquitectónicas de la zona. (Medina, 2012: 34)

Sin embargo, muchos años después, el ‘corredor cultural Regina’ se ha

[Xavier Trevino-cambios Avenida Chapultepec 13 578472151.html](#)), 22 de noviembre de 2016 (consultado el 22 de noviembre de 2016).

convertido paulatinamente en un sitio que, lejos de albergar actividades culturales, más bien proliferan las de consumo, especialmente venta de comida y bebidas alcohólicas que atraen a sectores de población que van desde los 15 a los 35 años de edad, aproximadamente. Los músicos callejeros suelen desplazarse por los bares y restaurantes en donde regularmente tienen que portar con algún aparato con el que puedan amplificar el volumen de sus instrumentos, ya que la zona es muy ruidosa por la cantidad de personas que se encuentran conviviendo y por la música que suena al interior de los establecimientos. Los músicos callejeros suelen tocar un cierto tipo de repertorio (sobre todo música popular) desde el espacio público dirigido hacia los comercios. Hay poca interacción entre los músicos callejeros y los transeúntes sobre el corredor, sin embargo, suelen darse casos excepcionales en las que llega algún músico (o un grupo de ellos), se instalan, y generan una comunión efímera como la que ocurre en otros ‘epicentros de la revitalización’ del CHCM. No obstante, por la cantidad de personas que se desplazan es casi imposible que puedan instalarse en forma fija en la calle y, por ello, transitan en forma (de)ambulante entre los locales que se encuentran distribuidos a lo largo del corredor. Actualmente las galerías de arte son casi inexistentes. Hoy en día hay poca actividad cultural, a pesar de encontrarse lugares como la llamada Casa Vecina¹⁸ y la Universidad del Claustro de Sor Juana. Por esa razón, aunque se observa una mixtura de clases sociales (inclusive se advierte una cantidad considerable de turistas que recorren y conviven en la zona), hay muy poca población de artistas e intelectuales en los espacios públicos como estaba planeado en el proyecto original. Por todo ello me surge la siguiente interrogante: ¿el propósito (oculto) del proyecto de *corredor cultural* era ‘pacificar’ el entorno socioespacial con actividades culturales para, posteriormente, darle cabida a diversas actividades de consumo?

El siguiente aspecto a tratar en este apartado tiene que ver con los llamados *corredores turísticos*. Son variadas las aristas sobre estos proyectos, ya que suelen venir acompañadas del impulso del gobierno federal, local y de sectores empresariales, para la consolidación, en términos económicos, del llamado *sector de turismo* en el centro de la capital del país. En el *Plan Integral de Manejo del*

¹⁸ Este lugar forma parte de la Fundación del Centro Histórico y tiene como propósito desarrollar, producir y difundir proyectos culturales variados.

Centro Histórico, la estrategia a seguir por parte de este instrumento normativo viene acompañada de los procesos de *revitalización* del espacio público, habitacional y patrimonial. En dicho instrumento no se concibe el recurrente uso ‘mono- turístico’, el cual considera al sector de turismo como un área aparte que ‘clausura otras actividades urbanas’; sino que, más bien, hay una preeminencia de integrar al sector turístico junto con el desarrollo de otros planes de remodelación del Centro Histórico. “La actividad turística es un componente de la estrategia de revitalización urbana y para ello se impulsa el funcionamiento coordinado de los servicios prestados al turista” (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2011: 31).

En la Ciudad de México, la dependencia encargada de modelar estos programas de *corredores turísticos* es la Secretaría de Turismo del Gobierno del Distrito Federal (SECTURDF). Los corredores que tiene bajo su encargo son los siguientes: corredor Paseo de la Reforma-Zona Rosa, Chapultepec-Polanco, Condesa-Roma, San Ángel, Coyoacán, Ciudad Universitaria, Tlalpan, Xochimilco, Villa de Guadalupe, Poniente-Santa Fe.

Concretamente en el Centro Histórico, se encuentra el corredor Alameda y el llamado ‘rectángulo’ o ‘primer cuadro’ de la Ciudad:¹⁹

[El primer cuadro de la ciudad] tiene límites convencionales entre las calles de Perú, Circunvalación, Eje Central y Fray Servando Teresa de Mier. Ese rectángulo o primer cuadro de la Ciudad corresponde al emplazamiento original que los conquistadores españoles sobrepusieron a Tenochtitlán, la ciudad lacustre de los aztecas. Es la parte más antigua de la ciudad y su zona más viva y activa, llena de comercios, oficinas, servicios públicos, espacios para la recreación y cultivo del espíritu, restaurantes, hoteles, bares y cantinas, plazas y jardines, iglesias y templos en edificaciones llenas de historia, colorido y riqueza.²⁰

Llegado a este punto es necesario subrayar que los músicos callejeros del Centro Histórico no se han logrado integrar a estos programas de *corredores turísticos*, salvo el caso excepcional de los mariachis de la Plaza Garibaldi, ubicados dentro del perímetro de recuperación ‘B’ del CHCM; los cuales a pesar de la incentivación del turismo en torno a su práctica, se han visto imposibilitados de tocar sobre la explanada debido a las nuevas reglas sobre el uso del espacio público implementadas por el remozamiento de la plaza. Por esa razón (y otras que no es

¹⁹ Corredores turísticos. Centro Histórico 2016, en *Secretaría de Turismo del Distrito Federal*, (<http://www.mexicocity.gob.mx/contenido.php?cat=30100&sub=0>), 12 de diciembre de 2016 (consultado el 03 de diciembre de 2016).

²⁰ *Ibíd.*

posible explicar por el espacio limitado) sería pertinente esbozar la siguiente reflexión: ¿para quiénes se adecuan los espacios intervenidos mediante el proyecto de ‘corredores turísticos’?; ¿solamente para los turistas y(o) consumidores o para los que trabajan y transitan diariamente en el espacio público? En torno a estos planteamientos hablaré a profundidad en el capítulo 5.

Las intervenciones [*como la de los corredores del Centro Histórico*] conllevan el riesgo de dibujar una ciudad de espacios sometidos a regímenes diferenciados, donde algunos tienen más derechos que otros y donde lo común –más allá de los llamados retóricos– se fragmenta en un archipiélago de lugares que no comparten las mismas reglas de uso ni el mismo sentido para actores; una ciudad donde la diferenciación en los espacios y el cuidado diferencial que se brinda los distintos lugares públicos se convierten en un factor de acrecentamiento de las desigualdades sociales y económicas. Se acondicionan los mejores espacios para ciertos actores, por ejemplo los ejecutivos globales y los turistas, mientras que para otros se reducen cada día más los espacios habitables, desde donde poder afirmar *su derecho a la presencia* en la ciudad. (Giglia, 2013: 37) [cursivas mías]

Tal como lo apunta Angela Giglia en la cita anterior, es necesario seguir cuestionando sobre quiénes son los que verdaderamente tienen un *derecho a la presencia* en este proyecto de ‘corredores’ en el Centro Histórico; planteados como uno de los ejes centrales de la ‘revitalización’. Por todo ello, y respondiendo a la pregunta que abre este apartado en torno a: ¿qué tipo de *corredores* son los que existen en el CHCM?; puedo atreverme a afirmar que, más allá de las bondades que suponen este tipo de lugares en términos materiales, culturales, económicos y simbólicos, lo que observo en este tipo de zonas es que se han convertido con el paso de los años, en *corredores comerciales* que incentivan la privatización del espacio público y promueven las actividades de consumo en un primer plano.

Conclusión

Los distintos procesos de renovación y recuperación del Centro Histórico, responden a intereses de diversa índole. Muchos de ellos vinculados con la fascinación de funcionarios públicos, empresarios, compañías inmobiliarias y comerciantes (nacionales y extranjeros), para insertarse en un sitio donde se ofertan toda clase de productos mercantiles y se produce una paleta de actividades culturales multicolor. Tal como se pudo analizar con las transiciones de las diferentes administraciones que han gobernado la Ciudad de México, desde el extinto Departamento del Distrito Federal (DDF) hasta el actual Gobierno de la Ciudad de México (GCDMX), se observa un especial interés por realizar obras

públicas e instrumentos normativos, con injerencia de capitales y diseños provenientes del sector privado, para mantener a flote un ideal de tipo vanguardista en el CHCM. Llama mi atención la injerencia de los gobiernos de izquierda que, desde finales de la década de los noventa, intentan obtener beneficios (económicos y políticos) mostrando una fisonomía modernista del centro de la capital. En este sentido, mediante una descripción cronológica se pudo analizar que el CHCM es un escenario que por años ha sufrido profundos cambios y estos han tenido repercusiones a nivel local.

A manera de conclusión, estas incidencias tienen varias aristas que es necesario considerar: 1) la captación de recursos por medio de la iniciativa privada y gubernamental ha influido directamente en el espacio público mediante modelos de urbanización que apuntan a la *higienización material y social*; 2) a pesar de que existe un incremento en la construcción de nuevas viviendas y es visible la reutilización de viejos edificios coloniales, no obstante, se han generado desplazamientos de habitantes de sectores populares y de comerciantes tradicionales por el incremento de la plusvalía en los perímetros de recuperación 'A' y 'B'; 3) aunque existen beneficios palpables mediante la renovación de los espacios públicos, no podemos pasar inadvertido que todo ello ha generado el desplazamiento de ciertos actores sociales que utilizan la calle para obtener beneficios económicos, entre ellos, los músicos callejeros; 4) hay un empecinamiento por parte de las administraciones de gobierno de posicionar al Centro Histórico como parte de una economía global de mercado, ya que este territorio funge como uno de los nodos con mayor inversión de capitales tanto a fondo perdido como de inversión privada; 5) la políticas de normatividad para el uso del espacio público van dirigidas hacia una reglamentación autoritaria que podría denominarse de *cero tolerancia*.

Por todas estas razones, el gobierno capitalino, por intermediación de otros organismos, han generado programas de *revitalización* de zonas que consideran deprimidas, porque están conscientes de las ganancias económicas que representa su conservación y proyección en términos de la *mercantilización*²¹ del espacio

²¹ La 'mercantilización' se define como el proceso por el cual un espacio público o un bien material puede ser utilizado con fines mercantiles o utilitarios para su proyección y(o) explotación.

público y de los bienes patrimoniales. Aunque también, esta revitalización está encaminada en crear una nueva infraestructura que vaya de acuerdo con un modelo urbanístico de tipo ideal; sobre todo, para sectores privilegiados. Sin embargo, es necesario subrayar que estos programas aprovechan una gran parte de la infraestructura antigua y diversas prácticas tradicionales para atraer a población flotante y foránea y, por supuesto, al llamado *sector turístico*. Por eso la *revitalización* en el CHCM es un tema complejo, ya que tiene características de gentrificación, pero sin expulsar en forma terminante a los sectores populares ni aniquilar prácticas socioculturales de manera directa; aunque siempre con la posibilidad latente de que en cualquier momento puedan ser expulsados los sectores de clases populares o en estado de indefensión.

En ese sentido no podría hablar de un sólo modelo de rescate que sigue un cierto orden o criterio en forma lineal. Más bien, lo que advierto es que en muchas ocasiones el proceso de revitalización es producto de los caprichos de políticos o de inversionistas privados que buscan impulsar una maquinaria administrativa que se fusione con las características estructurales de un lugar que alberga y, promueve, lugares con un alto valor patrimonial y donde ocurren diversas actividades 'arcaicas, residuales y emergentes' (García Canclini, 1998). Basta con recorrer las arterias de los perímetros 'A' y 'B', para darse cuenta de ello. Por ejemplo, en el horizonte se dibuja este amalgamamiento cuando se observan los vestigios precolombinos del Templo Mayor refuncionalizados como una actividad turística preeminente o, la realización de actividades de esparcimiento como ferias de libro o pistas de hielo improvisadas, que generan una interacción y promoción de actividades 'emergentes' en los espacios de socialización. En este sentido, muy pocos lugares de la capital poseen estas características de fusionar todos estos elementos en un solo cauce. Lo que le da un carácter concomitantemente heterogéneo, donde se fusionan diversas prácticas socioculturales, económicas, políticas, religiosas y simbólicas, en un territorio que forma parte de la denominada *Zona de Monumentos Históricos*.

En el Centro Histórico las políticas de revitalización actuales vienen camufladas a través de la experiencia de diferentes portavoces (algunos de ellos provenientes incluso de los sectores populares—como el caso de algunos líderes de ambulantes—) y con las contribuciones provistas por políticos, inversionistas (que

aportan grandes sumas de capital) e intelectuales orgánicos, que legitiman estas ideas de 'evolución(ismo) social'. Por eso era necesario profundizar en el *valor* que tiene en términos económicos, políticos y culturales el posicionarse en un lugar que ha experimentado profundas transformaciones en el corto y mediano plazo.

De tal manera, para entender cómo se ha estructurado este 'rescate' del Centro Histórico, fue necesario situar al lector en una historicidad que desemboca en los actuales procesos de posible gentrificación. Proceso que no puede explicarse y, por supuesto, entenderse, como parte de un hecho o acontecimiento aislado, sino como una sucesión de coyunturas que trazan los actuales dominios de la experiencia en el Centro Histórico. Aunque siempre analizados bajo la óptica de la relación intrínseca que tiene con la construcción de una gran metrópoli. Es decir, examinar la trascendencia que tiene el Centro Histórico de México como un lugar que funge como una metrópolis dentro de una gran megalópolis, que no se da en estructuras separadas una de la otra; sino, más bien, a través de un proceso de imbricación; ya que ceñiéndome al significado del término 'metrópolis' que proviene del griego: *méter*: madre y *polis*: ciudad, se observa que el Centro Histórico puede concebirse —partiendo de este significado— como un territorio que 'produce' desde sus estructuras administrativas, y que, 'atrae', mediante las relaciones/interacciones comerciales y socioculturales desde y, hacia, su núcleo interno. Pero siempre concibiendo esta relación ineludible entre megalópolis y metrópolis como territorios ceñidos en un progreso histórico de 'larga duración'. Concluyo diciendo que todas estas transformaciones generadas por los programas de rescate en el Centro Histórico de la Ciudad de México, han creado un escenario volátil que acentúa las desigualdades sociales y, a la vez, produce *intersticios* de interacción social y cultural (en los cuales se engarzan los músicos callejeros) entre individuos de diferentes clases sociales en medio de un ambiente de *revitalización*.

Capítulo 2

El espacio público *liminal* del Centro Histórico

Introducción

Una gran parte de las interacciones sociales que se producen en los lugares revitalizados y en proceso de gentrificación en el Centro Histórico, son llevadas a cabo en lo que se denomina el *espacio público*. Este concepto (en franco crecimiento de producción bibliográfica) ha sido tema de interés de diversos investigadores en el ámbito de las ciencias sociales (Borja y Muxí 2000; Castells, 1998; Delgadillo, 2014; Delgado, 2013, 2011, 2009; Duhau y Giglia, 2016, 2008; Hernández, 2015; Lefebvre, 1973, 2013; Medina, 2012; Patterson, 2010; Peimbert (2014), Pérez y Barragán, 2012; Rabotnikof, 1997; Ramírez Kuri, 2015; Vivas, Pellicer y López, 2008). Sin embargo, más allá de insertarme en un debate sobre las diferentes posturas teóricas que existen en torno a este concepto, el foco de atención en este capítulo es dar cuenta de las características *liminales* del espacio público debido a los procesos de *revitalización* que ocurren en el CHCM.

Para ello, haré un análisis del espacio público desde el ámbito *político*, *material* e *ideológico*, con la finalidad de mostrarle al lector, a partir de esta exploración, la definición genérica que utilizaré como anclaje para discurrir sobre lo que ocurre con el caso de los músicos callejeros que tocan en espacios públicos del CHCM; en donde concibo a este tipo de lugares como *espacios públicos liminales (indefinidos)* (Delgado, 2009), debido a la mixtura de clases sociales, la heterogeneidad de prácticas socioculturales y comerciales, la indefinición desde el ámbito normativo sobre las reglas de uso y por las políticas públicas (culturales) que utilizan el espacio público con fines propagandísticos y de privatización. Para ello, aunado a esta disertación de la noción polisémica de espacio público, es importante abordar la dicotomía conceptual *público* y *privado* para examinar la relación que tienen estos conceptos en diversas prácticas que se llevan a cabo en los espacios públicos como *espacios de socialización*.

Después de abordar el análisis de estos conceptos centrales, llevaré a cabo una exploración —con algunos datos empíricos— sobre qué tipo de oferta cultural se incentiva desde las esferas políticas en torno a las actividades culturales en los

espacios públicos. Para cumplir con este objetivo, mostraré cómo es que la permisibilidad de actividades artísticas en la vía pública en el Centro Histórico, se llevan a cabo mediante un modelo de *espectacularización cultural*, el cual podría equiparse con una *disneylandización* en los espacios públicos, de los cuales, los músicos callejeros no son copartícipes debido a que su actividad no retribuye ningún tipo de ganancia en términos monetarios o de proyección política para el Gobierno de la Ciudad de México (salvo algunos casos excepcionales).

Asimismo, y relacionado con este tipo de oferta cultural de tipo *idealista* y *mercantilista*, a nivel teórico hablaré sobre lo que Neil Smith (2012) plantea como *ciudad revanchista*; concepto que tiene relación con el espacio público porque ha sido precisamente a través de un *revanchismo* por parte de las élites en el poder, aunado a la normatividad en los espacios públicos, que se detonó una intensificación de los procesos de gentrificación en el CHCM. En consecuencia, actualmente hay una disputa desigual por la apropiación de los llamados ‘epicentros de la revitalización’, en los que se promueven modelos de *pacificación* en donde los músicos callejeros se insertan o son rechazados.

En este sentido, la *pacificación* a la que me refiero ocurre a través de dos vías: *pacificación positiva* y *pacificación violenta*, las cuales expresan fases de gentrificación que funcionan como un catalizador (de diversas prácticas socioculturales) en el ambiente socioespacial. La *pacificación positiva* corresponde a una fase de la gentrificación en la que son utilizadas las expresiones artísticas (en este caso música en las calles) como un medio de apaciguamiento (y embellecimiento) del entorno gentrificado. Por el lado contrario, la *pacificación violenta* es una forma de “domesticación” de los espacios públicos haciendo uso de la fuerza simbólica o física, por parte de autoridades y otros tipo de agentes, cuando se suscita alguna manifestación en contra del proceso de gentrificación o para desplazar a diversos agentes indeseables del entorno revitalizado.

Todo este análisis le permitirá al lector entender por qué a pesar de que el proceso de gentrificación tiene como una de sus premisas centrales la *contención* y(o) moderación de diversas prácticas en el espacio público, no obstante, en los ‘epicentros de la revitalización’ del Centro Histórico, este tipo de proceso más bien

ha acentuado la divergencia y creado espacios en disputa por sus características *liminales*.

2.1. ¿Qué es el espacio público?

El concepto de ‘espacio público’ ha sido abordado en las ciencias sociales desde diversas miradas. Una de las preocupaciones centrales en este cúmulo de perspectivas, consiste en desentrañar el significado que engloba este concepto en el desarrollo y desenvolvimiento histórico de las ciudades. En este sentido, Manuel Delgado (2013) explica que dicha noción ha sido empleada de manera nuclear en los discursos políticos y urbanísticos, donde es necesario hacer una distinción entre la esfera político/filosófica, como “espacio abstracto” —atribuida al pensamiento de Jürgen Habermas entre los años sesenta y setenta— y a la noción de “espacio colectivo”, reivindicada por diversos arquitectos y urbanistas a principios de la década de los noventa (p. 1).²² Por ello, Delgado es enfático al establecer que a partir de estas perspectivas, actualmente hay que diferenciar entre el “espacio público” como “espacio urbano” y “espacio privado”, como espacio “auto-contenido” (Ibid: s/n). No obstante, más adelante se analizará que no necesariamente el espacio privado es *auto-contenido* en la medida en la que se transfiguran los objetos, prácticas e individuos, desde los espacios privados (auto-contenidos) al ámbito de los *espacios de socialización* y(o) públicos.

A partir de estas prenociones y con base en la observación etnográfica que realicé en los ‘epicentros de la revitalización’ del CHCM, (y a pesar de que estoy consciente de que existen diferentes aproximaciones teóricas sobre este término), centraré mis esfuerzos en ahondar sobre tres tipos de espacio público que analizaré en forma entrelazada: *espacio público político, material e ideológico* (Borja y Muxí, 2000; Delgado 2009; 2011, 2013; Lefebvre, 1973, 2013 [1974]). En primer lugar, se puede concebir al espacio público como un entorno donde se posiciona un discurso *ideologizante* que sirve como medio de legitimación *política*. Es decir, como se analizó en el primer capítulo, el discurso político-ideológico promovido por el GDF ha sido uno de los principales motores para que se “reactiven” los espacios públicos

²² Delgado, Manuel 2014 “El espacio público como representación, en *Bausophie*, (<http://bausophie.wixsite.com/blog/single-post/2014/09/24/Manuel-Delgado-El-espacio-p%C3%BAblico-como-representaci%C3%B3n>), 24 de septiembre de 2014, (consultado el 05 de julio de 2016).

en el Centro Histórico. Sin embargo, hay que distinguir que esta conceptualización en la esfera política e ideológica tiene una relación ineludible; ya que lo que se entiende como *espacio público político*, es aquél en el que a partir de un cierta preconcepción desde las esferas gubernamentales, se le instituye a un determinado espacio una *fiscalización del ejercicio de poder sobre asuntos concernientes a la vida en común*. (Delgado, 2009, 18). Actualmente en el Centro Histórico este ejercicio del poder en el espacio público opera en dos direcciones: 1) desde las administraciones del gobierno (en este caso en particular, a través de las políticas públicas y reglas implementadas por el GDF y sus dependencias); 2) por parte de los ciudadanos... “el concepto de espacio público se ha generalizado en las últimas décadas como ingrediente fundamental, tanto de los discursos políticos relativos al concepto de ciudadanía y a la realización de los principios igualitaristas atribuidos a los sistemas nominalmente democráticos” (Ibid: p. 15). En torno a estas aproximaciones, se desprende que el espacio público se ha vuelto central en los discursos políticos, como el de las administraciones de gobierno del CHCM, que utilizan la retórica para hablar de las bondades de la revitalización de espacios públicos como palanca para detonar los megaproyectos urbanos como el llamado *Plan Integral de Manejo del Centro Histórico* y otro tipo de programas.

En consecuencia, el espacio público a través del discurso político, busca otorgarle a determinados lugares bondades, estigmas, y otro tipo de características, por la forma en la que se instituyen los programas de obras de “rescate” en zonas deterioradas que para el gobierno (y otros agentes) resulta imprescindible remodelar; en donde lo que se intenta hacer, es una “democratización” de los espacios públicos constreñidos a través de un modelo normativo. Sin embargo, como se observa, a veces estos mecanismos discursivos suelen ser de tipo autoritario y como tal, es imposible generar espacios democráticos de socialización sin que surjan conflictos y, a su vez, se despliegue una clara tendencia hacia la privatización:

No obstante, en sus espacios cotidianos [del Centro Histórico] actualmente se enfrentan a nuevos residentes de altos ingresos, turistas extranjeros y muchas otras personas que quieren hacer uso de esos mismos espacios. Es de esperarse que surjan tensiones. Y debido a esta nueva mezcla, la gente habrá de interactuar en espacios que desde ya están más reglamentados, en los cuales una policía especial tiene poderes ampliados para restringir o incluso impedir el movimiento, incluso hasta llegar al acoso de los vendedores más humildes que generen alguna incomodidad en los nuevos residentes y turistas. (Davis, 2007: 668)

Con respecto a esta noción de espacio público desde la esfera político-ideológica, no es entonces fortuito que mediante diferentes programas de revitalización de espacios públicos — que han sucedido en forma sistemática en el Centro Histórico desde hace décadas—, surjan figuras como la denominada *Autoridad del Espacio Público* en la Ciudad de México; la cual busca generar, mediante ejercicios de poder político, discursos ideológicos y proyectos de desarrollo urbano, un espacio público planificado y regido por leyes:

En 2008 se creó la Autoridad del Espacio Público en la Ciudad de México como un órgano desconcentrado de la Administración Pública dependiente de la Jefatura de Gobierno y después, en 2010, de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del Gobierno del Distrito Federal (SEDUVI) [...] Esta Autoridad gestiona, planifica, diseña, norma, supervisa y realiza proyectos urbanos y acciones de mejoramiento y restauración de espacios públicos, bosques y equipamiento urbano. (Delgadillo, 2014: 12)

Ahora bien, en el mismo tenor de concebir al espacio público en términos políticos, y tomando como punto de partida a los *usuarios* que transitan y utilizan estos espacios, es decir, los ciudadanos, uno de los referentes centrales de la resignificación sobre el término espacio público es la que Henri Lefebvre (1973) explica como ‘espacio social’, en el que se producen relaciones sociales, culturales, políticas y simbólicas; las cuales se desprenden de la producción y reproducción del espacio en su cotidianeidad. En este sentido, Lefebvre hace explícito que este espacio (urbano/público) es susceptible de reconquistarse a través de un *derecho a la ciudad*. Sin embargo, es necesario aclarar que Lefebvre se refiere al derecho inalienable de los ciudadanos (obreros) para decidir y crear la ciudad y hacer de ésta, un espacio (público) privilegiado de tipo anticapitalista. (Molano, 2016: 3) “El derecho a la ciudad [...] solo puede formularse como derecho a la vida urbana, transformada, renovada [...] Únicamente la clase obrera puede convertirse en agente, vehículo o apoyo social de esta realización” (Lefebvre, 1973: 138-139). De tal manera, el espacio público con características político-ideológicas cobra un sentido contestatario y de acción política, en el cual a veces, los músicos callejeros se adscriben, tal como lo mostraré más adelante.

En cuanto al *espacio público material*, es importante definir que este tipo de conceptualización toma como referente al espacio público como un espacio físico; es decir, como espacio material concreto. En el caso de mi investigación, este tipo

de espacio se materializa en las calles, plazas y parques públicos en donde realicé el trabajo etnográfico. Sobre este tipo de espacio y siguiendo las ideas de Jordi Borja y Zaida Muxí (2000) se podría decir que: *el espacio público es la ciudad...* “La historia de la ciudad es la de su espacio público. Las relaciones entre los habitantes y entre el poder y la soberanía se materializan, se expresan en la conformación de las calles, las plazas, los parques, los lugares de encuentro ciudadano” (p. 8). Ante tales características, el *espacio público material* se puede trazar y medir en un determinado plano geográfico; mismo que es apto para ser apropiado por individuos de diferentes estratos sociales (como lo explicaré en párrafos subsecuentes). El espacio público visto con estos atributos materiales, es el *lugar* en donde el ‘espacio social’ se (re)produce; pero no se reproduce en el vacío, sino que se encuentra cargado de *ideología*... “Ese lugar al que llamamos espacio público es así una extensión material de lo que en realidad es ideología [...] es decir, enmascaramiento o fetichización de las relaciones sociales reales y presenta esta misma voluntad que toda ideología comparte de existir como objeto” (Delgado, 2011: 29). Es así que la *ideología* sirve como instrumento para insertar nuevos modelos urbanos en un *espacio público material*.

Partiendo de esta imbricación entre lo político, material e ideológico, el espacio público puede ser concebido como un *espacio liminal*, en donde las relaciones y prácticas sociales cumplen ciclos, pero también, son escenarios de espontaneidad, de un *habitar* en forma de *instantes*, como el *habitar* que realizan los músicos callejeros en el CHCM. En el libro *Animal Público* (2009), Manuel Delgado reflexiona sobre el espacio público como un escenario de situaciones altamente *ritualizadas* e impredecibles, en donde suceden toda clase de protocolos espontáneos (p. 119). En consecuencia, el espacio público lo concibe como ‘lugares del anonimato’, caracterizados por la ‘teoría de los fractales,’ en donde sus reglas se basan en la irregularidad y la fragmentación (Ibíd: 120). En términos teóricos, me adscribo a esta conceptualización que él hace de espacio público, como un escenario irregular, impredecible y en donde suceden rituales que producen un escenario *indefinido*, para mostrar cómo los músicos callejeros llevan a cabo actos de apropiación efímeros en este tipo de lugares, que por sus características, son altamente volátiles, lo que refuerza su posición *liminal* (como será demostrado en el tercer capítulo de esta investigación).

Asimismo, Manuel Delgado (2013) conceptualiza una definición de espacio público que se acerca lo bastante a mis observaciones en campo. Ésta la construye a partir de una revisión historiográfica del concepto y la proyecta en los actuales procesos de urbanización que se suscitan en distintas ciudades alrededor del mundo:

El verdadero espacio público es aquel en el que personas que no se conocen tienen encuentros efímeros, entrecruzamientos volátiles que sin embargo tienen potencialidad de convertirse en estratégicos. Este espacio público no se regula con leyes ni estrategias urbanísticas (es más, tiende por naturaleza a rebelarse contra ellas), [y] funciona mediante lógicas invisibles regidas por la auto-organización. (Ibíd: s/n)

Como se observa, las características polisémicas de la noción de espacio público son representativas de este tipo de espacios *indefinidos* del Centro Histórico, los cuales he catalogado como *epicentros de la revitalización*. Por ello considero que esta clase de lugares tienen la característica de ser lugares divergentes y, como tal, presentan propiedades de *fragmentación de prácticas espontáneas* y encuentros *volátiles* entre diferentes clases sociales, a pesar de que existen movimientos rutinarios y cíclicos. Es decir, por su singularidad *indefinida* (inclusive en términos de normatividad), resulta difícil concebir este tipo de lugares como espacios públicos homogéneos.

Público y privado: dos conceptos centrales para comprender los espacios de socialización

En cuanto a los diferentes significados de espacio público descritos anteriormente, es necesario profundizar en los conceptos *público* y *privado* para entender cómo se dibujan caminos que entrelazan las prácticas que ocurren (y ocurrirían) desde el ámbito de lo privado, hacia espacios públicos, y viceversa. Esto tiene la finalidad de mostrar como pueden ocurrir transiciones en forma negativa o positiva desde lo público a lo privado, en torno a lo que ocurre sobre el uso de espacios públicos por grupos minoritarios (como el caso de los músicos callejeros), ya que por el tipo de normatividad que se ha establecido actualmente en el Centro Histórico, hay una contención de prácticas que suceden en la esfera de lo público para insertarlas en el ámbito de lo privado.

Nora Rabotnikof (1998) explica tres nociones tradicionalmente adheridas a la distinción entre lo *público* y lo *privado* (p.4). En primer lugar, está la dimensión colectiva e individual; es decir: “lo que atañe al colectivo, lo que concierne a la comunidad, en oposición a lo privado, entendido como aquello que refiere a la utilidad e interés individuales” (Ibíd). En segundo término, la autora considera una diferencia entre lo que se encuentra oculto en oposición a lo visible... “público designa aquí lo que es visible y se despliega a la luz del día en oposición a lo privado, entendido como aquello que se sustrae a la mirada” (Ibid). Por último, Rabotnikof reflexiona sobre la dimensión de la apertura *versus* clausura: “en este caso, público designa lo que es accesible, abierto a todos, en oposición a lo privado, entendido como lo que se sustrae a la disposición de los otros” (pp. 4-5). La importancia de estas distinciones que realiza Rabotnikof es que develan que existe... “un asenso a lo social que ha tendido a consumir a las esferas de lo privado y lo público, debido a que canaliza el proceso de la vida [privada] a la esfera pública” (Andía, 2007: 3).

En este sentido, las tres dimensiones entre lo público y lo privado en el caso de los espacios públicos del Centro Histórico, pueden tener una lectura similar a la que propone Betsabé Andía en la cita anterior, ya que existe una preponderancia a la colectivización de prácticas y de prestación de diversos servicios en el espacio público que antes solo ocurrían en el ámbito de lo privado. Aunque también se han sobrevenido efectos inversos debido a los procesos de gentrificación. Un ejemplo de ello es lo que sucedía hasta hace algunos años en la Plaza Garibaldi (lo cual será explicado a profundidad en el capítulo 5), en lo que se podría denominar como *festividades efímeras* mediadas por la música entre los mariachis y los individuos asiduos a la plaza; que a partir de las políticas de reglamentación por el uso del espacio público en esta parte del Centro Histórico, han experimentado una prohibición de realizar estos encuentros efímeros sobre la explanada. En este sentido, la transición entre lo *público* y lo *privado*, muestra que las actividades que sucedían en los *espacios de socialización*, como en el caso de la música de los mariachis que creaban escenarios festivos (espontáneos) al aire libre, se traslapa en el actual modelo urbano, hacia entornos privados; como bares o restaurantes de la zona. Por ese motivo, se observa que esta trasposición de lo *público* hacia lo *privado*, ejemplifica que los espacios públicos pueden ser cooptados por una

reglamentación (creada desde las élites del poder gubernamental) que tolera que sólo ocurran ciertas prácticas sociales en espacios abiertos. De esa manera, lo público y lo privado es una dicotomía que permite entender cómo estas transmutaciones experimentan un cambio de paradigma debido a los procesos de gentrificación en espacios públicos en el CHCM y, con ello, potencializan las características *liminales* del espacio público.

Apropiación del espacio público para un determinado fin

¿Qué significa *apropiarse* del espacio público urbano? Claudia Zamorano (2013) establece un punto de enlace entre diferentes autores para reflexionar sobre el sentido de apropiación del espacio donde se engarzan la Antropología, la Sociología y la Geografía (Humana). En primer lugar, tomando como referentes a Lucía Bazán y Margarita Estrada, menciona la apropiación del espacio en un sentido instrumental... “concibiéndolo como el acto de adueñarse o incautar un lugar, como hacen, por ejemplo, los vendedores ambulantes en el Centro Histórico de la Ciudad de México” (p.147). Después refiere al sentido de pertenencia en un determinado espacio donde la identidad juega un papel central... “esta perspectiva enfatiza sobre la relación espacio-identidad y pone en juego una aparente paradoja donde, para apropiarse de un espacio, hay que pertenecerle” (p.147-148). Estas dos perspectivas tienen algo en común, ambas quedan circunscritas en una delimitación espacial.

Después, Zamorano reflexiona sobre la noción de apropiación desde el análisis de Gilberto Giménez. En ella, hace hincapié que para que un espacio sea convertido en territorio, se debe valorizar mediante una apropiación instrumental, funcional, simbólica y(o) expresiva (p. 148). A su vez, indaga sobre la apropiación en términos del uso y la ocupación desde la visión de David Harvey y, con ello, explica la forma en la que el espacio es ocupado por objetos, actividades, individuos, clases sociales...(Ibid). Aquí vale la pena resaltar el sentido de apropiación que es concebido para realizar ‘actividades’ en determinados espacios. En ese sentido, ¿los músicos callejeros se apropian del espacio público realizando una actividad lucrativa con un valor estético y, por ende, lo resignifican? Más adelante, Claudia Zamorano describe la apropiación del espacio desde la visión de Henri Lefebvre y refiere: “la acuña para explicar cómo ciertos agentes o ciertos sistemas políticos

diseñan, reacomodan o rediseñan los espacios y los hacen propios (en el sentido de propios o apropiados) para sus actividades, para sus propios fines” (Ibid).

Esta última definición sobre el sentido de apropiación del espacio es una de las descripciones que engloba de manera general lo que observé durante mis recorridos en trabajo de campo. Es decir, los espacios públicos revitalizados del CHCM son lugares que han sido apropiados para un determinado fin por diversos individuos; como en el caso de los músicos callejeros. Es así que la apropiación en la cual inscribo a los músicos callejeros se ciñe a la relación dialéctica que establecen con el espacio revitalizado. Una relación que opera en un sentido pragmático, es decir, de participación directa. Por esa razón concibo a los músicos callejeros como constructores de un discurso e instrumentación de apropiación para un determinado fin en el espacio público que presenta diferentes escalas: 1) reconocimiento del entorno urbano/social; 2) puntos álgidos de apropiación (*intervención / producción sonora / disputa*); 3) culminación del ritual de apropiación.

2.2. Música y arte en los espacios públicos: ¿una vía para la *pacificación*?

En términos *idealistas* y *utópicos*, no existe un mejor catalizador para pacificar un entorno urbano revitalizado que el arte en sus diversas manifestaciones. *Utópico*, porque aparte de la forma en la que son utilizadas diversas expresiones de manifestación artística, en un sentido de embellecimiento ambiental, otra de las características que tiene el arte, es que puede concebirse como portavoz de una visión contestataria y subversiva en contra del poder hegemónico de procesos urbanos como el de la *ciudad revanchista*, el cual será explicado con detalle en párrafos ulteriores. En este sentido, el arte puede producir expresiones antagónicas con un sentido crítico alrededor de la pacificación hegemónica de los espacios públicos; ocurridas sobre todo, en los procesos de gentrificación. En trabajo de campo, tuve la oportunidad de presenciar una manifestación político-contestataria en el callejón de San Ignacio, ubicado muy cerca del Eje Central a un costado del Colegio de las Vizcaínas. El callejón llama la atención, porque a pesar de estar enclavado en una zona estratégica por la cercanía que tiene con grandes plazas de venta de artículos diversos y la revitalización reciente de la Plaza de las Vizcaínas (promovida por la creación por parte del Gobierno de la Ciudad de México [GCDMX]

del centro interactivo multimedia 'Futura CDMX'),²³ no obstante, el callejón luce desolado e inseguro. En ese contexto se llevó a cabo, en el mes de agosto de 2016, la llamada "Toma de San Ignacio",²⁴ por parte de un colectivo de artistas, académicos y activistas, bajo las consignas de "la construcción de lo común" y "nada se vende, todo se comparte".

La manera en la que este colectivo de artistas (y otros actores) se apropiaron espontáneamente de un espacio público en vías de *revitalizarse* (ya que el GDF tiene la intención de intervenir este espacio mediante un plan coordinado de recuperación), tuvo como eje vector, realizar un foro improvisado de expresión, en donde se tomaría como núcleo de discusión la reapropiación del espacio público para concientizar a los transeúntes y a la población en general, de los riesgos que produce la mercantilización de los espacios públicos urbanos. Sobre todo, porque en voz de algunos de los manifestantes y vecinos que exteriorizaron su descontento en diversos momentos mientras duró esta apropiación efímera, desde hace más de una década, el callejón fue enrejado por los administradores de El Colegio de las Vizcaínas en forma ilegal, lo que devela la intención de privatizarlo.

En otras partes del mundo, y por intermediación de eventos *transdisciplinarios*, como en el caso de la "Toma de San Ignacio", también se han llevado a la práctica 'intervenciones' de espacios públicos y zonas abandonadas para llenar estos 'vacíos' que suelen quedar como *grietas* generadas por el remozamiento urbano y los conflictos incentivados por la mercantilización de los *espacios de socialización*. Esta clase de lugares abandonados en procesos de revitalización, podrían conceptualizarse como lugares que forman un *tercer paisaje*.²⁵ Sobre el 'sentido de pacificación' que se realiza en forma contestataria en estos lugares, destaca el caso del colectivo de arquitectos subversivos llamado "Todo por la Praxis", que mediante el proyecto denominado *Vacíos Urbanos Autogestionados* (UVA), buscan 'humanizar' el *tercer paisaje* mediante la

²³ Véase: <http://www.futura.cdmx.gob.mx/>

²⁴ La toma de San Ignacio: la construcción de lo común 2016, en *MH Radio. Donde la nostalgia no cabe*, (<http://mh-radio.net/la-toma-de-san-ignacio-la-construccion-de-lo-comun/>), 17 de agosto de 2016, (consultado el 25 de agosto de 2017).

²⁵ Vacíos Urbanos Autogestionados 2012, en *TXP Todo por la Praxis*, (<http://www.todoporlapraxis.es/?p=976>), 20 de febrero de 2012, (consultado el 04 de febrero de 2017).

intervención temática guiada por la construcción social de espacios potencialmente *gentrificables*... “Todo por la Praxis desarrolla intervenciones temporales con la temática de la arquitectura subversiva en el espacio urbano [...] que busca estimular a la población a actuar de forma conjunta en espacios inutilizados de la ciudad y dotarlos de un nuevo valor, luchando contra la gentrificación y la deshumanización urbana” (Pérez, 2014: 4).

En el *inter* de estos posibles escenarios de pacificación descritos en los párrafos anteriores: ¿la música en los espacios públicos revitalizados en el CHCM, cumple un papel de pacificación o de subversión (des)pacificante? Actualmente, el descontento por los actuales procesos de gentrificación que ocurren en el CHCM, no se ha generalizado entre toda la población que habita, visita y utiliza los diversos espacios públicos intervenidos. Sin embargo, cuando algunas voces se manifiestan en contra de este fenómeno, el GDF y otros *poderes informales* suelen pacificar el descontento por la vía del diálogo o mediante el uso de la fuerza pública. Esta situación en términos generales puede entenderse como una vía de ‘pacificación’ haciendo uso de la intimidación, la cual podría ser definida como una *pacificación violenta*:

Las expresiones ciudadanas de descontento [por fenómenos como el de la gentrificación] suelen ser vistas de manera negativa por las autoridades [...], muchas de las manifestaciones suelen terminar siendo reprimidas por las fuerzas del orden. Esta situación puede explicarse en función de las concepciones dominantes actuales de lo político y del espacio público, las cuales según Mouffe (1999, 2005) tienden a asentarse en una mirada consensualista, donde los conflictos sociales deben resolverse por la vía del diálogo y el acuerdo, lo que implica una anulación del conflicto. Al no existir condiciones para el acuerdo y el consenso, el conflicto se resuelve a través del ejercicio de la autoridad, expresada en control y represión del uso político de los espacios; lo que Tartakowsky (2010, p. 276) llama “pacificación [violenta] del espacio público”. (Fernández, 2013: 33)

También existe otra vía de pacificación. Esta tiene que ver con las actividades lúdicas y de esparcimiento. En este sentido, la música en los ‘epicentros de la revitalización’ del CHCM, puede fungir como un canal de ‘pacificación’ del entorno urbano; no sólo por intermediación de música pregrabada o realizada *in situ* por músicos callejeros, sino con el aprovechamiento de otras manifestaciones artísticas. A esta clase de pacificación la defino como *pacificación positiva*. Puesto que es moneda corriente que el Gobierno de la Ciudad de México busque dotar a los espacios públicos recientemente revitalizados en el Centro Histórico, con una identidad en la que el arte urbano es uno de los principales atractivos, es que se

puede entender que existe un aprovechamiento de actividades y obras artísticas para el embellecimiento de diversos espacios públicos. Sin embargo, no cualquier manifestación artística es permitida según los modelos de urbanización posmodernos que impulsa este brío *revitalizador* en el CHCM. Más bien sólo se permiten las que vayan acorde a las nuevas reglas sobre el uso del espacio y con los *ideales* de las administraciones gubernamentales y agentes del sector privado que, por diferentes vías, han realizado alguna inversión de capitales en el sector inmobiliario y comercial. En este sentido, algunos espacios intervenidos se han convertido en ‘galerías de arte urbano’. Por nombrar algunos ejemplos destacados, en la Calle de 20 de Noviembre se pintaron 136 cortinas metálicas de establecimientos comerciales y 60 muros de gran dimensión en calles como Regina, San Jerónimo, Callejón del 57, Mesones, 5 de Febrero, Santísima y Emiliano Zapata, entre otras.²⁶ La mayoría de estas intervenciones se realizaron con un estilo de *arte graffiti* que sirve como *contrarespuesta* y contención del llamado *graffiti vandálico* (Véase figura 2.1.).

Por increíble que parezca, la música es poco utilizada por el GDF para activar este tipo de *pacificación positiva* con la participación directa de músicos callejeros. Solamente destaca la intervención de músicos desde espacios semipúblicos mediante el proyecto denominado ‘Balcones de Madero’ que, de manera general, consiste en la realización de ‘intervenciones sonoras’ de cantantes de ópera en balcones apostados en restaurantes, casas de cultura, entre otros espacios. Este proyecto tiene como intención primordial incentivar el gusto por el género de ópera entre la población flotante del *corredor peatonal* Madero. La participación de los cantantes de ópera llama mucho la atención cuando ésta se lleva a cabo. Por ese motivo es común observar una gran expectación entre las personas que circulan cuando los cantantes realizan su participación. Aunque al principio el proyecto solamente contemplaba a cantantes de ópera, ahora se han abierto a otros géneros de música popular, como balada, bolero, ranchero, entre otros.²⁷

²⁶ El Centro Histórico cambia de piel con arte urbano, en *Publimetro* (<https://www.publimetro.com.mx/mx/ciudad/2017/03/06/centro-historico-cambia-piel-arte-urbano.html>), 06 de marzo de 2017, (consultado el 06 de junio de 2017).

²⁷ Un tipo de aglomeración semejante, ocurre cuando se realizan conciertos masivos en el Zócalo en donde participan cantantes y grupos de géneros variados, que forman parte de industrias culturales globales; auspiciados y utilizados, como bandera política, por el Gobierno de la Ciudad de México.

Sin embargo, la música pregrabada o realizada *exprofeso* por músicos callejeros en la vía pública, no es tomada en cuenta como una vía para la pacificación de espacios públicos. Ni mucho menos para incluirla como parte de un proyecto, programa o política pública. Al menos, no en esta fase del proceso de gentrificación que experimenta el CHCM; ya que como lo analicé anteriormente, en los llamados *corredores culturales* sí estaba presupuestado que la música (junto a otras actividades artísticas) cumpliera una función en primer plano, en donde se entremezclara la vida comunitaria de los sectores populares, los transeúntes y los nuevos habitantes (creadores), con el diseño urbanístico de tipo vanguardista.

En el *Plan Integral de Manejo del Centro Histórico*, el arte en general es visto como una ventana que posibilita la interacción entre el ciudadano y la (nueva) ciudad. No por nada en el discurso político el arte sirve como una vía para la *pacificación positiva* del paisaje urbano. Pero como lo analizaré en la siguiente sección de este capítulo, el tipo de arte que se promueve desde las esferas gubernamentales se encuentra amoldado en la *espectacularización* mediada por una *patrimonialización*²⁸ y *mercantilización*, que va de acuerdo con la revitalización del espacio público en el CHCM:

El espacio público es el punto de contacto más inmediato entre el ciudadano y la ciudad; por lo tanto es escenario propicio para las expresiones de la cultura, la identidad y el intercambio social. Junto con la conformación de calles peatonales y la rehabilitación de plazas públicas se llevan a cabo prácticas culturales que conjugan las iniciativas ciudadanas y proyectos de diversas instituciones públicas; es condición fundamental, no atentar el uso público y el carácter social de la vía pública y motivar la generación de diferentes ambientes y maneras de apreciar la ciudad. (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2011: 49)

A su vez, en el *Manual Ciudadano para el Cuidado del Centro Histórico* (Fideicomiso del Centro Histórico, 2014), el GDF muestra de manera enfática que existen los suficientes espacios públicos para la realización de actividades artísticas al 'aire libre'. Inclusive se menciona el papel preponderante de los artistas en solitario, que en este caso, podrían ser músicos callejeros. Sin embargo, en la *praxis* (como la analizaré a profundidad en el capítulo 3), actualmente no existe una reglamentación que les permita a los músicos callejeros sacar provecho de los

²⁸ La *patrimonialización* se entiende como un proceso de *revalorización* (en términos culturales, económicos y simbólicos) de cualquier bien patrimonial (tangible o intangible) construido o representado en el pasado, con fines de utilizarlo y (o) explotarlo en el presente, para su conservación o amoldamiento a diferentes procesos que se producen en la 'modernidad'. Véase: Hiernaux, Daniel 2011 "Patrimonio y turismo": discutiendo la noción de "aura" en la mundialización", en *Encuentro Iberoamericano de Gestión del Patrimonio*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, pp. 6-7.

espacios revitalizados, ni siquiera como portavoces de una *pacificación positiva*. En consecuencia, sus intervenciones suelen ser estigmatizadas a tal grado que son agredidos y desplazados por autoridades locales y diversos agentes.

Instituciones públicas y privadas, organismos internacionales, dependencias de todos los órdenes de gobierno, así como organizaciones civiles, colectivos y artistas en lo individual, buscan a menudo realizar actividades en espacios públicos del Centro Histórico. En el área hay una gran cantidad de plazas y jardines donde esas actividades pueden desarrollarse. El GDF ha rehabilitado estos espacios y es su responsabilidad velar por su buen estado de conservación. (p. 56)

El portavoz de la Autoridad del Espacio Público, Roberto Remes, tiene ideas bastante particulares sobre una posible vía para que los músicos intercedan como *pacificadores*:

A ver, por ejemplo, el año próximo una intervención que yo visualizo es 5 de Mayo... Ahí está el bar La Ópera. Ahí podríamos plantearnos que afuerita del bar esté un podio para que ahí se pongan a cantar [músicos callejeros], a capela o con pista y cantar ópera. Podría ser bien interesante tener eso, ¿no? Pero de una vez te digo no va ser un [sólo] tipo [de músico] monopolizando ese espacio; sino que tendríamos que plantear el proyecto para que crezca hacia lugares como la explanada de Bellas Artes. Entonces finalmente te fortalece ese eje [*de la pacificación positiva del entorno urbano*]. (Roberto Remes, 46 años, Autoridad del Espacio Público, 03 de diciembre de 2016) [cursivas mías]

Lejos de creer que este proyecto planteado por Roberto Remes, sea un objetivo en el corto plazo por parte de la dependencia que tiene a su cargo, la realidad es que los músicos callejeros no son vistos ante los ojos de la autoridad, como ‘pacificadores’ de los espacios públicos revitalizados del Centro Histórico. Por el contrario, son catalogados (algunas veces de manera directa, otras, en forma indirecta) como agentes nocivos a los que es necesario *silenciar*, aunque esto implique instrumentar una *pacificación violenta* sobre su quehacer y presencia. En este sentido, la indefinición de los espacios públicos en los lugares revitalizados del CHCM, tiene como eje vector una *pacificación* que se ha implantado desde las esferas del gobierno que promueven cierto tipo de *ideales*, en los cuales, las expresiones artísticas tienen que cumplir con un propósito de *espectacularización* y *mercantilización*; por todo ello, las disputas por el uso del espacio público se acentúan entre diferentes agentes.



Figura 2.1. Mural estilo graffiti en las calles Santísima y Emiliano Zapata, Centro Histórico de la Ciudad de México.
Fotografía: Pablo Iván Argüello González 06/09/2016

2.3. ¿Disneylandización en los espacios revitalizados?; la puesta en escena de una política segregacionista

Me encanta cuando por estas fechas [mes de diciembre] en [la calle] Madero ponen los esos aparatos para que caiga nieve. Yo ni sé de donde sale, pero si sé que está muy padre la experiencia. Nunca lo había visto en ningún otro lugar y eso que he viajado mucho por otros lugares. La primera vez que me tocó verlo fue hace como dos años y me sentí como en *Disneylandia*. Y luego con las *botargas* de *Mickey Mouse* que hay al lado, ¡pues imagínate! (Teresa, 39 años, oficinista, 20 de diciembre de 2016) [cursivas mías]

Actualmente en el Centro Histórico, predomina una fusión de proyectos artísticos y de esparcimiento ‘masivos’ que van de acuerdo con el tipo de arquitectura monumental y espacios públicos ‘revitalizados’ que proliferan en la parte central de este territorio. Asimismo, en el ambiente socioespacial se perciben señales y huellas de proyectos vanguardistas que se repliegan en diversas zonas de los perímetros ‘A’ y ‘B’. Todo esto forma parte de estrategias que se plantean como proyectos alternativos en torno al remozamiento de la infraestructura y la construcción de nuevos emplazamientos urbanos. El aprovechamiento de los espacios públicos para cumplir con estos propósitos, tiene su base en una ‘espectacularización’ (García Canclini, 2010) del arte y la cultura.

El caso paradigmático que representa esta ‘espectacularización’ en el CHCM, son los eventos masivos realizados en la explanada del Zócalo desde principios del siglo XXI; los cuales son utilizados como bandera de propaganda política por el gobierno capitalino liderado por el Partido de la Revolución Democrática (PRD), desde finales de la década de los noventa y hasta la fecha. Sobre este tipo de eventos, Violeta Rodríguez (2015) propone el concepto de ‘ciudad global’ (retomando a los teóricos Saskia Sassen y Manuel Castells) para referirse a la Ciudad de México (en concreto al Centro Histórico), como un símil de las ciudades modelo que sirven como puntos nodales de los flujos de capital y de información que albergan servicios avanzados en diversas áreas; los cuales van desde los servicios político-administrativos hasta los financieros (p. 92). Para esta autora, el Gobierno de la Ciudad de México se ha empeñado en hablar en el discurso político, de que la capital del país es una ‘ciudad-global’ por las características intrínsecas de su posicionamiento en la jerarquía mundial de prestación de servicios. En lo que atañe a mi investigación, tiene especial interés la oferta cultural y de turismo que ocurre en los espacios públicos en el Centro Histórico.

En lo que respecta a la producción de la oferta cultural de la ciudad, la categoría de lo “global” se acentuó en los eventos masivos o “mega-eventos” que se presentaron en el Zócalo de la Ciudad de México. Con respecto a las gestiones anteriores, los patrocinios privados para la organización de estos eventos aumentan, incorporándose empresas transnacionales como la refresquera Coca-Cola. Dentro del *marketing* urbano, se refuerza la imagen de la Ciudad de México con diversos lugares emblemáticos, entre los cuales destaca la plaza del Zócalo como un lugar de grandes “espectáculos” de talla internacional. (Rodríguez, 2015: 93-94)

El punto central en el que Violeta Rodríguez profundiza en la cita anterior, me permite introducirme en esta parte del capítulo para discurrir sobre lo que ocurre con los músicos callejeros que se mantienen al margen de esta *espectacularización cultural* en los espacios públicos. Puesto que no existe actualmente una permisibilidad para su práctica, los músicos callejeros suelen observar con recelo cómo se incentiva la oferta de actividades artísticas, sobre todo en la promoción de diversos artistas extranjeros que, de alguna manera, *invisibilizan* su quehacer como productores de cultura. En ese sentido, la pregunta sugerida es: ¿qué tipo de oferta cultural va de la mano con los procesos de gentrificación en los espacios públicos revitalizados (con características *liminales*) del Centro Histórico?

Michael Sorkin (1992) plantea un concepto sugerente cuando hace mención de cómo un *parque temático*²⁹ como Walt Disney World,³⁰ puede traspasar las barreras físicas y convertirse en un modelo de oferta de entretenimiento que puede replicarse en diferentes partes del mundo. Lo que desenmascara Sorkin con esta conceptualización, es la forma en la que la oferta cultural de *espectacularización* como la de DisneyWorld, se incrusta en el tejido social de diversas culturas y se vuelve una ‘utopía’ alcanzable; develando la fascinación de las sociedades por los espacios que idealizan lugares donde las barreras entre lo imposible y lo real se diluyen. A este tipo de ‘fantasía utópica’, Sorkin le llama: *disneylandización...*” El imperio de *Disney* trasciende los espacios físicos; su *aura* es omnipresente [en diversas sociedades]” (Ibid: 204) [traducción propia] [cursivas mías].

En los ‘epicentros de la revitalización’ del CHCM, la *disneylandización* se hace visible a través de proyectos que se amoldan, no sólo a las industrias culturales globales (Adorno, 1998), sino a la producción local que aprovecha alianzas con diferentes instituciones y artistas para producir eventos con un perfil de *espectacularización* y *masificación* en espacios emblemáticos o revitalizados del Centro Histórico. Eventos como el Festival Internacional de Luces de México (FILUX)³¹ han incentivado este tipo de oferta cultural *disneylandizante* mediante el aprovechamiento de la infraestructura monumental y el uso del espacio público. Esto con el propósito de atraer a grandes masas de población local y foránea para conectar esta oferta cultural con una cierta imagen política y diversos servicios de consumo. Es decir, aunque muchos de estos eventos son gratuitos, lo que observo es que este tipo de producción artística y de ocio, tiene una cara oculta que apunta hacia el mercantilismo y los intereses *aspiracionales* (Leal, 2011) desde el discurso político.

²⁹ Fernando Bajo de Martínez Murguía profundiza sobre la noción de ‘parque temático’ haciendo alusión a la ciudad de Las Vegas y lo define como: *mapa de un mundo compartimentado, concebido como movimiento dirigido al placer de su experimentación cambiante y modulable en intensidad. Ejemplo interactivo y mediático en el que la desorientación espacio-temporal acapara todo el protagonismo. Donde el valor de lo efímero se perfila como fin último, aderezado con una sutil llamada al sentimiento más superficial y de fácil acceso inherente a cada uno de nosotros.* Véase: Bajo Martínez de Murguía, Fernando 2010 “Las Vegas (USA siglo XXI)”, en Aramburu, Nekane y Ortzi Acosta Calvo (eds.). *Las Vegas... berrero... de nuevo*, Elkar/Ayuntamiento de Vitoria Gasteiz, España, pp. 19.

³⁰ Véase: <http://disneyworld.disney.go.com/es/>

³¹ Véase: <http://www.filux.info/>

Los “nuevos espacios” urbanos acogen diariamente una gran cantidad de personas que los traspasan, propiciando el establecimiento de significaciones y maneras de practicarlos muy diversas. Al mismo tiempo, esta gran afluencia de usuarios es un valor en alza que no ha pasado desapercibido para los organismos que los gestionan y los poderes económicos, que han visto la potencialidad de los procesos de privatización de los mismos: publicidad, exposiciones culturales, oferta de consumo mientras se realizan los trayectos, nuevas formas de comercio, etc. [...] Es un proceso que podemos vincular en parte con, entre otros, [el] concepto de *disneylandización* (Vivas, Pellicer y López: 2008: 130) [cursivas más]

Durante el trabajo etnográfico observé y seguí una parte del itinerario del Festival Internacional de Luces de México (FILUX). Fue después de la medianoche, en el mes de noviembre de 2016, que presencié como las fachadas de los edificios y el firmamento en los epicentros de la revitalización (principalmente en el perímetro ‘A’) eran desbordados por varios tipos de iluminación y proyecciones ambulantes donde se mostraban figuras amorfas, personajes históricos y elementos de la naturaleza. Lo interesante fue observar la gran cantidad de gente que había en las calles en un horario atípico (casi a la una de la madrugada), en el que por lo regular, las calles lucen vacías. Además había un entusiasmo entre los transeúntes por grabar videos y tomar fotos con aparatos celulares, lo que causaba momentos de aglomeración de personas en puntos específicos. También la música (sonido) fue un elemento importante en este festival; ya que la proyección de ‘iluminación arquitectónica’ (como se le conoce) que había en el Palacio de Bellas Artes, estaba acompañada de música ambiental de compositores como Beethoven, Mozart, Wagner, entre otros.

El común denominador de este tipo de eventos es que son patrocinados por alguna compañía transnacional o que, en forma paralela, se muestren *slogans* del GDF —desde que comenzaron a incentivarse en la década de los noventa— que se despliegan en la producción de los eventos donde se leen algunas leyendas panfletarias, tales como: “Ciudad de la Esperanza”, “Ciudad de Vanguardia”, “Decidiendo Juntos”, “Capital Social”, “Por Ti”, entre otras. De tal manera, lo que observo con esto es que los músicos callejeros del Centro Histórico, aunque son copartícipes en la construcción de una identidad y producción cultural en esta parte de la ciudad, no funcionan como protagonistas en la conformación de una oferta cultural inherente al espacio público. Ni siquiera existen indicios de algún proyecto para potencializar su práctica en los ‘epicentros de la revitalización’ del CHCM.

El titular de la Autoridad del Espacio Público, Roberto Remes, plantea algunas propuestas sobre la participación de músicos callejeros en el espacio público revitalizado, pero adheridas a un modelo de *disneylandización/espectacularización*:

Nosotros [la Autoridad del Espacio Público] queremos fortalecer capacidades ¿No? El Centro Histórico es un territorio que mantiene una gobernabilidad. Pero hay muchos espacios en este territorio y conforme se va recuperando el territorio, se pueden hacer cosas. Por ejemplo, estamos interviniendo Plaza Pino Suárez, sería increíble de pronto ver Plaza Pino Suárez que arranque como una plaza de la música. Y así vamos haciendo experimentos. Y entonces, en esos experimentos, dejar ciertos espacios en donde queremos que llegue la gente. También podría ser que pongamos ciertos escenarios y que el músico actúe como un *activador* [*pacificador*] del espacio público. También estoy planteando, y cuando lo planteé nadie lo entendió y se me echaron encima de que estábamos metiendo siete millones de pesos a un karaoke público...Lo que creo es que en el espacio público puedo tener una pantalla y puedo tener una aplicación que haga que el micrófono sea tu teléfono...¿no? Y puedo cantar desde esa aplicación en el espacio público. Ahora, nadie quiere tener a un desafinado cantando bajo su ventana, busquemos donde la voz del desafinado no llegue a la habitación más cercana, y que también deje de operar esta aplicación a las 9 de la noche... Esta aplicación sería enfocada en algo muy popular que está ocurriendo en las casas, que está ocurriendo en ciertos bares, pero en la misma lógica donde sería deseable tener a la gente cantando piezas de Agustín Lara³²o tocando piezas de [Armando] Manzanero³³ o yo que sé. (Roberto Remes, 46 años, Autoridad del Espacio Público, 03 de diciembre de 2016) [cursivas mías]

Como se observa, las políticas públicas y los mecanismos mediante los cuales, los músicos callejeros podrían tener una participación 'activa' (como lo cataloga Roberto Remes en la entrevista) en el espacio público revitalizado del CHCM, tienen algunas vías de implicación pero sólo a través de diseños y acuerdos previamente establecidos. En cuanto a esta situación en particular me pregunto: ¿solamente a través de un proceso de *disneylandización* los músicos callejeros podrían ser contemplados como agentes 'activos' y 'pacificadores' en los espacios públicos?

En torno a esta interrogante, lo que expone Roberto Remes como parte de una propuesta que él, como funcionario público, vierte para la integración de músicos callejeros mediante proyectos urbanísticos intercedidos por la Autoridad del Espacio Público, destaco su planteamiento que va en el mismo sentido de *disneylandización/espectacularización* que propuse como tesis al inicio de esta

³² Nacido en Tlacotalpan, Veracruz el 30 de octubre de 1897 y fallecido en la Ciudad de México el 6 de noviembre de 1970, Agustín Lara, también conocido como *El Flaco de Oro*, fue un renombrado compositor de boleros y de otros géneros musicales.

³³ Armando Manzanero (1935) es un compositor y cantautor yucateco que ha logrado afianzar una trayectoria artística que lo encumbra como un músico que forma parte de la cultura popular mexicana.

sección. Es decir, el músico callejero necesita dejar de comportarse como tal si quiere acceder al nuevo espacio urbano; ya que los *desafinados* (como él los llama), los que no toquen géneros de música popular y, por supuesto, los subversivos, no serían contemplados como parte la oferta cultural en los espacios públicos del Centro Histórico.

2.4. La ciudad revanchista: ¿reflejo de la revitalización?

La perspectiva actual de lo que ocurre en el Centro Histórico en lo referente a la llamada *revitalización* puede ser analizada en dos vías: 1) la revitalización de zonas *deprimidas* en los perímetros 'A' y 'B', se debe a los procesos de *desinversión* de la infraestructura y de los espacios públicos; 2) la revitalización es el mecanismo con el cual las 'élites' del gobierno y agentes del sector privado se adueñan de zonas estratégicas del Centro Histórico, para que sean habitadas por sectores de clase media y alta y, en consecuencia, germine un ambiente propicio para las actividades comerciales y de esparcimiento promovidas por la 'inversión' de capitales; lo que genera una privatización del espacio público y semi-público.

En torno a estos dos escenarios existen varios matices como lo he venido demostrando a lo largo de esta investigación. Por un lado, la 'desinversión' acumulada por años en diversos territorios del Centro Histórico (antes y después del terremoto de 1985), tuvo la premisa de ser generada por una mala administración de los gobiernos que, por décadas, dejaron de invertir (a pesar de que existieron varios programas de rescate en el CHCM como lo señalé en el capítulo 1) en el mantenimiento de diversas zonas de los perímetros 'A' y 'B'. En consecuencia, el comercio en la vía pública invadió los cuadros más concurridos y, aunado a ello, la falta de inversión generó un deterioro mayúsculo de la infraestructura que incentivo un paisaje urbano "deprimido" y con altos índices de delincuencia. Fue así que comenzaron los proyectos de recuperación de espacios públicos que actualmente siguen progresando con miras a rescatar de manera integral el CHCM; los cuales han repercutido paulatinamente en la expulsión y desplazamiento de 'sectores indeseables'.

El espacio público es uno de los principales ejes de este rescate. Por ese motivo se han peatonalizado calles, remozado fachadas de edificios, pintado

murales para *pacificar* el entorno urbano, cambiado mobiliario en las plazas y parques públicos, restaurado monumentos históricos, entre muchas otras cosas. La finalidad de todo ello ha sido generar un ambiente de socialización con espacios públicos ‘sanos’ y sin agentes nocivos para la vida en comunidad.

Este supuesto ‘rescate’ del espacio público con fines colectivos, me llevó a reflexionar, en el ámbito de la discusión teórica, sobre lo que Neil Smith (2012) plantea como una caracterización típica de los procesos de gentrificación, entre los cuales se busca “restituirle’ a las élites lo que en un principio les fue ‘arrebatao’. A este proceso Neil Smith le llama: *ciudad revanchista*. Este tipo de proceso comienza regularmente con un campaña de desprestigio en el que se criminaliza y estigmatiza a ciertos sectores de la sociedad (en el caso del Centro Histórico los vendedores ambulantes han sido uno de los principales enemigos a vencer). Poco después, comienzan a tomar forma la creación de *ideales urbanos* en donde se recalca la moralidad cívica, los valores familiares y la seguridad barrial (p. 325). Después de esta fase, las políticas públicas vienen a poner el dedo en la llaga y, es ahí, donde comienza la verdadera enmienda; ya que comienza a ser restituido el paisaje urbano negativo mediante expulsiones de población de clases bajas y se pone en marcha una hiperreglamentación de los *espacios de socialización*.

Entre la vorágine que produce la *ciudad revanchista*, las minorías también son obstáculos que hay que erradicar para “higienizar” la totalidad de las zonas a recuperar... “La *ciudad revanchista* augura una feroz reacción contra las minorías, la clase trabajadora, las personas sin hogar, los desempleados, las mujeres, los homosexuales y las lesbianas, los inmigrantes [*los músicos callejeros, vendedores ambulantes, entre otros sectores minoritarios*]” (Smith, 2012: 325) [cursivas mías].

En el contexto actual en el que se subsumen los programas de revitalización en el CHCM, la apuesta del GDF y de grupos empresariales es recuperar los perímetros ‘A’ y ‘B’ porque, según su visión, los procesos urbanos han sido caóticos debido a los sectores populares que ocupan este territorio, los cuales han propiciado una desorganización y anarquía incontrolables, en particular en los espacios públicos. Por esa razón hay que erradicar los peligros que este caos ha generado. Para Neil Smith el mismo problema que las élites tratan de erradicar, se originan en la mismas restricciones que crearon el problema en un principio. Es decir, en el

Centro Histórico, lo que las autoridades (y otros agentes) intentan extirpar, tiene su origen en una 'desinversión' acumulada por años que era su responsabilidad atender. Por ese motivo, el *revanchismo* es un proceso que tiene en su génesis un doble discurso. En consecuencia, su instrumentación, a pesar de buscar la 'pacificación', opera de manera reaccionaria y segregacionista en contra de agentes vulnerables, por lo cual, el espacio público se convierte en un lugar sumamente disputado:

La *ciudad revanchista* representa una reacción frente a un urbanismo definido por oleadas recurrentes de un peligro y una brutalidad sin tregua, impulsada por una pasión venal e incontrolable. De hecho, se trata de un lugar donde la reproducción de las relaciones sociales ha fracasado de un modo estrepitoso y en el que la respuesta constituye una virulenta reafirmación de muchas de las mismas opresiones y prescripciones que crearon el problema en un principio. (Ibíd: 326) [cursivas mías]

Para las élites que encumbran un poder *revanchista*, no hay límites que obstaculicen el establecimiento de un nuevo paisaje urbano. En el Centro Histórico de la Ciudad de México, las élites que han recuperado diversas zonas de los perímetros 'A' y 'B', tienen nombre y apellido. En el ámbito gubernamental, tal como lo describí en el capítulo anterior, diversas instancias han sido las promotoras de este proceso *revanchista*. Entre las diferentes dependencias gubernamentales, destaca particularmente una de creación relativamente reciente: la llamada Autoridad del Espacio Público. Asimismo, en el ámbito del sector privado, sobresale la figura de uno de los hombres más ricos del mundo, el empresario de ascendencia libanesa Carlos Slim Helú:

En la ciudad de México las transformaciones espaciales desde principios de la década de 1990 se distribuyen en la *ciudad central* y se extienden selectivamente por el poniente a lo largo de corredores urbanos que articulan el ámbito metropolitano [...] Las intervenciones más recientes se han realizado en el Paseo de la Reforma (la Torre Mayor con inversión del corporativo Reichmann), La Alameda y el Centro Histórico, donde Carlos Slim -el inversionista más rico de América Latina- adquirió alrededor de 65 inmuebles a partir de 2002. (Delgadillo, 2008: s/p)

Durante el trabajo etnográfico, y sobre el cual ya realicé algunas citas en secciones anteriores, tuve la oportunidad de entrevistar al titular de la Autoridad del Espacio Público que se desempeña en el cargo desde el año 2016 (debido a que su antecesora fue retirada por una supuesta investigación por delitos de corrupción). Esta 'autoridad' tiene un papel preponderante para la toma de decisiones sobre el remozamiento de espacios públicos y para la realización de diversos proyectos en varias zonas del Centro Histórico (y en otras partes de la Ciudad de México). A este

respecto, constantemente me he preguntado para quién realmente se están restituyendo estos espacios públicos intervenidos y qué impacto tienen en la zona. En torno a la creación y objetivos de esta dependencia, Roberto Remes, el actual coordinador, quien se popularizó por la creación del programa denominado “Rey Peatón”,³⁴ me externó lo siguiente:

PA: ¿Qué es la Autoridad del Espacio Público?

Es un área enfocada a mejorar el espacio público de la ciudad. Es un órgano desconcentrado de SEDUVI [Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda]. En la ciudad de México los [órganos] desconcentrados tienen bastante autonomía de gestión, etcétera y nosotros, pues, gestionamos un buen presupuesto de obras, ¿no?. Como las obras de ecoparq³⁵ y algunas otras obras en específico, este... y estamos dándole una buena levantada al espacio público desde hace ocho años y medio. (Roberto Remes, 46 años, Autoridad del Espacio Público, 03 de diciembre de 2016)

Roberto Remes se refiere a la expresión coloquial ‘levantada’, como una analogía de la revitalización de espacios públicos ‘deprimidos’ o que experimentaron un proceso de ‘desinversión’. También refiere que como un órgano desconcentrado, tienen una cierta autonomía de gestión que les permite generar proyectos de obras de manera independiente. Es decir, tienen los suficientes capitales para echar a andar proyectos de gran escala en diferentes partes de la ciudad. A este respecto, hace mención del proyecto denominado ‘Ecoparq’, el cual ha generado una gran polémica entre ciudadanos, jurisperitos y sectores del gobierno adversos a este programa; ya que la crítica que aluden es que, de manera inconstitucional, se ha promovido la privatización del espacio público mediante el control del estacionamiento del parque vehicular en la vía pública. A ocho años de creada esta dependencia, me da la impresión de que esta instancia ha revitalizado espacios públicos pero motivados por la captación de ganancias económicas mediante la privatización de zonas de libre acceso. A su vez, la revitalización de estas zonas eleva la plusvalía de la demarcación territorial y, por ende, se promueve el desplazamiento de sectores populares, lo que me deja advertir un proceso de

43 *Es una expresión ciudadana que se manifiesta a través del arte y de la acción comunicativa para rescatar el uso de la caminata como un medio de transporte válido, necesario, y sostenible en nuestras ciudades.* Véase: ¿Qué es la acción ciudadana Rey Peatón? 2016, en *Rey Peatón*, (<http://www.reypeaton.org/2/>), 05 de marzo de 2016, (consultado el 22 de diciembre de 2016).

35 *Programa del Gobierno del Distrito Federal que tiene como finalidad mejorar la movilidad urbana y recuperar el espacio público, mediante el ordenamiento del estacionamiento en la vía pública a través de la instalación de parquímetros.* Véase: ¿Qué es y cómo funciona? 2016, en *Acerca de...* (<http://www.ecoparq.cdmx.gob.mx/index.php/que-es-y-como-funciona>), 01 de mayo de 2015, (consultado el 15 de noviembre de 2016).

gentrificación y revanchismo generado de manera (in)directa por esta instancia gubernamental.

Con respecto a la intervención de grupos de poder para recuperar diversas zonas de los perímetros 'A' y 'B', Roberto Remes hace hincapié en que la participación de estos actores ha generado una "estabilidad" en el ambiente socioespacial de las zonas 'rescatadas'. Mi pregunta es: ¿qué no es responsabilidad del gobierno de la Ciudad de México invertir capitales de manera permanente para el mantenimiento de diversas zonas del CHCM, con o sin la anuencia de grupos empresariales?

PA: ¿En el centro histórico ha habido mucha recuperación de espacios públicos porque había mucha *desinversión*?, ¿o por qué otra razón?
En buena medida sí. A ver, el Centro Histórico, la zona central, quedaron afectadas por el terremoto y vino también una tendencia a sacar a toda la gente del centro histórico ¿No? entonces, quedaron los predios vacíos con el cascarón enfrente. Y sí, había *desinversión*. Luego vino esta tendencia, un poco vinculada a Carlos Slim y vinculado a otros grupos en la recuperación del centro y empezó a haber cierta recuperación del centro todavía con mucha presencia de comercio informal y luego vinieron estos acuerdos bastante estables, al parecer en algunas calles, no en todas, ¿no? Bastantes estables en términos de: "a ver, déjame libre Madero, déjame libre esta otra calle..." ¿No? y luego empezó a haber una nueva convivencia. Una vez que se rehabilita Madero con las estatuas vivientes, que no está mal, a veces con algunos músicos callejeros, pero de preferencia pocos, porque son muy malos. (Roberto Remes, 46 años, Autoridad del Espacio Público, 03 de diciembre de 2016) [cursivas mías]

En la cita anterior, se observa cómo el titular de la Autoridad del Espacio Público habla sobre una supuesta estabilidad auspiciada por la intervención de agentes del sector privado (como el caso del empresario multimillonario Carlos Slim Helú), con el pretexto de que había una merma de población que había generado un deterioro de la infraestructura. Sin embargo, es necesario subrayar que no solamente las élites pertenecen al sector empresarial o a las administraciones gubernamentales, ya que también agentes de los sectores populares, como los líderes del ambulante y de actividades ilícitas (narcomenudeo, prostitución, etcétera), han logrado acumular un fuerte capital económico que les proporciona un músculo político para la toma de decisiones y el control de espacios públicos estratégicos en el Centro Histórico

En última instancia, Remes menciona que en el CHCM cuando se logra estabilizar una zona con ayuda de los programas de revitalización, permiten que se instalen estatuas vivientes (y a veces músicos callejeros) para consolidar la 'pacificación' del entorno socioespacial. Sin embargo, no menciona a las 'botargas'

como pacificadores en este tipo de contextos. Todo esto me permite advertir que los ‘epicentros de la revitalización’ se encuentran subsumidos en una fuerte disputa. Por ese motivo los que hacen uso del espacio público llevan a cabo mecanismos de *apropiación y rediseño del espacio* que convierten este tipo de escenarios como lugares en donde la *indefinición* es una de sus características principales, tanto por la transformación recurrente de los *espacios de socialización* como por la divergencia de los que habitan, transitan y utilizan estos espacios:

Así el espacio público, se convierte en un terreno de representación en el que se ejerce la sanción de las diferencias y desigualdades de la sociedad, sin que ello signifique la perpetuidad de los parámetros, por el contrario, es en torno a ellos que emergen conflictos y disputas por el monopolio de la producción y la organización del espacio. En este contexto el espacio público se convierte en *un bien en disputa*. (Téllez, 2013, 35) [cursivas mías]

En el entendido de que el espacio público es un “bien transformable”, es donde se enmarcan algunas idealizaciones preconcebidas donde el espacio tiende a homologarse en el discurso político y, sobre todo, en la normatividad jurídica de estos espacios. Esto a pesar de la supuesta inclusión social y la pluralidad de ideas y prácticas que enmarcan los proyectos de revitalización urbana. Por ello, a partir de las diferentes acepciones que se desprenden de la noción de espacio público, se puede considerar, en el umbral del siglo XXI, que el espacio público *revitalizado* en el Centro Histórico es *un bien en disputa*.

Conclusión

En el CHCM, cuando el espacio público se renueva y(o) se embellece, es un reflejo palpable de las transformaciones que ocurren como consecuencia de los proyectos orquestados por sectores del gobierno y otros actores involucrados, especialmente inversionistas privados, funcionarios públicos, empresarios, asociaciones públicas y civiles, líderes sindicales, entre otros. Todo ello deriva de controlar quiénes (y cómo) pueden hacer uso de este tipo de espacios que, en los discursos e idealizaciones, supuestamente nos pertenecen a todos. En ese sentido valdría la pena formular la siguiente pregunta: ¿es realmente el espacio público, un espacio de todos? Para Patricia Ramírez Kuri (2015) uno de los puntos centrales para (re)pensar a la ciudad moderna, es entenderla como un espacio social y simbólico percibido, vivido y apropiado por individuos y grupos diferentes (p. 7).

En este tenor, considero que los espacios ‘revitalizados’ en esta demarcación tienen características *liminales* porque en ellos se han implementado planes (como lo he venido reiterando) de recuperación implementados por el gobierno capitalino e inversionistas de renombre como Carlos Slim Helú (y sus diferentes asociaciones y asociados); los cuales promueven una marcada tendencia a la *estetización* del espacio público mediante diferentes mecanismos e idealizaciones que se tienen del mismo; lo que genera un espacio de *indefinición* por la cantidad de población flotante y la diversidad de agentes que utilizan estos espacios para determinados fines que invariablemente sobrepasan cualquier tipo de normatividad e idealización.

Además, analizar y desfragmentar la triada conceptual entre el *espacio público político, material e ideológico*, y su imbricación, me permitió demostrar cómo es que cada una de estas categorizaciones desvelan la fuerza conceptual de un término que ha cobrado relevancia en las últimas décadas derivado de los procesos de *revitalización* que han sucedido en diferentes partes del mundo. En el CHCM, es de especial interés el uso de este concepto, por la forma en la que se ha utilizado, en términos políticos e ideológicos, para legitimar un diseño urbanístico de tipo vanguardista, mercantilista y *primermundista* que, de igual manera, acentúa las disputas por el uso del espacio público, genera nichos de privatización e instituye normas autoritarias.

A este respecto, fue necesario analizar cómo el espacio público al estar cargado de ideología tiene que necesariamente tener un anclaje en un espacio físico. De ahí, que el lugar sea importante por sus dimensiones o características físicas, y, también, por las prácticas socioculturales que suceden a su interior. De tal manera, la dicotomía entre lo *público* y lo *privado* cobra sentido en la discusión en torno al concepto de espacio público para entender la forma en la que diversas transmutaciones pueden tener implicaciones a nivel pragmático en los actuales políticas públicas y de normatividad que ocurren en los ‘epicentros de la revitalización’. Es decir, en los espacios públicos del CHCM, lo público puede traslaparse a lo privado (y viceversa) en la apropiación de espacios para un determinado fin.

También cabe señalar que las expresiones artísticas en estos *espacios de socialización* son toleradas pero solo a través de un modelo previamente

establecido de oferta cultural. Es decir, el momento histórico y procesual es el que determina que los músicos callejeros tengan un papel predominante o, al menos, tolerable, para la realización de prácticas artísticas (musicales) en los espacios públicos en el CHCM. Por eso actualmente lo que predominan son las representaciones en forma de *espectacularización cultural* en este emblemático territorio en términos de producción artística.

En torno a la *ciudad revanchista* como propuesta teórica, se observa que en el CHCM el poder de las élites que promueven la estigmatización de sectores en estado de indefensión, como el caso de los músicos callejeros, se desprende de un doble discurso en términos de retórica política en donde operan una serie de instrumentos de *pacificación* que podrían considerarse de tipo excluyente y segregacionista. Es decir, por las características en las que evoluciona la gentrificación en el CHCM, esta *pacificación* es diferida y presenta momentos específicos de tolerancia e incentivación. Por esa razón, los *epicentros de la revitalización* del Centro Histórico se han convertido en escenarios en creciente disputa entre los diferentes actores que los utilizan para trabajar y manifestarse.

Capítulo 3

El carácter *liminal* del músico callejero

*“Aunque hay algunos problemas,
también hay muchos placeres
en la vida de un músico callejero” (Moore, 1974: 42)*

Introducción

La complejidad de agrupar en una sola categoría al sector variopinto de músicos que tocan actualmente en los espacios públicos del Centro Histórico de la Ciudad de México, es un tarea que redefine la concepción de un actor social inserto en las transformaciones histórico-sociales globales. En este sentido, el músico callejero, recurrentemente 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 alrededor del mundo. Ahora bien, su presencia se ha ido transformando con el paso del tiempo, producto de los cambios estructurales —en términos económicos, políticos e ideológicos— por los que atraviesan diversas urbes, especialmente, las que ocurren en sus centros históricos desde finales del siglo XX con los trabajos de ‘revitalización’.

El propósito de éste capítulo es mostrar la dificultad de construir una definición genérica de la noción de ‘músico callejero’. Para ello propongo los siguientes ejes de análisis: 1) retomar algunos datos que obtuve a través de la observación y sistematización de lo recabado en campo con diversos agentes (en especial con músicos callejeros); 2) examinar diferentes definiciones que se proponen desde el ámbito de la Antropología en torno al término; 3) analizar las visiones desde los ‘imaginarios sociales’ y la ‘estigmatización social’ que enuncian músicos callejeros, autoridades, habitantes, población flotante; 4) discurrir sobre las caracterizaciones que identifican el quehacer del músico callejero en la ciudad contemporánea, tales como: retribución económica, vocación, trabajo ‘multiactivo’.

Todo esto tiene como finalidad revelar el cúmulo de visiones que refuerzan la posición *liminal* (Turner, 1988) del músico callejero en los actuales procesos de

gentrificación en el CHCM. Posición que se maneja en los márgenes, entre lo legal-lo ilegal, formal-informal, marginal-central. En este sentido, retomo la noción de *liminalidad* de Victor Turner que se refiere a las tres fases de transición que experimentan los miembros jóvenes en diversas sociedades: 1) ritos de separación (*preliminares*), 2) de transición (*liminales*) y, 3) de incorporación (*posliminales*) (p.101). En el caso específico de mis sujetos de estudio utilizo este concepto para referirme a la posición intermedia o, *umbral indefinido*, que ocupan los músicos callejeros en los *espacios públicos intersticiales* del CHCM; junto a individuos que habitan en la calle como los mendicantes y con otros actores sociales que trabajan en la vía pública, como las prostitutas, los vendedores ambulantes, entre otros... “los atributos de la liminalidad o de las *personae* liminales («gentes de umbral») son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural” (p. 102).

Como lo señalé en la cita anterior, es importante enfatizar que aparte de considerar al músico callejero como un agente *liminal*, hago hincapié en que el espacio público del Centro Histórico también tiene estas características *intersticiales*. De manera similar Adrián Hernández (2015) lo advierte en un estudio realizado en el parque público de la Alameda Central, en donde da cuenta de las expulsiones de sectores minoritarios y la aniquilación de prácticas socio-culturales (incluidas las musicales) debido a los procesos de gentrificación:

[El lugar donde comenzó este proceso] se erigió como un *intersticio* localizado en una zona de transición, lleno de población marginal con prácticas subversivas. Por lo que se configuró, como diría Delgado (1999) para referirse a los espacios públicos, como un sitio liminal, creativo, volátil, indefinido, reconstruido y reapropiado en diferentes temporalidades y difícil de vigilar”. (Hernández, 2015: 262) [cursivas mías]

Tal como lo subraya el mismo autor, el espacio público *liminal* es producto de los procesos de *desinversión* (Smith, 2012) que fungen como el escenario idóneo para que se lleven a cabo procesos de remozamiento urbano y de inversión de capitales, lo que trae como consecuencia la homogenización de los espacios públicos, ya sea a través de la expulsión de sectores marginales o en estado de indefensión y, por la *hiperreglamentación* en determinadas zonas; lo cual podría traducirse, siguiendo las ideas de Angela Giglia (2013), como una *hiperreglamentación* que sigue una lógica *insular* que sucede sobre todo en los

‘epicentros de la revitalización’ del CHCM... “En el caso de la intervención institucional sobre los espacios públicos, la *lógica insular* se manifiesta en la proclividad a actuar por proyectos, es decir, una intervención dirigida hacia áreas delimitadas y específicas, no conectadas con su entorno, en las que suele procurarse una *hiperreglamentación*, en contraste con las reglas de uso existentes afuera del perímetro de la intervención” (p. 31) [cursivas mías]. Asimismo, debido a esta hiperreglamentación hay una tendencia a la homogenización en el entorno intervenido, en el cual, retomando las ideas de Adrián Hernández, el espacio público *liminal* se suprime. “el proceso de desvalorización generó un espacio público liminal y democrático que permitía la convergencia de sectores socialmente marginados [...] cuando la zona fue redescubierta por el capital público y económico, la presencia de los grupos marginados en el parque [Alameda] representaba un abierto desafío a los intereses que buscaban recuperarla (Ibid: 273)

Sin embargo, uno de los puntos medulares en esta investigación es mostrar que no necesariamente los procesos de gentrificación en el CHCM propician una homogeneización de los espacios públicos debido al ‘desbordamiento’ de prácticas heterogéneas que se suscita alrededor de la ‘turistificación’ (Hiernaux y González, 2015) en diferentes zonas y, también, por la resistencia de los sectores minoritarios a desplazarse en forma terminante a pesar de la *hiperreglamentación*.

Para introducir al lector sobre el contenido de éste capítulo, retomaré el conteo de músicos callejeros que realicé para mostrar un panorama general sobre su injerencia en lo que llamo los epicentros de la revitalización en el Centro Histórico. Enseguida, recapitularé la definición que construí sobre tres tipos de músico callejero a través de la observación que hice en campo: 1) músicos en situación de ‘vulnerabilidad social’, como el caso de los músicos indígenas (niños y adultos), personas de la tercera edad o músicos que tienen alguna discapacidad psicomotora y(o) intelectual; 2) músicos a los que se les ha asignado (principalmente por parte del gobierno) un valor patrimonial en este espacio, como los organilleros, los mariachis y los concheros; 3) músicos que poseen una formación musical profesional y (o) semi-profesional que pudieran haber adquirido sus estudios en clases particulares, instituciones y(o) comenzar o tornarse autodidactas en algún momento.

Es este tenor, es importante que el lector sepa de antemano que este último tipo de músico —de formación musical profesional y(o) semi-profesional— son los principales copartícipes de este trabajo de investigación. Esto se debe principalmente a que con ellos establecí una mayor interlocución y, a su vez, son con los que presencié mayores conflictos en la apropiación de espacios públicos. Por último, también es necesario subrayar que todas las conceptualizaciones que propongo a lo largo del capítulo oscilan entre definiciones *emic* y *etic*.

3.1. Estrategias metodológicas: el *musiconteo*

Como lo señalé previamente, parte del trabajo metodológico que realicé consistió en hacer un conteo de músicos callejeros que he llamado *musiconteo*. Esta herramienta la diseñé antes de comenzar con el trabajo de campo, a partir del ‘policonteo’, herramienta de análisis utilizada por Claudia Zamorano (2015) para observar la presencia policial en el CHCM. Mi propósito con esta herramienta era conocer de modo aproximado cuántos músicos tocan en el Centro Histórico, qué características tenían en términos de estrato social y qué tipo de música interpretaban. Sin embargo, conforme fui avanzando en el trabajo etnográfico, enriquecí el ‘musiconteo’ de acuerdo a otras particularidades que inferí que valía la pena registrar en relación con los objetivos de la investigación. En forma esquemática, la simbología de este conteo se compone de los siguientes rubros:

1. Lugar/hora
2. Recurrencia en un espacio determinado (fijo, semifijo, ambulante).
3. Sexo.
4. Edad aproximada.
5. Género musical.
6. Instrumento.
7. Características fenotípicas e indumentaria.

El registro lo realicé durante los meses de septiembre a diciembre de 2016 en forma periódica en mis visitas de campo. Este conteo me permitía observar la permanencia, cómo se comportan en la calle, cuáles son sus rutinas y rituales, los casos extraordinarios, las novedades, entre otras cosas. Al inicio del ejercicio, mientras realizaba el registro, me acercaba a los músicos y les platicaba a grandes

rasgos sobre mi proyecto de investigación y fue así que logré contactar a una buena parte de los interlocutores de campo. En una segunda fase del trabajo de campo, realizaba sobre todo observación sin interlocución, pues contactaba a mis entrevistados principales a través del Colectivo de Músicos y Artistas Urbanos del Centro (Histórico).

El único lugar donde omití hacer el ‘musicoteo’ fue en la Plaza de Garibaldi —ubicada dentro del perímetro ‘B’— debido a que la mayoría de los músicos que tocan ahí son mariachis y están de manera permanente en los mismos espacios. En cambio, en los otros sitios donde realicé trabajo de campo dentro del perímetro ‘A’, fue necesario recurrir al conteo casi todos los días.³⁶ Este se debe a la fluctuación e intermitencia de los músicos que tocan de manera irregular porque se desplazan en varios lugares del centro y de la Ciudad de México (Centro Histórico de Coyoacán, colonias Roma y Condesa, transporte público).

Aunado al ‘musicoteo’ elaboré un mapa de apoyo (Véase figura 3.1) que contiene el perímetro ‘A’ y algunas secciones del ‘B’ donde pude realizar trabajo etnográfico (Tepito, Granaditas, Garibaldi y la Merced). La línea morada marca los límites del perímetro ‘A’, que es importante porque es donde se ha concentrado la mayor inversión durante la primera etapa de la revitalización. Aquí realicé la parte más intensa de mi trabajo etnográfico. Además de marcar a los músicos existentes bajo los criterios arriba señalados, registré las zonas donde había ‘botargueros’ (y otros tipos de trabajadores emergentes), vendedores ambulantes y prostitución visible.

El mapa permite ver el repliegue de los vendedores ambulantes hacia los límites del perímetro ‘A’, especialmente hacia el oriente. La zona de prostitución está centrada en las colindancias de La Merced, al suroriente. Los ‘botargueros’, así como los magos, estatuas vivientes, comediantes, promotores de comercio y ‘tarjeteros’,³⁷ se ubican principalmente en las calles peatonales de Francisco I. Madero, Donceles y Moneda. Finalmente, combinados entre estos grupos y cientos

³⁶ El trabajo de campo que realicé tuvo una duración de 4 meses entre los meses de septiembre a diciembre de 2016.

³⁷ Los ‘tarjeteros’ son principalmente jóvenes entre los 18 a 30 años de edad que se encuentran repartiendo tarjetas a los transeúntes con información sobre los lugares en donde suelen trabajar. Es característico de ellos que aborden a los posibles clientes en forma efusiva.

de transeúntes de la mayor diversidad posible (nacionalidad, profesión, sector socioeconómico), registré la mayor concentración de músicos callejeros —de las tres categorías señaladas anteriormente: músicos en situación de vulnerabilidad social, con valor patrimonial asignado y de formación profesional y(o) semi-profesional — en los siguientes lugares (marcados como lugares revitalizados con una línea anaranjada):

1.- *Calles peatonales y semipeatonales*: Madero, 16 de Septiembre, Regina, Callejón Condesa, Filomeno Mata, Gante, Motolinia y Moneda.

2.- *Calles no peatonalizadas*: Av. Juárez, Isabel La Católica, 20 de Noviembre, 5 de Febrero, Tacuba, 5 de Mayo, República de Guatemala.

2.- *Plazas y parques públicos*: Alameda Central, Zócalo, Plaza Licenciado Primo de Verdad (metro Pino Suárez), Palacio de Bellas Artes, Garibaldi.

El punto en común de estos tres lugares es el de haber sido intervenidos por los diferentes programas de *revitalización* del Centro Histórico puestos en marcha desde el año 2000, que expliqué en el primer capítulo. Por otra parte, en el *inter* de la sistematización de lo recabado en campo elaboré dos mapas (Véanse figuras 3.2. y 3.3.) con ayuda del Laboratorio de Sistemas de Información Geográfica del CIESAS (AntropoSIG) para darle una mayor “limpieza” al mapa que elaboré en campo.

Entre los músicos callejeros —llegué a contar 179 en total—³⁸ encontré una amplia variedad de géneros musicales e instrumentación, engarzados en composiciones originales e interpretaciones. Estos géneros musicales provienen de entornos culturales diversos. Lo que deja entrever que hay una heterogeneidad de estilos musicales a pesar de los procesos de contención de prácticas artísticas en los espacios públicos revitalizados. Los géneros musicales registrados en campo constan de música clásica, barroca, ópera, contemporánea (atonal, minimalista, improvisación libre), tradicional regional y popular mexicana (son jarocho, danzón, mariachi, ranchera, tambora, huapango, prehispánica, romántica, bolero, merengue, rock —urbano—, ska, rap, etno-rock) rock—progresivo, metal-, jazz, blues, rap, reggae, tango, balcánica, celta, andina, trova, son cubano, trova chilena, bachata, reggaeton,

³⁸ El día que registré la mayor cantidad de músicos fue de 46 en total y el menor de 7.

salsa, flamenco, hindú, electrónica- trip hop, noise- *world music*, *spoken word*, *performance/silence*.

El total de músicos callejeros que entrevisté fueron 22 (Véase Anexo). Sin embargo, realicé varios registros audiovisuales con el Colectivo de Músicos y Artistas Urbanos del Centro —conformado por una treintena de músicos aproximadamente— en algunas asambleas internas y juntas que tuvieron con funcionarios de la Subsecretaria de Programas Delegacionales y Reordenamiento en la Vía Pública (SSPDyRVP). Otro cosa que me permitió observar el *musicoteo* y el mapa de apoyo, fue percatarme que la zona horaria preferente para realizar actividades musicales en el CHCM oscila entre las once de la mañana y las diez de la noche aproximadamente. Sin embargo, durante el trabajo etnográfico encontré músicos tocando a las ocho de la mañana y a veces me topaba con músicos a la una de la madrugada, sobre todo en las inmediaciones del Zócalo y en la Calle Francisco I. Madero. Asimismo con ayuda de estas herramientas pude llevar un registro de cuántos músicos tocan de manera regular en los epicentros de la revitalización del CHCM. En consecuencia, de los 179 contabilizados y al término de los cuatro meses de trabajo de campo, obtuve un promedio de 27 músicos que tocan en forma regular.³⁹ Una cifra muy baja considerando las dimensiones del territorio.

³⁹ Para sacar este promedio me basé en el *musicoteo* que realicé en forma periódica en los cuatro meses que duró mi trabajo de campo; en el cual cotejé las cifras resultantes sobre la cantidad de músicos que registraba casi diariamente. Al respecto, el día que contabilicé la mayor cantidad de músicos fue de 46 y el menor de 7. Así, basándome en un conteo promedio de 100 días, la cifra más consistente —62 días en total— fue de 27 músicos callejeros que tocan regularmente.

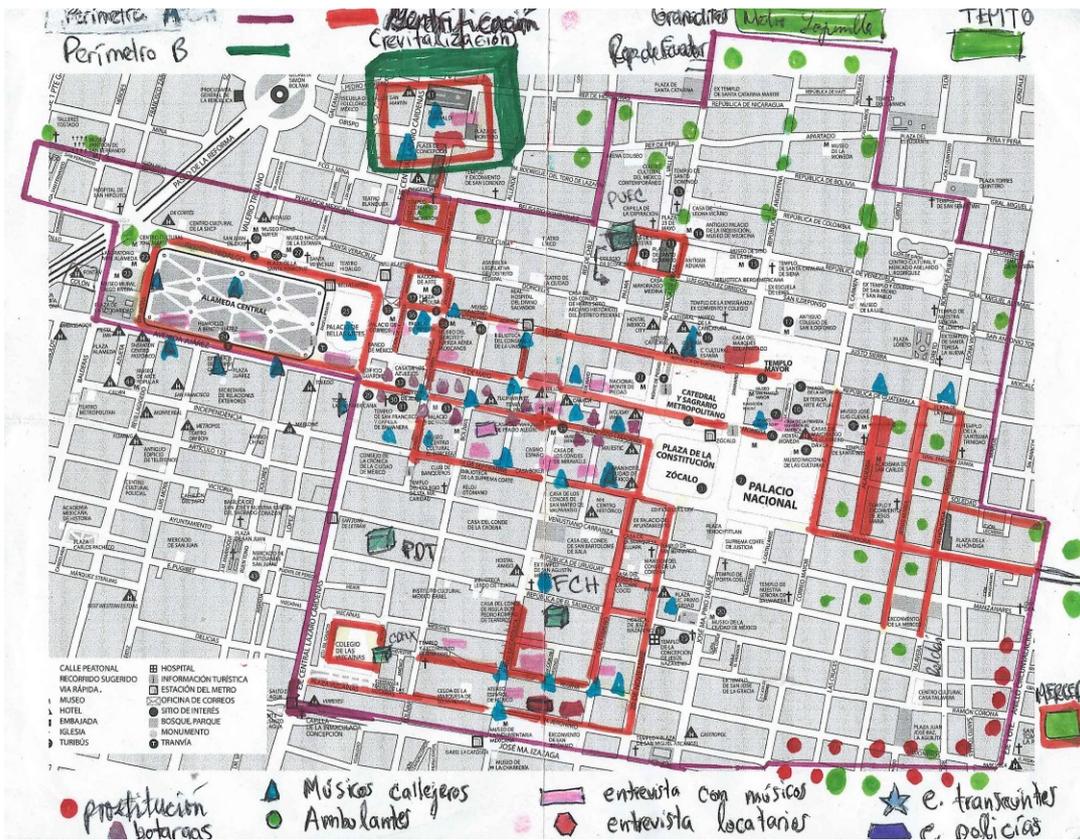


Figura 3.1. Mapa de apoyo realizado *in situ* para el ‘musicoteo’.
Fuente: elaboración propia a partir de mapa del Plan de Rescate Integral del Centro Histórico

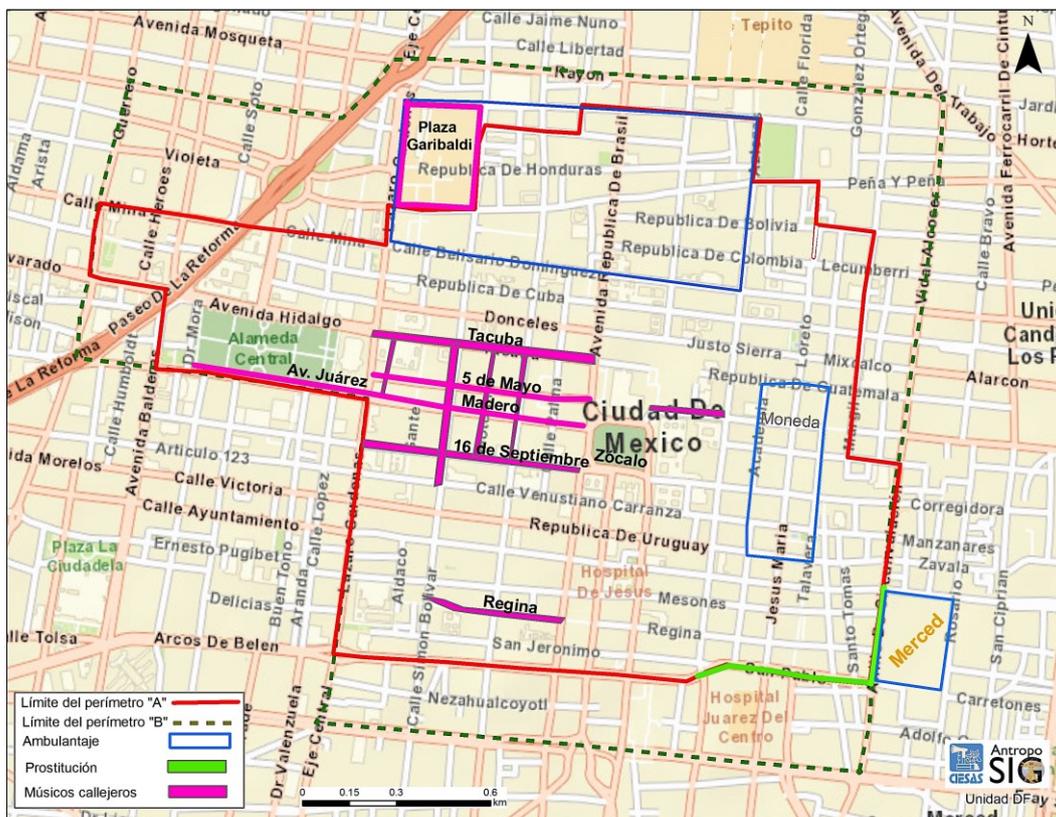


Figura 3.2. Mapa realizado después del trabajo de campo. Zonas de ambulante, prostitución y de músicos callejeros. Fuente: elaboración propia con apoyo de AntropoSIG.

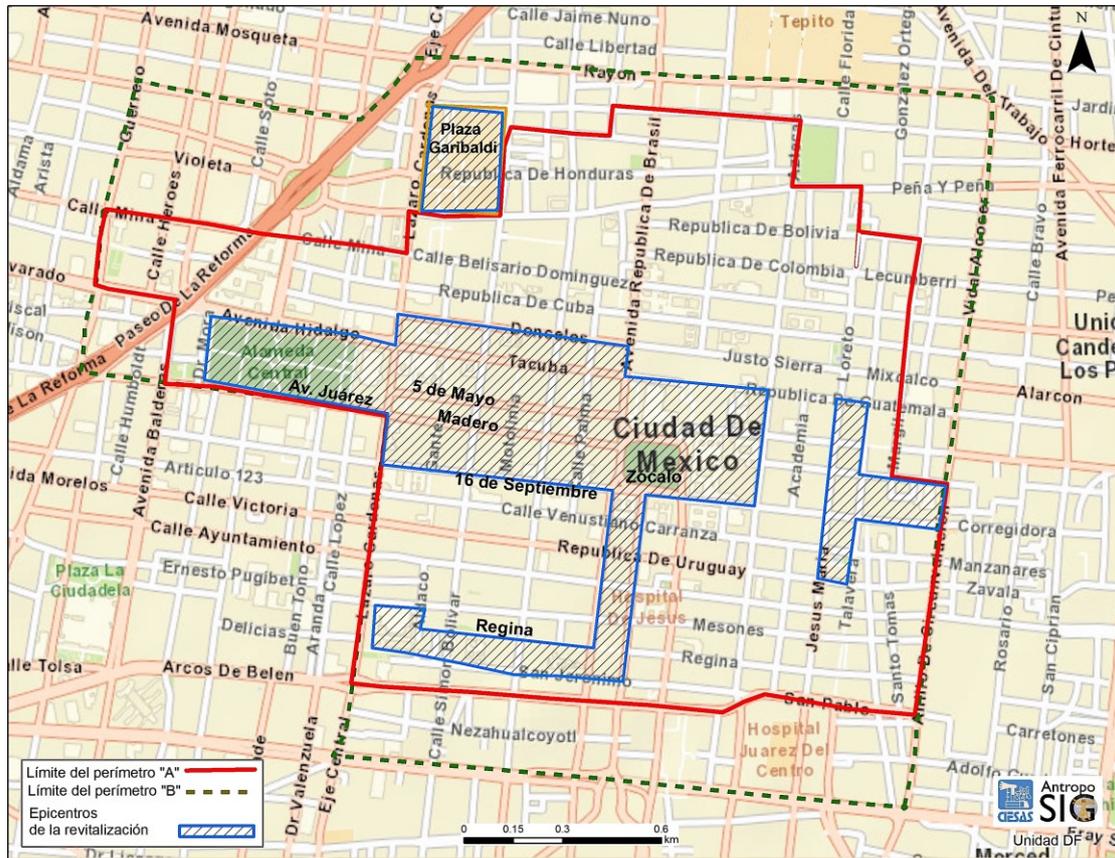


Figura 3.3. Mapa realizado después del trabajo de campo. Epicentros de la revitalización del Centro Histórico. Fuente: elaboración propia con apoyo de AntropoSIG.

De tal manera, a pesar de la gran cantidad de músicos callejeros que hay en los epicentros de la revitalización del Centro Histórico, como ya lo mencioné, observé que son relativamente pocos los que tocan en forma regular en el mismo lugar. Al principio, pensaba que esto correspondía a la diversificación de los músicos en diferentes contextos geográficos y a la manera en la que se desenvuelven como ‘trabajadores multiactivos’ (Guadarrama, 2014), lo cual será explicado con detalle más adelante. Sin embargo, después de haber realizado el conteo en forma periódica, de generar un vínculo con varios músicos y de la estancia en campo, pude percatarme que esta inestabilidad corresponde a los procesos de gentrificación que dejan entrever una suerte de desplazamiento silencioso de los músicos por parte de las autoridades, desplazamiento similar al

fenómeno de “desvanecimiento” que Vicente Moctezuma (2016) observa con los vendedores ambulantes de la Merced.

A este respecto, antes de comenzar con el trabajo de campo, creía que en CHCM me iba a encontrar con una suerte de control de las prácticas musicales o ‘domesticación del ruido’ (Martí, 2013), derivado de la homogenización de prácticas socioculturales y ‘asepsia social’ (Hernández, 2015), inducida, sobre todo, por los procesos de revitalización. Sin embargo, resultó más bien que son los propios procesos que homogenizan la infraestructura urbana de los espacios públicos, los que permiten que los músicos callejeros resalten, tanto por su complejidad como por su heterogeneidad a pesar de los procesos de remozamiento urbano e ‘higienización social’ (Giglia, 2015). Lo que significa que esta ‘domesticación del ruido’ es dúctil y está determinada no sólo por la música, sino por la afluencia constante de individuos y la diversidad de actividades comerciales que suceden prácticamente todos los días.

Tres tipos de músico callejero en el Centro Histórico de la Ciudad de México

Como ya expliqué, el ‘musicoteo’ me permitió construir, después del análisis de lo recabado en campo, una tipología de músicos callejeros según su posición socio-económica y formación musical. Obviamente se trata de categorías flexibles, entrelazadas y con fronteras porosas:

1. *Músico en situación de vulnerabilidad social*: se trata principalmente de indígenas y minusválidos que suelen ser estigmatizados e invisibilizados por los transeúntes, músicos de clase media y diversos agentes. Aunque este tipo de músicos no están exentos de sufrir algún tipo de persecución, suelen ser tolerados por las autoridades locales. No se les concibe como artistas, sino como mendicantes.
2. *Músico con un valor patrimonial asignado*: al igual que ocurre con los objetos -materiales e inmateriales- en términos patrimoniales, los músicos callejeros pueden pasar por un proceso de construcción de arraigo e identidad que los dota con un *valor patrimonial* en el entorno espacial. Por ello suelen estar posicionados como parte de un elemento inherente al espacio y a la identidad social e histórica del

Centro Histórico. Destacan, entre ellos, los organilleros, mariachis y concheros.

3. *Músico con una formación musical profesional o semi-profesional*: esta clase de músico ocupa la mayor parte de los ‘epicentros de la revitalización’. Son los que tienen mayores fricciones con la autoridad y con otros actores sociales. Su capacidad de agencia les permite pasar del ámbito *público* al *privado* y viceversa. Suelen ser vistos como artistas y no como mendicantes. La mayoría de estos músicos tomaron clases ya sea en alguna institución académica o en clases particulares. Sin embargo, muchos de ellos pueden optar por una formación autodidacta en algún momento de su trayectoria artística.

Como lo señalé, mi trabajo de campo versa especialmente sobre la última categoría. Pero nunca observada por sí sola, sino dentro de esa urdimbre social compleja entre los diversos tipos de músico y otros actores sociales.

3.2. Entre definiciones *etic* y *emic*: el músico callejero en un contexto de revitalización

La definición desde la normatividad del Gobierno de la Ciudad de México

¿Qué significa ser músico callejero desde un punto de vista *etic*? En el ámbito normativo-gubernamental, la definición que caracteriza el oficio de músico callejero es la que los cataloga como ‘trabajadores-no asalariados’ y, por ende, como prestadores de servicios. Esta definición se encuentra en el reglamento expedido y publicado en el año de 1975 por la Asamblea Legislativa del Distrito Federal (I Legislatura) que en sus artículos segundo y tercero estipulan lo siguiente:

Artículo 2o.- Para los efectos de este Reglamento, trabajador no asalariado es la persona física que presta a otra física o moral, un servicio personal en forma accidental u ocasional mediante una remuneración sin que exista entre este trabajador y quien requiera de sus servicios, la relación obrero patronal que regula la Ley Federal del Trabajo.

Artículo 3o.- Quedan sujetos a los normas de este Reglamento:

- I.- Aseadores de calzado;
- II.- Estibadores, maniobristas y clasificadores de frutas y legumbres;
- III.- *Mariachis*;
- IV.- *Músicos, trovadores y cantantes*;
- V.- *Organilleros*;
- VI.- *Artistas de la vía pública*.
- VII.- Plomeros, hojalateros, afiladores y reparadores de carrocerías;
- VIII.- Fotógrafos, mecanógrafos y peluqueros;

- IX.- Albañiles;
- X.- Reparadores de calzado;
- XI.- Pintores (Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 1975: 1-2) [cursivas mías]

Como se observa, los músicos (que por definición también podrían ser considerados como artistas en la vía pública tal como se señala en el punto VI), quedan normados bajo este reglamento y, por lo tanto, suscritos a sus lineamientos. Una de las mayores críticas que hago a esta definición es que consideran al músico callejero como parte de otros grupos minoritarios que trabajan en la vía pública. Ciertamente son trabajadores del sector informal, pero su práctica, al ser intangible (con algunos rasgos tangibles), es difícil que pueda catalogarse como un producto mercantil con el cual se podría obtener una cuota fija de dinero, como ocurre en los otros tipos de prestaciones de servicios que se mencionan en el Artículo 3º, como el caso de los albañiles, pintores, boleros, entre otros. En consecuencia, es complejo establecer qué tipo de prestación de servicios ofrecen a los transeúntes y cómo se tabula en términos monetarios. A este respecto, Enrique de la Garza (2011) explica que actualmente coexiste una diversificación de empleos y formas de trabajo en los que es crucial la apropiación de espacios públicos para su instrumentación, con lo cual se complejiza la normatividad:

- [Hay] servicios en los que es crucial la apropiación del espacio:
- a) Que se prestan en espacios cerrados en los que durante la producción no hay contacto con el cliente.
 - b) En espacios abiertos pero solo para clientes (restaurante).
 - c) En espacios abiertos a la ciudadanía pero en un punto fijo (venta callejera).
 - d) En el hogar.
 - e) Sin un punto fijo en el espacio, móvil (venta a domicilio, taxis). (De la Garza, 2011: 311)

Para que un músico callejero pueda obtener un permiso como ‘trabajador no-salariado’ es necesario que realice una serie de trámites ante la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS) para expedir una licencia (gafete) que los identifique como parte de este sector. De acuerdo con este punto, los músicos — que la misma autoridad cataloga como “fijos” (establecidos en un solo lugar) , “semi-fijos” (que se instalan en dos ó tres sitios) ó “ambulantes” (que tocan en más de tres emplazamientos, dentro y fuera del CHCM)— tienen que cumplir con una serie de disposiciones para ser acreedores a esta licencia. Este trámite consta de dos etapas. En la primera, se les exige acudir a la Dirección General de Trabajo y Previsión Social (DGSTPS) para que esta dependencia consulte con las autoridades delegacionales la jurisdicción en donde el músico pretende trabajar. En el caso de

los menores de edad, la misma instancia realizará un estudio socioeconómico y otorga o niega la licencia dependiendo del resultado del mismo. En una segunda etapa, en dado caso que el solicitante tuviera la venia de las autoridades para la emisión de una licencia, otra serie de documentos son requeridos para la expedición de un gafete de ‘trabajador no-asalariado’.

La segunda parte de este trámite consiste en entregar documentos oficiales y probatorios del interesado: identificación (INE, licencia para conducir, cartilla del servicio militar), documentos de acreditación de personalidad jurídica para personas físicas y morales con la firma de dos testigos, comprobante de domicilio, formato para expedir licencia otorgado por la Secretaria del Trabajo y Previsión Social (STPS), en el que se establece si el solicitante es mayor de 16 años, sabe leer y escribir y, posee buenos antecedentes de conducta; en el caso de los menores de edad se necesita entregar una carta con la firma y autorización del padre o tutor, tres fotografías tamaño infantil, acta de nacimiento, comprobante de estudios, cartilla del servicio militar, dos cartas de recomendación que acrediten su buena conducta, escrito dirigido a la Dirección de Registro y Evaluación (DRESTPS) solicitando la credencial y licencia de Trabajo No Asalariado (especificando: actividad, lugar, horario de trabajo y antigüedad en el lugar).⁴⁰

Después de hacer una reflexión sobre esta tramitología, me cuestionaba hasta qué punto los músicos callejeros dependiendo del estrato socioeconómico al que pertenecen, podían cumplir con todas estas cláusulas. Incluso dialogando con varios músicos, pude percatarme de la complejidad subyacente en este proceso. En consecuencia, cavilaba respecto a los requisitos que especifican que el solicitante debe “saber leer y escribir”. Me preguntaba si no existían imposiciones *a priori* por parte de la autoridad. Pensaba en los músicos indígenas u otro tipo de actores pertenecientes a este sector que no saben leer ni escribir, en este caso, ¿no tendrían acceso a un gafete de trabajador no asalariado por no cumplir con este requisito?; ¿por qué un músico necesariamente debería saber leer y escribir para poder tocar en un espacio público? En ese sentido, esta licencia es impositiva y no se adecua con la multiplicidad de características de estrato social y condiciones socio-económicas de los músicos callejeros.

⁴⁰ Ibid.

Lo más contradictorio que ocurre en dado caso que un músico logre adquirir el gafete de 'trabajador no-asalariado', es que este permiso les impide trabajar en centros históricos; lo que a mi parecer es una muestra de las incoherencias de la normatividad gubernamental, en la que por un lado, expide un gafete para que los músicos pueden trabajar en el espacio público pero, les impone en qué lugares trabajar sin explicar el motivo de por qué se les restringe el acceso a *centros históricos* de la ciudad. Todo esto trae como consecuencia que los músicos callejeros al encontrarse con estos impedimentos, opten por trabajar en los espacios públicos del CHCM (y de otros lugares) sin portar con este gafete.



Figura 3.4. Licencia para Trabajador No Asalariado/Músico Ambulante expedida por la Secretaría del Trabajo y Previsión Social del GDF. Fotografía: Pablo Iván Argüello González 29/09/2017

La definición desde el carácter económico de su práctica aunado a la vocación

Otra definición de músico callejero, tejida desde el ámbito de la Antropología Social, es la que Olga Picún construye a partir de un trabajo de 'observación no sistemático' (2007: 14) de músicos callejeros en cuatro centros históricos: Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Ciudad de México. En palabras de esta investigadora: "un músico callejero es una persona o un grupo de ellas que ejecuta un tipo de

repertorio -ya sea de su creación o no-, conformado por uno o varios estilos o géneros musicales, o que lleva a cabo una representación o dramatización de algún tipo de ritual en el espacio público, con el propósito de recibir una retribución económica” (Picún, 2007: 8).

A partir de esta descripción y, realizando una crítica a la misma, observo que la autora destaca como punto central la finalidad de una retribución económica como un fin en sí mismo. Sin embargo, las observaciones hechas en campo —especialmente los testimonios y las prácticas de los músicos con formación musical profesional y(o) semiprofesional— me invitan a inferir que la autora deja de lado la ‘vocación’,⁴¹ como otro elemento que lleva a un músico a tocar en las calles, más allá del factor económico *per se*. Es decir, no sólo son las retribuciones económicas las que determinan que estos agentes toquen en las calles (y otros espacios públicos), sino que también las aspiraciones personales de vocación musical, son las que llevan a un individuo a optar por esta vía para *trabajar en forma independiente*. No podemos omitir, claro, los casos en que algunos agentes, especialmente los niños, son obligados a practicar este oficio. Sin embargo, los testimonios de mis interlocutores principales lo revelan claramente:

Yo empecé a tocar en la calle porque otro músico me dijo que me podía ir mejor que en mi trabajo de mesera. Es que mira: yo trabajaba de mesera en un restaurante que está por la Plaza de Sto. Domingo y veía a un músico (que ahora es mi amigo) tocar afuera de ese lugar. Entonces, un día probé y me di cuenta que podía trabajar en algo que realmente me gusta, que es la música. (Verónica/Violonchelo, popular-clásica, 38 años, 27 de agosto de 2016)

Aunado a la *vocación* como un elemento central de la noción de músico callejero, es necesario establecer que la presencia de estos actores sociales tiene su génesis en un universo que proviene de los constructos de una cultura preeminentemente occidental. En los terrenos de la globalización y sus filamentos a nivel micro, el músico callejero comparte características por los medios de distribución de información que pueden dar testimonio de su práctica en todas las grandes metrópolis del mundo. Esta situación, aunada a la existencia de otras expresiones artísticas callejeras, ha creado un imaginario social, sobre todo en los centros históricos, donde la presencia de los músicos callejeros es una parte

⁴¹ **f. Vocación.** Inclinación o interés que una persona siente en su interior para dedicarse a una determinada forma de vida o un determinado trabajo.

inherente de las prácticas culturales en la vía pública. Por eso actualmente para muchos músicos, las calles del Centro Histórico de México son lugares idóneos de expresión y proyección, ante la falta de espacios culturales formales para seguir desarrollando una vocación artística:

Yo llegué a las calles del centro [Histórico] porque me encontré a un grupo que entonces se llamaba "La Burocracia". Me los encontré tocando y bueno, después de que me dieron mi carta de retiro en la disquera donde estaba, la única forma y la manera en la que yo dispuse para dar a conocer mi música fue a través de las calles. Y pues realmente llegué hace como cuatro años quizá, y pues ha sido una de las experiencias más reveladoras de mi vida y más increíbles que he podido contar. (Flor /Cantante-Piano, pop-jazz-clásica, 26 años, 09 de noviembre de 2016).

Lo anterior no significa que estos músicos actúen 'por puro amor al arte'. Observo más bien que hay un contrapeso entre la obtención de un beneficio económico y la vocación. El siguiente fragmento surge de una entrevista realizada a un músico que truncó sus estudios a nivel preparatoria y que empezó a tocar la kena para pasar más tarde al saxofón. Desde hace 35 años su principal fuente de ingresos proviene de tocar en las calles:

PA: ¿Cómo te hiciste músico callejero Roberto?

Yo estaba en el plan *dark* (sombrio)... me estaba llevando la chingada. Yo tenía una depresión muy grande, que ya tenía más de un año. Ya había agotado todos mis recursos, no me quedaba ni un solo un peso. Nadie a quien pedirle. No tenía trabajo, nadie me iba a dar trabajo; no tenía casa; no tenía donde bañarme; andaba todo mugroso por la vida... valiendo verga. Y yo venía tocando en el metro, tocando para mí porque yo siempre he tocado para mí, pues a mí me gusta tocar, como un juglar, y venía preguntándole acerca de mi tristeza a la kena cuando así de repente, una mujer -venía yo recargado en la puerta del metro- y una mujer salió y me metió en la bolsa de la camisa una moneda y para mí fue así como una revelación mística. El Dios que se le aparece a la gente, se me aparece a mí. ¡Y cámara! Me tuve que bajar del metro a subirme a un camión a tocar porque desde entonces me quedaba claro que me había cambiado la vida... me hice rico otra vez... ¡Sí! Yo ya era rico antes pero sí, me hice más rico... solucioné todos mis problemas tocando música en las calles. (Roberto/Sax, jazz-rock-boleros, 65 años, 15 de octubre de 2016)

Como lo menciona el interlocutor de esta entrevista, más allá de la parte vivencial que le permitió salir de una depresión, se observa que en un principio lo que fue una actividad recreativa de la que no estaba muy seguro que fuera una opción real de subsistencia, se potencializó cuando obtuvo un beneficio económico. Es decir, aunque no lo determinó por completo, si fue un acto crucial para que optara por dedicarse a tocar en las calles como un *modus vivendi*. En este sentido, en el CHCM se encuentran músicos que buscan equilibrar la realización de una manifestación artística *per se*, mediada por una retribución monetaria, tal como se muestra en el siguiente testimonio:

Si lo haces por dinero, bueno, pues ya tienes muy claro y muy definido que lo estás haciendo por dinero. Pero si lo haces porque es una manera en la que expresas tu ser y... dentro de expresar tu ser, expresas tu parte artística, digamos. Pues yo prefiero equilibrar, ¿no? O sea, yo no quiero salir a la calle nada más porque sé que me voy a ganar una *lana* [dinero], porque siento yo que ya perdería en mí... ya perdería, ya eh... pues ese encanto, ese gusto por salir y tocar y compartir la música, ¿no? Porque ya lo estaría viendo como un trabajo, un oficio, como una actividad que me va a retribuir únicamente *lana* [dinero]. (Fabián/Guitarra-Voz, trova, 48 años, 02 de septiembre de 2016).

Aunado a la manifestación de aptitudes musicales, el desarrollo de una vocación artística y la obtención de una remuneración económica, otro rasgo que destaco sobre la adaptación de los músicos callejeros en el CHCM hoy en día, es que se han ido adscribiendo de forma paulatina en un escenario del que toman consciencia de la exposición a escala mundial que representa por sus características patrimoniales. Por ello saben de la importancia que representa tocar en el Centro Histórico, por la exposición que tiene este territorio en términos turísticos y de afluencia de población flotante y local, con los cuales, interactúan constantemente.

La definición desde lo marginal y la estigmatización social

Otro rasgo particular que sugieren algunos autores sobre los músicos callejeros es su carácter *marginal* (Arjona, 2011; Domínguez: 2003; Picún, 2007, 2013), lo que refuerza la idea generalizada que se tiene sobre ellos como personas que conviven a la par de otros actores marginales, como los niños de la calle, vendedores ambulantes, indigentes, entre otros grupos minoritarios. Esta posición esta cargada de estigmas, y suele menoscabar sus actividades en el espacio público del CHCM; ya que dota a los músicos callejeros de una identidad negativa en términos de construcción social, como agentes que ejercen una actividad contracultural o en los márgenes de la mendicidad y la delincuencia... “Para muchos trabajadores de las calles habría el estigma de sucios, delincuentes, drogadictos por parte de la ciudadanía, pero a veces el estigma como negatividad forma parte de su identidad como despreciados, en otros casos puede convertirse en contradiscurso y contracultura” (De la Garza, 2011: 324).

Asimismo, los actuales contextos de revitalización de los espacios públicos del CHCM, han exacerbado esta posición marginal especialmente contra músicos en situación de *vulnerabilidad social*. Como ejemplo de ello, muestro el siguiente

testimonio que narra la experiencia de un músico que de joven tuvo un efímero éxito en el ámbito de la música comercial, pero que por un accidente que lo dejó parapléjico, tuvo que replantearse el significado mismo de la práctica musical. En este sentido, fue en la calle de Bolívar donde encontró el lugar idóneo que le permitió reintegrarse a la sociedad para solventar una parte del ingreso familiar y, a su vez, le permitió continuar desarrollando sus aspiraciones en el ámbito artístico. Sin embargo, al comienzo, fue víctima de segregación y estigmatización social por parte de diversas autoridades y transeúntes por su condición de músico minusválido:

Yo llegué por la necesidad económica, ¿no? Y social, ¿no? Pero al principio sufrí mucho acoso por parte de los policías. Sobre todo porque me veían con mi silla de ruedas. Había un policía en especial que siempre que me veía desde lo lejos me empezaba a hacer señas de que ni me acercara. Varias veces me intentó llevar detenido. Había también otra gente que me molestaba. A veces hasta otros músicos que se creían dueños de la calle y me molestaban. Pero yo sigo aquí, y no pienso dejar de tocar en las calles nunca. (Carlos, jazz-bossanova-rock en inglés, comunicación personal, 27 de noviembre de 2016)

Varios transeúntes que tuve la oportunidad de entrevistar —refiriéndome a la manera en la que perciben a los músicos callejeros en el Centro Histórico— me expresaron argumentos positivos sobre su práctica. Pocos hacían hincapié en las características fenotípicas o en la indumentaria. Pero aún así, ellos mismos forman sus propias categorizaciones. En consecuencia era recurrente que hicieran diferenciaciones entre los músicos indígenas o los músicos con estudios. Esta situación determinaba de antemano su apreciación, ya que solían concebir a los músicos de ciertos géneros musicales (clásica y contemporánea) como poseedores de un bagaje cultural más amplio que les otorga automáticamente otro *estatus* en el espacio público. Por el lado contrario, a los músicos indígenas —inclusive los mismos músicos de clase media— los consideran como *limosneros*.

A pesar de que el gobierno capitalino intenta posicionar al CHCM como un ‘lugar de vanguardia’, todavía persiste mucha segregación social por la carga histórica de las prácticas que sucedían (y suceden) relacionadas con la ‘desinversión’ en el mantenimiento de la infraestructura (Hernández, 2015; Smith, 2012), la delincuencia y otros fenómenos, lo que me permite observar que la *estigmatización social* hacia el músico callejero aún coexiste hasta nuestros días, traslapándose incluso hacia ciertos agentes, como el caso de los músicos indígenas, minusválidos o músicos que interpretan géneros musicales que se pueden

considerar como contestatarios. En consecuencia, en muchas ocasiones esta estigmatización puede traducirse como un proceso de autocensura en la que suelen adherirse en un primer momento los músicos que intentan acceder al espacio público del CHCM. Un referente empírico sobre esta postura, se encuentra en la siguiente entrevista realizada a un músico joven que lleva tocando por espacio de 7 años en la calle de Filomeno Mata, a un costado de la Avenida 5 de Mayo:

PA: ¿Cómo fue la primera vez que tocaste en la calle? ¿Cómo fue ese “llegar” a la calle?
Yo llego, y la verdad, el primer momento, si fue de vergüenza. ¿Si? O sea me sentí como en un nivel muy bajo. Pero es una idea totalmente errónea déjame decirte. Aunque yo el primer día como te digo llegué avergonzado, con la cabeza agachada. Sí. Y tenía pena, la verdad.

PA: ¿Y qué paso después?

Pues al principio todo mal, porque como yo te decía después de estar tocando en grandes escenarios y llego aquí, donde antes a mí me ponían las cosas. Pero ahora como yo las tenía que poner pues sí lo veía muy inferior. Pero conforme fue pasando el tiempo, la gente que se para a verte, es gente bien leal. Se para y mira realmente tu talento y dice: “mira ese baterista está tocando bien”. No es como en un bar, ¿no? Que la gente va y toma la cerveza y escucha su canción, no la música, y la canta, y ni le importa si la tocaste bien. Ellos están en su onda y si no le gusta la canción, él esta platicando y no te escucha. En cambio acá, me daba cuenta que la gente te aplaudía a ti. Se daba cuenta de lo que hacías. Te daba una moneda a ti, porque valoraba tu trabajo y eso fue lo que me empezó como a mover [gustar]. Me di cuenta de estos detalles y la verdad que me encantó. Ahora, si tú me dices: “¿el teatro o tu calle?” Pues yo te digo, “¡mí calle por supuesto!” (Alfonso/Batería, rock en inglés, 28 años, 10 de octubre de 2016)

Esta diversificación de ideas sobre la construcción de un sujeto social, me permite analizar que hay una contraposición que redefine la impresión del proceder de los músicos callejeros en los espacios públicos. Esto depende de varios factores. En el caso de la entrevista citada líneas arriba, fue la carga simbólica basada en la *estigmatización social* (en derredor del trabajo en la calle), lo que llevó a Alfonso a sentir vergüenza la primera vez que tocó en el espacio público. No obstante, hubo una transformación de esta impresión conforme fue apropiándose del espacio y generó un ‘sentido de lugar’ (Crossa, 2013) con el entorno y diversos agentes.

A este respecto, uno de los rasgos característicos del músico callejero basados en la estigmatización y marginación social, es la imagen prejuiciosa basada en la vestimenta o por el género musical que interpretan. Olga Picún plantea algo similar: “La imagen que el músico, en ocasiones, proyecta al transeúnte [...] no siempre expresa la dignidad de la tarea que, a mí entender, desempeñan en las calles. De ahí que los músicos pueden confundirse con mendigos [...] Por tal motivo, la estigmatización por metonimia trasciende la mencionada valoración personal”

(2007: 4-5).

Este tipo de percepción que existe sobre el músico callejero aún persiste, sobre todo en zonas que experimentan un proceso de gentrificación en el CHCM. Al respecto, Adrián Hernández (2015) menciona que en los procesos de *desvalorización* de territorios existen actores que se encuentran al margen de la vida social y, por lo regular, se ejecutan medidas violentas para desplazarlos cuando comienzan a invertirse fuertes sumas de capital en dichos espacios. Ocurre especialmente en contra de agentes que se encuentran en estado de indefensión, como a veces sucede con los músicos callejeros por ser individuos que se encuentran en el margen de la legitimación y estigmatización social: “Nos referimos a minorías étnicas, población en situación de riesgo social como vagabundos, toxicómanos y otros que después de participar en la *desvalorización* también son desplazados. Incluso padecen una expulsión más violenta que los propios habitantes porque cae la fuerza pública sobre ellos” (Hernández, 2015: 257-258) [cursivas mías]

La presencia de músicos callejeros en los espacios públicos del CHCM se encuentra sujeta a una prefiguración de ser actores marginales por los motivos arriba señalados. Por esa razón suelen ser denostados, en especial por las autoridades y agentes que son intolerantes hacia su presencia... “Llevo viviendo en el centro [Histórico] desde muy niño. Los músicos que tocan acá son bastante malos. Yo nos los tolero. Yo pienso que deberían encontrar un trabajo de verdad. Me he peleado con algunos y aun así acá siguen tocando aquí por donde trabajo y por mi casa” (Miguel, vendedor en mostrador, 35 años, 20 de septiembre de 2016). No obstante, no hay que pasar por alto que éste no es el único rasgo que los caracteriza. Por ello, a continuación analizaré como existen ‘imaginarios sociales’ diversos sobre la construcción social de su presencia. Lo interesante de estos ‘imaginarios’, es que algunos se contraponen entre sí y promueven tensiones y distensiones entre los músicos y agentes exógenos a su práctica.



Figura 3.5. ‘Estigmatización social’ sobre la presencia de músicos callejeros en el espacio público.
Fuente: Internet

‘Imaginario sociales’: transeúntes, policías, habitantes, músicos

La conceptualización sobre ‘imaginario social’ de la que parto para introducir el cúmulo de definiciones en esta sección, es la que hace referencia a las representaciones histórico-sociales como sedimento de una serie de significaciones en torno a la construcción social de la noción de músico callejero... “Lo que instituye y transforma a la sociedad es lo *imaginario*. El ser humano organiza y ordena su mundo a partir de crear formas e imágenes que lo dotan de significación y sentido. Esta capacidad imaginaria se manifiesta en el hombre como imaginación radical y en la sociedad como imaginario social” (Anzaldúa, 2012: 31) [cursivas mías]. En el CHCM el conjunto de significaciones que existen en torno a la presencia de los músicos callejeros, corresponde principalmente a la presencia de un productor del espacio social que forma parte de la identidad, no sólo del contexto socio-espacial con características patrimoniales, como lo es el CHCM, sino a nivel global, sobre todo en contextos metropolitanos urbanos. Por ello, en torno a la presencia de músicos callejeros se ha construido un imaginario social que los relaciona con entornos específicos: redes de transición (Metro y transporte público en general),

vialidades (calles, avenidas) plazas y parques públicos, espacios semi-públicos (restaurantes, cafeterías) y hasta algunos escenarios construidos en espacios al aire libre creados *exprofeso* donde se presentan solamente músicos callejeros (festivales de industrias culturales).⁴²

Los músicos callejeros se han convertido con el paso del tiempo en una parte intrínseca de los espacios públicos y semi-públicos en diferentes ciudades alrededor del mundo. Al respecto, personas de diferentes estratos sociales advierten la presencia de músicos callejeros en las redes urbanas de tránsito, es decir, en un nivel extrínseco, los actores que sobresalen son los espectadores o transeúntes que, de manera espontánea o, a veces, con base en las rutinas diarias, prestan atención a la presencia de algún tipo de músico en las calles o en diferentes espacios de circulación. En el CHCM encontré diferentes testimonios de espectadores que, en su mayoría, creían positiva la existencia de estos actores sociales en lugares que consideran cooptados por la privatización del espacio público: “Aquí hay muchos músicos en el Centro (Histórico). Yo llevo trabajando acá prácticamente toda mi vida. Desde que venía con mi abuelo a trabajar. Pero ahora todo ha cambiado mucho acá. Yo creo que sin músicos el centro se volvería muy gris (opaco). Porque en las calles todo ya se ha vuelto muy de ambulantes y de puros comercios y muy poca música en la calle” (Edgar, 45 años, abogado, 29 de septiembre de 2016). Este ‘sentido de lugar’ que se podría considerar como *placentero* promovido por las actividades musicales, es lo que Amaranta Medina (2012), desde la geografía humana, llama *topofilia*, en un estudio realizado en la calle de Regina en donde aborda los conflictos desencadenados por los procesos de revitalización implementados esta zona: “La figura de la territorialidad llamada *topofilia* se refiere a la experiencia grata y placentera del lugar, resultante de un estado de consonancia o congruencia cognitiva frente al territorio circundante” (Ibid: 256).

Como lo refiere el testimonio del abogado citado líneas arriba los actuales procesos de revitalización han incentivado la presencia de actividades comerciales invasivas. En los ‘epicentros de la revitalización’, el desplazamiento de músicos se ha vuelto evidente, ya que actualmente proliferan cientos de establecimientos de diferentes giros comerciales que se reproducen de manera acelerada e irrumpen,

⁴² Véase: <http://www.risafest.net/festival>

mediante diferentes vías, en los espacios de transición. Hay diferentes tipos de músicos que resisten en este tipo de espacios públicos (tal como se verá más adelante). Con ello, dotan de un sentido de ‘pacificación’ a los sitios en donde las actividades comerciales se han vuelto primordiales en detrimento de las artísticas. Al respecto, destaco el siguiente testimonio recabado en campo: “Ellos [los músicos] están haciendo un acto cultural. Yo creo que todos debemos de respetarlos [a los músicos]. Yo veo que ahora los tratan como criminales y no se vale. Para mí los músicos son primordiales en el Centro [Histórico] y no son criminales, son artistas”. (Víctor, 47 años, mensajero, 08 de septiembre de 2016).

Esta definición, deja entrever una concepción de los músicos callejeros como productores culturales; no como vendedores, menesterosos o trabajadores informales. Sin embargo, esta concepción no es generalizada entre los transeúntes, ya que es recurrente que hagan distinciones entre los músicos que tienen estudios como productores culturales y, por otra parte, consideren a los músicos en situación de *vulnerabilidad social* e, inclusive, de valor *patrimonial asignado*, solamente como limosneros o indigentes.

Otro de los actores que tienen una percepción particular sobre la presencia de músicos callejeros son los policías. Esto se debe a que se superpone entre ellos una tensión constante. A este respecto, tuve la oportunidad de entrevistar a varios policías y también escucharlos sobre lo que opinan de los músicos que están en las calles donde trabajan en forma fija o, en donde hacen rondines, como parte de su labor. Sobre esta apreciación, hay una postura ambivalente entre los policías. “Mira [se refiere a un músico que intenta detener]: yo sé que estás aquí tratando de ganarte la vida en forma derecha [honesta]. Pero yo recibo órdenes. Tú [se refiere al mismo músico] aquí no puedes ponerte porque estás vendiendo. No puedes vender aquí. Mis jefes me dijeron que estaba prohibido que se pusieran ambulantes aquí. Por eso estoy aquí cuidando esta esquina de que no se ponga nadie aunque sólo toques música” (Sergio, policía, 31 años, 23 de octubre de 2016). Como se observa, mientras el policía se encuentre trabajando es difícil que considere al músico callejero como un productor cultural (o artista) y no como un vendedor ambulante. A pesar de que entre líneas intuyo que el mismo policía sabe que el músico callejero no es un vendedor ambulante, no obstante, es determinante su postura de

considerarlo solamente como un trabajador que se encuentra en el plano de la informalidad. Pero también hay policías que se solidarizan con la presencia de los músicos en los espacios públicos. Sin embargo, saben que mientras porten el uniforme es difícil que pueden crearse alianzas entre ellos como parte del entorno socioespacial. La única posibilidad de solidarizarse con los músicos callejeros es cuando van al CHCM en calidad de ciudadanos, sin portar el uniforme y los distintivos que les infieren autoridad:

La verdad es que a mi me gusta mucho lo que hacen [se refiere a un grupo de músicos callejeros que intenta desplazar]. El gobierno les debería poner escenarios en la calle para que estuviera permitido que tocaran. Yo la verdad, si por mi fuera, no los quitaba. Yo siempre que los oigo les doy dinero. Yo ya conozco a varios de ustedes [se refiere a los mismos músicos]. Pero cuando me dicen mis jefes que no quieren ver a nadie en la calle pues, qué quieren que haga. Pero sí me gusta mucho lo que hacen. La verdad es que sí tocan muy bonito. Cuando vengo con mi hijas al centro nos gusta mucho escucharlos. Si por mi fuera, de verdad, no los quitaba. Yo creo que ustedes deberían de tener su propio espacio, aunque sea los fines de semana. (Patricia, 44 años, policía/jefe de sector, 07 de octubre de 2016)

La postura de los habitantes respecto a la presencia de los músicos callejeros es una urdimbre compleja. ¿Por qué digo esto?, porque los habitantes (al igual que los músicos callejeros) forman parte de un entorno variopinto. En este sentido, resulta imposible jerarquizar una conceptualización uniforme sobre la presencia de los músicos callejeros expuesta de manera genérica por los habitantes del CHCM. Sin embargo, algo que caracteriza a los residentes de este territorio, sobre todo en los actuales procesos de gentrificación, son las tensiones de clase social atravesadas por los ‘imaginarios raciales’ entre los viejos y los nuevos habitantes (Leal, 2011). Al respecto, los nuevos habitantes del Centro Histórico, suelen sentirse atraídos e ‘idealizar’ la heterogeneidad del centro Histórico por los “personajes” que se encuentran en el espacio público, entre ellos, los músicos callejeros...

[Una] parte de la fascinación [de los nuevos residentes del Centro Histórico] al respecto de la heterogeneidad social, derivan de los encuentros diarios que los residentes tienen con los que ellos consideran como “personajes”, por ejemplo, el *bolero* afuera de los edificios, el músico callejero cerca, los niños de la *vecindad* o el vendedor [de abarrotes] de la esquina. (Leal, 2011: p. 32) [traducción propia]

Sin embargo, esta ‘idealización’ se resquebraja conforme los encuentros se vuelven volátiles. El testimonio de un habitante que vivió por espacio de 10 años en el corredor cultural Regina, es un ejemplo de ello:

Yo vine muy ilusionado a vivir acá a Regina en el 2007. Yo quería vivir aquí. Siempre me ha gustado el centro. Aquí en Regina vinieron a vivir muchos artistas en esta parte [se refiere al

corredor cultural]. Había mucho diálogo al principio entre los artistas y los habitantes que trabajaban en la calle. Pero después de tanto tiempo, todo esto se ha vuelto en mi contra. Estoy condicionado a la música que se escucha afuera, porque mi ventana da justo a la calle. Los músicos acá comienzan a tocar a partir de las dos de la tarde hasta las diez de la noche. Y de ahí lo que se escucha después es el antro de la esquina. Y esto no ha parado. Y todos ponen música a muy alto volumen. Y si le sumas a los músicos callejeros que tocan diario, ¡pues imagínate! Yo me voy de aquí porque ya no aguanto la calle. Es demasiado ruido, no se puede vivir. Es como si me preguntaran: “tu qué música escuchas”, pues yo les diría: “pues eso [señala hacia la calle desde la ventana de su departamento donde se escucha la música de un cantante con su guitarra], lo que suene en la calle”. Aquí vienen los estos cantantes con su guitarra o con los tambores y pues no para ahí. Un amigo me decía que investigara los precios de las persianas que hay ‘antiruido’ que existen ahora. Son productos bastante buenos. Pero bueno, me parece que ya es una inversión significativa. Yo no me iría de aquí si no fuera tan mala la calidad de vida que yo siento con todo el ruido que se escucha desde la calle. (Juan, habitante de Regina, 38 años, 20 de diciembre de 2016)

Ahora bien, con respecto a la concepción que los propios músicos callejeros hacen de ellos mismos como agentes activos en el imaginario social del CHCM, del total de entrevistados con los que tuve oportunidad de dialogar, pude recopilar varios tipos de definiciones. Son recurrentes las que hacen referencia a su papel como ‘trabajadores especiales’. Es decir, los músicos callejeros suelen clasificarse como un sector de producción ‘exclusivo’ en el espacio público : “Tenemos que nosotros definirnos de una manera distinta. Porque las leyes son contradictorias y nos catalogan de una manera en la que no somos” (Abraham/Cantante, ópera-popular, 38 años, 07 de diciembre de 2016). La imagen que ellos intentan reproducir de sí mismos viene de la mano con una ‘aspiración cosmopolita’ (Leal, 2011) que proviene de la presencia de actividades artísticas callejeras en el primer mundo: “Yo no conozco un lugar de primer mundo que no tenga expresión cultural, llámese música, pintura, teatro, no sé... Digo, yo no le he visto en particular. Por eso el Centro [Histórico] se parece al primer mundo” (Diego/Violin, 32 años, 08 de diciembre de 2016).

Sin embargo, pocos músicos me lograron expresar una definición concreta sobre lo que ellos pensaban que era un músico callejero. Varios de ellos me hablaban sobre la libertad que representaba tocar en las calles en contraposición con los espacios cerrados. Otros me enunciaban su papel como actores políticos. Algunos más me hacían notar que su presencia podría definirse como la de ‘prestadores de servicios culturales’. Pero de todo este cúmulo había un punto central que desde su visión se anclaba en tres características principales que identifican al músico callejero: expresión artística, esparcimiento (*hobbie*) y *modus vivendi*....

Definirlo, pues mira, yo creo que como tal no puede haber una definición así muy concreta, ¿no? Porque ‘habemos’ desde músicos que estudiamos en una escuela, hay chavos que están aprendiendo, hay chavos que son, que ni siquiera tuvieron clases, ¿no?, que son autodidactas y hay otros chavos que lo usan de *hobbie*. Hay otros chavos que, como yo, que lo ven como *modo de vida*, ¿no? Por cierto que a mí me gusta mucho este modo de vida. Hay otros chavos que lo ven como sólo un escaloncito para solventar la carrera de música. Entonces yo creo que no los podría definir como algo muy concreto pero, digo, en general, pues creo que todos tienen la idea de querer compartir su arte y lo que saben hacer y no sólo ensayando ellos en su casa. Uno como músico siente y quiere expresar: “no, pues esto es bello”, ¿no?, “esto quisiera que todo mundo lo escuchara”. Entonces yo creo que esa sería como la definición. (David/Flauta Transversal, jazz-boleros-clásica, 30 años, 23 de octubre de 2016) [cursivas mías]

Como se puede leer en la cita anterior, la complejidad subyacente que congloba una definición de músico callejero desde una postura inmanente a la propia práctica, es decir, que emana del propio músico, recae en la singularidad que ellos hacen de su trabajo como una actividad artística mediada por la expresividad como elemento fundamental o como una forma de esparcimiento (distracción). Pero también, otro de sus puntos medulares es la caracterización de su papel como trabajadores independientes que ofertan un servicio cultural del cual obtienen un beneficio económico, en la que por cierto, en los actuales procesos de *flexibilización laboral*, suelen trabajar no solamente como músicos, sino también, como trabajadores en diversos oficios, tal como se verá a continuación.

Músicos callejeros como trabajadores ‘multiactivos’

El modelo político-económico neoliberal en México —instaurado en la década de los ochenta— ha propiciado que el desempleo oscile en un margen de volatilidad que ha generado un crecimiento y diversificación de empleos en el ámbito informal. En el caso de los músicos callejeros con formación profesional y(o) semiprofesional, se han visto imposibilitados (en su mayoría) de conseguir empleos estables en su ramo. Debido a esta situación precaria, han optado por recurrir a labores en sectores de la economía terciaria. Es decir, trabajan sobre todo bajo regímenes de subcontratación o en forma independiente en otras áreas que no tienen necesariamente que ver con el ámbito musical. Por tal motivo, actualmente, los músicos callejeros atraviesan por un proceso de *flexibilización laboral*, en el cual subsisten gracias a que tienen dos o más ocupaciones que les generan ingresos económicos recurrentes. Este marco en el que se sitúan los músicos callejeros del Centro Histórico, se conoce como ‘trabajo multiactivo’ y(o) ‘pluriactivo’ (Guadarrama, 2014; Lorenzen; 2015).

Sin embargo, no quiero pasar por alto que durante mi trabajo de campo me encontré con músicos callejeros que cubren la totalidad de sus ingresos laborando únicamente en el CHCM o en otros espacios públicos de la ciudad. Aunque estos son casos aislados, destacan por la forma en la que han logrado permanecer a pesar de la hiperreglamentación y el acoso constante de las autoridades que, en su conjunto, propician escenarios adversos en donde es aún más difícil trabajar de manera estable.

El lector deberá tomar en cuenta que la práctica musical callejera también se encuentra supeditada al contexto político-económico por el que atraviesa el país. Sin sonar alarmante, este escenario podría resumirse como un ambiente que experimenta una volatilidad en términos económicos en el que, a pesar de que los indicadores sobre el desempleo en México muestren una supuesta estabilidad,⁴³ no obstante, en la *praxis*, la atmósfera es poco alentadora con respecto a la posibilidad de que los músicos puedan laborar únicamente en lugares de trabajo relacionados con sus aptitudes y conocimientos musicales; sin que por ello, tengan que recurrir a la calle para cubrir la totalidad de sus necesidades. Es importante destacar, como lo he venido sugiriendo a lo largo de este capítulo, que muchos músicos trabajan en el espacio público por una necesidad económica aunado al desarrollo de una vocación artística. La interrelación de estos factores económicos y vocacionales, potencializan la *liminalidad* del músico y se complejiza aún más con el elemento que los sitúa como *trabajadores multiactivos* en el contexto de la flexibilización laboral que enmarca al siglo XXI como un escenario que se caracteriza por las adversidades que presenta, ya que los *trabajadores multiactivos* no tienen ningún tipo de prestación social, seguro médico o de acceso a la vivienda... “En la sociedad contemporánea, el rasgo más sobresaliente de los patrones de empleo de los músicos es la *multiactividad*” (Guadarrama, 2014: 10) [cursivas más]. He ahí su importancia para ser analizado como parte de una definición que fragmenta aún más la noción de músico callejero.

En una investigación realizada por Rocío Guadarrama (Ibid) en torno a la precariedad laboral de los músicos de concierto en México, la autora da cuenta de

⁴³ Indicadores de ocupación y empleo al primer trimestre de 2017, en Instituto Nacional de Estadística y Geografía, (<http://www3.inegi.org.mx/sistemas/temas/default.aspx?s=est&c=25433&t=1>), 16 de mayo de 2017, (consultado el 03 de junio de 2017).

los rezagos en materia de trabajo por los que atraviesan músicos que tienen un alto grado de rigor académico. Puesto que se ven imposibilitados de obtener plazas labores de trabajo en el ámbito de la música de orquesta, recurren a otros empleos para poder mantenerse activos y solventar sus necesidades básicas de subsistencia. A este tipo de ocupación la investigadora le llama 'trabajo multiactivo':

Definimos la multiactividad de los músicos de concierto como una configuración de empleos estratégica, en la que intervienen factores estructurales macro, vinculados con el mercado (flexibilización del trabajo) y con las instituciones reguladoras de la profesión (masificación y privatización de la educación), así como factores micro relacionados con la capacidad de los actores para poner en juego los recursos heredados y adquiridos a lo largo de su trayectoria familiar y profesional, y satisfacer sus necesidades económicas y de realización profesional a lo largo de su carrera. Todo ello, en un contexto hiperflexible y desregulado, y al mismo tiempo fuertemente estructurado por categorías profesionales, de género y edad, en el que dejan de ser predominantes los empleos permanentes, de duración indeterminada o sobre contratos por tiempo determinado "de larga duración" con un empleador único. (Ibid: 9)

A este respecto, dicho concepto lo extiendo como algo que caracteriza a la mayoría de los músicos callejeros del CHCM. En este marco de 'multiactividad laboral', existen trabajos 'primarios' y 'secundarios' (Ibid) según la remuneración económica y el tiempo de ocupación que invierten en los diferentes ámbitos donde se ocupen en alguna actividad remunerada. Para ejemplificar la precariedad laboral de los músicos en el centro de la ciudad y el por qué recurren a emplearse en otras actividades, rescato un pasaje que presencié sobre un conflicto efímero entre músicos callejeros y un funcionario de la Subsecretaria de Programas Delegacionales y Reordenamiento en la Vía Pública (SSPDyRVP), ocurrido en la calle de Filomeno Mata, en donde uno de los músicos argumenta lo siguiente:

Mira, yo te digo [le habla al funcionario público] que deberían de hacer los horarios más flexibles. Porque nosotros [se refiere al grupo de músicos que están junto a él] tenemos que hacer pagos. Nosotros vivimos de donativos. Realmente estamos sin sueldos. No tenemos sueldo. Somos gente que nos hemos quedado en la pobreza a pesar de tener otros trabajos. Todos nosotros trabajamos haciendo varias cosas y también tocamos aquí. No se vale que nos quieras quitar. (Alejandro/Saxofón-Clarinete, 52 años, 23 de noviembre de 2016)

Como se observa, la precariedad del músico se hace evidente cuando intenta ser desplazado, ya que infiero que no podrá solventar sus gastos económicos si el funcionario público lo retira del lugar donde regularmente se instala para tocar. La situación de inestabilidad laboral, aunada a la presencia de individuos que impiden que los músicos trabajen en la vía pública, conlleva que la *multiactividad* del músico callejero sea determinada por los vaivenes del azar. En este sentido, los altibajos constantes en términos de estabilidad económica y la falta de espacios para que

toquen en la vía pública, han coadyuvado a que la actividad musical callejera sea, para la mayoría de los músicos del CHCM, una *fuentes de trabajo secundaria*. En consecuencia, las *fuentes de trabajo primarias* las buscan en otro tipo de entornos laborales... “Yo casi todos los días toco, antes tocaba tres veces al día. Pero desde que empecé a tener muchos problemas con los *tiras* [policías], me cansé un poco y decidí espaciar más los días para salir a tocar. Ahora toco más que nada los fines de semana porque entre semana doy clases en una primaria” (Verónica/Violonchelo, 38 años, 27 de agosto de 2016).

En la cita anterior Verónica ejemplifica cómo los músicos del Centro Histórico han optado por buscar fuentes de trabajo primarias que les permiten tener una mayor flexibilización de horarios para poder tocar en la calle y, con ello, seguir desarrollando su vocación como músicos sin dejar de lado la retribución económica que les genera esta actividad. En el CHCM hay casos extraordinarios de músicos que tienen trabajos permanentes y que, aun así, no dejan de lado el hábito de tocar en la calle: “Fíjate que yo trabajo para el CONACULTA, ahora que le llaman la Secretaria de Cultura. Mi trabajo es de 8 horas diarias desde hace como veintitantos años. Pero aun así nunca he dejado de tocar los fines [de semana] acá en el Centro o a veces entre semana en las noches por puro placer. Aunque a veces a mi esposa no le guste [risas]” (Francisco/Guitarra-Voz, 45 años, 02 de septiembre de 2016).

Aunando a este caso extraordinario, una de las particularidades que tiene el CHCM en el ámbito de acceso laboral, es que por sus características físicas impera una afluencia considerable de población flotante. Esta singularidad, les permite a los músicos conseguir fuentes alternativas de empleo, algunas de ellas, bien remuneradas: “Aquí en el Centro yo encuentro trabajo para otros lugares. Nos salen varias oportunidades porque mucha gente que se nos acerca, nos conoce y nos contratan para eventos fuera de aquí. La verdad es que a veces nos va mejor en esos eventos en el aspecto económico” (David/Flauta, jazz-boleros-clásica, 30 años, 23 de octubre de 2016). El caso del músico citado en las líneas anteriores, me permite observar que el espacio público del Centro Histórico es un lugar idóneo que les permite encontrar trabajos bien remunerados en otros lugares. Aunque, en el caso del mismo músico aludido anteriormente, a veces estas fuentes alternativas de empleo los sustraen completamente de la práctica musical callejera:

Precisamente tocando aquí en la calle, estaba una exposición de las fuerzas armadas, fue un enero de hace dos, tres años más o menos y yo estaba tocando con dos compañeros y yo veía dos tipos así pelones ¿No? dije “Me están viendo raro” y ya se acercaron a mí y dicen: “oye chavo: ¿quieres trabajar en una banda de música del ejército? Te pagarían tanto y así” y dije “Ah, pues está bueno” ¿No? Y como era ahí por Pantitlán pues fui... audicioné y todo. Y sí, ¡luego, luego me quedé!. Pero la verdad sólo aguanté dos años porque es mucho trabajo de soldado y no de músico en el ejército. (David/Flauta Transversal, jazz-boleros-clásica, 30 años, 23 de octubre de 2016)

La importancia de esta definición que indaga en el papel del músico callejero como ‘trabajador multiactivo’ en el Centro Histórico, es que en el contexto actual sobre el decrecimiento de fuentes de empleo estables que impera en la Ciudad de México, ha generado que en diversas áreas de profesionalización (en este caso las que tienen que ver con las musicales) sean prácticamente nulas. Por eso, muchos músicos callejeros han tenido que transitar en sus trayectorias laborales por diferentes ámbitos, entre formales e informales. Así, la práctica musical callejera en el actual contexto de contención de actividades musicales en el Centro Histórico es, de manera casi unánime, una fuente de trabajo secundaria que se interrelaciona con actividades ‘multiactivas’.

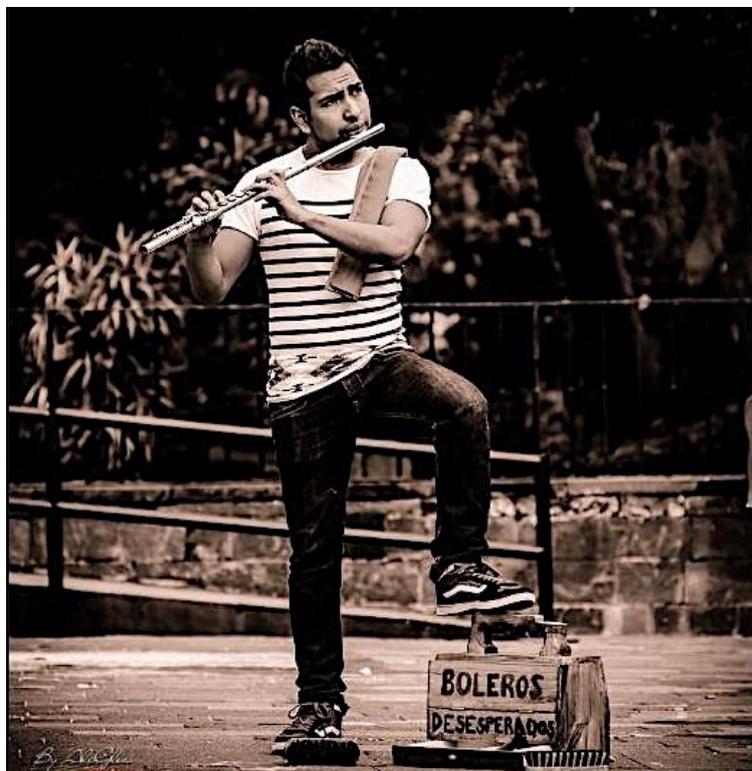


Figura 3.6. Músicos callejeros como ‘trabajadores multiactivos’.
Fuente: <http://studiodali.net/boleros/>

Conclusión: ¿qué es el músico callejero?

El músico callejero es un actor social que posee múltiples significaciones y tiene diferentes estrategias para aproximarse al espacio público. Con esta variedad de formas de conceptualizar y concebirse ellos mismos como músicos, observo que hay una complejidad en la construcción social de un personaje que se encuentra en los márgenes entre la legitimación y estigmatización social.

En primer lugar, la definición desde la normatividad del GDF, me permitió analizar que las autoridades se empeñan en considerarlos como parte de los sectores informales que ofrecen una prestación de servicios, sin considerar que las características intangibles (con rasgos tangibles)⁴⁴ de la práctica musical, resultan complejas de categorizarlas en un índice de tabulación de prestación de servicios.

A su vez, al intentar normar su quehacer en las calles, los requerimientos que pide el Gobierno del Distrito Federal (GDF) son contradictorios y excluyentes, ya que imposibilitan que varios agentes —como los músicos indígenas o personas que no tienen cartilla militar— puedan tener acceso al permiso como ‘trabajador no-asalariado’ que expide la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS). Otro aspecto francamente irrisorio, es que este gafete de ‘trabajador no-asalariado’ les impide tocar en cualquier centro histórico de la Ciudad de México, lo cual, en términos de factibilidad, determina una imposición *a priori* y les dificulta a los músicos callejeros acceder a este tipo de espacio público que, por sus características, es altamente redituable en términos económicos y de proyección.

La definición que hace énfasis en la vocación aunada a la retribución monetaria, como elementos ineludibles de la práctica musical, devela que los músicos no solamente buscan la obtención de un ingreso económico, sino que, también, buscan desarrollar una vocación que les permite mostrar sus aptitudes creativas por medio de la práctica musical. Con ello, sus aspiraciones de expresión

⁴⁴ Este concepto [intangibles] no deja de ser simplista porque intangible significa que no puede tocarse, lo que remite a uno solo de los sentidos físicos del hombre, el del tacto. Situación diferente es si se hubiera considerado que no pueden ser observados a través de los sentidos porque un servicio musical puede ser percibido por el oído [...] Por tanto, intangible no es lo mismo que no físico (el sonido puede ser muy físico). Véase: De la Garza, Enrique 2011 Trabajo no clásico, organización y acción colectiva”, en *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva Tomo II*, Plaza y Valdés Editores/ Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México, p. 309

artística logran ser solventadas y van de la mano con el beneficio económico que obtienen como músicos callejeros.

Sobre la posición marginal derivada de la estigmatización social, observo que la manera en la que se concibe a los músicos, como agentes marginales, proviene de un imaginario social compartido entre diferentes actores en el que suele adscribirse a las personas que trabajan en la calle como individuos en situación de 'vulnerabilidad social'. No obstante esto no toma en cuenta las particularidades socio-económicas de un agente son variadas y no son equiparables entre sí. Es decir, la condición de vulnerabilidad social que experimenta un músico indígena en el CHCM, no es similar a la que tiene un músico con una formación musical escolarizada y que proviene de un estrato social de clase media.

En cuanto a la característica que los sitúa como 'trabajadores multiactivos', es importante señalar que el actual modelo neoliberal ha subsumido a los músicos con formación profesional y(o) semiprofesional en un escenario de precariedad laboral *cuasipermanente*. Por ello, recurren a otras actividades para poder subsistir, lo que impide que se dediquen a trabajar en forma exclusiva, ya no sólo como músicos callejeros, sino como practicantes de alguna actividad relacionada con sus conocimientos musicales.

Con respecto a los imaginarios sociales que se han conformado en torno a la presencia de los músicos callejeros en el CHCM, se puede observar que hay diferentes percepciones sobre las que no se puede generalizar. No obstante, a través de los diferentes testimonios recabados en campo, observo que los transeúntes/espectadores suelen considerarlos como 'productores culturales', pero solamente a cierto tipo de músicos. Los policías, en cambio, tienen una percepción dual en la que hacen una diferenciación entre su papel genérico de "guardianes del orden", lo que los lleva a confrontarse recurrentemente con ellos y, por otro lado, cuando se encuentran despojados de su papel de autoridad, establecen una percepción solidaria en torno a su presencia.

En el caso de los habitantes, el testimonio presentado me permite analizar que hay una 'idealización' de la noción de músico callejero, sobre todo en lugares recientemente renovados (*corredores peatonales, culturales y turísticos*). Pero

conforme la presencia del músico callejero se vuelve estática, los habitantes experimentan una ambivalencia, ya que por un lado, los consideran como una parte primordial en este tipo de entorno revitalizado, en donde incluso suelen elogiar sus aptitudes musicales y de performance o, por el lado contrario, pueden sentirse hastiados de su presencia a través de los años.

Sobre la definición expresada por los propios músicos, es recurrente que ellos mismos se consideren como ‘trabajadores especiales’. Al respecto, suelen concebirse como pacificadores, artistas, ‘entes libertarios’. Todo esto englobado dentro de un nicho en el que suelen adscribirse como productores de cultura y hasta cierto punto, como hacedores de una oferta mercantil que se encuentra en el orden de lo intangible, es decir, como parte del *patrimonio intangible* del CHCM.

Esta (re)construcción conceptual —empírica, vivencial y documental— del músico callejero, me ha permitido entender los riesgos que implica caer en las generalizaciones; sobre todo, como lo he referido con anterioridad, porque es recurrente encontrar la definición de este tipo de agente solamente desde el punto de vista *etic*, lo que no permite desentrañar diferentes interpretaciones, las cuales pueden enriquecer aún más una definición abierta.

Por todo ello, la noción de músico callejero se encuentra en límites porosos que oscilan en un esfera de ‘legitimación social’, como señala Picún, (2014), pero también, en los márgenes entre la ilegalidad, informalidad, estigmatización y marginación. Por supuesto, todo ello, les genera conflictos y(o) aprobaciones entre los diversos actores sociales del entorno. Es decir, el músico callejero en el CHCM, se mantiene en un continuum de *liminalidad* que lo diferencia de otros actores sociales que hacen uso del espacio público en un contexto de revitalización y posible gentrificación.

Capítulo 4

Mecanismos de apropiación en el espacio público y construcción de *seguridad ontológica*

Las representaciones musicales de la calle pertenecen más al espacio que al tiempo (Prato, 1984: 155)

Introducción

Día con día, los músicos callejeros en el Centro Histórico, en especial los que pertenecen al grupo descrito en el capítulo anterior con *formación musical profesional y(o) semiprofesional*, generan estrategias de apropiación en el espacio público. La mayoría de estos mecanismos, son producto de rutinas cíclicas y aprendizajes transferibles por acumulación. Los lugares públicos son, en consecuencia, un pergamino que les posibilita a los que recorren y habitan sus periferias y centros, tener varias lecturas sobre un mismo espacio. En ese sentido, un espacio público no es lo mismo para un transeúnte local, que para un turista. Ni tampoco lo es para un policía que para un vendedor ambulante. Es decir, aunque pueden existir puntos en común, las visiones y el sentido de apropiación de un determinado espacio, pueden ser diametralmente opuestas dependiendo de muchos factores, entre los que destacan, los de carácter perceptivo... “El espacio público es de todos pero no todos se apropian y lo perciben de la misma manera. Y en este proceso cruzado por la creatividad y la improvisación, por la sociabilidad y el conflicto, se generan formas de identificación, de diferenciación, de integración y de disolución social” (Ramírez Kuri, 2006: 106).

En el caso de los músicos callejeros en el CHCM, los mecanismos de apropiación de espacios públicos que realizan en un contexto de revitalización tienen particularidades. Sobre esta apropiación intrincada, durante el trabajo etnográfico, mis preocupaciones eran:

1. Conocer las estrategias de apropiación de músicos callejeros y las relaciones que establecen en un continuum de tiempo.

2. Analizar por qué deciden tocar en determinados lugares que no son sino la expresión de un proyecto urbano que está mediado por los intereses comerciales.
3. Observar si en estas estrategias de apropiación, los músicos se comunican o entran en conflicto (a través del sonido y el performance), no sólo con los transeúntes, sino con personas que llevan a la *praxis* diversas formas de apropiación en forma paralela.

Para comenzar a describir los mecanismos de apropiación de espacios públicos en el CHCM por parte de músicos callejeros, haré una descripción etnográfica de cuatro músicos callejeros con los cuales hice recorridos *in situ* para observar sus rutinas y los puntos críticos que rompen con esta 'rutinización', y el por qué deciden instalarse en determinados lugares. Esto es importante porque como señala Anthony Giddens (2011), las rutinas permiten observar el desenvolvimiento de los individuos en contextos sociales diferentes donde se produce un relación de 'seguridad ontológica' con el entorno social y las instituciones donde se reproduce esta 'rutinización', las cuales están interrelacionadas con puntos críticos que se establecen en la vida diaria y que producen puntos de quiebre y de seguridad en la continuidad de la vida de los agentes:

Una rutina es inherente tanto a la continuidad de la personalidad del agente, al paso que él anda por las sendas de actividades cotidianas, cuanto a las instituciones de la sociedad, que *son* tales en virtud de su reproducción continuada. Un examen de la rutinización, según sostendré, nos proporciona una llave maestra para explicar las formas características entre el sistema de seguridad básica, por un lado, y los procesos constituidos reflexivamente, inherentes al carácter episódico de encuentros, por el otro. (pp. 94-95)

En consecuencia, la 'seguridad ontológica' de los músicos callejeros que a continuación será descrita, forma parte de una consecución de prácticas y un 'sentido de lugar' (Crossa, 2013) que les proporciona un vínculo material, social y simbólico en los lugares donde llevan a cabo su actividad musical. Sin embargo, es importante discernir entre músicos que establecen un 'sentido de lugar' con el territorio y otros que se sitúan en lo que suele llamarse *toponegligencia*, que en palabras de Amaranta Medina (2012) puede entenderse como: "[...] una forma de desarraigo, de falta de pertenencia, de indiferencia por el espacio de vida, sin llegar al rechazo o la incomodidad. En esta territorialidad el lugar puede ser considerado de manera utilitaria" (Ibid: 257). La misma autora explica que este tipo de figura

territorial suele presentarse entre los músicos callejeros... “quienes pueden presentar esta forma de territorialidad son personas que llegan a la calle sólo para trabajar, como los músicos que tocan en cada restaurante [por ejemplo]” (Ibid).

En las cuatro experiencias en las cuales profundizaré en los párrafos subsecuentes, el nivel de compenetración y arraigo que tienen cada uno de ellos con el espacio público es desigual, sobre todo porque algunos de estos músicos viven muy cerca de los lugares en donde se instalan para tocar. Por eso el lector deberá considerar que el nivel de pertenencia con el territorio suele ser diferencial, aunque con rasgos en común, entre la mayoría de los músicos callejeros del Centro Histórico. La decisión de escoger a los siguientes interlocutores responde a que con ellos generé *rapport* durante mi trabajo de campo y por otros factores; como el tiempo que llevan tocando o por la incidencia que han tenido en la construcción de proyectos y acuerdos para poder tocar sin ser acosados por las autoridades formales e informales.

4.2. Rutinas y rituales de músicos callejeros con formación profesional y(o) semiprofesional

Verónica: una apropiación desde la experiencia y la acción política

Son las once de la mañana de un día sábado. Me encuentro caminando a un costado de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal, ubicada en el Palacio Legislativo de Donceles. Hay bastante tránsito en los alrededores. El sol cae a plomo. Cuando hay este tipo de clima, es recurrente que en las calles del CHCM haya mucha población flotante y local que realiza diferentes actividades. Llego a un edificio enclavado en la calle de Allende. Tengo una cita con un músico que responde al nombre clave de *Verónica* en su casa.

El edificio donde ella vive tiene cinco pisos en total. Verónica vive en el último piso. Antes de tocar a la puerta de su departamento me percaté de que esta escuchando música clásica. Me recibe de forma impetuosa. Verónica tiene un carácter sumamente efusivo. Está vestida con una falda larga azul que tiene unos bordados de flores. Trae puestas unas botas negras bien boleadas y una blusa con estampados de flores de color amarillo claro. Tiene su cabello suelto. Sus labios

están pintados de color rojo y alrededor de sus ojos azules tiene puesto un delineador que resalta su mirada.

Casi de manera inmediata, me ofrece algo de tomar y me dice: “en lo que me preparo para salir a tocar te invito a tomar un jugo que me estoy haciendo de apio”. Le digo que sí y me siento frente a ella en una pequeña mesa que tiene en su sala. El departamento es pequeño pero confortable. Mide aproximadamente cuarenta metros cuadrados. Tiene dos recámaras, un baño, una cocina y una pequeña sala. Tiene una altura considerable, por lo cual hay un pequeño tapanco arriba de los cuartos que funciona como bodega.

Mientras estoy sentado observo que tiene un gato y me dice: “es mi consentido, por eso está tan gordo. Trabajo en las calles para alimentarlo”. Inmediatamente nos reímos.

Poco después, entra a uno de los cuartos y me comenta: “aquí tengo como mi estudio”. Veo que en ese lugar tiene unos estuches de guitarra, un teclado y dos violonchelos. También hay partituras, una computadora vieja y muchos libros acomodados en pequeños estantes de madera. De ahí saca su violonchelo que mide aproximadamente 75 cm de longitud y agarra un arco de unos 25 cm de largo. Después de tomar su arco me comenta de manera entusiasta: “éste arco que tengo es con el que salgo a tocar siempre. Me lo regaló un tío. Es un arco alemán y es muy caro. Este tipo de fibras que tiene el arco hacen que suene el violonchelo muy fuerte. Por eso lo saco, porque en las calles de aquí es muy difícil poder escucharte desde lejos”. Poco después saca del mismo lugar un pequeño amplificador y una pila para que no tenga que conectarse a una toma de corriente en la calle. Asimismo agarra una especie de *diablito*⁴⁵ de metal con ruedas que es con el que carga el amplificador mientras camina. Del mismo cuarto saca un pequeño banco de plástico de color verde. También agarra un atril y unas partituras y las guarda en su estuche. Después toma un folder en donde tiene sus permisos para tocar en la calle. Me los muestra. Son copias del gafete del ‘trabajador no- asalariado’. La licencia trae su foto y los sellos de Secretaria del Trabajo y Previsión Social (STPS). También me enseña el permiso que expide la misma dependencia que indica el tipo de músico

⁴⁵ El “diablito” es una carro de carga de aluminio en forma de “L” que se utiliza para colocar objetos.

que es, qué instrumento ejecuta y en qué lugares puede tocar. El de ella dice que es trabajador ambulante, que toca el violonchelo y que puede instalarse en los espacios públicos del Distrito Federal con excepción de los centros históricos (Véase figura 4.1). Agarra su celular, un poco de dinero que tenía sobre la mesa y me expresa: “Vámonos a la calle”. Le digo que sí y le pregunto si quiere que le ayude a cargar su banco. Me dice que mejor ella lo carga.

Todo este conjunto de prácticas previas forman parte de un ritual cíclico que Verónica ha practicado y que se ha ido transformando por más de 10 años de tocar en el CHCM. Este ritual se extiende hacia la calle. En ese lugar, Verónica ha creado rutas de acceso al espacio público que han ido cambiando debido a los procesos de revitalización. Mientras caminamos por la calle, carga su estuche de violonchelo a sus espaldas (como si fuera una mochila), pone el ‘diablito’ en el piso y acomoda encima su amplificador, la pila y el banco de plástico y comienza a caminar por la calle. Varias personas la saludan y lo primero que ella me expresa es lo siguiente:

Bueno, ahorita vamos hacia Bolívar y Av. 5 de Mayo. Vamos a ver; si no hay *polis* [policías] pues me quedo a tocar ahí. Es que mira, yo en los primeros lugares que toqué hace muchos años eran en los arcos del Zócalo, en Motolinía, Madero y Gante. Pero cuando empezó todo el desmadre de la peatonalización de las calles pues a muchos de nosotros nos corrieron. Entonces yo empecé a hacerme mis nuevas rutas dependiendo de cómo veía el lugar. La verdad es que antes si me peleaba mucho con los *tiras* [policías], pero ahora ya prefiero darles por su lado y no argumentarles nada. Yo llegué a esa calle de 5 de Mayo porque me corrieron de los arcos y de esos lugares que te mencioné porque hubo un intento de regulación de nosotros [los músicos] por parte de la Asamblea Legislativa [del Distrito Federal]. Pero en lugar de que su intento de regulación nos ayudara a poder tocar en mejores lugares, no sirvió más que para que la mafia [se refiere a los líderes de los vendedores ambulantes] de Diana Barrios, digámoslo con todos sus nombres y silabas, eh... tomara posesión de [Francisco I.] Madero. Entonces bueno, yo había probado en la esquina de 5 de Mayo y Bolívar pero no la ‘había hecho mía’. Mi lugar eran los arcos, tocaba en Madero, cuando todavía no le habían cambiado el piso. Y cuando le cambiaron el piso, nos la quitaron. De eso sirvió la onda de Diana Barrios, que le otorgaron a la ‘mafia’ toda la calle de Madero. (Verónica/Violonchelo, clásica-boleros-popular, 38 años, 27 de agosto de 2016)

Esta parte que describe Verónica de ‘hacer suya la calle’ es una analogía que se refiere a la apropiación de un espacio público para un determinado fin. A su vez, Verónica menciona cómo cambiaron sus rutinas debido a la peatonalización de las calles que la obligaron a buscar otros lugares para poder instalarse.

Llegamos a la esquina de Av. De 5 de Mayo y Bolívar, lo primero que menciona Verónica es que no hay ningún policía custodiando la zona. Esto la entusiasma mucho, porque regularmente hay policías y ella tiene que buscar otros

lugares en donde poder tocar. Por ejemplo, cuando ve a un policía en esta esquina se va hacia la Av. Juárez o a las inmediaciones de la Catedral Metropolitana. También me menciona que dependiendo del horario, puede tocar en calles donde antes de la 'revitalización' sí podía instalarse. Me dice que en la calle de Francisco I. Madero puede tocar después de las doce de la noche. Dice que en ese lugar y a esa hora todavía hay mucha gente y no hay policías y 'botargas' molestando.

El ritual que Verónica establece cuando se dispone tocar en el espacio público es el siguiente: 1) se fija que no haya policías alrededor, 2) acomoda sus cosas recargadas en la pared de un edificio, puerta o estructura 2) pone su bocina y pila a un lado de ella, nunca de frente, 3) acomoda su atril enfrente de ella a menos de 15 cm, 4) saca su arco y afina su violonchelo, 6) pone el estuche de frente de manera que sirva como receptáculo de las propinas, 7) previamente le pone algunas monedas al estuche abierto para que la gente sepa que ahí se deben depositar, 8) conecta su pila y el celular al amplificador, 9) saca unas tarjetas de presentación del estuche y las acomoda a un costado para que la gente las pueda tomar, 10) escoge alguna pista del celular, la reproduce y comienza a tocar, 11) hace muchas gesticulaciones mientras toca, 12) cuando alguien pone alguna moneda en el estuche asiente con la cabeza en señal de agradecimiento, 13) cuando termina de tocar alguna pieza sonrío al público que la observa y agradece con algunas palabras.

Mientras estamos en la esquina de Bolívar y Av. 5 de Mayo, y después de 45 minutos de tocar, Verónica observa que se acerca un policía. Me dice que ya la vienen a molestar. El policía le dice que no puede tocar ahí. Ella le menciona que ya se va. Comienza a acomodar sus cosas. Lo primero que hace es guardar el dinero en una pequeña bolsa de tela. Logró juntar casi 50 pesos en monedas. Me dice que nos vayamos hacia Av. Juárez. En el camino, Verónica me habla sobre cuál es la diferencia entre los músicos que tocan en un escenario y los músicos que tocan en la calle:

Quando eres músico callejero te enfrentas al público de otra manera eh... desnudo (ríe). Generalmente los músicos formales tienen la ventaja del escenario que te protege, te da una distancia. Ellos (el público) están allá y tu estás arriba en el escenario. *Pero en la calle todos estamos en el mismo nivel que toda la gente que pasa por el mismo espacio.* Por eso debe de haber una libertad del uso del espacio público. Aunque es un tema de mucha controversia. Pero yo creo que no se debe de monopolizar el espacio público para que lo usen unos cuantos. (Verónica/Violonchelo, clásica-boleros-popular, 38 años, 27 de agosto de 2016) [cursivas mías]

Constantemente Verónica me menciona cómo en muchas ocasiones ella llegaba a ‘su esquina’ y encontraba a niños indígenas tocando. Esta situación le causaba mucha molestia porque para ella es una forma de explotación infantil laboral. Sin embargo, también infiero que esta molestia se debe a que ella considera esta esquina como ‘su lugar’. En consecuencia, observo que a través del uso cíclico de diferentes lugares el músico callejero establece una apropiación que le genera conflictos y disputas por el uso de un espacio que simbólicamente le pertenece. También, al generar un sentido de lugar (Crossa) —que corresponde con una apropiación simbólica, material y de interacción con diversos actores sociales— los músicos callejeros establecen un fuerte arraigo con determinados lugares, tal como se evidencia con la ‘rutinización’ de Verónica.

En otra ocasión, durante trabajo de campo, tuve la oportunidad de acompañar a Verónica a una marcha multitudinaria que se realizó en contra de algunas políticas públicas implementadas por el actual Gobierno Federal (GF). La manera en la que Verónica se desenvuelve en este tipo de acciones colectivas es sobresaliente. Incluso podría decir que la ‘seguridad ontológica’ que ella ha creado en torno a este tipo de movilizaciones es una de sus principales virtudes, ya que ha establecido relaciones sociales duraderas con población foránea y local y con otros músicos callejeros a través de convocatorias que ella lanza para que la acompañen a tocar durante estos actos. Asimismo, por diferentes redes sociales, les solicita a otros músicos callejeros que se manifiesten durante alguna marcha en contra de las políticas de hostigamiento que han sucedido de manera sistemática en los últimos años.

Otra forma de exteriorizar su inconformidad durante estos actos, es grabar videos donde toca el tema “Los Tres Cochinitos”⁴⁶ mientras pasa un grupo de policías y después lo comparte en las mismas redes sociales. Estos videos los acompaña de algunos pensamientos donde manifiesta su total repudio a las autoridades que constantemente agreden y persiguen a los músicos callejeros del Centro Histórico. Esta forma en la que Verónica ha creado un entorno de ‘seguridad

⁴⁶ El tema conocido popularmente como “Los Tres Cochinitos”, en realidad se llama “Cochinitos Dormilones” (1935) y forma parte de las composiciones del célebre compositor mexicano Francisco Gabilondo Soler “Cri-Crí” Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=8fucSgNiNzY&feature=youtu.be>

ontológica' durante este tipo de actos públicos, que podría llamar de 'proselitismo', funge como una vía de apropiación del espacio público en términos colectivos. Es sumamente llamativo observar que cuando Verónica se instala en lugares estratégicos por donde pasa alguna marcha, siempre comienza a tocar de una manera en la que casi inmediatamente capta la atención de los manifestantes; lo que propicia que muchos de ellos se solidaricen con las consignas escritas en varias cartulinas donde se pueden leer leyendas como: "La música en la calle no es un delito".



Figura 4.1. Violonchelista durante un acto político en el Centro Histórico.
Fotografía: Pablo Iván Argüello González 18/12/2016

Roberto Sax: 35 años de habitar por instantes en las calles del Centro

Histórico

La presencia de un músico que ha tocado por más de 30 años en el CHCM, ejemplifica cómo a veces se pueden generar arraigos considerables en este territorio entre población flotante y local. Este músico responde al nombre clave de *Roberto Sax*. Fue a través de recorrer junto con él las rutas de circulación que ha establecido como músico callejero, que pude darme cuenta de sus rutinas y rituales de apropiación en el espacio público. En este sentido, en muchas ocasiones noté cómo varias personas se le acercaban de manera efusiva mientras caminaba o

cuando se instalaba para tocar en un determinado lugar. Esto me permitió observar el fuerte lazo de interacción social que tiene con diversas personas del CHCM.

A pesar de que Roberto no acepte que ha tenido que cambiar sus itinerarios debido a los procesos de revitalización urbana, a través de los recorridos etnográficos que realicé junto con él, pude darme cuenta de cómo estos cambios en el paisaje urbano lo han motivado a crear una serie de mecanismos de apropiación. Tales mecanismos a veces le funcionan y otras veces le generan conflictos.

Roberto Sax es un músico de 65 años que tiene una apariencia física desaliñada. Casi siempre viste con camisas arrugadas, pantalones de mezclilla desgastados, botas sucias, cabello despeinado, barba sin cortar, uñas largas... Tiene pocos dientes, lo cual produce una silueta característica en su cara cuando algo le parece hilarante. Roberto posee una personalidad efusiva que denota cada vez que habla con su voz rasposa. Todas estas características en conjunto llaman mucho la atención cuando camina por la calle y (o) se instala en algún lugar para tocar. Siempre carga con un funda de plástico que mide 50 cm aproximadamente, en donde guarda su saxofón, un pequeño estuche con lápices de colores y algunas libretas con dibujos que él mismo hace.

Por lo regular, el itinerario que establece cuando llega al CHCM, consta de arribar a un restaurante-bar ubicado en la calle de Allende poco después del mediodía. En ese lugar, pide la “botana del día” y toma algunas cervezas antes de comenzar a tocar en las calles. Casi siempre sale de ese lugar a las tres y media de la tarde. Por lo regular, él se dirige hacia la calle de República de Guatemala, que es el lugar donde comienza a observar el entorno urbano. En especial, se fija que no haya organilleros en la zona:

Es posible que tengamos que hacer una jugada [un movimiento]. Mira, a donde voy ahorita es a la calle de Moneda, que es uno de los mejores emplazamientos para tocar en la Ciudad de México. Pero ocasionalmente está ocupada por los organilleros [a lo lejos se escucha el sonido de un organillo]. Entonces tengo que hacer cosas. Tengo que solucionar eso por momentos. Porque siempre estamos hablando de momentos, ¿no?. *Habitamos la ciudad por instantes*. Yo calculo que hoy por ser jueves tendremos suerte. Pero mira. Vamos a tener que hacer un ‘juego, me vas a tener que invitar una chela. Porque mira [llegamos a Moneda], tengo que esperar a que se vayan aquellos [señala a un par de organilleros que están por la Catedral Metropolitana] o vamos a tener que esperar que se vayan aquellos [señala hacia la calle de Moneda donde también hay otros organilleros]. (Roberto/Sax, jazz-rock-boleros, 07 de octubre de 2016) [cursivas mías]

Lo que deja entrever Roberto en esta rutina que él establece desde que sale del bar y hasta que llega al lugar donde tiene intenciones de tocar, es que su apropiación está determinada por su experiencia de conocer los mejores horarios y las mejores calles para tocar en los ‘epicentros de la revitalización’. Esto lo deduzco, porque sabe que tendrá que competir por el espacio público con otros agentes, como los organilleros por ejemplo, porque es el horario más concurrido de población flotante en estos lugares y, como tal, son los que le permitirán obtener mejores retribuciones en términos monetarios.

A su vez, al ser un músico de edad avanzada y llevar tantos años tocando ahí, ha logrado afianzarse como parte de la memoria social en diferentes lugares del CHCM; en consecuencia sabe que es poco probable que alguna autoridad (del ámbito formal e informal) intente extorsionarlo o llevárselo remitido ante un juez cívico. A diferencia de Verónica, Roberto Sax como músico callejero no se preocupa por portar con el gafete de ‘trabajador no-asalariado’. Él mismo me plantea que no lo necesita. Al respecto menciona lo siguiente:

Yo no tengo gafete de esos que dan en la delegación, a mí nunca me lo han dado. Ni me hace falta. Es que a mí ni se me acercan, yo les doy miedo. O sea no se me acercan, prefieren no ganar los quince pesos que me podrían quitar [mediante extorsión] que acercárseme porque saben que les voy a gritar y que les voy a hacer perder el tiempo y que no me van a lograr quitar mi dinero. (Roberto/Sax, jazz-rock-boleros, 07 de octubre de 2016).

Tampoco carga con alguna bocina para poner pistas pregrabadas mientras toca. Con ello observo que hay diferentes mecanismos de apropiación del espacio público dependiendo del arraigo y la experiencia acumulada. En ese sentido, una rutina establecida por más de 30 años como la que lleva a la *praxis* Roberto Sax, ha logrado consolidarse a pesar de los procesos de revitalización actuales, pero modificándola según las circunstancias.

Cuando Roberto decide instalarse en algún lugar, por lo regular acomoda su estuche de saxofón enfrente de él para que la gente le deposite alguna propina. Se pone una lengüeta en la boca (caña para emitir sonidos que usan los saxofonistas) y comienza a tocar en forma un tanto estridente y desafinada. La forma en la que viste, como ejecuta el saxofón y la manera en la que hila diferentes temas populares de varios géneros musicales en forma lineal, como si fuera un solo tema, provoca que muchas personas lo rodeen o sientan curiosidad por su intervención en el

espacio público. Cuando algún transeúnte le deja alguna propina, siempre inclina totalmente su cuerpo en señal de agradecimiento. Al terminar de tocar, aunque no haya nadie alrededor, hace el mismo movimiento. Este ritual, lo repite todos los días durante una hora treinta minutos en tres turnos, desde las tres de la tarde hasta las once de la noche aproximadamente.

Otro aspecto que destaco en las rutinas que establece Roberto Sax en el CHCM, es que su conocimiento de la zona que ha acumulado por tantos años, le permite tener una movilidad mayor en diferentes puntos. Pues comienza a tocar en algún lugar y conforme observa como se desenvuelven las actividades en el entorno socioespacial es cuando decide como desplazarse . Esto lo hace todos los días. En horarios que van de las 3 de la tarde a las 10 de la noche (ya que tiene que tomar el metro para irse a su casa) dependiendo de diversos factores, tales como las condiciones climatológicas o el cierre de las calles por alguna manifestación.

Roberto (a diferencia de Verónica que vive en el CHCM) habla de que su apropiación es un 'habitar' en forma efímera a través de la práctica musical. En este sentido, cito el habitar que Emilio Duhau y Angela Giglia (2008) explican como: "Hemos definido al habitar como el proceso de constitución y construcción social de la presencia de un sujeto –individual o colectivo- en un entorno dado" (p. 329). Es decir, para este saxofonista de 65 años de edad, el habitar es una expresión de relaciones tejidas a través de la rutina y los vínculos socioculturales con determinados espacios urbanos con los que genera interacciones sociales colectivas. Por ello es necesario enfatizar que Roberto Sax aplica su experiencia como un conjunto de saberes que le posibilitan apropiarse del espacio público, en un sentido que va de lo diacrónico a lo sincrónico... "En el proceso de habitar el espacio se expresa y al mismo tiempo se produce cultura urbana, no como algo estático sino como un conjunto de saberes, prácticas y valores asociados a la experiencia de cierto espacio habitable" (Giglia, 2012: 23).



Figura 4.2. Saxofonista a un costado de la Catedral Metropolitana.
Fotografía: Pablo Iván Argüello González 03/10/2016

Diego: una apropiación politizada y en términos de retroalimentación

Uno de los sitios más concurridos en el perímetro 'A' del Centro Histórico es el llamado "Viejo Portal de Mercaderes", conocido comúnmente como "Arcos del Zócalo". En esta zona, ubicada en la parte este de la Plaza de la Constitución, proliferan las actividades comerciales que ocurren a lo largo del día. Sin embargo, durante la noche, este pasillo es ocupado por indigentes, en su mayoría adultos mayores o indígenas de diferentes estados de la República Mexicana que duermen y a veces logran comer algún alimento que consiguen o les donan, ya sea sobre el pavimento, recargados sobre los arcos de piedra o en las afueras de las cortinas de metal de los locales comerciales. En este pasaje abundan lujosas joyerías que en sus vitrinas muestran piezas finas que son llamativas ante las miradas de los transeúntes. Al final del pasillo que entronca con la calle 16 de septiembre, es recurrente escuchar por las mañanas (de 10:00 am a 12:00 m) y las tardes (de 3:00 a 6:00 pm) a un violinista joven llamado Diego.

El 'sentido de lugar' que ha generado Diego en este pequeño espacio abigarrado, el cual posee una acústica particular —por la infraestructura material y la reverberación del sonido causada por el diseño arquitectónico— es, como diría Verónica Crossa (2013): "[un] compromiso que no sólo resulta de la importancia

económica de un sitio, sino también de los procesos sociales y culturales particulares que produjeron esta forma de espacio público” (p. 40). Puesto que para Diego el apego con este lugar va más allá del *valor* que le produce en términos monetarios, el arraigo con este *espacio social* está determinado por su involucramiento mediante la interacción social, atravesada por una conciencia política sobre su *derecho a trabajar* en este territorio.

Para ahondar en el ‘sentido de lugar’ que ha generado Diego en este espacio público del CHCM, retomaré parte de las rutinas que realiza cuando él toca y cómo se ha convertido en un actor intrínseco en las actividades diarias de la zona. Lo que ha moldeado en él un *discurso politizado* que frecuentemente comparte entre diversos agentes. Todo ello, en su conjunto, le genera una ‘seguridad ontológica’ en este espacio que le permite desarrollar su vocación musical y afianzar un discurso político sobre su derecho a trabajar en este sitio asediado por músicos y otros trabajadores de la vía pública.

La vida profesional de Diego dio inicio en la Escuela de Iniciación Artística No. 4 de Instituto Nacional Bellas Artes (INBA). Su primera experiencia como músico callejero fue cuando comenzó a cantar en camiones del transporte público en diferentes zonas de la Ciudad de México, en el año 2009 aproximadamente. En sus propias palabras: “comencé a tocar en las calles por una necesidad económica para pagar mis estudios”. A partir de estas primeras experiencias, Diego comenzó a entusiasmarse con la idea de que podía generar ingresos tocando en las calles y estudiar al mismo tiempo. A raíz de esta situación, la cual vislumbró como positiva, lo incitó a acercarse al CHCM para buscar lugares donde poder instalarse como músico callejero. Sin embargo, casi de manera inmediata, supo que tenía que conseguir un permiso especial para poder tocar: “A partir de entonces me doy cuenta que hay un reglamento. A partir del cual cada persona que tiene necesidad de venir a trabajar debe cumplir”. El hecho de haber conocido este requisito fue determinante en su postura actual de considerarse un actor político; ya que para Diego, el nivel de conciencia que ha adquirido —como lo analicé en el caso del testimonio de Verónica— sobre las contradicciones de los permisos y la confrontación con diversas autoridades, produjeron que se interesara por conocer a fondo las leyes y los permisos para poder trabajar en el espacio público sin ser

intimidado por las autoridades y gente que él llama “la mafia”. Esta “mafia” a la que él se refiere no son sino miembros de la Asociación Civil de Diana Barrios que cobran cuotas de derecho de piso para poder trabajar en diferentes zonas del CHCM.

Tiempo después, a raíz de los procesos de revitalización, comenzó a buscar varios lugares para poder trabajar. Fue en ese lapso de exploración territorial, cuando conoció a otros músicos que, al igual que él, se dieron cuenta de la potencialidad y alcance, en términos monetarios y de exposición, que le otorgaba tocar en el Portal de Mercaderes. A partir de ese momento, él considera esta esquina como “su lugar”.

Cuando Diego llega al ‘Portal de Mercaderes’, saluda a la persona que atiende el puesto de venta de revistas y periódicos que se encuentra contiguo a este espacio. Es frecuente que en el momento en que se instala y comienza a tocar, la vida activa en esta parte del Centro sea desbordante. En gran medida porque este lugar funciona como un lugar de transición que conecta con diferentes zonas turísticas y de actividades comerciales: Zócalo, Francisco I. Medero, 16 de Septiembre, 5 de Febrero, entre otras. Por eso es recurrente que haya un constante tránsito de individuos de diferentes estratos sociales. En ocasiones, Diego saluda a los cuidadores de las joyerías o alguna persona que conoce, ya que él vive muy cerca del Zócalo. A pesar de que mucha gente lo saluda y se le acerca cuando toca, percibo que no tiene demasiados ‘compromisos sociales’ con estas personas: “Es importante señalar que el intercambio social producido en el ámbito de los músicos callejeros no necesariamente conlleva compromisos, obligaciones o vínculos futuros entre los participantes” (Picún, 2014: s/p). Sin embargo, Diego me señala que tiene un ‘compromiso social’ con diversos agentes que elogian su trabajo como músico callejero. En este sentido, el compromiso social de Diego tiene que ver con una especie de reciprocidad con las personas que lo animan a seguir tocando, a pesar de los contratiempos que surgen mientras toca debido a la hiperreglamentación y el acoso que sufre por parte de diversas autoridades:

Al principio, como te decía, venía aquí por necesidad, pero a partir de eso empieza una evolución en mí personalmente, porque viene gente que le empieza a gustar mi trabajo; gente empieza a venir a buscarme aquí principalmente; gente que vienen aquí a dar la vuelta al centro a escucharme en lo particular y pues son experiencias que me retroalimentan. De

no ser por eso, yo sinceramente, no estaría acá. Es una retroalimentación que la gente me ha dado; que la gente me dice: “no dejes de hacerlo, síguelo haciendo, no dejes que te venzan”; esas situaciones me han dado esa retroalimentación. Más que venir solamente por necesidad o venir a ver cuanto saco [de dinero]; más que nada, lo hago ahora por tener un compromiso ante la gente; la gente, quieras o no, escucha y entiende tu trabajo. Mi compromiso es romper el *cercos cultural* que nos impone el gobierno viniendo a tocar y poniendo mi granito de arena. (Diego/Violín, 32 años, 08 de diciembre de 2016) [cursivas mías]

Diego siempre carga con su violín a sus espaldas en un pequeño estuche y trae consigo una mochila donde guarda partituras, un atril de metal y una bocina de 30 centímetros aproximadamente. A veces toca con pistas que suenan por vía electrónica a través de la bocina o toca en forma acústica sin ningún tipo de fondo musical. Su nivel de ejecución del instrumento es sobresaliente. Su repertorio consta de obras de connotados compositores de música clásica, entre los que destacan: Beethoven, Vivaldi, Chopin, Schubert, Bach, entre otros. Siempre pone su estuche entreabierto y pone unas tarjetas donde vienen anotados sus teléfonos para posibles contrataciones. Es recurrente que termine su presentación con una pieza de Antonio Vivaldi llamada: *Las Cuatro Estaciones: Primavera*⁴⁷.

Al momento de terminar de tocar, observo que se le acercan aproximadamente diez personas que esperan su turno para platicar con él. Algunos solamente lo felicitan; otros le piden su número de teléfono para contratarlo para eventos privados. Cuando acaba de platicar con cada uno de ellos, cuenta su dinero (logró recabar más de doscientos pesos en dos horas aproximadamente) y esperamos a que se vayan para poder platicar. Cuando toda la gente se va, comenzamos a dialogar y Diego hace énfasis en que a todos los músicos que tocan en el Centro Histórico les compete informarse y conocer este territorio en términos de reglamentación. Porque ha sido recurrente que se tope con compañeros del “gremio” que al no tener un conocimiento general de los estatutos reglamentarios que los amparan, suelen ser amedrentados y violentados en sus ‘derechos humanos’ fundamentales. También menciona que es importante que los músicos callejeros se interesen en temas de política, ciudadanía y políticas públicas que ha venido implementado el gobierno actual de la Ciudad de México. Todo esto para

⁴⁷ Antonio Vivaldi (1678-1741) fue un célebre compositor y violinista italiano de música clásica. Los conciertos de “Las Cuatro Estaciones” son un conjunto de obras para violín escritas por Vivaldi en el año de 1723.

conocer los programas de remozamiento urbano y analizar qué tanto les afectan a ellos en torno al uso del espacio público.

Se ha dado últimamente como un ambiente de reurbanización, de reordenamiento aquí; que es lo que se piensa hacer con base en los nuevos proyectos de calles como 16 de septiembre, como calle de Madero, que se fueron haciendo como mucho más peatonales. Siendo sinceros no sé realmente si eso va a repercutir en mi manera de trabajar o en la manera en la que yo lo vengo haciendo. Puesto que en mi experiencia el gobierno no ha sido muy displicente; no ha tenido las diligencias correctas. Yo no sé si haya alguien dentro de ese gabinete [del gobierno capitalino] o dentro de ese círculo que se encarga de ordenar, gente que realmente tenga preparación o estudios en urbanización en ciudades. A mi parecer no lo han hecho así, a mi parecer desde que yo he estado acá, han sido esfuerzos hechos con los pies; esfuerzos donde el gobierno te propone tocar en otros lugares porque argumentan que damos mala imagen. (Diego/Violin, 32 años, 08 de diciembre de 2016).

Como se observa, los mecanismos de ‘rutinización’ que establece Diego como parte de las actividades que realiza como músico callejero, han sido el vehículo de tres formas de apropiación del espacio público: 1) una apropiación mediada para solventar una necesidad económica; 2) una apropiación en términos de retroalimentación a través de la interacción con los espectadores; 3) una apropiación política a través de su discurso y el conocimiento de leyes, reglamentos, derechos ciudadanos, políticas públicas y conformación estructural del gobierno capitalino.

Lo interesante de la manera en la que Diego ha logrado establecer una seguridad ontológica, es que para lograrla ha tenido que pasar por diferentes etapas que lo han llevado a pasar por una necesidad de subsistir —característica central por la que muchos músicos deciden tocar en la calle— hasta realmente interesarse por lo que ocurre, sobre todo, alrededor de las esferas del gobierno que atañen a los procesos de remozamiento urbano que tienen una indecencia directa sobre el uso del espacio público.



Figura 4.3. Violinista en el Centro Histórico de la Ciudad de México.
Fotografía: Pablo Iván Argüello González 13/12/2016

José: cantar en el espacio público como una vocación

Camino por la calle de 16 de Septiembre donde me cité con un cantante de ópera de 29 años llamado José. A él lo conocí mientras realizaba trabajo etnográfico en las inmediaciones del Zócalo de la Ciudad de México. Pude percatarme de su presencia, porque su voz la escuché desde una larga distancia, aproximadamente a 50 metros a la redonda desde donde llevaba a cabo su intervención musical.

José es un interprete de ópera italiana pero también canta temas del cancionero popular mexicano. Siempre viste de manera formal. Usa gabardinas, camisas de vestir y pantalones oscuros. Por lo regular trae su cabello engominado y porta lentes de aumento que le dan un aire de seriedad a su rostro. Es recurrente que llegue al CHCM por el metro San Juan de Letrán y se dirija a la Calle 16 de Septiembre en el entronque con la calle 5 de Febrero. Canta por lo regular en compañía de dos compañeros músicos, una mujer soprano que se llama Carmen y un cantante tenor de nombre Gamaliel. Siempre se instalan enfrente de un local comercial llamado Nuevo Mundo). Sin embargo, José comenzó cantando otros géneros junto con su guitarra en espacios semi-públicos, sobre todo en restaurantes de comida corrida:

Tengo como año y medio cantando en la calle, primero venía con mi guitarra. Hasta que un día me quedé sin dinero; como yo me separé, entonces, tuve depresión, estuve en tratamientos, todo eso y había dejado yo muchos años la música, entonces retomo la música y la voy a retomar, pase lo que me pase, y... este, agarré mi guitarra y empecé a salir a restaurantes aquí cerca, sacaba cien pesos, ciento veinte al día. Y ya, total un día me quedé sin dinero, se me rompió una cuerda y entonces agarro mis partituras y ¡vámonos! ¿No? Y pasé a los mismos restaurantes, de comida corrida y entonces vi que saqué muchísimo más de lo que sacaba con la guitarra, a la gente le gustaba más y, pasando por aquí, vi en la esquina del empalme dieciséis (calle 16 de Septiembre) y vi que se podía cantar, que había un espacio. Vi que había un espacio y pues un día me vine así *a capela* y a cantar y saqué muchísimo más de lo que sacaba con la guitarra y me gustó más y hasta eso es más tranquilo. Y así fue que empecé a venir, venir constantemente, constantemente. Sí me han quitado muchas veces, pero aquí sigo. (José/Cantante, ópera-popular, 29 años, 25 de septiembre de 2016)

A pesar de que José lleva poco tiempo cantando en estos lugares que él describe, ha creado mecanismos de apropiación y rutinas que le han generado conflictos y un arraigo en la zona que lo llevaron a sacar un amparo judicial para poder cantar en este punto específico del Centro Histórico. Este amparo lo tramitó junto con su padre, que es abogado. El documento contiene una serie de disposiciones que le impiden a cualquier autoridad llevárselo remitido ante un juez cívico. Sin embargo, en muchas ocasiones me tocó presenciar que pesar de que José mostraba este amparo, la autoridad se empecinaba en quitarlo de la zona. En reiterados momentos me tocó ser testigo de como surgían episodios de tensión entre policías y otras autoridades (que a veces se prolongaban por horas), en las que José —y sus compañeros de grupo con los que canta— tomaban la decisión de continuar trabajando a pesar de las amenazas de llevárselos remitidos ante un juez cívico. Inclusive, algunas veces, ante la insistencia de las autoridades, José le llamaba a su padre quien llegaba al cabo del tiempo para interceder con los policías a favor de él. En otras ocasiones, los policías con ayuda de personas de la Subsecretaría de Programas Delegacionales y Reordenamiento en la Vía Pública (SSPDyRVP), lograban quitarlos con la promesa de que solamente sería temporal. Razón por la cual decidían tocar en otro lugar que está ubicado a quinientos metros sobre la misma calle.

El interés de José de cantar únicamente en este espacio y no en otros, tiene que ver con que en este lugar en específico se produce una concha acústica natural por el adoquinado del piso y la forma en la que están construidos los edificios —uno enfrente del otro— que le permiten que su voz reverbere con mayor intensidad. Este efecto le permite a José y a sus compañeros no desgastar tanto su voz y, en ese

sentido, sufrir menos lesiones en la garganta. Esto es importante porque cantan sin micrófono y ponen pistas de fondo que se reproducen desde una bocina.

Cuando José canta ya sea en compañía del trio vocal o solo, se instala enfrente de los aparadores del local comercial llamado Nuevo Mundo. En los aparadores hay zapatos de mujer, por lo que es frecuente ver a personas (sobre todo mujeres de diferentes edades) pasar a un lado de José para mirar la zapatería. Según José, nunca han tenido problemas con los gerentes ni empleados de este establecimiento. Parte de su rutina implica llegar al lugar, hablarle a su compañera Carmen que vive a unas cuadras del lugar para que lleve la bocina, la pila, un vaso de plástico grande y las tarjetas de presentación de su conjunto vocal. A veces su compañera se queda a acompañarlo, pero otras veces se queda solo. Cuando canta en solitario pone pistas de temas populares (*La Traviata*, *La llorona Sandunga*, *Cielito Lindo*) que se reproducen desde su celular a través de la bocina que tiene una pila con una duración de dos horas aproximadamente. Casi siempre canta en dos turnos. Uno a mediodía y hasta las tres de la tarde y otro a partir de las cinco de la tarde y hasta las ocho de la noche.

La calle 16 de septiembre es semipeatonal, por tal motivo a veces pasan carros que impiden que la gente se instale de manera permanente. No obstante, es recurrente que cuando José canta mucha gente lo rodea. En trabajo de campo llegué a contabilizar a 36 personas a su alrededor.

Este tipo de apropiación de espacios públicos, como la de José, llevada a cabo por músicos callejeros y por diversos individuos de población flotante, ocurre en diferentes epicentros de la revitalización. Esta manera de rodear al músico en forma amontonada, es uno de los argumentos que las autoridades locales esgrimen recurrentemente en contra de los músicos callejeros, pues al tener este tipo de hacinamiento, en palabras de la autoridad, pueden ocurrir accidentes. Una de las estrategias que utiliza José para evitar que estas aglomeraciones impidan el libre tránsito en la calle, es cantar por espacio de treinta minutos y dejar de hacerlo por cinco minutos aproximadamente. Esto permite, según él, que la gente se disperse y puedan volver a cantar sin que la gente se amontone. Otra de las formas que utiliza José para evitar esta situación, es decirle directamente a la gente que mientras estén cantando se acerquen a poca distancia hacia ellos. De tal manera no queda

tanto espacio entre los músicos y la vialidad, lo que evita que se vayan hacia la calle por donde pasan los automóviles.

Mientras estaba en campo, en varias ocasiones fui testigo de las tensiones que ocurrían entre autoridades locales, transeúntes y músicos callejeros. Todo esto sucedía mientras llevaban a cabo su *intervención sonora* en el espacio público. En el caso concreto de José (y sus compañeros de grupo), a veces estas discusiones ocurrían por horas. Esta situación en particular, será analizada con detalle más adelante. Por lo pronto, es importante destacar que estos mecanismos de apropiación y los conflictos que derivan de ellas, tienen como uno de los puntos centrales la obtención de alguna retribución económica. Por ello, los músicos han creado estrategias con las que se instalan en la calle que les permiten apropiarse el entorno sin volverse entes incómodos. Sin embargo, estos mecanismos de apropiación no los eximen de sufrir vejaciones y maltratos por parte de diversos agentes.



Figura 4.4. Grupo de cantantes de ópera. Al fondo, recargado sobre la vitrina, se observa a un trabajador de la Subsecretaría de Programas Delegacionales y Reordenamiento en la Vía Pública (SSPDyRVP) esperando a que los músicos terminen de cantar para desplazarlos. Fotografía: Pablo Iván Argüello González 17/10/2016

Conclusión: afianzar la seguridad ontológica

Como se observa, la seguridad ontológica que han ido conformando estos cuatro músicos callejeros a lo largo del tiempo, les ha permitido afianzar vínculos sociales en diferentes sitios del CHCM... “la vida social cotidiana —en mayor o menor medida, según el contexto y los azares de la personalidad— supone una seguridad ontológica fundada en una autonomía del gobierno corporal dentro de rutinas y encuentros predecibles [*a lo que yo le añadiría encuentros impredecibles*]” (Giddens, 2011: 98) [cursivas mías]. Los saberes acumulados que describí a través de varias rutinas, son cruciales para entender como se constituyen rituales en la apropiación de espacios públicos en un entorno complejo y heterogéneo, como los epicentros de la revitalización en el Centro Histórico.

Por ejemplo, las rutinas de Verónica como músico callejero se han robustecido a través de la experiencia de tocar por espacio de diez años. En un primer momento, se observa como ella transitaba por diferentes sitios para tocar en el CHCM. Pero debido a los procesos de revitalización, tuvo que contenerse y adecuarse a las restricciones que le impiden tocar en ciertos lugares dependiendo de la zona horaria. Sin embargo, esto no la ha imposibilitado para acceder a los mismos sitios, aunque ahora prefiere evitar la confrontación directa con los policías por el hartazgo de ser desplazada en episodios ríspidos con la policía. Por otro lado, como vive cerca de los lugares en los que toca, ha generado vínculos afectivos con población flotante y local y, ha sabido en qué lugares poder establecerse a determinadas horas para no tener problemas con ninguna autoridad. Esta cercanía con los espacios donde se instala para tocar, la facultan como una testigo en los cambios simbólicos y de la infraestructura derivado de los procesos de revitalización. Otra de las características de esta apropiación, es que evita a toda costa tocar cerca de otros músicos y utiliza las particularidades de la infraestructura en determinados sitios para que la música que interpreta con el violonchelo se escuche más lejos y con mayor nitidez. Todo este conocimiento lo ha interiorizado de tal manera, que la motivaron para tomar acciones políticas en diferentes momentos de su historia como músico callejero. Sobre todo durante actos políticos en marchas convocadas por la sociedad civil, en donde aprovecha estos momentos para manifestarse e invitar a otros músicos callejeros a que se expresen en contra de las políticas públicas de *cero tolerancia* llevadas a cabo por el gobierno capitalino.

Por otra parte, en el caso de Roberto Sax, sus conocimientos adquiridos a través de la práctica musical, aproximadamente treinta años, le han permitido agenciarse de una conocimiento a gran escala sobre los sitios en donde puede tocar para obtener mejores retribuciones económicas. Estos saberes acumulados son intrínsecos en la manera de desplazarse por diferentes lugares. En este sentido, observo que saca provecho de su edad avanzada, 65 años, para poder transitar por lugares que otros músicos evitarían, ya que está consciente de que es poco probable que lo extorsione o detenga alguna autoridad (formal e informal). No obstante, esto no lo exime de experimentar episodios ríspidos con diferentes agentes por el uso del espacio público. A su vez, al ser un músico presente en la memoria social en los espacios donde interactúa lo han posicionado como un referente presencial del CHCM que lo han convertido en una especie de “personaje”. A diferencia de Verónica, él no utiliza aditamentos especiales (bocina, pistas pregrabadas, etc.) para tocar en el espacio público. Ni siquiera se instala en lugares que por sus características estructurales, le posibilitarían sonar mejor. Solamente se preocupa de que no haya músicos alrededor mientras él toca.

En cuanto a la seguridad ontológica que ha construido Diego, esta parte de un conocimiento territorial y de un discurso político consciente muy similar al que tiene Verónica. Es decir, una de las preocupaciones centrales en la vida diaria de este músico callejero, es mantenerse al tanto de las leyes, permisos y derechos ciudadanos que se relacionan que con el uso de los espacios públicos en el CHCM. A este tipo de rutinización podría llamarle como una rutinización mediada por un discurso político colectivo, ya que recurrentemente forma alianzas con músicos callejeros y otros agentes para dar a conocer lo que ocurre y las consecuencias que tienen los actuales procesos de remozamiento urbano en el Centro Histórico.

En el caso del cantante José, se concluye que aunque lleva poco tiempo tocando en el CHCM, específicamente en la calle 16 de septiembre, ha logrado afianzar lazos sólidos con diversos agentes por esta apropiación sistemática en el mismo sitio. En este sentido, aunque ha generado un arraigo sólido en la zona en donde canta, se observa que tiene poca movilidad en otros lugares donde también podría hacer intervenciones sonoras. De igual manera, a través del uso cíclico del mismo espacio, ha consolidado conocimientos en torno a la características

acústicas del entorno que le ayudan a que su voz se escuche con mayor claridad y a mayor distancia, con lo cual evita que se lastime la garganta en forma recurrente. A pesar de ser consciente de los cambios derivados de los procesos de revitalización, no se interesa en participar políticamente en forma colectiva. A raíz de ello lo que deduzco es que tiene un interés a nivel subjetivo de participar como un actor político mediante el conocimiento parcial de leyes y la protección (poco factible) que tiene a través del amparo que promovió (con ayuda de su padre) ante el poder judicial en contra de las autoridades locales.

Concluyo diciendo que los mecanismos de apropiación que se anclan en una *seguridad ontológica* diferencial en estos cuatro músicos callejeros, son los que constituyen un proceso ritual que se encuentra en una constante tensión a través de prácticas cíclicas que están situadas, en el caso específico de los músicos callejeros del CHCM (y como se observa a través de estas descripciones), en una posición *liminal*, en la cual, y siguiendo las ideas de Victor Turner (1988)... “caen dentro de los intersticios de las estructuras sociales [y] se encuentran en sus márgenes” (p. 131). Asimismo, las rutinas y rituales que ellos llevan a la *praxis*, me permitieron adentrarme en los vínculos que establecen con el espacio público no solo en términos utilitarios, sino en las interrelaciones materiales, culturales y simbólicas que establecen mediante la producción del espacio. En ese sentido, la *toponegligencia* no es algo que caracteriza de manera contundente a los músicos callejeros en el CHCM, ya que sí existe una relación más allá del beneficio que les otorga tocar en la calle en términos de usufructo monetario; por lo cual, la experiencia de los músicos en el espacio público está construida sobre una *seguridad ontológica* y un *sentido de lugar* que abarca diferentes esferas en el entorno socioespacial.

Después de este análisis, introduzco al lector al preámbulo del siguiente capítulo que tiene que ver con el estudio de las consecuencias de la posición *indefinida*, tanto de los *epicentros de la revitalización* del Centro Histórico como de los músicos callejeros, con la finalidad de analizar cómo se resquebraja la *seguridad ontológica* —a través de los conflictos, resistencias y posibles desplazamientos— que se encuentran atravesados por la apropiación que establecen estos agentes en un entorno sociocultural que experimenta un proceso de gentrificación en el espacio público.

Capítulo 5

Resistencias, conflictos y desplazamientos: fracturas en la *seguridad ontológica*

Después de que la música como actividad artística se moviera hacia espacios cerrados, la música de la calle se ha convertido en un objeto de creciente desprecio [y conflicto] (Schafer, 1994: p. 66)

Introducción

En el Centro Histórico de la Ciudad de México es recurrente que cuando un músico callejero, o un grupo de ellos, se apropie —en términos materiales y simbólicos— de un espacio público ‘revitalizado’, surjan tensiones y éstas casi siempre desencadenen en conflictos. A su vez, existen *resistencias* a ser desplazados en los procesos de revitalización que se han instrumentado en diferentes sitios de los perímetros ‘A’ y ‘B’. En este contexto actual de renovación urbana, se han suscitado expulsiones (algunas de ellas radicales) de grupos minoritarios y en estado de indefensión; como la de los niños de la calle que fueron totalmente desplazados de la Alameda Central y la prohibición de realizar prácticas artísticas (danza, teatro, música, literatura) en el mismo lugar (Hernández, 2015). Éste tipo de escenario es un reflejo de una política instaurada desde hace varios años que se considera de *cero tolerancia* (Davis, 2007).

Al respecto, la contención de prácticas musicales (y de otro tipo) en los espacios públicos se ha reproducido en varios puntos de lo que he catalogado como ‘epicentros de la revitalización’. Esta ‘represión’, la experimenté en ‘carne propia’ en varias ocasiones durante trabajo de campo. En especial, cuando utilizaba un trípode para hacer grabaciones audiovisuales (sobre todo en la zona de la Alameda Central y en la explanada del Palacio de Bellas Artes) y era increpado por policías de la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal (SSPDF) y de corporativos policiales privados; quienes, algunos de manera afable y, otros, en forma violenta, me decían que estaba totalmente prohibido colocar el aparato sobre el suelo. Los argumentos que me externaban era que no podía instalar este objeto en los pasillos del parque público (en una zona que mide más de 15 metros de ancho) porque estaba obstruyendo el libre tránsito. Mis razonamientos eran sencillos: “soy un

estudiante realizando una grabación para la escuela y no estoy obstruyendo el libre tránsito de nadie”.

La mayoría de los policías, ante mi negativa de quitarme, me decían que estaba violando la Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal y que si no accedía a mover el trípode del suelo, podía hacerme acreedor a una infracción; ya que en el Artículo 25, fracción dos y tres de esta ley, se estipula lo siguiente:

Artículo 25.- Son infracciones contra la seguridad ciudadana:

II. Impedir o estorbar de cualquier forma el uso de la vía pública, la libertad de tránsito o de acción de las personas, siempre que no exista permiso ni causa justificada para ello. Para estos efectos, se entenderá que existe causa justificada siempre que la obstrucción del uso de la vía pública, de la libertad de tránsito o de acción de las personas sea inevitable y necesaria y no constituya en sí misma un fin, sino un medio razonable de manifestación de las ideas, de asociación o de reunión pacífica;

III. Usar las áreas y vías públicas sin contar con la autorización que se requiera para ello. (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2004: 10)

Esto es sólo un ejemplo de lo que ocurre en los procesos de revitalización donde se instrumenta una política de *cerro tolerancia* hacia diversos agentes. Como lo demostraré más adelante con el testimonio de músicos callejeros que han logrado permanecer o fueron desplazados por los embates de este tipo de ‘hiperreglamentaciones’ o, sencillamente, por negarse a pagar cuotas de *derecho de piso a poderes informales*. En este sentido, la conjetura a la que llegué a raíz de este caso en particular, descrito en el párrafo anterior (y con el trabajo de observación que realicé con músicos callejeros en diferentes sitios del CHCM), es que se está suscitando una privatización sobre el uso del espacio público para contener y homogeneizar diversas prácticas socioculturales derivadas de un ‘renacimiento urbano’ de tipo capitalista, el cual, las autoridades llaman “reactivación” o “revitalización”.

Al respecto, una de las propuestas más estimulantes que realiza una crítica a esta homogeneización espacial en la ciudad contemporánea, fue esbozada en la segunda mitad del siglo XX, por el filósofo marxista, de origen francés, Henri Lefebvre. Gracias a él, los estudios sobre urbanismo vieron en su obra un punto de encuentro relacionado con el ‘renacimiento’ de las urbes contemporáneas, en libros como el del *Derecho a la ciudad* (1973) y la *Producción del Espacio* (1974), que no son si no la cúspide de la preocupación del autor por cimentar su pensamiento en una crítica anticapitalista sobre la (re)construcción de la ciudad moderna. De tal

manera, observo que en el pensamiento de Henri Lefebvre, hay una preocupación por develar lo que pasa con la enajenación y despolitización en las ciudades (Camargo, 2016: 4), en la cual todavía se revelan formas de desprendimiento que le otorgan a los ciudadanos la posibilidad de volverse entes políticos. En ese sentido, el 'espacio social' es un 'producto social' (Lefebvre, 2013 [1974]: 90) y muestra especificidades según el contexto político-cultural en el que se sitúe. Todo esto posibilita que actores sociales puedan apropiarse del espacio como una expresión de la resistencia civil, derivado de las relaciones de poder y los modos de producción y reproducción sociales. En relación a ello, Henri Lefebvre conceptualiza tres dimensiones del espacio, que engloban la complejidad de los entrecruzamientos en los espacios, naturales y sociales, prácticos y simbólicos:

La práctica espacial [...] que engloba producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada forma social; práctica que asegura la continuidad en el seno de una relativa cohesión. Por lo que concierne al espacio social y a la relación con el espacio de cada miembro de una sociedad determinada, esta cohesión implica a la vez un nivel de *competencia* y un grado específico de *performance* [...] *Las representaciones del espacio*, que se vinculan a las relaciones de producción, al «orden» que imponen y, de este modo, a los conocimientos, signos, y relaciones «frontales» [...] *Los espacios de representación*, que expresan (con o sin codificación) simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte (que eventualmente podría definirse no como código del espacio, sino como código de los espacios de representación). (Ibíd: 92)

En este sentido, para Lefebvre, una de las vías de resistencia ante esta 'uniformación' espacial en las urbes es la conformación de movimientos sociales que fungen como contrapeso de estas reconstrucciones moldeadas por los intereses económicos. Esto cobra vigencia en nuestros días, porque actualmente existen varios movimientos y actores sociales que se han manifestado en contra de las políticas derivadas de un capitalismo inicuo, como el que ocurre en las grandes metrópolis... "Este resurgimiento [de la obra de Lefebvre] se debe especialmente a la explosión de nuevas luchas urbanas contra las expresiones espaciales del dominio del capital financiero" (Molano, 2016).

Esta recapitulación alrededor de algunas ideas centrales en el pensamiento de Henri Lefebvre, me sirven de marco de referencia para hablar sobre las *resistencias (permanencias)* que llevan a cabo los músicos callejeros con los que tuve la oportunidad de establecer comunicación, los cuales experimentan fracturas en la *seguridad ontológica* y el *sentido de lugar*, debido al contexto actual de una revitalización que segrega a grupos minoritarios o sujetos en estado de indefensión,

como la que se está suscitando en los *corredores culturales, peatonales y turísticos* del CHCM.

Para profundizar en la ruptura de la *seguridad ontológica* propongo tres ejes de análisis. En primer lugar, utilizaré el testimonio de un mariachi que lleva más de 60 años tocando en la explanada de la Plaza de Garibaldi y que ha *resistido*, junto con otros compañeros músicos de su gremio, ante la puesta en marcha de programas de rescate en este territorio emblemático en términos turísticos y patrimoniales. Todo esto enfocado desde la propuesta teórica de Neil Smith (2012) quien explica como en torno a la *ciudad revanchista* se crea una frontera que divide los procesos de gentrificación y *desinversión* que acentúan las desigualdades sociales y se vuelven potencialmente violentas y estigmatizadoras en contra de sectores minoritarios. A su vez, mostraré el caso de un músico joven que toca en el callejón de Gante, que es uno de los sitios más concurridos del CHCM, para mostrar como este músico ha logrado permanecer en este espacio asediado por diversos agentes mediante el pago de cuotas de 'derecho de piso'. En este punto es necesario aclarar que la *resistencia* a la que me refiero tiene que ver con la manera en la que los músicos callejeros han rehusado a desplazarse hacia otros sitios derivado del proceso de gentrificación. De tal manera este tipo de *resistencia* hace hincapié en la tolerancia que han establecido los músicos callejeros, ya sea siendo copartícipes de las nuevas reglamentaciones institucionales por el uso del espacio público; adscribiéndose a métodos que se consideran al margen de la ley, como el pago de cuotas de derecho de piso o, también, confrontándose directamente (con los riesgos que esto implica) con las autoridades formales e informales (y otros agentes) para tocar en la calle.

En segundo lugar, retomaré el caso de un conflicto que presencié en campo (entre músicos, transeúntes y policías) para mostrar cómo se forma una *communitas espontánea* en la que se comparte una *liminalidad* atravesada por una tensión efímera. Para tal propósito, retomaré lo que Victor Turner (1988) llama *communitas*, como un sentido de comunión que atraviesan los individuos de una sociedad para satisfacer intereses en común. A este respecto, Turner hace una diferenciación entre tres tipos de *communitas*:

1. *Communitas existencial o espontánea*: [...] como un instante fugaz en su decurso; 2. *Communitas normativa*: en la que bajo la influencia del tiempo, la necesidad de movilizar y organizar los recursos y el ejercicio imperativo de ejercer un control social entre los miembros de [un] grupo para asegurar la consecución de los fines propuestos, la *communitas existencial* se convierte en un sistema social duradero; 3. *Communitas ideológica*: una etiqueta que puede aplicarse a diversos modelos utópicos de sociedades basadas en la *communitas existencial*. (Ibid: 138)

En el caso concreto de esta investigación, considero que existe una *communitas espontánea* que se forma entre músicos callejeros como agentes *liminales* y algunos individuos de población flotante (espectadores, transeúntes, habitantes, etc) que al encontrarse en una posición de indefensión compartida, suelen formar una comunión (o alianza) efímera que establecen a pesar de su carácter desestructurado; todo ello, en la inmediatez de la interacción humana (Ibid: 133). Por eso en los episodios de tensión que se forman en la triada: ‘autoridades/músicos/transeúntes’, observo que la *communitas* funge como un sedimento donde se establece una comunión atravesada por la *liminalidad* tanto de los individuos (músicos callejeros) como del espacio social y material (espacio público) en donde los transeúntes se solidarizan con los músicos compartiendo este espacio *liminal* en contra de las autoridades (policías) que, dentro de la estructura social jerárquica, son los portavoces del poder estructural institucionalizado. Todo ello ejemplificado a través de un conflicto en particular, para analizar todos sus componentes haciendo uso de la ‘teoría social del conflicto’.

Por último, analizaré el caso de dos músicos (extranjero y connacional) que actualmente pertenecen a un ámbito laboral comercial, para conocer si fueron desplazados del Centro Histórico por negarse a pagar cuotas de derecho de piso; por conflictos con otros agentes; por una expulsión directa (*pacificación violenta*) o indirecta (por la elevación del ‘estatus’ de una determinada zona [Hernández, 2015: 257]) derivado del proceso de gentrificación o, sencillamente, porque lograron acceder a otro tipo de trabajos (formales e informales). En este caso en específico, me interesa saber si la fractura de la *seguridad ontológica* se vuelve total cuando los músicos son desplazados por los procesos de gentrificación.

5.1. Resistir en un contexto de gentrificación

Don Silverio: tensiones desencadenadas por las transformaciones en la Plaza Garibaldi

Llego a la Plaza Garibaldi caminando por un pasaje que está dividido por una frontera. La línea que distingue esta frontera se dibuja en dos planos discernibles entre sí. Me explico: camino en los alrededores de la estación Garibaldi que pertenece a la línea 8 del Sistema de Transporte Colectivo Metro (STCM). El paisaje urbano⁴⁸ está configurado en el plano inmediato por varios puestos de ambulantes donde se venden artículos de ‘fayuca’ y de primera mano, tales como: ropa, juguetes, películas pirata, herramientas para la construcción, comida, enseres domésticos, collares, aretes y pulseras manufacturadas por artesanos. También, como suele suceder en el Centro Histórico, en este tipo de lugares se venden artículos más sofisticados como tarjetas de diversas características para coleccionistas.

La mirada, siempre antepuesta como uno de los sentidos primarios, captura imágenes que procesa y desecha según los intereses. Sin embargo, las prácticas en la calle que se desarrollan aquí no pueden olvidarse fácilmente. La primera impresión que se adhiere con firmeza a mi observación, fue la manera en la que un par de jóvenes en sus ‘veintes’, a plena luz del día y ante la mirada de los transeúntes, fuman marihuana sobre el Eje Central, de cara a un hotel clausurado y, “dominando” con sus cuerpos prácticamente toda la acera (la cual mide seis metros de ancho aproximadamente). Su posición en la calle y la manera desenfadada (hasta cierto punto intimidante) en la que se drogan y observan a la gente que pasa a su alrededor, me hace presuponer que lanzan un mensaje de ‘apropiación’ o de ‘dominación del espacio’. Me pregunto, ¿quiénes podrían objetar su práctica aquí?: ¿los policías?, ¿algún transeúnte?, ¿sus familiares?, ¿otro individuo que ‘domine’ el espacio de igual manera?

⁴⁸ *Landscape*: La noción de paisaje urbano la retomó del urbanista Kevin Lynch, quien la conceptualiza como la imagen mental que un individuo construye sobre una determinada ciudad a través de todos sus componentes y, con ello, fabrica una imagen conexas de símbolos reconocibles que le permiten tener una impresión ‘legible’ de ese espacio. Véase: Lynch, Kevin 2008, *La imagen de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 11.

Esta primera impresión tiene una razón de peso en la tesis que propongo. Los procesos de ‘desinversión’ (Smith, 2012) en esta parte de la ciudad, corresponden a una consecución de factores que provienen de finales del siglo XIX (e incluso antes) que propiciaron el flujo de actividades comerciales en derredor del nodo que representa la Plaza Garibaldi. No obstante, desde mediados del siglo XX, la zona comenzó a presentar una decadencia en la infraestructura, ya que hubo una desinversión de capitales por parte del gobierno, en la plaza y sus alrededores. Esto trajo como consecuencia que se instalaran prácticas ilegales, como venta de drogas y prostitución. En ese sentido no es un secreto que la imagen cautiva de esta zona sea la vida nocturna. Principalmente la vida bohemia, representada por la música de los creadores de un imaginario vernáculo en donde el personaje principal era la desgracia, ya fuera propia o ajena. En ese contexto, Garibaldi llegó a convertirse en un lugar donde los infortunios de la canción popular mexicana, eran representados en tiempo real y con actores personificados en este par de jóvenes arriba mencionados. Asimismo, las prostitutas, los *caifanes*⁴⁹ en la esquina, los bares abiertos las 24 horas al día, los pleitos callejeros, las vecindades, etc.; son imágenes impregnadas en el imaginario colectivo en esta parte de la ciudad. Esta sería una parte de la frontera, la cual aún pervive en los alrededores y en algunas partes de la Plaza Garibaldi.

El otro lado de la frontera —la ‘nueva Garibaldi’— está representada por una ‘turistificación’ (Hiernaux, 2011) de prácticas incisivas en torno al *valor patrimonial* de la zona. En consecuencia, algunos programas de reciente creación han intentado atraer inversión de capitales y generar una atracción turística, con lo cual se intenta disipar la imagen negativa que describí en los párrafos anteriores.

Un programa reciente denominado: “Vive Garibaldi, tu Barrio Mágico”, creado en el año 2013, tiene como finalidad la realización de actividades gastronómicas, espectáculos culturales y talleres para incentivar las visitas familiares en este

⁴⁹ El “caifán” es un modismo utilizado para describir a un sujeto que suele ser ‘respetado’ en ciertos contextos urbanos -sobre todo populares-, por mantenerse fuera de las normas sociales y generar una cierta empatía y(o) inconformidad entre los avecindados por esta caracterización de personaje *al margen de la ley*.

territorio.⁵⁰ Este tipo de programas —que se reproducen en diferentes partes del CHCM— han ocasionado una contención paulatina de prácticas locales en los espacios públicos, entre ellas destaco, la que tiene que ver con la práctica musical, tal como lo demostraré en las líneas subsecuentes.

Durante mi trabajo de campo y, después de observar con detenimiento lugares que orbitan alrededor de la Plaza Garibaldi (entre la Lagunilla, el Eje Central, y entre las calles de República de Perú, República de Honduras, Republica de Cuba y Allende) notaba cómo los contrastes se acentuaban e inclusive se visibilizaban con señales concretas entre la vieja y la nueva Garibaldi. Una ‘señal’ o ‘marca’ de la revitalización que me pareció notoria, es la “señalización turística” (también conocida como “señalética”) que le indican al transeúnte que se avecina una frontera en el horizonte. Es decir, esta señalización identifica una zona superpuesta e intervenida que advierte un proceso de revitalización instrumentado.

Dichas placas, hechas principalmente de metal contienen un párrafo de la historia del lugar (texto que enaltece el valor patrimonial de la zona), la nomenclatura de las calles, un mapa a escala descriptivo de los sitios que rodean el territorio intervenido (edificios emblemáticos, restaurantes, plazas publicas, estacionamientos, museos, redes de transporte público, tipografía de establecimientos regularizados), lenguaje en braille para que las personas invidentes puedan interpretar lo que contiene e, incluso, un corolario de indicaciones sobre las reglas de uso en el espacio público. Todo ello traducido al inglés para cumplir con los propósitos turísticos por los que fueron instalados (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 2011: 60). No hay lugar que esté revitalizado que no tenga alguna de estas señales. Ya sea en una esquina, paraje, callejón o afuera de algún comercio; su ubicación en el espacio es central y está interrelacionada con los procesos de gentrificación, ya que suele documentar (mediante una simbología específica) los cambios y la oferta gastronómica, de recreación, o de otro tipo, que podría ser de interés para los sectores económicamente favorecidos.

⁵⁰ “Vive Garibaldi, tu barrio mágico” los fines de semana 2013, en *periódico El universal* (<http://www.eluniversaldf.mx/home/vive-garibaldi-tu-barrio-magico-los-fines-de-semana.html>), 07 de junio de 2013, (consultado el 25 de julio de 2016).

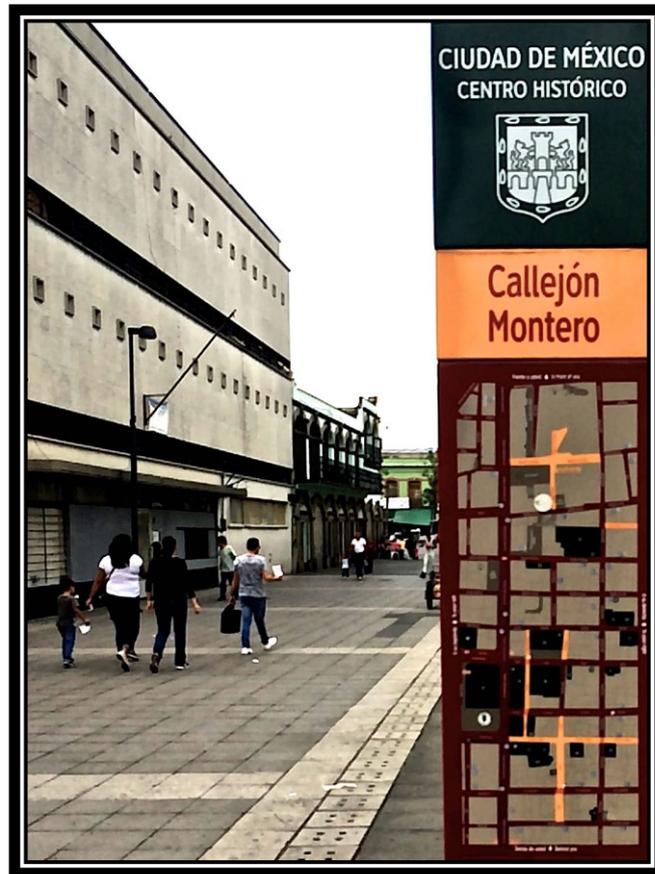


Figura 5.1. Señalética turística. ‘Marca’ que divide una frontera.
Fotografía: Pablo Iván Argüello González 07/10/2016

Dentro de este escenario, los contrastes entre los dos espacios divididos por este tipo de frontera son cada vez más notorios. Los más profundos son los estructurales, en especial, los de la revitalización de los edificios y los espacios públicos. En esta “nueva Garibaldi,” lo primero que se evidencia ante mi mirada son los bares. Pero inclusive entre éstos hay una clara distinción; ya que los más nuevos no tienen una oferta acorde a la historicidad del territorio. Sus fachadas son modernas. Con luces variopintas en su interior. La música, estruendosa y de géneros musicales como cumbia, reggaeton, pop, rock (en inglés y español), entre otros, suena de manera estridente varios metros a la redonda. En este sentido, hay una transgresión desde el *espacio privado* hacia el *espacio público*.

Esto se puede observar con las mesas de los bares que invaden la vialidad o la música de los bares puesta en altos decibeles. Por ello las estrategias de los locatarios, especialmente en este tipo de establecimientos, suelen aprovechar la expansión de la música ambiental mediante una selección de géneros musicales

que activen la dinámica mercantilista en los entornos de socialización... “en el caso de las músicas ambientales, además del hecho de estar diseñadas –tanto por su programación como por el volumen de emisión– para abarcar el mayor grado posible de gustos de los destinatarios, se las considera ya parte integral de un espacio público” (Martí, 2002: s/p). La gente que custodia y despacha este tipo de bares son jóvenes vestidos con ropa de marcas transnacionales, aunque regularmente comprada donde venden artículos de *fayuca*. La mayoría tienen cortes de cabello acorde a los nuevos estándares que dictan las industrias culturales. Otro elemento que los caracteriza son los lentes llamativos que portan. Me imagino que los utilizan para intentar cubrir las huellas de una vida nocturna.

Los músicos callejeros, específicamente los mariachis en la “nueva Garibaldi”, ‘permanecen’ a pesar de las transformaciones y expulsiones radicales que han ocurrido de diversas prácticas y agentes. En este sentido: ¿cómo es posible que un músico mariachi *resista* ante los embates de esta *turistificación* que busca homogenizar y anular las prácticas culturales llevadas a cabo en la explanada de la *plaza*? Para ejemplificar esta ‘permanencia’, retomaré una entrevista que realicé a un músico/mariachi (con nombre clave *don Silverio*) de 84 años de edad. Un músico que lleva tocando en Garibaldi y sus alrededores, desde hace aproximadamente 67 años. Los relatos que tuve la oportunidad de recabar a través de su memoria, fueron claves para entender cómo se ha fracturado la *seguridad ontológica* de los mariachis en la zona debido a los programas de revitalización en esta parte del perímetro ‘B’ del CHCM. El malestar de don Silverio por los procesos de remozamiento urbano en la zona, me hizo pensar en las contradicciones entre los sujetos sociales con arraigo y lo que las ‘autoridades’ (en este caso los que instrumentan los programas) piensan que es mejor para los ciudadanos que trabajan dentro de este territorio. Mi pregunta es: ¿los programas gubernamentales de revitalización al no tomar en cuenta las prácticas sociales y a los actores que los habitan y utilizan, alteran procesos culturales que tomó años afianzar?

PA: Bueno, don Silverio, platíqueme, ¿cómo era la Plaza Garibaldi cuando usted llegó aquí? Bueno, yo llegué aquí de 17 años (en 1950). Entonces esto estaba muy bonito, muy diferente a todo lo que han hecho ahora. Bueno, ¡imagínese!, no como esos magueyes [señala unos magueyes que están apostados en medio de la explanada de Garibaldi]), no tendrían porque estar aquí, no le dan ninguna vista a nuestra plaza. ¿Por qué? Porque eso sirve para mucho drogadicto. Ahora, ese museo [indica con su dedo el Museo del Tequila y el Mezcal], ¿para qué lo queremos? Todo eso nos ha perjudicado. Ahora, aquí también nos quitaron, ahí

enfrente [señala hacia la parte central de la explanada] estaba un kiosco muy bonito. Ahora, había unas bancas [distingue varios puntos de la explanada moviendo su mano] de hierro, bonitas. Y también aquí, estaba lleno de puestos, de carnitas, de barbacoa. Esta plaza estaba dividida como en zonas, como en primera categoría, donde tocaban todos los mariachis con más experiencia y los que no tenían tanta.

PA: Ahorita me mencionaba usted, que con todas estas remodelaciones pues como que se han ido perdiendo las tradiciones.

Sí, porque como le digo mucha gente ve todo esto, sobre todo las bancas, con el perdón, parecen de reclusorio, no parecen como un lugar de diversión, ¿Apoco no? ¿Qué clase de banca es ésta?

PA: ¿Todavía pueden tocar ustedes sobre la explanada?

Sí, no, bueno, aquí todavía se puede. Todavía podemos andar trabajando. Pero ya restringidos. En el aspecto de que ahora hay un orden. Porque llegan los policías y te levantan y nos quitan. La clientela dice que ya no es como antes. La misma clientela me ha dicho a mí: "Así no se puede ya. Tan bonito que era antes. A venir a tomarse su *pomito* acá. A oír mariachis acá y ya no se puede. Ya ni ganas nos dan de venir". (Don Silverio, popular-mariachi, 84 años, 24 de septiembre de 2016)

El relato diacrónico que muestra don Silverio, con respecto a los cambios estructurales y el aniquilamiento paulatino de prácticas y tradiciones, está interrelacionado con las políticas públicas de "rescate" que ha llevado a cabo el Gobierno del Distrito Federal (GDF). Aunado a este marco de referencia, a partir de algunas ideas de Alejandra Leal (2007) realizadas en un trabajo etnográfico en el *corredor cultural* Regina, me pregunto lo siguiente: ¿rescate de qué, ante quiénes y sobre qué circunstancias en específico?; y ante tales hechos: ¿cuándo estos espacios son restaurados, se restituyen sus propósitos originales y se les devuelve a los que históricamente los han construido; como el caso de los mariachis, comerciantes y los habitantes de la zona? También el testimonio de don Silverio deja entrever un hecho alarmante en estos procesos de remozamiento urbano: la desaparición de mobiliario antiguo (no por ello inservible o poco funcional) como el Kiosco. En términos estructurales, esta ausencia no tiene una explicación coherente para que haya sido removido en su totalidad. Sin embargo, tal vez estas 'desapariciones' se expliquen con la puesta en marcha de un modelo urbanístico homogéneo con el que se intenta dotar de un nuevo *sentido* de experiencia al entorno socioespacial. El proceso de 'habitar' el espacio urbano de don Silverio, me permite llegar a esta interpretación. No hubo consultas con los residentes. Solamente hubo imposiciones *a priori*.

Ahora bien, los conflictos históricos que emergen de la apropiación de espacios es otro de los aspectos a resaltar en la entrevista. Él menciona estas categorías zonales que históricamente distribuían la posición y el prestigio de los mariachis en la explanada de Garibaldi. Los procesos de revitalización rompieron

con esta distribución históricamente constituida y les infirieron una transferencia de atención al Museo del Tequila y del Mezcal (MUTEM) que cubre una gran parte del paisaje urbano. Esta imponente construcción —que mide 1,562.78 m² aproximadamente— desintegró prácticamente todas las actividades que sucedían en el espacio público. Tal como sucedió con la prohibición de tocar y cantar en la explanada de la plaza a cambio de retribuciones económicas; actividad de la que muchas familias dependían económicamente. En este sentido, según las palabras de don Silverio: “ahora solamente nos dan permiso de tocar en los límites de los restaurantes y bares”.

El testimonio de don Silverio permite observar cómo se ha acoplado el turismo con las actividades que se desarrollaban tradicionalmente en la plaza; ya que lo que yo observé en campo es que los procesos de gentrificación en el espacio público han moldeado un turismo en donde se hace evidente la preeminencia de actividades de consumo gastronómico y, por ende, como dice don Silverio, solamente los mariachis pueden tocar (sin ser molestados por las autoridades) al interior de los restaurantes/bares o en las mesas de afuera. Lo que trae como resultado un nuevo modo de producción que amalgamaba la música vernácula de los mariachis, el turismo y la gentrificación, en un sólo cauce: “la gentrificación producida por el turismo no es solamente un cambio en las actividades o los residentes (vistos como grupo, o sea, genéricamente, los “turistas”) sino también la producción de un conjunto de interacciones entre turistas y residentes permanentes que opera no solo en el plano material sino también y quizás sobre todo, en el plano simbólico” (González y Hiernaux 2014: 58).

Este tipo de espacios divididos por una frontera entre procesos de gentrificación y *desinversión* que describí en torno a la Plaza Garibaldi, están esparcidos en todos los epicentros de la revitalización, tanto en el perímetro ‘A’ como en el ‘B’. Los músicos callejeros han sido testigos y a la vez portavoces de una lucha desigual por hacer uso de los espacios públicos renovados, ya que las fracturas producidas por este nuevo tipo de espacio urbano, han moldeado adecuaciones en habitantes, músicos callejeros y otros agentes, que se *resisten* a ser expulsados:

En tanto nueva frontera, la ciudad gentrificada ha irradiado optimismo [,,] Los paisajes hostiles han sido regenerados, limpiados, infundidos con una sensibilidad de clase media; las propiedades han visto crecer su valor; los yuppies consumen; el refinamiento de la elite democratiza en estilos de distinción producidos de forma masiva. ¿Qué podría estar mal entonces? En el marco de este imaginario, las contradicciones de la frontera actual no son erradicadas por completo, son convertidas en una fractura aceptable. (Smith, 2012: 47)

Las apropiaciones de los músicos callejeros en este tipo de lugares están mediadas por intervenciones efímeras que sufren el agrietamiento de la *seguridad ontológica*. Sin embargo, una de las vías para poder permanecer ante los embates de este proceso, son el acoplamiento a otro tipo de mecanismos de resistencia (tal como se verá en el siguiente apartado) por parte de músicos callejeros con formación profesional (y semiprofesional) que, a diferencia de los mariachis, tienen una posición de *indefinición (liminalidad)* acentuada; ya que no tienen las mismas garantías para poder tocar como la de los músicos con un *valor patrimonial asignado*.



Figura 5.2. Mariachi en la Plaza Garibaldi. Al fondo, se observa el detonador de diversas transformaciones radicales en el entorno socioespacial, el llamado Museo del Tequila y el Mezcal (MUTEM). Fotografía: Pablo Iván Argüello González 27/12/2016

Toño: pagar para permanecer

En el mes de septiembre de 2016, mientras realizaba trabajo etnográfico por el callejón peatonal Gante, me percaté de la presencia de un percusionista joven (con nombre clave Toño) que estaba tocando sobre el suelo con algunos objetos que me parecieron sumamente llamativos. Los instrumentos que este músico tocaba con un par de baquetas⁵¹ eran sobre todo desechos de plástico y vidrio como botellas de cerveza, cajas de madera y latas de aluminio; así como también otros aditamentos de percusión como mono-blocks⁵² y platillos de batería, con los cuales realizaba *intervenciones sonoras* de improvisación. Por lo regular, los peatones se sentían atraídos por su apropiación y a veces se detenían a escucharlo y(o) le tomaban videos o fotografías con sus teléfonos celulares. Encontrar a esta clase de músico en el Centro Histórico es algo recurrente. Sobre todo en los horarios donde hay más gente transitando en los espacios públicos.

Alrededor del callejón peatonal Gante la vida comercial es intensa. A lo largo y ancho de la zona se pueden observar varios locales de comida y comercios de venta de ropa y aparatos electrónicos. Es moneda corriente ver a muchas personas de diferentes estratos sociales que realizan diversas actividades de consumo en los locales comerciales y en los bares y restaurantes esparcidos por todo el territorio. También hay individuos que solamente caminan por el callejón para dirigirse hacia diferentes lugares del CHCM. Este ‘desbordamiento’ de actividades comerciales y tránsito de personas es característico en este tipo de *corredores peatonales*. Otro rasgo singular de este callejón es que la mayoría de los restaurantes tienen invadidos una buena parte de los espacios públicos con publicidad y mobiliario que forma parte de sus comercios, al respecto Verónica Crossa (2013) menciona lo siguiente:

Las políticas urbanas actuales se centran, sobre todo, en la colaboración entre el gobierno [...] y el sector privado para desarrollar espacios comerciales y privados donde las prácticas e interacciones cotidianas están cuidadosamente reguladas y vigiladas para fomentar las actividades de consumo, dando como resultado lo que Davis (2007) y Mitchell (2001) identifican como la privatización de los espacios públicos. (p. 41)

⁵¹ Palillos de madera que sirven para tocar instrumentos de percusión.

⁵² Cencerro de plástico.

En este tipo de contexto ‘desbordado’ Toño toca desde el 2013. Comenzó a estudiar la guitarra siendo un adolescente. Actualmente tiene 30 años de edad. Aprendió nociones básicas de solfeo⁵³ tomando algunas clases particulares. Ha intentado formar varios grupos (sobre todo de rock) sin mucho éxito. Esta situación de no lograr posicionarse con ningún proyecto en concreto, produjo en él, un hartazgo que fue el punto de quiebre que lo llevó a tomar la decisión de tocar en el espacio público. Vive en la periferia de la Ciudad de México. Tarda aproximadamente tres horas en llegar al Centro Histórico desde su casa. Lo mismo ocurre de regreso. Su experiencia como músico callejero, principalmente en este callejón, tiene una particularidad (de la cual varios músicos del centro forman parte): paga *cuotas de derecho de piso* a un individuo que pertenece a una red clientelar operada por líderes de vendedores ambulantes. La primera vez que hablé con Toño, me explicó a grandes rasgos qué implicaciones tiene tocar en la calle en un entorno tan complejo y asediado por diversos agentes: “No es tan fácil tocar en esta calle. Sí tiene su chiste. Tienes que estar movido en ese aspecto y pues cuidarte de todo porque sí hay quien llega y te empieza a decir: *no a ver, mira, mejor éntrale conmigo*. Te quieren ‘marear’, entonces sí está complicado pero pues vas agarrando el hilo más que nada pues sí te vas haciendo como más *mañoso* [audaz] tú. Sí te vas haciendo un poquito más *mañosón*” (Toño/Percusión, improvisación libre, 30 años, 09 de septiembre de 2016). Esta forma en la que Toño describe cómo se ha tenido que adecuar como músico callejero en este espacio tan complejo, revela que ha generado mecanismos de resistencia ante las presiones del entorno y las eventualidades que se pueden presentar. Sobre esta características en torno a la *resistencia* de los trabajadores en espacios públicos, Enrique de la Garza (2011) refiere que:

Los que trabajan en espacios abiertos, sujetos a múltiples presiones y eventualidades cotidianas [...] ayuda a constituir en ellos una idea de seres con gran capacidad de sobrevivencia laboral que no cualquiera poseería, esta capacidad de *resistir* es en la apropiación del espacio de trabajo [...] el factor principal que les da identidad como grupos de trabajadores. (p. 326) [cursivas más]

⁵³ El solfeo es un método de enseñanza que adquieren los músicos para aprender a leer música en partituras.

En torno al *corredor peatonal* Gante, Toño ha generado un 'sentido de lugar' más allá de lo que representa en términos de beneficios económicos. Es decir, siente un vínculo simbólico con el territorio porque gracias a que puede tocar ahí, ha logrado dar a conocer su trabajo y, a la vez, puede solventar parte de sus necesidades económicas para subsistir: "la verdad es que si no fuera por este lugar (Callejón Gante), no podría tocar con todas las cosas que cargo. Son cosas que casi siempre recojo de la basura [...] También (aquí) puedo ganar algo de dinero y transmitir a la gente que me oye tocar este mensaje que tengo de respeto por la naturaleza a través de la música" (Toño/Percusión, improvisación libre, 30 años, 09 de septiembre de 2016). Con ello observo que Toño reconoce que gracias a que ha podido acceder a este sitio, ha logrado tener un ingreso económico y, a su vez, puede seguir desarrollando su vocación como músico. Asimismo, al tocar con cierto tipo de objetos, su intención es aprovechar el espacio público para lanzar un mensaje en términos discursivos de *concientización* ecológica.

Como músico callejero en solitario, Toño tiene un ingreso económico de trescientos cincuenta pesos por un turno de cinco horas. En cuanto al discurso de apropiación del espacio de este músico callejero, sabe de antemano que el callejón Gante corresponde a un proceso de renovación urbana más o menos reciente. "Yo no me quito de esta calle porque sé lo que *vale* estar aquí desde que está más bonito todo el centro [Histórico]" (Toño/Percusión, improvisación libre, 30 años, 09 de septiembre de 2016) [cursivas mías]. Le pregunto si él estaría dispuesto a tocar en otro lugar del CHCM y me comenta que él hace todo lo posible para que no se tenga que desplazar a otra calle. Por ese motivo, ha tenido que acceder a pagar una cuota a un individuo que va directamente con él cada vez que se instala en el callejón. Esta persona le cobra cincuenta pesos por día. A veces no le paga porque no coinciden mientras él toca. Toño me dice que este individuo porta con un cuaderno en donde escribe la cantidad de dinero que le da y en el que tiene anotadas todas las 'cooperaciones' de otras personas que trabajan en la calle:

Yo he visto que quitan a muchos músicos en esta calle. Yo me imagino que no cooperan con lo que les piden [los cobradores de cuotas por derecho de piso] y entonces los quitan a la fuerza. Y ahí los ves moviéndose para todos lados donde los dejan ponerse. Yo desde que llegué aquí conocí a un chavo que hacía su show de magia y fue él quien me dijo cómo tenía que hacerle. Él fue quien me dio el número del tipo éste [el cobrador de cuotas de derecho de

piso)]. Y ya le marqué y me puse en contacto con él. De hecho tienen unas oficinas en Motolinia. Son 'austeronas', yo me imagino que no son tan legales. Y pues ahí yo me imagino que ellos le dan cuentas a alguien pues... 'pesadón'[alguien con mucho poder], ¿no? El tipo que me cobra trabaja para los ambulantes del centro. Y fue ahí donde un día me quede de ver con él. Y pues ya le pregunté: ¿dónde me pongo? Y pues ya fue él quien me ubico y me dijo: "pues ponte ahí" [señala en el lugar donde toca actualmente enfrente de una iglesia metodista en el callejón Gante]. Yo le doy cincuenta pesos cada que vengo. Pero... por ejemplo, ahorita no ha pasado, entonces toco un rato y ya me muevo y pues ya no le tengo que dar esos cincuenta pesos y me salvo de la cooperación. (Toño/Percusión, improvisación libre, 30 años, 09 de septiembre de 2016)

Lo que deja entrever Toño con este testimonio, es que él ha podido 'resistir' en el callejón Gante, por medio de una "alianza" (hasta cierto punto simbólica ya que no hay garantías de por medio) que ha establecido con un cobrador de cuotas de derecho de piso a través un pago diario que le permite tocar sin el miedo de ser desplazado. Este pago genera réditos a una red clientelar que le permite instalarse con una cierta seguridad y regularidad, con lo cual observo los alcances que tienen, en términos de poder político, las asociaciones civiles y gremios de líderes del ambulante que establecen cronogramas de actividades y hasta lugares de operación (como las oficinas que describe Toño en la cita anterior) que les permiten controlar a nivel local, a los diversos actores que intentan acceder a los espacios públicos para poder trabajar:

La lucha por el lugar de trabajo de los comerciantes ambulantes es un proceso facilitado por las organizaciones existentes que gestionan y negocian los derechos cotidianos de los miembros. Las organizaciones de vendedores ambulantes son jugadores políticos cuyo poder de negociar con el Estado ha socavado múltiples prácticas de exclusión promovidas por las autoridades [locales]. (Crossa, 2013: 41)

Por todo ello deduzco que hay una colusión entre las autoridades que regulan el uso de los espacios públicos y los líderes de ambulantes en el Centro Histórico. Esta situación devela que hay una corrupción que intercede en la privatización de los espacios públicos por medio de cuotas de derecho de piso. Aunque esta manera de "permanecer" que ejerce Toño no opera por la vía de la legalidad, ha sido una forma en la que ha podido permanecer y lograr tener ciertas garantías de protección aunque estas no estén asentadas a través de un contrato. De tal manera, ha generado lazos de interacción con su cobrador que le permiten llegar al Centro

Histórico sin el temor, como ocurre con otros músicos callejeros, de ser desplazado ya sea por policías, vendedores ambulantes, *botargueros* e, incluso, por otros músicos.

Uno se va dando cuenta de cómo se mueve el billete aquí en la calle. Es que... ¿cómo te explico?. Es que pues mira la calle no es de nadie, ¿no sé si me explico? Pero también pues sí te están cuidando [los de la red clientelar de cuotas de derecho de piso] pues obviamente con él te quedas.

PA: ¿El mismo sujeto al que le das dinero te explicó que te iba a dar unas garantías por esos cincuenta pesos?; ¿así como cuidarte u otras cosas?

Pues sí, o sea...pues supongo que él tiene que ver con la gente, como por ejemplo con los policías que pasan y pues como ellos están al tanto de todo pues entonces, por ejemplo, a mí pues no me han movido y te digo si acaso dos veces y una por cuestión del gobierno. y otra fue de... no sé por qué, pero me movieron. Pero pues de ahí en fuera no he tenido ningún problema ni con los negocios ni con nadie. (Toño/Percusión, improvisación libre, 30 años, 09 de septiembre de 2016)

Durante trabajo de campo no tuve la oportunidad de conocer directamente a la persona que le cobra a Toño una cuota para poder tocar en el callejón Gante (al cabo del tiempo deduje que Toño nunca quiso que lo conociera por protección). Sin embargo, en otra ocasión, pude observar la forma de operar de uno de estos cobradores. Fue en la calle de Francisco I. Madero mientras observaba a un individuo que estaba bailando casi desnudo en medio de la calle y con un bote de metal a su lado que servía como depósito de monedas, en donde pude percatarme de la presencia de un sujeto (de aproximadamente 23 años de edad) vestido con gorra, camisa negra y pantalón de mezclilla y con varios tatuajes en sus brazos. En cuanto llegó le gritó al sujeto que estaba bailando "Diablo", a lo cual él le respondió directamente con el nombre de 'Paco'. Después de unos quince minutos en los que 'Paco' estaba sentado en unas escaleras que están afuera de la Iglesia de San Felipe de Jesús y, mientras hablaba por un radio transmisor en forma regular, el individuo que estaba bailando recogió el bote, sacó las monedas y las dividió en dos partes. Una de esas partes se la fue a entregar directamente a este personaje. Inmediatamente, 'Paco' le sonrió y sacó una pequeña libreta en donde hizo unas anotaciones. Después de que ambos dialogaron durante cinco minutos, 'Paco' se alejó y se detuvo enfrente de un individuo que trabajaba como estatua viviente.

La forma en la que Toño ha logrado acceder a un sitio tan controlado y asediado por otros trabajadores del sector informal y, colmado de actividades

comerciales, como lo es el callejón Gante, revela que hay formas en la que los músicos callejeros (como él), generan mecanismos de resistencia que se pliegan a formas de control intercedidas por agentes con un capital político considerable. Es decir, si no fuera por esa red de protección, que se ha consolidado en torno al dominio de diversas prácticas llevadas a cabo en la vía pública mediante pagos de *derecho de piso*, Toño no podría permanecer en este sitio en específico sin ser desplazado por las autoridades institucionales y otros agentes. Por ello la resistencia que ejerce Toño, implica ‘resistir cediendo’, aunque esto se circunscriba en un circuito que alimenta un ciclo de corrupción que va de lo micro —cobradores de cuotas— a niveles macro —sindicatos, asociaciones civiles e instituciones gubernamentales—.



Figura 5. 3. Percusionista en el Centro Histórico,
Fotografía: Pablo Iván Argüello González 11/10/2016

5.2. *Communitas espontánea*: umbrales de tensión entre músicos callejeros, transeúntes y autoridades

Conviértase en un músico callejero en el centro Histórico de la Ciudad de México siguiendo estos simples pasos:

- 1.- Cómprase una inversora de corriente y una pila de doce por doce (doce volts por doce ampers).
- 2.- Grabe un demo de muy mala calidad en la parte trasera de la cancha de básquetbol de un orfanato guadalupano y venda 14 mil copias. Si el diseño de la portada es muy feo, mejor, las masas simpatizan con el mal gusto.

- 3.-** Discuta, peleé y sométase a una mafia callejera que lo amenazará y lo atormentará con ayuda de las botargas (que son irónicamente los héroes de nuestras infancias) si se niega a pagarles por tocar.
- 3.1.-** Si no quiere pagarles a esta gente loca, expóngase a que por más permisos que usted tramite, los granaderos coludidos con dicha mafia, casi todos, lo llevarán a la fuerza, con el argumento de una falta cívica inventada, al juzgado. De donde no podría salir al menos que pague una mordida cara o una multa carísima, tras una larga espera y una crisis de angustia inminente.
- 4.-** Lea, y memorice incluso unos cuantos artículos de la Constitución. Búsquele el lado poético al lenguaje jurídico y declame como un campeón los artículos más pertinentes. Téngalo siempre bajo la manga.
- 4.1.-** Tras comprobar empíricamente que esto no le sirvió de nada, encuentre consuelo en las novelas de Alessandro Baricco.
- 5.-** Bese con pasión y sin titubeos a las mujeres ebrias que lo cortejan mientras toca. El más seco de los besos es superior al más refinado solo de bajo. El escenario no pertenece al mundo real. Todo estará bien mientras permanezca así. Luego hágase cargo o huya como un cobarde.
- 6.-** Hágase amigo de la mugre.
- 7.-** Apele al sentido común. Crea en utopías y padezca desengaños. Una y otra vez en el orden que quiera.
- 8.-** Confíe ciegamente en las centenas de pseudo-productores que le dirán que nunca antes han escuchado una música tan maravillosa como la suya y que tienen el secreto para ayudarlo o obtener la vida digna que usted merece. Espere ingenuamente su llamado y resígnese a coleccionar las más disparatadas de sus tarjetas personales.
- 9.-** Engorde al guitarrista y conviértase en el más guapo de la banda.
- 10.-** Elija secretamente a una persona del público, no le haga mucho caso, pero elíjala y cautívela con detalles insignificantes de su esencia, entre miradas fugaces no recíprocas. Si usted es bajista, aproveche para mirarla con atisbos de *limerencia* durante los solos de guitarra. Idealícela, ignórela y no vuelva a verla nunca más en su vida. Pero quédese con ese sabor reminiscente de lo imposible y sublímelo componiendo más música
- 11.-** Propóngase y logre el objetivo concreto de venderle un disco a un policía sin aplicarle ningún descuento.
- 12.-** Sonría.
- 13.-** Repita. (Aarón/Bajo Eléctrico-Sitarela, jazz-funk-world music, 28 años, 09 de octubre de 2016)

Este manual de *cómo convertirte en un músico callejero* escrito por un músico uruguayo de 28 años de edad que radica en México (con nombre clave Aarón), me sirve de antesala para introducir al lector en los conflictos que he decidido llamar *umbrales de tensión o communitas espontánea* (Turner, 1988), que ocurren entre músicos callejeros, transeúntes/espectadores y autoridades en el Centro Histórico. Estos conflictos por el uso del espacio público se han intensificando desde que fue puesto en marcha, desde principios del siglo XXI, el llamado *rescate integral* (explicado a profundidad en el capítulo 1) en diferentes zonas de esta demarcación territorial. Con respecto a los puntos que comprende el manual citado en el párrafo anterior, estos fueron conceptualizados después de que Aarón tocó durante cuatro años en el Callejón Condesa —ubicado a un costado de la Casa del Conde del Valle

de Orizaba (conocida popularmente como la Casa de los Azulejos)—.⁵⁴ Lugar donde Aarón tocó junto a un grupo de *jazz fusión*⁵⁵ llamado 'La Burocracia'.

La forma sarcástica y hasta cierto punto, exagerada, en la que Aarón expresa sus experiencias como músico callejero, contiene varios aspectos que he venido analizando a lo largo de esta investigación. Por ejemplo: la importancia de establecer rutinas y rituales para subsistir, la ineficacia de los reglamentos y normatividades, el cobro de cuotas de derecho de piso, la estigmatización social, la construcción de un espacio de 'seguridad ontológica' y, como punto de partida para introducir esta parte del capítulo, los conflictos que se producen por la apropiación de espacios públicos.

En ese sentido, si yo intentara deducir cuál fue el desencadenante que llevó a Aarón a la redacción de este manual, sin duda los diversos conflictos y los momentos de tensión en un sentido simbólico y de coacción que vivió, serían los detonantes. Ahora bien, ¿qué entiendo por conflicto y desde qué postura teórica será analizado para profundizar en los *umbrales de tensión* que ocurren de manera recurrente en torno a los músicos callejeros en el CHCM? La trascendencia del estudio del conflicto es uno de los aspectos centrales en la conformación de una suma importante de corpus teóricos y tesis, que ahondan en lo que varias corrientes —desde la filosofía clásica hasta la sociología contemporánea— llaman 'la teoría social del conflicto. Como categoría analítica, el conflicto es uno de los principales focos de atención de la sociología contemporánea; ya que aboga por una profusión en el análisis de conflictos variados desde diversas perspectivas, sobre todo, en los costos que implican las formas de violencia político-social que surgen en la lucha de clases, los conflictos bélicos, el terrorismo geopolítico, entre otras manifestaciones. La 'teoría social del conflicto', en este caso, tiene que entenderse como el análisis de determinados momentos socio-históricos en donde subsiste un tensión que es necesario resolver. Es decir, entre los actores (o colectivos sociales) y el conflicto, existe una bisagra en donde la 'teoría social del conflicto' escudriña para analizar

⁵⁴ Casa del Conde Valle de Orizaba/Casa de los Azulejos 2015, en *Nueva Guía del Centro Histórico* (<http://www.guiadelcentrohistorico.mx/sitios-de-interes/edificios-hist-ricos/regi-n-1-el-primer-cuadro/288>), (consultado el 21 de febrero de 2017).

⁵⁵ El llamado 'jazz-fusión' es un sub-género del jazz que tuvo su auge a principios de la década de los ochenta. Actualmente se conoce como jazz fusión` a la música que fusiona distintos elementos de otros géneros musicales y culturas con estilos propios del jazz norteamericano.

cómo se articulan soluciones, confrontaciones, relaciones de poder, intereses, valores, ya sea en el corto, mediano o largo plazo. (Mercado y González, 2008: 207). En este contexto, siempre hay una contraposición de un ideal de integración, armonía, equilibrio y consenso, entre los actores que se involucran en un conflicto y los que de manera indirecta son afectados o participan.

En el caso de los 'conflictos' que surgen por la apropiación de espacios públicos de músicos callejeros en el CHCM, la herramienta metodológica que me permitió observar varios de ellos, sin duda alguna, fue el trabajo etnográfico. Es decir, como antropólogo, esta herramienta me permitió entender el 'conflicto' como un espacio de contraposiciones (como lo propone de manera general la 'teoría social del conflicto') y, a su vez, como un *umbral* que ocurre en forma espontánea y de manera recurrente en donde se construyen simbólicamente espacios de comunión efímeros; lo que Victor Turner (1988) llama: "*communitas espontánea*" (p. 138). En torno a esta construcción epistemológica propuesta por Turner, retomo este concepto para referirme a los músicos callejeros como sujetos *liminales* que experimentan un proceso ambiguo cuando surge un conflicto en contra de la autoridad por la apropiación del espacio público revitalizado que, en este caso, también tiene características *liminales*... "durante el periodo «liminal» intermedio, las características del sujeto ritual (el «pasajero») son ambiguas" (p. 101). En dicha ambigüedad, se forma un espacio de comunidad atravesado por un proceso ritual en tensión: "[el modelo] reconocible durante el periodo liminal, es el de la sociedad en cuanto *comitatus*, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica" (Ibid: 103).

En este sentido, parto de esta conceptualización para hablar de los músicos callejeros como individuos *indefinidos* en términos normativos (explicado en el tercer capítulo a profundidad) en la estructura social jerárquica del aparato gubernamental de la Ciudad de México. Esto para mostrar cómo se desenvuelve un conflicto por el uso del espacio público llevado a cabo por un músico callejero que intenta ser desplazado por un policía (autoridad genérica) y cómo es que forma un umbral de *communitas espontánea*, en donde los transeúntes comparten, junto a los músicos callejeros, un espacio de comunión (de solidaridad) en contra del intento de

desplazamiento por parte de la autoridad... “la *communitas* pertenece al ahora [y se forma de manera espontánea y transitoria]” (Ibid: 119).

Los conflictos por el uso del espacio público en el Centro Histórico de la Ciudad de México surgen de manera imprevista en reiteradas ocasiones. Una de las principales problemáticas que coexisten tiene que ver con el ambulante. Es decir, la manera en la que suceden todo tipo de actividades “informales” en la vía pública y, que en términos normativos, no han logrado ser totalmente reguladas por las autoridades encargadas de contener este tipo de prácticas. En este caso, la dependencia que tiene como misión vigilar lo que sucede en el espacio público en la Delegación Cuauhtémoc y, por ende, en el CHCM, es la Subsecretaría de Programas Delegacionales y Reordenamiento en la Vía Pública (SSPDyRVP);⁵⁶ órgano desconcentrado que depende de la Secretaría del Gobierno del Distrito Federal (SGDF). Asimismo, la vigilancia de lo que sucede en la vialidad, la llevan a cabo policías de la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal (SSPDF).

Como ya lo analicé en el capítulo tres, para la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS), los músicos callejeros forman parte de un sector minoritario que ellos denominan ‘trabajadores no-asalariados’. Los músicos pueden acceder a esta categoría siempre y cuando cumplan con los requisitos que establece la ley para que puedan ser acreedores a un gafete que los identifique como parte de este sector. Es recurrente que cuando los músicos son increpados por alguna autoridad local, inmediatamente les solicitan este permiso a los músicos para saber si cuentan con él y, con ello, tengan la venia de tocar en el espacio público (aunque como se analizó en el tercer capítulo, la expedición de este gafete les impide de antemano tocar en centros históricos). En dado caso que no porten con este gafete, la autoridad por lo regular les lanza una advertencia para que se desplacen, si el músico no accede a esta petición, los policías intentan remitirlos ante el juzgado cívico argumentándoles que están violando la Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal por “obstrucción en la vía pública”. A su vez, hay ocasiones en que el músico porta con este gafete y aun así los policías intentan desplazarlos.

⁵⁶ Véase: <http://www.sspdyrvp.cdmx.gob.mx/sspdryvp/>

En este apartado propongo hacer un análisis de un conflicto (*umbral de tensión*) que observé durante el trabajo etnográfico, en donde se involucran, en un primer plano: un músico callejero extranjero (de nacionalidad italiana), un policía de la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal (SSPDF) y una mujer transeúnte que funge como espectador. En segundo plano, en torno a ellos, un grupo de 12 personas los rodean e intervienen de vez en cuando. Mi intención es explicar y analizar cómo sucede este *umbral de tensión* que desemboca en una *communitas espontánea* y develar si existe una posible resolución al conflicto. También retomaré lo que Asael Mercado y Guillermo González (2008) construyen, a partir de algunas ideas de Joseph Redorta, sobre los elementos básicos que estructuran un ‘conflicto’, a saber: “objetivos o metas de las partes; su contexto; sus partes; relaciones de poder; su función; las expectativas de las partes; sus ejes; la vivencia de éste; su ciclo; sus normas; estilo de las partes; su complejidad; sus fuentes; sus efectos” (p. 209). Varios de estos puntos los iré entrelazando sin una posición jerárquica aunque sí con una lógica preestablecida con lo narrativa discursiva del conflicto y, con esto, analizaré algunos posibles enlaces.

La finalidad de este análisis es mostrar cómo en estos espacios de tensión surgen indefiniciones que suceden en momentos efímeros pero recurrentes y cómo se desenvuelven los espacios de comunidad (*communitas*) en contra de las autoridades. Con ello, estudiaré si es posible resolver el conflicto por el uso de un espacio público y, también, examinar hasta qué punto estos conflictos son inevitables que sucedan para mantener un equilibrio estructural en espacios de transición (liminares), dentro de los ‘epicentros de la revitalización’ del CHCM... “quienes se han aproximado al estudio de la vida urbana desde la etnografía la han descrito, sin explicitarlo, como en una permanente situación de *communitas*, todo ella hecha de *liminalidades*” (Delgado, 1999: 118-119). Esta *liminalidad* mostraría que la estabilidad es porosa y se circunscribe en umbrales de tensión que coexisten en la estructura local en el CHCM en forma cíclica y espontánea.

Desarrollo del conflicto

Policía: ... ¿No te explicaron que hay que tramitar un permiso?

Italiano: pues...sí

Policía: Aquí a dos calles está el edificio de gobierno...

Mujer/Transeúnte: Oficial, es arte callejero, y el arte callejero se puede expresar, eso es libertad de expresión

Policía: Siempre y cuando no reciba dádivas... dentro de lo que la ley de cultura cívica establece ¿Por qué? Porque dentro de lo que es el reglamento... está trasgrediendo lo que hay dentro de la ley de cultura cívica

Mujer/Transeúnte: ¿Dónde dice? Enséñame por favor el artículo....

Policía: Es el artículo 24

Mujer/Transeúnte: ¿Me lo muestras?

Policía: No lo tengo ahorita

Mujer/Transeúnte: Lo sacamos, no hay bronca, dime en cuál [la mujer saca de su bolsa un celular y se dispone a buscar la Ley de Cultura Cívica por internet]. Porque finalmente, o sea, te vuelvo a repetir, si él [músico] pusiera una tarifa y dijera: "Por escuchar, tanto", aplicaría lo que tú comentas, completamente, porque él estaría comercializando, pero la gente quiere obsequiarle una moneda por el arte callejero que está realizando...

Transeúntes: ¡Que siga tocando! (*Diversos agentes* [músico callejero, policía, transeúntes], 05 de octubre de 2016)

El "contexto" en el que se desarrolla el conflicto es en la vía pública (específicamente la Calle 16 de Septiembre) por lo que la población a la que impacta, aparte de los involucrados (policía, músico callejero, mujer/espectadora y otros transeúntes), es a la población flotante que se desplaza por la vialidad. La "fuente" que desencadena este conflicto es por el uso del espacio público llevada a cabo por un músico callejero de nacionalidad italiana. Las "metas" que persiguen cada una de las partes que se inmiscuyen en este conflicto van en tres direcciones: 1) la libertad de tocar del músico callejero en la vía pública; 2) el policía está determinado en quitar al músico de la calle porque está estorbando el libre tránsito de las personas; 3) los transeúntes (espectadores) quieren que el músico callejero siga tocando. Con respecto a las "relaciones de poder", aunque el conflicto se torna más ríspido entre la mujer (transeúnte) y el policía, claramente se nota que el policía intenta ejercer su posición de poder como autoridad genérica en todo momento.

Mujer/Transeúnte: por eso te decía, o sea, es arte callejero y si la gente le quiere obsequiar una moneda porque les agradó su actuación, eso no se conserva... ni siquiera se considera tampoco como ambulante porque no está ofreciendo un producto, no está poniendo un precio...

Italiano: Exacto

Policía: Por eso le explicaba yo, aquí la situación está por dos vertientes, tanto ésa como el hecho de la obstrucción a la vía pública, en este caso...

Mujer/Transeúnte: No está obstruyendo la vía pública

Policía: Si está obstruyendo

Mujer/Transeúnte: La gente podía pasar perfectamente, o sea... no

Policía: si, pero están pasando por debajo de lo que es el paso peatonal. (*Diversos agentes* [músico callejero, policía, transeúntes], 05 de octubre de 2016)

Sobre las "características cualitativas (partes)" de los actores involucrados, se puede apreciar que la mujer/espectadora muestra una potencialidad discursiva (facilidad de palabra) que avasalla la capacidad de enunciación del policía y el músico callejero. El policía se nota con disposición al diálogo y, hasta cierto punto,

es afable en su manera de relacionarse con los interlocutores. El músico callejero es el único, tal vez por su condición de hablante de una lengua extranjera, que no intercede en el diálogo. De tal manera, las cualidades del músico callejero son de expectación. Por otra lado, la “función (positiva)” en el que se desarrolla el conflicto es el diálogo y no la violencia (física o simbólica) que recurrentemente sucede en este tipo de confrontaciones entre autoridad(es) y ciudadano(s). Sobre las “expectativas de las partes” involucradas, sin duda alguna la mujer funge como una mediadora para que el músico callejero pueda tocar. El músico en este caso lo único que quiere es tocar sin sufrir acoso por parte del policía. Por su parte, la “expectativa” del policía es desplazar al músico callejero por la vía del diálogo y por medio de una base legal, ya que constantemente hace referencia a que el músico callejero no porta con su permiso de “trabajador no-asalariado” y que está infringiendo la Ley de Cultura Cívica.

Transeúntes: Sólo estamos escuchando. Déjalo trabajar, pues ya, ¡qué siga trabajando!, ¡qué siga trabajando! [gritos]

Mujer/Transeúnte: Ya encontré la que dice oficial: “usar las áreas y vías públicas sin contar con la autorización que se requiera para ello...” ¿Estás de acuerdo conmigo que la ley es de interpretación?

Policía: No es de interpretación, en este caso...

Italiano: Lo que pasa...

Policía: ¿Me permite hablar?

Italiano: Me pasó muchísimas veces...

Policía: Él sería el primero en decir si él abuso, yo lo único que le indiqué que si no tiene el permiso yo le estaba indicando inclusive dónde tramitarlo

Italiano: Sí, claro... pero yo le digo... yo intenté ya, el permiso no existe

Mujer/Transeúnte: ¿Ya ves? Te está diciendo que el permiso no existe. O sea que para el arte callejero no hay permiso

Policía: No le estoy indicando que no pueda trabajar

Mujer/Transeúnte: Ah bueno, entonces déjanos seguirlo escuchando ¿No?

Transeúntes: ¡Qué toque! ¡Qué toque! [gritos]. (*Diversos agentes* [músico callejero, policía, transeúntes], 05 de octubre de 2016)

En este punto álgido del conflicto, los “ejes” que guían su desarrollo muestran como en un punto de tensión latente los transeúntes participan en forma activa a través de un clamor que se torna colectivo. También se manifiestan algunas voces individuales que hacen eco de molestias generales entre la sociedad, las cuales no tienen nada que ver con este conflicto en particular. Por ello deduzco que el “ciclo” que caracteriza este tipo de conflictos en torno al *derecho a la presencia* (Giglia, 2015) de músicos callejeros en el CHCM, se establece de forma espontánea con ciudadanos (transeúntes) que se solidarizan con el músico callejero y develan su molestar como sociedad en contra de otras inequidades. En cuanto al “tiempo

cíclico” de este tipo de conflictos, siempre suelen producirse en forma espontánea, pero aun así, son recurrentes, ya que los músicos callejeros en los ‘epicentros de la revitalización’, no han desistido de instalarse para tocar a pesar de que los conflictos se han vuelto sistemáticos. Por ello, los “estilos” entre los transeúntes y el músico callejero son de agentes ‘solidarios’, aunque no se conozcan entre sí. Por otra parte la mujer/espectadora tiene un “estilo” sumamente explosivo y se manifiesta en forma *retadora* ante el policía como autoridad genérica; el policía se muestra sobrepasado por el poder del discurso de la mujer y toma, hasta cierto punto, un “estilo” sumiso; el músico callejero se ostenta poco participativo en el conflicto pero tiene un “estilo” de ‘atención permanente’.

Mujer/Transeúnte: Entonces, si el señor está ejerciendo su arte callejero, pues permítenos entonces escucharlo

Policía: sí, claro, no hay ningún problema, ¡Adelante! De todos modos sí te hago la recomendación de hacer tu trámite

Mujer/Transeúnte: Ya lo dejas, exacto... gracias oficial, qué amable

Transeúntes: ¡Bravo! ¡Otra! ¡Otra! [gritos]

Italiano: Gracias a todos, muchas gracias a todos, esto para mi es fundamental, no, porque si no fuera certero hacer esto, y me pasó ya muchas veces y... es otra cosa, aquí es apoyo, o sea para mí es algo... de corazón. (*Diversos agentes* [músico callejero, policía, transeúntes], 05 de octubre de 2016)

En la culminación del conflicto, las “normas (no escritas)” de regulación que se establecieron la mayor parte del tiempo, tuvieron como punto de anclaje: el diálogo. También la cantidad de transeúntes que se agolparon en torno al conflicto fueron determinantes en el proceder del policía, ya que al verse sobrepasado en número de personas, tuvo que desistir de su intento de retirar al músico callejero. Por ello, el número de personas “normó” el proceder de la autoridad en contra de un músico en estado de indefensión. Todo esto deriva en lo que desde *la teoría social del conflicto* se conoce como: “complejidad no lineal”; en donde se subrayan los factores de azar que se producen en forma espontánea en el desarrollo de un conflicto que determinan el rumbo que éste tomará. En este conflicto en particular, la ‘tensión’ fue uno de los ejes principales en su desarrollo en donde cada uno de los participantes tenía un ‘sentido de lugar’ diferido: “Un aspecto notable de la producción de las ciudades es la yuxtaposición y la coexistencia de personas diferentes, cada una con su propio sentido de lugar. Esto produce múltiples significados y, en consecuencia, tensiones” (Crossa, 2013: 42).

Es necesario señalar que los conflictos por el uso del espacio público no siempre suceden de la misma manera. Aunque en este caso el diálogo imperó, muchas veces los conflictos se tornan violentos; ya que los policías agreden físicamente a los músicos callejeros y los umbrales de *communitas espontánea* se tornan más complejos y se resquebraja aun más la *seguridad ontológica*. Esto sucedió con el caso de un conflicto que tuve la oportunidad de presenciar durante trabajo de campo (sobre el cual hice referencia el inicio de esta investigación) en contra de un grupo de mujeres violonchelistas que fueron agredidas físicamente y sus pertenencias fueron maltratadas por un grupo de policías en las inmediaciones de la Calle 16 de Septiembre y la Calle de Palma; episodio que generó un espacio de *communitas espontánea*, en donde si no hubiera sido porque los transeúntes se solidarizaron con el grupo de mujeres músicas, ellas hubieran sido remitidas al juzgado cívico con todo y sus pertenencias y los instrumentos que, por sus características, cuestan varios miles de pesos. Este conflicto en particular generó un eco importante en diferentes medios de comunicación y propició que se creara el Colectivo de Músicos y Artistas Urbanos del Centro. Por todo ello, los “efectos” a corto, mediano y largo plazo de estos conflictos que suceden en forma recurrente, tienen diversos puntos de inflexión. A continuación, analizaré, si estos conflictos en un entorno en proceso de revitalización sobre la infraestructura y alrededor de diversas prácticas socioculturales, han propiciado lo que en los estudios de gentrificación clásica se conoce como: “desplazamiento forzado”.



Figura 5.4. *Umbrales de tensión* entre músicos callejeros, transeúntes y autoridades, conflictos recurrentes en el Centro Histórico por el uso del espacio público.
Fotografía: Pablo Iván Argüello González 08/12/2016

5.3. Desplazamientos: ¿una hipérbole de la gentrificación?

El llamado proceso de gentrificación ha cobrado relevancia —desde mediados del siglo XX— debido a la manera en la que han crecido (y se incentivan) proyectos urbanísticos de alto impacto en diferentes partes del mundo.⁵⁷ Estos proyectos de desarrollo urbano a los que hago alusión, son principalmente ‘idealizaciones’ que a la postre se materializan, impulsadas por políticas públicas —con injerencia de instituciones gubernamentales, constructoras/inmobiliarias y agentes provenientes del sector privado)—los cuales en un determinada zona, inyectan capitales para la remodelación de sectores urbanos en los que se ha agolpado una ‘desinversión’ (Smith, 2012) acumulada por años. En este sentido, el llamado proceso de gentrificación, más que concebirse como un modelo urbanístico global, corresponde a un modelo de inversión inmobiliario que se replica rápidamente en diferentes partes del mundo... “[El proceso de gentrificación] ha sido importado a otras ciudades del mundo más como un modelo de inversión inmobiliaria que como parte de un modelo de urbanización global” (Zamorano, 2015: 304).

⁵⁷ El llamado ‘alto impacto’ al que me refiero no es el que viene estipulado en la Ley de Establecimientos Mercantiles del Distrito Federal, sino, más bien, hago alusión a proyectos urbanísticos de gran escala que comienzan a gestarse con la remodelación en términos de la infraestructura en una determinada zona pero que, a la postre, repercuten en prácticas socioculturales y simbólicas en el corto, mediano y largo plazo.

Como ya lo expuse anteriormente, por ‘desinversión’ (Smith, 2012), me refiero a una exigua inversión de capitales (sobre todo provenientes del sector gubernamental) que propician el deterioro de un territorio y la ‘desvalorización’ de la infraestructura en el entorno. La ‘desinversión’ puede producirse en una manzana, una plaza y(o) parque público, un barrio, una colonia, un municipio o delegación o, incluso, en casos más extremos, en la totalidad de una urbe. Hay veces en que esta desinversión se revierte cuando se pone en marcha una ‘re inversión’ en el entorno deteriorado y se instituye lo que podría presuponerse como un paisaje en vías de ser gentrificado... “la re inversión implica el retorno del capital a los paisajes y a las estructuras que habían experimentado previamente la desinversión” (Smith, 2012: 296-296).

En este sentido, el proceso de gentrificación puede presentarse en forma *silenciosa* con pequeños cambios en el paisaje urbano y se divide en diferentes etapas. En una primera fase, basta con renovar en una determinada zona el alumbrado público, poner jardineras donde antes había grupos de indigentes apostados en la vía pública, cambiar las bancas por otro tipo de mobiliario, pintar murales con arte urbano para camuflar edificios abandonados o fachadas deterioradas, entre muchas cosas más (que pueden parecer insignificantes en un primer momento), para advertir que se aproxima una transformación en el horizonte que puede devenir en una renovación más grande o, por el lado contrario, quedarse como un proyecto inconcluso. En otras ocasiones los cambios son más drásticos y generan un ambiente de incertidumbre en la población local, en donde comienzan a gestarse síntomas de gentrificación más notorios. Por ejemplo, la expropiación de un inmueble deteriorado en una zona popular y su posterior demolición, motivan una expulsión mayúscula de habitantes de clases bajas que, a la postre, puede replicarse hacia zonas aledañas y, en consecuencia, comienza a visibilizarse un posible proceso de gentrificación que, por lo regular, viene empalmado con un proyecto urbanístico donde prevalece una percepción que resalta ideas como “rescate” o “revitalización”.

Después de esta primera etapa, el siguiente paso consiste en construir un nuevo tipo de infraestructura que eleva la plusvalía y atrae a sectores de la sociedad con un poder adquisitivo más alto. Una tercera etapa es la denominada ‘pacificación’

del entorno socioespacial. Este periodo es crucial para mantener el nuevo modelo urbano bajo un cierto esquema; dirigido sobre todo a mantener el ‘embellecimiento’ de la zona. Esta etapa es la que describo como *sentido de pacificación del ambiente socioespacial*. Es decir, el nuevo residente tiene que sentirse en un espacio pacífico (o pacificado) dentro de lo que Neil Smith (2012) plantea como una ‘nueva frontera urbana’. Es decir, aquella donde el habitante del espacio gentrificado no se encontrará con los símbolos del caos y la barbarie que caracterizan al territorio deteriorado (p. 295). Sin embargo, de manera contraria, aunque este proceso se afiance en alguna zona, hay ocasiones en que los lugares renovados no logran sostenerse por diversos factores; con ello, se produce un efecto de desinversión que propicia la caída en picada de este territorio renovado, con lo cual entra en juego una cuarta etapa que se denomina como ‘degentrificación’ (Smith, 2012).

Lo sorprendente (y hasta cierto punto alarmante) del proceso de gentrificación es su efecto expansionista en el corto y mediano plazo. Es decir, este proceso suele crecer en forma de espirales (desde un punto y extenderse alrededor) o en forma de hongo (en forma desigual en varias zonas) y es difícil poder revertirlo. En ciudades de todo el mundo, el prototipo de la gentrificación aunque comparte ciertas características sobre las etapas descritas anteriormente, presenta especificidades según el contexto y el entorno sociocultural en el que comienza a tomar forma. He ahí su complejidad en términos de variabilidad sobre las repercusiones que tiene en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Como preguntas eje para abordar esta parte final de mi investigación, propongo las siguientes interrogantes: ¿el proceso de gentrificación trae como consecuencia el desplazamiento forzado de músicos callejeros apostados en los ‘epicentros de la revitalización’ del CHCM?. Si esto no sucede así, ¿qué otros factores pueden influir en el desplazamiento de músicos callejeros?

Para ahondar en esta problematización, retomaré el caso de dos músicos callejeros que, parafraseando algunas de sus ideas, fueron desplazados por la excesiva reglamentación que les impide tocar en los ‘epicentros de la revitalización’ y, también, por el control de lugares que han sido cooptados como parte de una amplia red clientelar de cobradores de cuotas de derecho de piso. En ese sentido, su ‘seguridad ontológica’ se ha visto seriamente trastocada y ha propiciado (desde

su percepción), la imposibilidad de tocar en los espacios públicos del Centro Histórico debido a las condiciones actuales del proceso de revitalización.

Flor: un desplazamiento forzado

La cantante y multi-instrumentista con el nombre clave *Flor*, comenzó a tocar en el CHCM a inicios del año 2014. Tomó la decisión de tocar en la calle porque dejó de formar parte de una compañía discográfica con la que trabajó por varios años. En consecuencia, después de naufragar en diferentes ocupaciones y no encontrar algo estable en su formación como música, decidió comenzar a tocar en el espacio público influenciada por un grupo de músicos que tocaba en el Callejón Condesa del CHCM. Al cabo del tiempo, entabló amistad con algunos de los miembros del grupo que la animaron a tocar en la calle y le enseñaron qué tipo de aditamentos necesitaba para tal empresa. Ella escogió la Av. Juárez (enfrente del Hotel Sheraton ubicado en esta zona) para establecerse, ya que le pareció el lugar idóneo para mostrar su trabajo —como pianista y bailadora de tap—⁵⁸ junto a un grupo de compañeros músicos que ella había convocado. “[Comencé a tocar] en avenida Juárez. Más o menos toqué durante un año y seis meses. Posteriormente fui a Motolinia. Pero realmente mi lugar favorito para tocar, si me dieran a escoger entre millones de lugares es avenida Juárez” (Flor/Cantante-Piano, pop-jazz-clásica, 26 años, 09 de noviembre de 2016).

Después de trabajar en esta calle durante dos años, a principios del año 2016, comenzó a tener problemas con policías de la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal (SSPDF), que constantemente le solicitaban que se desplazara de la zona. En varias ocasiones intentó dialogar con las autoridades e incluso acudió a la Comisión Nacional de Derechos Humanos del Distrito Federal (CNDHDF) para interponer una queja. Sin embargo, nunca logró llegar a un acuerdo para poder tocar de manera permanente.

Las características que tiene la Av. Juárez son preeminentemente comerciales, de bienes y servicios ofertados por compañías nacionales y extranjeras que han logrado posicionarse estratégicamente en este llamado *corredor financiero*

⁵⁸ El ‘baile tap’ consiste en reproducir sonidos y patrones rítmicos con los zapatos. Este efecto se logra mediante placas de metal que se encuentran en la parte de la suela o en los tacones que el bailarín produce con movimientos dancísticos al golpear el suelo.

por el Gobierno de la Ciudad de México.⁵⁹ En términos del proceso de gentrificación, esa zona ha generado un drástico incremento de la plusvalía que ha desplazado a personas que trabajan en los espacios públicos circundantes, entre ellos, músicos callejeros. Los tipos de gentrificación que se han apostado, aparte del que promueve el remozamiento de la infraestructura y los espacio públicos, son los llamados de *nueva edificación* y *super-gentrificación*: “[la primera] incluye la construcción de nuevos alojamientos y no sólo la rehabilitación de antiguos [edificios]; [el segundo tipo] corresponde a nuevas olas de *gentrificación* en zonas antes *gentrificadas*” (Sabatini, Sarella y Vásquez, 2009).

Sobre esta avenida en particular, llama mi atención que sólo han sido desplazados los músicos de ‘formación profesional y/o semiprofesional’ y se ha tolerado la presencia, hasta cierto punto, de ‘músicos en situación de vulnerabilidad social’ y con un ‘valor patrimonial asignado (organilleros)’. En trabajo de campo, solo encontré una excepción en este corredor (en el cruce de Eje Central que conecta a la calle de Francisco I. Madero con la Avenida Juárez) de un ‘músico de formación semiprofesional’ que toca un repertorio de jazz vocal que establece un método similar al de los llamados ‘botargueros’, ya que cobra veinte pesos de cuota fija a los transeúntes/espectadores que le toman videos o fotografías mientras canta.

Flor se siente desplazada de esta zona como consecuencia de la *cero tolerancia* en esta parte emblemática del Centro Histórico. Para ella, los procesos de desplazamiento en Av. Juárez son sistemáticos y se han intensificado conforme avanzan las actividades comerciales en detrimento de las expresiones artísticas callejeras:

Bueno, pues, la verdad es que me acuerdo que empezaron a decir que ya no más músicos [por] mil cosas y mi último show fue aquí [en Avenida Juárez en el año 2016]... bailando tap. Me dijeron que ya no y llegaron policías y nos llevaron [al ministerio público]. Me tocó sacar a uno de los músicos de los separos donde los meten como si fueran delincuentes. Entonces lo dejaron ahí y tuve que llegar y lo saqué, bueno, yo no, sólo fui un instrumento para que saliera. Porque le hablé a un amigo mío que es abogado. Fue muy fuerte, o sea, realmente

⁵⁹ *Este corredor] se consolida como una de las zonas con mayor actividad económica vinculada a la oferta de bienes y servicios especialmente turísticos, administrativos y financieros. Concentra establecimientos comerciales centenarios, sucursales de todas las instituciones bancarias, servicios hoteleros y restauranteros. Contados inmuebles han sido recuperados para vivienda. Constituye un corredor que vincula el corazón del Centro Histórico con el Paseo de la Reforma. La transformación peatonal de [la Avenida Juárez] y el rediseño del espacio público lo transformó en lugar de encuentro y símbolo de la recuperación del Centro Histórico. Véase: Gaceta Oficial del Distrito Federal 2011 Plan de Manejo del Centro Histórico 2011-2016, Corporación Mexicana de Impresión, México, p. 19.*

yo estaba desde las cinco de la mañana parada ahí en reordenamiento [en la vía pública] hablando del caso. Respecto a tocar en la avenida [Juárez] a veces se me permitía tocar dos días y al otro día ya no y pues para el artista urbano es un trabajo, es una profesión: no es una cuestión de ambulante ... no, es una profesión, es una carrera, es toda una escuela. (Flor/Cantante-Piano, pop-jazz-clásica, 26 años, 09 de noviembre de 2016)

Tal como lo expresa Flor en esta entrevista, las consecuencias de tocar en Av. Juárez y enfrentarse con la autoridad son significativas, ya que tuvo que experimentar en carne propia el ‘trago amargo’ de ser remitida, por policías de la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal (SSPDF) ante un juez cívico, quien determinó que uno de sus compañeros (con una afección de salud), tenía que cumplir una sentencia de 24 horas de aislamiento en un separo.⁶⁰ Esta situación la llevo a emprender una lucha ante instancias gubernamentales para exponer su caso, en donde argumentaba maltrato y acoso por parte de las autoridades locales. Lo único que consiguió después de interponer estas demandas fue encontrarse con un sistema burocrático anquilosado, que le pedía que primero sacara un permiso que la identificara como ‘trabajador no-asalariado’, no solo para ella, sino también para sus compañeros músicos y, en dado que caso que lo consiguiera, después considerara la posibilidad de tocar no en esta avenida, sino en otros espacios más restringidos; lugares en donde obviamente no había tanto flujo de peatones y actividades comerciales.

Ante esta situación, ella expresa que debido a los procesos de gentrificación (donde se incentivan actividades comerciales, turísticas y privadas) los músicos callejeros como trabajadores y generadores de cultura, se han encontrado con muchas limitaciones para solicitar permisos ante las autoridades locales. Esto debido a que les cierran el acceso a los espacios públicos que, según los ideales de los programas y políticas públicas en el CHCM, les pertenecen simbólicamente a ellos como parte de un sector que ‘rediseña’ el espacio público a favor de las actividades turísticas y de esparcimiento:

La verdad es que estoy muy consternada de que se haya cerrado justo la avenida Juárez que es como el espacio principal para todos los artistas callejeros. Donde hay tanto turismo, tanta gente de otros países y una exposición que podría ser tan fuerte, de la cultura y del talento mexicano. Y que se cierre para nosotros y por nuestra propia gente. Que cerremos los espacios a nuestra propia gente, es de verdad una lástima, es de verdad algo muy triste. (Flor/Cantante-Piano, pop-jazz-clásica, 26 años, 09 de noviembre de 2016)

⁶⁰ El ‘separo’ forma parte del juzgado cívico y está diseñado para mantener a una persona incomunicada y en aislamiento en lo que se determina su situación jurídica.

Lo que observo es que Flor ha tenido que experimentar un *vía crucis* burocrático, lo cual determinó que dejara de tocar en forma regular en el Centro Histórico. A su vez, los conflictos cada vez más recurrentes con la autoridad, la motivaron a establecer canales múltiples de diálogo, que fueron improductivos y, que la orillaron a desistir en su intento de tocar en esta avenida que significa mucho para ella, no sólo en términos económicos, sino en aspectos de interacción social que generó en la zona y, porque, a su vez, le permitieron desarrollar aptitudes musicales que fueron productivos para su desarrollo artístico. Es decir, para ella tocar en el espacio público, especialmente en esta avenida, a diferencia de los espacios cerrados, la motivaron a cambiar constantemente su repertorio y el tipo de instrumentación que utilizaba para sus espectáculos. Por ello, hoy en día le cuesta trabajo aceptar este *desplazamiento forzado*:

Hasta la fecha me ha costado superarlo y sigo en la lucha por mi cuenta de devolución de espacios [públicos]. He ido a la Comisión de Derechos Humanos [del Distrito Federal], etcétera. Sin embargo esto es algo que se dirige de... no sé, como si fuese un humor de [los burócratas y autoridades] "hoy estoy de buenas, hoy sí, hoy no" Entonces realmente pues es difícil, ha sido difícil acostumbrarme a perder el lugar más bonito, la escuela más bonita que he pisado en toda mi vida. (Flor /Cantante-Piano, pop-jazz-clásica, 26 años, 09 de noviembre de 2016)

Actualmente, Flor toca esporádicamente en lugares del Centro Histórico; en calles como Motolinía, Filomeno Mata o la Avenida 5 de Mayo. Aunque también ha logrado acceder a una industria cultural pequeña (en comparación con los sellos discográficos transnacionales) que le posibilitaron tener acceso a diferentes foros y festivales en México y otras partes del mundo. A su vez, este tipo de actividades y su interés de seguir tocando en el espacio público, le abrieron las puertas para realizar una gira artística en el Sistema de Transporte Colectivo Metro (STCM) de la Ciudad de México, para que se presentara con su espectáculo en diferentes estaciones de este transporte público. Actividad que le ha generado una gran audiencia y simpatía entre los asistentes y en diversos medios de comunicación y redes sociales.

Como ella misma lo expresa, ha sido complejo tener que dejar de tocar en un espacio que ha experimentado una explosión del proceso de gentrificación, como lo es la Avenida Juárez en el CHCM. Por ese motivo ahora recurre a 'intervenciones' en el espacio público sorpresivas y dinámicas mediante una 'toma de espacios públicos esporádica y espontánea'. Lo que convierte el *habitar por instantes* de un

músico callejero, en una experiencia aún más fugaz en los intersticios de los procesos de gentrificación en el Centro Histórico.



Figura 5.5. Cantante y multi-instrumentista desplazada del Centro Histórico
Fotografía: Pablo Iván Argüello González 20/12/2016

Aarón: un repliegue incentivado por la violencia

Durante casi cuatro años (2011 a 2015), el multi-instrumentista de origen uruguayo Aarón, tocó en un lugar conocido como Callejón Condesa, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, con un grupo de jazz-fusión llamado “La Burocracia”... “El nombre del grupo se debe a que cuando tocas en la calle y te enfrentas con la burocracia [de México] es una experiencia bastante surreal, fuera de este mundo” (Aarón/Bajo Eléctrico-Sitarela, jazz-funk-world music, 28 años, 09 de octubre de 2016).

A este músico lo contacté por intermediación de alguien que conocí en campo, quien me incitó a buscar información por internet sobre una petición que él lanzó en la plataforma digital “Chage.org”,⁶¹ para que los músicos callejeros del CHCM

⁶¹ Permiso a músicos de tocar en las calles del Centro Histórico 2012, en *Change. Org*, (<https://www.change.org/p/permiso-a-m%C3%BAasicos-de-tocar-en-las-calles-del-centro-hist%C3%B3rico>), (consultado el 09 de abril de 2016).

pudieran tocar sin ser perseguidos por las autoridades locales (petición de la que hablaré mas adelante). Al principio fue difícil entrar en comunicación con Aarón; situación que tenía prevista, ya que sabía de antemano (por razones que me explicó la persona que me sugirió que lo contactara) que él llevaba mucho tiempo sin tocar en el CHCM porque había sido desplazado del Callejón Condesa, por diversos episodios que sufrió de violencia. Sin embargo, después de varios mensajes enviados a través de un correo electrónico, logré establecer contacto con él y pude realizarle un par de entrevistas en su casa, ubicada en la colonia Juárez, muy cerca del Paseo de la Reforma.

Al día de hoy, Aarón se siente agraviado por diferentes circunstancias que le tocó experimentar mientras tocó en el Callejón Condesa; lugar que ha sido objeto de diferentes disputas, ya que las características estructurales del callejón, atrae a los músicos callejeros por la acústica natural de este emplazamiento que, hasta cierto punto, es idónea para llevar a cabo *intervenciones sonoras*. Por ello, varios músicos se han disputado el lugar y en algunas ocasiones las tensiones han escalado a niveles de violencia....

Creo que fuimos los primeros en tocar en el callejón Condesa. No sé si alguien más había tocado [ahí] antes. Mientras tocamos tuvimos muchos problemas con otros compañeros músicos y gente de la "mafia". A veces hasta luego se ponían muy 'pesados' [obstinados] estos tipos. Es que es un lugar formidable. Sí, es increíble, ¡tiene hasta palcos! O sea, como que... inclusive para la acústica... La acústica está buenísima y sí... a partir de ahí quisieron tocar muchas bandas; también [eso] fue un problema. (Aarón/Bajo Eléctrico-Sitarela, jazz-funk-world music, 28 años, 09 de octubre de 2016)

Tal como lo menciona Aarón con respecto a las características estructurales de este lugar, los procesos de remozamiento de la infraestructura en el CHCM, en algunas ocasiones son aprovechadas por los músicos callejeros y otro tipo de agentes. Por ello advierto signos positivos sobre esta renovación en la infraestructura que, la mayoría de las veces, sin proponérselo, crean entornos ideales para que los músicos callejeros pueda desarrollar un público cautivo y constituir un performance más elaborado haciendo uso de los entornos urbanos remodelados. Esto a pesar de que las políticas de 'cero tolerancia' vayan en aumento en los 'epicentros de la revitalización' (como el caso del Callejón Condesa) y, en consecuencia, espacios con estas características se cierran para los músicos que actualmente intentan acceder a ellos. De tal manera, mediante observación etnográfica, a pesar de que pude percatarme de los signos positivos de la

(re)apropiación y (re)significación que los músicos callejeros llevan a cabo en este tipo de espacios —que accidentalmente son adecuados para el desarrollo de actividades musicales—, no obstante, las autoridades no comparten los signos positivos y han incentivado un ‘hipercontrol’ de los espacios públicos con estas características; coordinando operativos con policías fijos que custodian las entradas y salidas en esta clase de entornos. Autoridades que se posicionan por lo regular, en las esquinas de las calles o en los centros de las plazas y parques públicos.

Este control responde principalmente a lo que Manuel Delgado (2011) llama “disuasión y persuasión de la disidencia”, instrumentada, sobre todo, por las élites (en este caso el gobierno local) que mediante un discurso de ‘civilidad’ y ‘buenas prácticas’, obligan a que diversos agentes que hacen uso del espacio público se replieguen, porque, según sus reglas, alteran el orden urbano preestablecido en la normatividad ciudadana. Todo esto haciendo uso de un discurso de ‘sana convivencia ciudadana’, el cual se puede explicar, en términos sintéticos, como una forma de ejercer poder en la que:

[El poder que se ejerce a través de la *praxis* y el discurso] trata de disuadir cualquier apropiación considerada inapropiada de la calle o de la plaza, por la vía de la violencia si es preciso, pero previamente y sobre todo por una descalificación que [...] ya no se lleva a cabo bajo la denominación de origen *subversivo*, sino de la mucho más sutil de *incívico*, o sea, contraventor de los principios abstractos de la buena convivencia ciudadana. (Ibíd: 26-27)

En relación con las bondades acústicas que describe Aarón sobre el Callejón Condesa, al estar situado entre dos grandes construcciones (Casa de los Azulejos y el edificio del Banco de México [Banxico]) y ser un espacio estrecho, permite que el sonido se refleje y cause un efecto de similar al de un espacio cerrado, como una pequeña sala de concierto. Asimismo, la parte posterior del edificio de Banxico, tiene un pequeño pasaje con unos barandales de metal fijados sobre un gran muro de concreto, que posibilitan que los transeúntes puedan escuchar (y mirar) a los músicos callejeros desde lo alto. Lo que crea un sensación de estar mirando desde un palco.

Actualmente es difícil encontrar a músicos tocando en este callejón, sobre todo por la vigilancia policial que impera en la zona (mencionada anteriormente) y por el cobro de cuotas de derecho de piso. La experiencia como músico callejero de Aarón, particularmente en este lugar, marcó su vida en un sentido positivo y

negativo según él mismo lo expresa. “En el callejón [Condesa] pude crecer como músico pero, también, sacó todo lo peor de mí. Te sentís todo el tiempo muy presionado. Hice cosas y enfrenté a personas con las que nunca pensé enfrentarme” (Aarón/Bajo Eléctrico-Sitarela, jazz-funk-world music, 28 años, 09 de octubre de 2016).

Antes de llegar a la Ciudad de México, su vida como músico consistía principalmente en tocar con un grupo de rock y jazz en foros y festivales en su ciudad natal y en otras partes de Sudamérica. La primera vez que visitó la Ciudad de México fue para realizar una pequeña gira junto a este grupo. Después de esta primera experiencia, y al cabo de tres meses de que volvió a su ciudad natal, decidió vender todas sus cosas y probar suerte en el DF para establecerse definitivamente. Esta primera etapa de su vida en México fue complicada, ya que pasó varios meses sin poder encontrar un empleo fijo con el cual pudiera solventar sus necesidades básicas de subsistencia. Por esa razón comenzó a buscar opciones en donde pudiera aprovechar sus aptitudes musicales en diferentes lugares. En este *ínter*, su primera experiencia como músico tocando en un espacio semi-público fue en el metro: “Yo empecé a tocar [en] donde fuera. Como a los dos meses que encontré dónde vivir me subí al metro; en Uruguay no hay metro. Para mí el metro era algo mágico que te subís y me quedé sorprendido. Me gustaba el dibujito [la figura que identifica la estación] que veía y me bajaba en esa estación y me ponía a tocar. Donde fuere tocaba, tenía un amplificador recargable” (Aarón/Bajo Eléctrico-Sitarela, jazz-funk-world music, 28 años, 09 de octubre de 2016)-

Después de tocar algunos meses en el Sistema Transporte Colectivo Metro (STCM), en alguna ocasión llegó al Centro Histórico y le gustó mucho el tipo de constitución heterogénea que encontró en los espacios públicos... “En Uruguay todo es más plano. Está igual muy bonito pero ahí en el Centro [Histórico] te sentís como en un lugar donde pasan muchas cosas a la vez. Son como dos polos extremos. Te encuentras todo lo mejor y todo lo peor”. Poco tiempo después de explorar el territorio del CHCM, comenzó a tocar con una ‘sitarela’⁶² principalmente sobre la calle Francisco I. Madero. Al poco tiempo, fue conociendo más músicos y fue así

⁶² La ‘sitarela’ es una combinación de un ‘sitar’ de la India que es un instrumento tradicional acústico de pulsación y una guitarra eléctrica. De ahí el nombre de ‘sitarela’.

que al cabo de unos meses, constituyó el grupo “La Burocracia”, conformado por cinco músicos en total. Con este grupo comenzó cantando y tocando el bajo eléctrico, posteriormente fue incluyendo otro tipo de instrumentos como guitarra, sitar, sitarela. Según Aarón, ellos fueron los primeros músicos que tocaron en el Callejón Condesa desde que se peatonalizó la calle Francisco I. Madero y los callejones colindantes. Al principio, tocar ahí fue una experiencia grata para todos los que conformaban la agrupación. Sin embargo, a los pocos meses comenzaron a tener sus primeros roces con los que Aarón (y otros músicos callejeros) llaman “la mafia del Centro Histórico”.

Al menos los primeros seis meses en los que Aarón, junto a “La Burocracia”, tocó en el Callejón Condesa, no tuvo muchos problemas. Sin embargo, pasados estos seis meses y después de generar un arraigo en la zona (aunque también tal vez por su condición de extranjero), Aarón comenzó a tener muchos problemas con personas que constantemente se le acercaban en forma retadora: “güerito, te tienes que mochar [pagar] para poder tocar aquí”. Al principio, él no entendía muy bien esta situación. Inclusive la parecía hilarante: “yo cuando los veía venir me ponía a hacerles bromas. Y a veces algunos se reían con vos. Es más, te puedo decir que habían como personas que te querían cobrar que algunos eran como que buenos y otros hacían su papel de malos”. (Aarón/Bajo Eléctrico-Sitarela, jazz-funk-world music, 28 años, 09 de octubre de 2016). Aarón de alguna manera intuía que lo intentaban extorsionar pero no sabía para quién y para qué era el dinero que le querían cobrar. Poco tiempo después se enteró de que en el Centro Histórico de la Ciudad de México, hay un fuerte influjo de líderes del ambulante, entre los que destacan, la Asociación Legítima Cívica y Comercial creada en 1983 por Alejandra Barrios que, al día de hoy, aglutina a más de 5 mil comerciantes ambulantes agremiados.⁶³

Mientras más trabajaba en el Callejón Condesa, Aarón fue enterándose de casos similares sobre músicos callejeros que se habían negado a pagar y que sufrieron alguna agresión física grave: “¡A un tipo lo picaron [acuchillaron]... a un cantante... le clavaron un picahielos, uno de esos pinchos [cosa]! ¡Imagínate!”

⁶³ Alejandra Barrios, líder de ambulantes quiere Delegación 2015, en *Red Política* (<http://www.redpolitica.mx/elecciones-2015/perfil-alejandra-barrios-lider-de-ambulantes-quiere-delegacion>), 24 de febrero de 2015, (consultado el 12 de abril de 2017).

(Aarón/Bajo Eléctrico-Sitarela, jazz-funk-world music, 28 años, 09 de octubre de 2016). A pesar de todo ello, como agrupación decidieron seguir tocando hasta que en una ocasión la violencia se presentó cuando llegó una persona de unos 28 años de edad, de complexión robusta y con varios tatuajes en ambos brazos, y quiso extorsionarlos. Como se negaron a darle dinero, el mismo sujeto habló por un radio comunicador y a los pocos minutos un grupo de 'botargas' que estaban en la calle Francisco I. Madero, comenzaron a golpear a todos los integrantes de "La Burocracia", incluido, por supuesto, Aarón:

No digo que los ambulantes sean una mafia ni que las botargas sean una mafia pero son los que más hacen uso del servicio de la mafia ¿No? Como que en... hay como dos grandes mafias, la de pro Alejandra [Barrios] y otra que no sé. No me acuerdo cuál es... y básicamente el servicio que te ofrecen es que les pagás y si algún día necesitas madrearte [golpear] a alguien te ayudan. Y la obligación que tenés es ayudar a alguien a madrear a alguien si está en una situación similar ¡Es horrible!

Con los superhéroes nos pasó eso que llegaron a madrearnos, los héroes de nuestras infancias. Era tragicómico, ¡era surrealista! "¿Cómo es posible que esté pasando esto?", nos preguntábamos. Claro, tal cual, literalmente y sí... un tipo que trabajaba para esa mafia que era un superhéroe vestido como de Thor [superhéroe de historieta cómica]... quizá se sentía un superhéroe y me empezó a aventar y me acuerdo que era un gordito con el pelo largo. Y me empezó a empujar y me dijo esta frase: "te voy a desaparecer a vergazos [golpes]". (Aarón/Bajo Eléctrico-Sitarela, jazz-funk-world music, 28 años, 09 de octubre de 2016)

Conforme pasó el tiempo, estos episodios de violencia se fueron intensificando y se volvieron insostenibles para todos los miembros del grupo. Fue así que comenzaron las divisiones internas. Algunos ya no querían seguir tocando en la calle y por ese motivo hubo varios integrantes que se fueron y llegaron algunos nuevos. Pero la violencia siguió ascendiendo y se volvió sistemática. Sin embargo, esta violencia no sólo era ejercida por parte de la llamada 'mafia del Centro Histórico', sino, también, por los policías locales; los cuales comenzaron a hostigarlos y en varias ocasiones se los llevaron remitidos al juzgado cívico e, incluso, como lo intuye Aarón: "ellos [los policías] también estaban coludidos con los de la mafia. Por eso a veces, sino no nos echaban a las botargas, a veces nos echaban a los policías. Era una situación que se volvió muy estresante. Hasta me dio una depresión y empecé a ir con el psicoanalista. Por eso decidí ya no volver a tocar en el centro [Histórico]" (Aarón/Bajo Eléctrico-Sitarela, jazz-funk-world music, 28 años, 09 de octubre de 2016).

Ante esta situación, y antes de que Aarón decidiera en forma terminante que ya no tocaría en los espacios públicos del CHCM (al menos por mucho tiempo

según sus propias palabras), sacó una petición de recolección de firmas en el año 2013 con el propósito de que pudieran tocar en el CHCM de manera legal. Esta carta la divulgó a través de la plataforma digital llamada "Change. Org; y estaba dirigida al Jefe delegacional de Cuauhtémoc: Alejandro Fernández Ramírez; al director del Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México: Inti Muñoz Santini; a la Coordinación General de la Autoridad del Centro Histórico, coordinada por la Dra. Alejandra Moreno Toscano y al jefe de Gobierno de la Ciudad de México, Miguel Ángel Mancera Espinosa.

Aunque la carta logró recolectar 2890 firmantes, fueron insuficientes para alcanzar los 5,000 firmantes que se necesitaban como mínimo, para que esta petición tuviera una cierta representatividad. En consecuencia, no generó un eco sustancial para que las autoridades resolverían el conflicto y, fue un aspecto más, para que Aarón se sintiera decepcionado de la incompetencia de las instituciones gubernamentales para interceder como portavoces en una petición con estas características.

¿Es la gentrificación el detonante de estos conflictos entre autoridades, extorsionadores y músicos callejeros?; ¿Aarón, al igual que otros músicos del Centro Histórico fueron desplazados debido a esta violencia sistemática generada por la coacción y las políticas de 'cero tolerancia'?; ¿puede entenderse este desplazamiento como una expulsión directa o indirecta en términos de las consecuencias negativas de la gentrificación?; ¿el repliegue de Aarón se debe a la corrupción que impera en la zona de la cual forman parte autoridades (formales e informales) locales? Valorar hasta qué punto todo lo que le sucedió a Aarón es derivado de los procesos de gentrificación en el Centro Histórico, resulta en un entramado complejo de coyunturas imposible de sintetizar en unas cuantas páginas. Sin embargo, de lo que sí puede dar certeza, es que la gentrificación (llamada por la autoridad 'revitalización') es el catalizador de que sucedan este tipo de prácticas adversas en contra de los músicos callejeros. Sin embargo, hay que entender que este proceso tiene efectos que corren en un sentido positivo y(o) negativo. Aunado a esta dicotomía, la gentrificación, como proceso y fenómeno, tiene una escala de grises que suceden a nivel micro, los cuales son atravesados por una 'interseccionalidad' de procesos identitarios, sentidos de pertenencia y(o) de lugar,

que pueden ser trastocados a tal punto, que generan desplazamientos forzados de sectores en estado de indefensión, como el caso de los músicos callejeros y otros agentes.

Conclusión: ‘nodos de resistencia’ en los procesos de gentrificación

Las ‘resistencias’ de los músicos callejeros en espacios públicos gentrificados forman parte de ‘estrategias’ que llevan a cabo en conjunto con las ‘rutinas’ y ‘rituales’, para tocar en los ‘epicentros de la revitalización del CHCM. A menudo, las estrategias de resistencia consisten en adecuarse a los cambios acaecidos por los programas de rescate y las políticas públicas instrumentadas por el GDF (y otro tipo de instancias y agentes) que participan en la remodelación de varias zonas de los perímetros ‘A’ y ‘B’. La manera en la que se ejecutan estas políticas, casi siempre operan en detrimento de actividades que se llevan a cabo en el espacio público, tal como lo demostré con el caso del músico/mariachi *Don Silverio*, quien ha logrado ‘permanecer’ a pesar de los embates de la remodelación del rescate integral de la Plaza Garibaldi, en donde (y debido a las nuevas políticas públicas) hay una prohibición de tocar en la explanada de la plaza; práctica que fue aniquilada a pesar de que formaba parte de una tradición arraigada en la memoria colectiva por más de medio siglo, como lo refiere Felipe Heredia (2012):

La Plaza Garibaldi se presenta como un espacio urbano territorializado (apropiado) y marcado por un conjunto de prácticas de carácter festivo, reconocidas usualmente como prácticas recreativas o de tiempo libre, pero que son depositarias de un cierto tipo de ritos y ceremonias, que propician su apropiación colectiva, como una dimensión compleja de la vida y la cultura urbana en la capital mexicana. (Ibid: 122)

En el caso de *Toño*, músico callejero que paga cuotas de derecho de piso, el mecanismo de ‘resistencia’ que él utiliza ha sido, de alguna manera, ceder ante esta práctica que busca ser coercitiva si los músicos no se adhieren a este tipo de extorsión. El testimonio de *Toño* me permite vislumbrar que las autoridades locales se encuentran coludidas con los extorsionadores, ya que son selectivos sobre los músicos que ellos desplazan como portavoces de las normas por el uso del espacio. Claramente en los ‘epicentros de la revitalización’, observo que la normatividad se encuentra rebasada por las organizaciones de vendedores ambulantes que muestran su músculo político, al incidir en lo que ocurre en estos espacios tan controlados y asediados por personas que intentan trabajar en ellos. Los resquicios

que se crean en un *espacio público liminal* (Delgado, 2009) como son los ‘epicentros de la revitalización’ del CHCM, en donde suceden actividades variopintas; posibilitan que los músicos callejeros puedan tocar con una cierta ‘protección’, pero solamente si forman parte de esta red que los músicos callejeros describen como ‘la mafia del Centro Histórico’. En términos objetivos, esta “mafia” forma parte de las organizaciones controladas por líderes del ambulante, las cuales han generado redes que se despliegan en diferentes sentidos. Destacan las que alcanzan a las esferas políticas gubernamentales.

En otro tipo de circunstancias, ‘permanecer’ también implica enfrentarse con las autoridades locales del CHCM. Sobre todo sino se pagan las cuotas de derecho de piso referidas con anterioridad. En torno a esta problemática, la *communitas espontánea* que se forma regularmente cuando suceden estos conflictos entre músicos callejeros y autoridades locales, presentan por lo regular a un tercer agente que se solidariza con los músicos callejeros de manera espontánea: los transeúntes. El papel del transeúnte, al igual que el del músico callejero, es que también son sujetos *liminales* que se encuentran en un estado de *transición* y(o) de *indefinición*... “Por definición la calle [es] un espacio *de paso*, cuyos usuarios, las moléculas de la urbanidad –la sociedad urbana haciéndose y deshaciéndose constantemente-, son seres de la indefinición” (Delgado, 2009: 119). Por esa razón, suelen sentirse también agredidos por las autoridades y, a su vez, simpatizan con el rol de creadores culturales que llevan a cabo los músicos callejeros en el CHCM. De ahí la trascendencia de entender cómo es que se desarrolla el conflicto y, desestructurarlo, para analizar, cómo se desenvuelven y qué tipo de costos y beneficios tiene para los músicos callejeros y, a su vez, conocer qué implicaciones tiene su resolución.

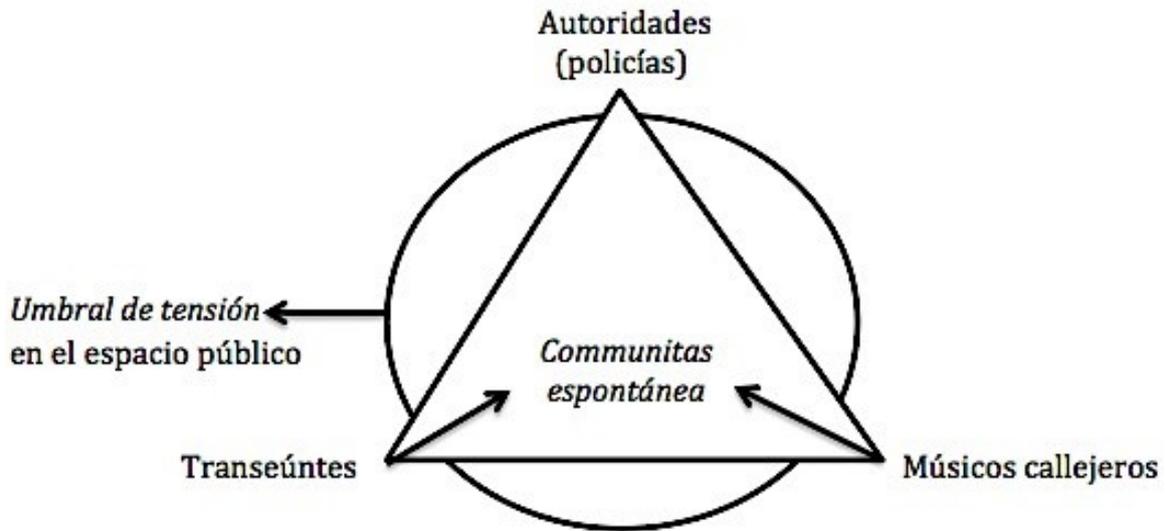


Figura 5.6. *Communitas espontanea* entre músicos callejeros, transeúntes y autoridades.
Fuente: elaboración propia

Por último, analizar qué tanto los desplazamientos de músicos callejeros que suceden en el CHCM son producto de los procesos de gentrificación, me permitió comprender por qué los conflictos generados por los programas de rescate y las políticas de 'cero tolerancia', instrumentadas desde hace casi dos décadas, de alguna manera se han potencializado conforme avanza la 'mancha de la revitalización' en el Centro Histórico. En consecuencia, los desplazamientos de músicos callejeros son plausibles. Sin embargo, la gentrificación también ha traído efectos positivos que son aprovechados por los músicos que trabajan en el entorno revitalizado. Sobre estas características positivas y negativas que singularizan a los procesos de gentrificación, tal vez valga la pena ilustrarlo con el siguiente esquema:

Características positivas y negativas de la gentrificación	
Positivas	Negativas
	Desplazamiento a través de aumentos de renta / precio
	Costos psicológicos secundarios generados por el desplazamiento
Estabilización de zonas en declive	Resentimiento de la comunidad y conflicto
Aumento del valor de las propiedades	Pérdida de vivienda asequible
	Aumentos especulativos insostenibles

	sobre los precios de las propiedades
Reducción de tasas vacantes	Perdida de hogar
Aumento de los ingresos fiscales locales	Mayor gasto local a través del cabildeo
Estímulo y una mayor viabilidad de desarrollo ulterior	Desplazamiento comercial / industrial
	Aumento de costos y cambios en los servicios locales
Reducción de la expansión suburbana	Desplazamiento y presión de la demanda de vivienda en las áreas pobres de los alrededores
Aumento de la mezcla social	Pérdida de la diversidad social (desde ghettos socialmente dispares hasta de ricos)
Rehabilitación de bienes con y sin patrocinio estatal	Baja ocupación y pérdida de población en las zonas gentrificadas

Tabla 5.1. Características positivas y negativas sobre los procesos de gentrificación.

Fuente: Rowland Atkinson y Gary Bridge (eds.)

Gentrification in a global context: the new urban colonialism
[citado en Less, Slater y Wyly, 2008: 196] [traducción propia]

El esquema permite observar que muchas de las características sobre los efectos positivos y negativos del proceso de gentrificación que se muestran, no se cumplimentan a cabalidad en el Centro Histórico. Más bien son dúctiles y, hasta cierto punto, tienen especificidades que tienen que ver con el tipo de contexto y la carga histórica de los perímetros 'A' y 'B'. A esta tabla podría añadirle lo que ocurre con el caso de los músicos callejeros, en donde, por un lado, hay un efecto positivo en el que a través del remozamiento de espacios públicos los músicos pueden convertirse en pacificadores del nuevo entorno urbano o, en un sentido negativo, ser agentes indeseables por la estigmatización y vulnerabilidad social en la que se encuentran y, con ello, son desplazados de manera directa o indirecta. Esto refuerza mi hipótesis sobre la heterogeneidad que caracteriza a los 'epicentros de la revitalización' del CHCM, en donde existen *nodos de resistencia* (Smith, 2012), que en un sentido estricto, forman parte de los procesos internos (agencia/resistencia) que llevan a cabo individuos que habitan, transitan y trabajan en los espacios 'revitalizados', al interior del gran proceso externo (gentrificación), que ha sido diseñado a través del instrumento ideológico llamado *Plan de Manejo y (o) Rescate Integral del Centro Histórico* y, de otro tipo de programas y proyectos de remodelación.

Por todo ello, la *seguridad ontológica* y el *sentido de lugar* de los músicos callejeros en este tipo de escenario se fractura recurrentemente; razón por la cual sus mecanismos de apropiación en el espacio público se transforman en respuesta a las políticas normativas y los conflictos que emanan por la disputa de un contexto urbano asediado por diversos agentes.

Conclusiones generales: *disputas por el uso del espacio público*

En esta investigación, se devela que las transformaciones derivadas de los procesos de revitalización en el Centro Histórico de la Ciudad de México generan diversos conflictos en la apropiación de espacios públicos por parte de músicos callejeros que tocan dentro de los perímetros de recuperación 'A' y 'B'. Entre otras cosas, esto se debe a que las autoridades responsables del resguardo, salvaguarda y proyección de un lugar con tanta influencia —en términos económicos, políticos y culturales—, no consideran el papel primordial del desarrollo de prácticas artísticas en los espacios de tránsito y esparcimiento como un medio de *pacificación positiva*. A causa de ello, incluso entre los músicos que tocan en las calles de este sitio emblemático es recurrente escuchar como se refieren, a nivel comparativo, en el papel destacado que tienen los músicos callejeros en ciudades del llamado primer mundo; en lugares como Madrid, Barcelona, París, Berlín, Nueva York, por nombrar sólo algunas. De tal manera, resulta angustiante para diversos músicos que no se les tome en consideración como actores esenciales en la identidad y memoria de este entorno territorial, el cual es uno de los sitios con mayor afluencia de personas y que por sus características físicas y simbólicas tiene un *valor patrimonial*. En este sentido, el proceso de *revitalización* ha traído como consecuencia una serie de disputas por el uso del espacio público para fines determinados; ocasionadas por la *hiperreglamentación* y privatización por diferentes vías. Resalta además, el control de los espacios mediante el cobro de cuotas de *derecho de piso*, donde los poderes fácticos clientelares juegan un papel importante.

En la primera parte de este trabajo, el análisis de los diferentes programas de rescate en el CHCM permitieron entender cómo se ha trastocado el paisaje urbano y las prácticas socioculturales que suceden a nivel micro en los espacios públicos. Por ese motivo fue importante examinar estos cambios haciendo una revisión histórica, para mostrar cómo cada administración que ha regentado/gobernado la Ciudad de México ha puesto un especial interés en el Centro Histórico para promover un modelo de tipo mercantilista y de *turistificación* que aprovecha el tipo de infraestructura y el desbordamiento de diferentes actividades comerciales que suceden en los *espacios de socialización*. Todo esto fue una vía para comprender por qué existen disputas entre diferentes agentes —como el caso de los músicos callejeros— que intentan trabajar en los *epicentros de la revitalización* en medio de

un ambiente de *cero tolerancia* impuesto desde las esferas gubernamentales (con anuencia del sector privado) que les impide hacer uso del espacio público sin ser acosados. Por ello se concluye que este modelo *mercantilista* con claros tintes de capitalismo neoliberal, incide en este tipo de prácticas, ya que ha promovido el desplazamiento en forma simbólica o directa de diferentes actores sociales.

Las hipótesis que diseñé antes de salir a campo me permiten llegar a reflexiones generales sobre la interpretación de lo observado durante el trabajo etnográfico, ya que invariablemente existe una reconstrucción en torno a lo que planteaban estos “supuestos” derivado de la estancia *in situ*, la sistematización de lo recabado y el análisis realizado *a posteriori*. Una de mis primeras conjeturas señalaba que el proceso de gentrificación estaba sucediendo en el Centro Histórico y repercutía en la apropiación de espacios públicos por parte de músicos callejeros. En torno a este planteamiento es necesario precisar que aunque el CHCM desde hace decenios es un punto neurálgico de programas de rescate e inversión de capitales provenientes del sector gubernamental, empresarial e inmobiliario (tal como lo mencioné en el párrafo anterior), no obstante, desde el año 2000 y hasta la fecha, hay un especial interés por parte de los gobiernos de izquierda y agentes con un poder político y económico sustancial, de controlar el posicionamiento de actividades que engloban prácticas variadas, tanto en los espacios públicos como semipúblicos; destacan, entre ellas, las comerciales, turísticas, políticas y culturales.

En lo referente a las actividades comerciales que son llevadas en los *epicentros de la revitalización*, fue de suma importancia mostrar cómo los diferentes planes de *rescate* desembocan en una *revalorización* del paisaje urbano y la infraestructura, lo cual se refleja en la elevación de la plusvalía de la zona y en el desplazamiento de actores sociales indeseables de los espacios públicos con la puesta en escena de *modelos idealistas* de tipo capitalista y programas normativos autoritarios. Aunado a ello, las prácticas de ocio apuntan hacia una *espectacularización* que promueven sólo a cierto tipo de actividades (algunas de ellas artísticas) de *masificación*. En este sentido, la hipótesis de la gentrificación es plausible como un modelo de desarrollo urbano; sin embargo, ha sido rebasado tanto por poderes fácticos que controlan diferentes espacios, por la rebotante población flotante y local que proviene de diferentes estratos sociales y, por la

diversidad de actividades que suceden en el ámbito formal e informal, entre otros factores.

En el segundo y tercer capítulo, mi propósito fue mostrar como los espacios públicos revitalizados del CHCM y los músicos callejeros que trabajan al interior, adquieren características *liminales* debido a la incertidumbre y heterogeneidad que los caracteriza. Sobre las actividades que suceden en este entorno territorial de compra-venta de artículos de *fayuca*, prácticas artísticas y de uso del espacio con fines de consumo, conviene subrayar que muchas de ellas se realizan de manera *ilegal* y, por lo tanto, suelen ser estigmatizadas por diferentes actores e instancias, especialmente en el ámbito normativo. Por ese motivo los *epicentros de la revitalización* del Centro Histórico son difíciles de categorizar y encauzar como un *espacio de socialización* totalmente homogéneo y ‘domesticado’ debido al proceso de gentrificación. En este sentido, fue importante entender la noción polisémica de espacio público que, en el caso de los espacios revitalizados del Centro Histórico, tiene fronteras porosas entre lo *público* y lo *privado*; lo cual suele generar conflictos y un ambiente de indecisión en cuanto a los distintos usos que se les pueden dar para determinados fines. Por otro lado, la música que se realiza en las calles en este tipo de *espacio público liminal*, puede convertirse dependiendo de la fase del proceso de gentrificación, en una vía para *pacificar positivamente* el entorno socioespacial (con el impulso de otro tipo de actividades artísticas de *espectacularización*) o, por el contrario, ser objeto de un fuerte rechazo de tipo segregacionista que puede tornarse violento (*revanchista*).

De tal manera, para las autoridades locales las manifestaciones culturales —sonoras y(o) de performance— que suceden en estos espacios públicos resulta complejo clasificarlas (aunque suelen estar estipuladas como una actividad de tipo comercial), puesto que ni siquiera se tiene contemplado qué tipo de retribución es la que reciben: ¿es una donación, dádiva, cooperación, *sombrero*⁶⁴ o qué tipo de remuneración es la que obtienen los músicos en la calle?; de igual modo: ¿cómo clasificar el trabajo que realizan los músicos (y otros artistas) callejeros? Estas interrogantes —las cuales orbitan alrededor de las indeterminaciones sobre la

⁶⁴ El *sombrero* es una metáfora que hace alusión a la forma en la que los músicos (u otros agentes) captan recursos monetarios antes, durante y después de tocar en el espacio o transporte público *pasando el sombrero* al terminar su *intervención sonora*.

posición que ocupa el músico que realiza ‘intervenciones sonoras’ en el espacio público del Centro Histórico— fueron esenciales para conocer cómo es que esta situación que los sitúa como ‘trabajadores ilegales’, es uno de los principales detonantes de diversos conflictos en contra de su práctica que los mantiene como *agentes de umbral*, en una posición de *liminalidad* que los aprisiona en un *estatus* de indefinición.

En este contexto, una de las problemáticas en las que hice énfasis fue desvelar como los músicos callejeros son equiparables con personas del llamado sector informal y, por ello, son individuos en estado de indefensión que no gozan de ninguna garantía que les permita tocar en los espacios públicos del Centro Histórico sin que sean sancionados o violentados por alguna autoridad del ámbito formal o informal. La única posibilidad que les queda para poder tocar en forma “legal” es intentar ampararse o insertarse en el llamado sector de ‘trabajadores no-asalariados’. Sin embargo, por la dificultad que engloba obtener este permiso y por las contradicciones normativas que contiene, más bien son ‘trabajadores independientes’, ya que se mantienen al margen de este tipo de licencias. Mi pregunta es: ¿por qué el ‘reglamento de trabajador no-asalariado’ elaborado en 1975 sigue vigente a pesar de las transformaciones en la diversidad de prácticas laborales que se realizan en el espacio público?; asimismo: ¿por qué a pesar de que los músicos callejeros siguen resistiendo (y con el conocimiento de que lo van a seguir haciendo) las autoridades no se preocupan por otorgarles algún tipo de aval que los ampare para tocar de manera legal?

Aunado a estas preocupaciones que guiaron esta tesis, otra característica que describe el actual proceder del músico callejero es su posición como ‘trabajador multiactivo’; que en términos generales se traduce como la manera en la que los músicos tienen que recurrir a varios empleos para subsistir. Sin lugar a dudas, la mayoría de los músicos callejeros que tocan en el CHCM lo hacen a la par de tener diversos trabajos para sostenerse económicamente, debido al contexto de precariedad laboral que impera en México; situación que necesariamente me obliga a replantearme la representación que tiene la música para el desarrollo de una carrera profesional permanente. En consecuencia, subrayo la importancia del espacio público como un escenario que les permite a los músicos, inclusive algunos

formados en conservatorios u otras instituciones académicas, tener la posibilidad de generar ingresos económicos y, a su vez, estimular su desenvolvimiento como artistas.

A este respecto, no puedo dejar inconcluso que los músicos callejeros en el Centro Histórico no han sido lo suficientemente valorados como productores de cultura. A pesar de que muchos transeúntes simpatizan con su quehacer, observo que sobre ellos recaen una serie de 'imaginarios sociales' en los que predomina una *estigmatización social* en torno a su presencia. De ahí que actualmente sean denostados, no sólo por las autoridades, sino por diversas personas que hacen uso de los espacios en donde se instalan o circulan. Debido a este tipo de percepciones, recurrentemente son situados como actores marginales; posición que les impide tener una representatividad para la toma de decisiones en la construcción de los *espacios de socialización* en el Centro Histórico. Así, la segunda hipótesis que propuse al inicio de esta investigación sobre como el proceso de revitalización repercute en la apropiación del espacio público y crea mecanismos de estigmatización, desplazamiento y exclusión social hacia el oficio del músico callejero, enfatizo que sí sucede, aunque de manera desigual dependiendo del tipo de músico y el nivel de *invisibilización* que este tenga ante los ojos de las autoridades que pertenecen a las instituciones gubernamentales.

Estas deducciones me permiten entender por qué los gobiernos locales (con ayuda de las políticas públicas) se preocupan, en forma desmedida, por reglamentar el uso del espacio público pero con resquicios que son aprovechados para realizar actividades de proselitismo y de propaganda política o, de manera más recurrente y visible, para llevar a cabo actividades que fomentan la colectivización en el espacio público en coordinación con empresas transnacionales. Lo que se observa al final de este trabajo, es que dentro de estas actividades los músicos callejeros no son considerados para que participen. De ahí se desprende que la tercera hipótesis que hacía hincapié en que los músicos callejeros tanto por su posición *liminal*, por el género musical que interpretan y(o), por su estrato social, pueden convertirse en agentes deseables o indeseables para el desarrollo del proceso de gentrificación, es factible, siempre y cuando estén posicionados en algunos programas de incentivación cultural como el caso de los "Cantantes de los Balcones de Madero" o

que se inserten en alguna industria cultural fomentada desde el ámbito institucional y(o) privado local.

En este sentido, los músicos callejeros que no son coparticipes de este tipo de programas han tenido que adecuarse a un tipo de socialización de tipo mercantilista y generar mecanismos de apropiación —aunado a la construcción de una *seguridad ontológica*— que vayan acorde a las necesidades de compra/venta de artículos y bienes de consumo. Todo esto con la finalidad de llamar la atención de los transeúntes entre toda la vorágine de actividades comerciales que suceden en los *epicentros de la revitalización*.

En torno a la *seguridad ontológica* de los músicos callejeros con los que tuve la oportunidad de entablar comunicación, en el cuarto capítulo el interés fue examinar cómo establecen mecanismos de apropiación de espacios públicos mediante un ejercicio de *rutinización* cíclica. Para ello fue de suma importancia situarme en referentes empíricos recabados en campo que muestran la trascendencia que tienen los *rituales* en la vida cotidiana de un músico callejero. A partir de estas observaciones, fue que pude constatar como el *sentido de lugar* que estos actores sociales construyen en los sitios en donde se posicionan, abarca diferentes esferas que pueden ir más allá de las retribuciones monetarias; destacan las simbólicas y de interacción sociocultural. Sin embargo, estas relaciones son diferenciadas entre los músicos y dependen en gran medida de la forma en la que han generado un arraigo en la zona en el intersticio de las transformaciones derivadas del proceso de gentrificación.

Aunado a este *lazo* que tienen los músicos en los lugares en donde se posicionan, en la última parte de esta investigación fue importante entender como los programas de “rescate” en los perímetros ‘A’ y ‘B’, la política de ‘cero tolerancia’ instrumentada a principios del siglo XXI en el Centro Histórico y el cobro de *cuotas de derecho de piso* — llevado a cabo todo ello por injerencia del gobierno y agentes del sector privado e informal— son problemáticas centrales con las que se enfrentan los músicos como grupo identitario. Por un lado, las transformaciones del paisaje urbano y las nuevas reglas sobre el uso del espacio público han repercutido seriamente en su acceso a este tipo de territorio renovado. Llama mi atención lo que ocurre con el caso de los mariachis de la Plaza Garibaldi que, a pesar de que

forman parte de la memoria histórica del Centro Histórico (y de otras partes de México y el extranjero), han tenido que adecuarse a la nueva normatividad y generar estrategias para no ser desplazados en su totalidad. Durante trabajo de campo fue alarmante observar como no pueden tocar en la explanada de la plaza (como sucedía tradicionalmente hace no más de una década) y ser testigo de cómo existe un proceso de mercantilización que aprovecha el uso turístico de la Plaza Garibaldi y de los mariachis, pero que beneficia en mayor medida a los locales comerciales y no a los agentes (músicos, vendedores ambulantes y visitantes) que tradicionalmente recurren a la explanada de la plaza para socializar y(o) trabajar. De manera similar, los poderes fácticos que se encuentran coludidos con las autoridades locales, han sacado provecho de los músicos (y otro clase de individuos) que trabajan en otros sitios de los *epicentros de la revitalización*, aprovechándose mediante el cobro de *cuotas de derecho de piso* de su trabajo, lo que trae como consecuencia un “proteccionismo” simbólico que les permite a los músicos que forman parte de este círculo de corrupción, tocar sin ser acosados directa o simbólicamente.

A su vez, es moneda corriente ver como la ‘hiperreglamentación’ genera momentos de tensión entre músicos y autoridades (que en su mayoría son policías de la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal [SSPDF] y personal de la Subsecretaría de Programas Delegacionales y Reordenamiento en la Vía Pública [SSPDyRVP], lo que trae como consecuencia que se susciten conatos de violencia simbólica que pueden escalar hasta actos de violencia física, en donde a veces también participan agentes del sector informal. Este escenario puede traducirse como un proceso de *ciudad revanchista* instrumentado por parte de las élites en el poder; ya que lo intentan lograr mediante este tipo de presiones, es apropiarse de los lugares revitalizados del Centro Histórico aunque ello implique ejercer una coacción instrumentada hacia individuos que trabajan en la calle.

Mediante datos empíricos pude analizar —observando el desarrollo de diversos conflictos— que las resoluciones de los enfrentamientos entre músicos y autoridades se producen normalmente en tres vías (algunas veces en forma entremezclada): 1) culminación mediante actos de violencia; 2) la detención del músico; 3) una conclusión pacífica en donde se tolera la *intervención sonora* del

músico callejero. Sobre este último tipo de resolución, lo que advierto es que solamente son paliativos, porque a pesar de que el músico callejero accede a esta ‘conquista efímera’ del espacio público —mediada por una alianza espontánea con los transeúntes/espectadores: *communitas espontánea*—, en algún momento, esta victoria se resquebraja; ya que al cabo del tiempo el músico callejero es desplazado, violentado o detenido. Por ello, la *indefinición* derivada de estas confrontaciones, refuerza su papel de agentes *liminales* enclavados como sujetos en un continuo estado de transición, entre los márgenes de la tolerancia y la ilegalidad; por lo cual, la *seguridad ontológica* y el *sentido de lugar* de los músicos callejeros se encuentra en una constante (re)construcción y tensión. Esto debido al carácter dinámico que los músicos callejeros han adquirido por los cambios radicales en los espacios públicos derivado de los procesos de revitalización. En torno a ello, observo a partir de datos etnográficos cómo los músicos han generado diferentes estrategias para *permanecer*. Por esa razón, como grupo identitario entran en disputa de los territorios revitalizados con otros actores sociales, tal como lo propuse en la última hipótesis al inicio de la tesis.

Con respecto a la relación ineludible de los músicos callejeros en el intersticio del proceso de gentrificación en el CHCM y, debido a las repercusiones que producen los conflictos en la apropiación de espacios públicos en varias zonas de los perímetros ‘A’ y ‘B’, los desplazamientos de este sector sí ocurren. Sin embargo, suceden en forma diferida. Es decir, a veces sí son ocasionados de manera directa como resultado de la ‘higienización social’, otras veces son fruto de la violencia sistemática de la que son objeto y, también, los desplazamientos sobrevienen porque los músicos ya no encuentran soluciones factibles ni caminos de diálogo con las autoridades. Por ello desisten tratando de resolver estas disputas por el uso del espacio público.

Es necesario hacer énfasis en que los grupos de poder del sector informal que ejercen su dominio en los *epicentros de la revitalización*, los cuales están coludidos con instituciones y otros agentes, traen como consecuencia un proceso de gentrificación que rompe con el modelo clásico de expulsión de sectores de clase baja y ‘guetización’, tan común en ciudades de Estados Unidos y Europa. Por esa razón considero que el proceso de gentrificación en el Centro Histórico se ha

desplegado en un sentido inverso, ya que se ha exacerbado la heterogeneización y, en consecuencia, se han incentivado mayores resistencias para apropiarse de estos espacios públicos que —conforme avanza la *mancha de la revitalización*— se han convertido con el paso del tiempo en lugares asediados por su valor en términos económicos, políticos y culturales.

Todo este ambiente expone el enraizamiento de una amplia red de corrupción que ejecuta un control mayúsculo de los espacios públicos del Centro Histórico. Tal como lo mencioné en párrafos anteriores, entre los actores que se encuentran implicados convergen instancias gubernamentales, funcionarios públicos, policías, cobradores de cuotas de derecho de piso, organismos privados y otros agentes con un capital político y económico sustancial. Llego a esta conclusión, ya que no podría entenderse este cobro de cuotas ante los ojos de la autoridad, sin la complicidad entre funcionarios del gobierno y líderes del ambulante, que han logrado extender (en diversos puntos de los perímetros 'A' y 'B') una dilatada red de relaciones clientelares que tiene como objetivo el control de sitios en donde ocurre la mayor producción y demanda de actividades de esparcimiento en el CHCM; situación que ha motivado la expulsión directa e indirecta de músicos callejeros en espacios públicos *liminales* que se encuentran en una constante disputa por diferentes organismos (públicos y privados) y por agentes que los utilizan para determinados fines. Por todo ello, para el actual modelo de políticas públicas e *ideales* instrumentados por los gobiernos de izquierda e individuos del sector privado, hacer música en las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México es equiparable a ejercer un delito si no se cuenta con el amparo de las instituciones o con algún tipo de protección simbólica que provenga de la compleja trama de corruptelas que gobierna los *epicentros de la revitalización*, la cual, ha creado *territorios en disputa*.

Bibliografía

ADORNO W. THEODOR

1998 [1964] “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Editorial Trotta, Madrid, pp. 165-212.

ANDÍA PÉREZ, BETSABÉ

2007 “Lo personal es político: una lectura de lo público y lo privado”, en *Boletín Generando* (Año 1., Núm. 10), Instituto Runa de Desarrollo y Estudios sobre Género, Lima, pp. 1-13.

ANZALDÚA ARCE, RAÚL E.

2012 “Lo imaginario como significación y sentido”, en Anzaldúa Arce, Raúl E. (coord.), *Imaginario Social: creación de sentido*, Universidad Pedagógica Nacional, México, pp. 30-62.

ARDEVÓL, ELISENDA

1998 “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Vol. LIII, núm. 2), España, pp. 217-240.

ARJONA GAYTÁN, ALONSO

2011 “Los músicos del no lugar: de boteadores y amenizadores urbanos, una etnomusicología para lo cotidiano y lo próximo”, en *Antropología Boletín Oficial del INAH* (núm. 91), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 163-167.

ASAMBLEA LEGISLATIVA DEL DISTRITO FEDERAL

1975 “Reglamento para los trabajadores no asalariados del Distrito Federal”, en *Diario Oficial de la Federación-Comisión de Ciencia, Tecnología e Informática*, México, pp. 1-10.

BAJO MARTÍNEZ DE MURGUÍA, FERNANDO

2010 “Las Vegas (USA siglo XXI)”, en Aramburu, Nekane y Ortzi Acosta Calvo (eds.). *Las Vegas... berriro... de nuevo*, Elkar/Ayuntamiento de Vitoria Gasteiz, España, pp. 18-23.

BORJA JORDI Y ZAIDA MUXÍ

2000 *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Ediciones Electa, Barcelona.

CORTÉS ROCHA, XAVIER Y MÓNICA CEJUDO COLLERA

2010 “Pasado, presente y futuro del Centro Histórico de la Ciudad de México”, en *Seminario Permanente Centro Histórico de la Ciudad de México V.1*, Universidad Nacional Autónoma de la Ciudad de México/Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, México, pp. 145-166.

CROSSA, VERÓNICA

2013 “Defendiendo los espacios públicos del centro histórico Coyoacán”, en *Alteridades* (Vol. 23., Núm. 46), Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México, pp. 39-51.

DAVIS, DIANE

2007 “El factor Giuliani: delincuencia, la *zero tolerance* en el trabajo policiaco y la transformación de la esfera pública en el centro de la Ciudad de México”, en *Estudios Sociológicos* (Vol. XXV, Núm. 75), El Colegio de México, México, pp. 639-681.

DE LA GARZA TOLEDO, ENRIQUE

2011 “Trabajo no clásico, organización y acción colectiva”, en *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva Tomo II*, Plaza y Valdés Editores/Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México, pp. 305-334.

DELGADILLO, VÍCTOR

2017 “Ciudad Neoliberal y Derecho a la Ciudad”, en Icazuriaga Montes, Carmen, Margarita Pérez Negrete, León Felipe Téllez Contreras y Claudia Zamorano Villarreal (eds.), *Por el derecho a la ciudad. Diálogos entre academia y organizaciones sociales de la Ciudad de México*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Publicaciones de la Casa Chata, México, pp. 161-178.

2015 “Patrimonio urbano, turismo y gentrificación”, en Delgadillo, Víctor, Ibán Díaz y Luis Salinas (coords.), *Perspectivas del estudio de la gentrificación en América*

Latina, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Geografía: México, pp. 113-132.

2014 “La política del espacio público y del patrimonio urbano en la Ciudad de México. Discurso progresista, negocios inmobiliarios y buen comportamiento social”, en *XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control de los espacios y los espacios de control*, Universitat de Barcelona/Geocrítica, Barcelona, pp. 1-23.

2008 “Repoblamiento y recuperación del Centro Histórico de la Ciudad de México, una acción pública híbrida, 2001-2006”, en *Economía, Sociedad y Territorio*, El Colegio Mexiquense: Toluca, s/p.

DELGADO, MANUEL

2013 “El espacio público como representación. Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre”, en *A Cidade Resgatada*, Ordem dos Arquitectos–Seção Regional Norte, Oporto, s/p.

2011 *El espacio público como ideología*, Ediciones Catarata, Madrid.

2009 “Prólogo”, “La ciudad y lo urbano”, “Espacios en movimiento, sociedades sin órganos”, “Los monstruos del umbral”, “El espacio público como liminalidad generalizada”, “Religiones intersticiales”, “La sociedad interminable”, en *El animal público*, Anagrama, Barcelona, pp. 9-22, 23-36, 36-46, 105-117, 118-130, 131-141 y 177- 183.

DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN

2015 *Ley Federal del Trabajo*, Secretaria de Servicios Parlamentarios, México.

DÍAZ PARRA, IBÁN

2015 “Introducción. Perspectivas del estudio de la gentrificación en América Latina”, en Delgadillo, Víctor, Ibán Díaz y Luis Salinas (coords.), *Perspectivas del estudio de la gentrificación en América Latina*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Geografía. México, pp. 11-30.

2013 “La gentrificación en la cambiante estructura socioespacial de la ciudad”, en *Biblio 3W/Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, Barcelona, pp.1-24.

DÍAZ PARRA, IBÁN Y PABLO RABASCO POZUELO

2013 “¿Revitalización sin gentrificación? Cooperativas de vivienda por ayuda mutua en los centros de Buenos Aires y Montevideo”, en *Cuadernos Geográficos* (Vol. 52, Núm. 2), Universidad de Granada, España, pp. 99-118

DOMÍNGUEZ PRIETO, OLIVIA

2010 *Trovadores posmodernos: músicos en el Transporte Colectivo metro*, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Estudios de Posgrado, México.

DUHAU, EMILIO Y GIGLIA, ANGELA

2016 “Introducción”, “Orden urbano y conflictos por el espacio”, en *Metrópolis, espacio público y consumo*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 11-26 y 99-124.

2008 *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*, Siglo XXI/Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, México.

FERNÁNDEZ, ROBERTO

2013 “El espacio público en disputa: manifestaciones políticas, ciudad y ciudadanía en el Chile actual”, en *Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad* (Vol. 12. Núm. 2), Universidad de Chile, Chile, pp. 28-37.

FIDEICOMISO DEL CENTRO HISTÓRICO

2014 *Manual Ciudadano para el Cuidado del Centro Histórico*, Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México, México.

GACETA OFICIAL DEL DISTRITO FEDERAL

2014 *Programa Integral de Movilidad 2013-2018*, Corporación Mexicana de Impresión/Órgano de Difusión del Gobierno de la Ciudad de México, México.

2013 *Programa Delegacional del Desarrollo en Cuauhtémoc 2013-2015*, Corporación Mexicana de Impresión, México.

2011 *Administración pública del Distrito Federal*, Corporación Mexicana de Impresión, México.

2011 *Plan de Manejo del Centro Histórico 2011-2016*, Corporación Mexicana de Impresión, México.

2004 [2014] *Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal*, Corporación Mexicana de Impresión/Órgano de Difusión del Gobierno de la Ciudad de México, México

GÁLVEZ GONZÁLEZ, LUIS ADOLFO

2009 “Ciudad de México, D.F.”, en *El patrimonio cultural. Las zonas de monumentos históricos*, Cámara de Diputados (LX Legislatura), México, pp. 57-61.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1999 “Los usos sociales del patrimonio cultural”, en Aguilar Criado, Encarnación (coord.), *Patrimonio etnológico. Nueva perspectivas de estudio*. Consejería de Cultura/Junta de Andalucía del Patrimonio Histórico, España, pp. 16-33.

2010 “Resistir (en medio de) la espectacularización”, en *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?*, en Revista Estudios Visuales, España, pp. 28-32.

GIDDENS, ANTHONY

2011 “Rutinización y motivación”, en *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, pp. 94-98.

GIGLIA, ANGELA

2015 “Apropiación del espacio, renovación urbana y derecho a la presencia: el caso de la Alameda Central en la ciudad de México”, en Camarena Campo, Mario y María Ana Portal (coords.), *Controversias sobre el Espacio Público en la Ciudad de México*, Universidad Autónoma Metropolitana/Juan Pablos Editor, México, pp. 21-44.

2013 “Entre el bien común y la ciudad insular: la renovación urbana en la Ciudad de México”, en *Alteridades*, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México, pp. 27-38.

2012 *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*, Universidad Autónoma Metropolitana/Anthropos, México.

GLASS, RUTH

2010 [1964] "Aspects of Change", en Brown-Saracino, Japonica (edit.), *The Gentrification Debates*, Routledge/Taylor & Francis, Nueva York, pp. 19-30

GUADARRAMA, ROCÍO

2014 "Configuraciones de empleo y trayectorias laborales en el trabajo artístico. El caso de los músicos de concierto en México", en Guadarrama, Rocío, Alfredo Hualde y Silvia López (coords.), *La precariedad laboral en México. Dimensiones, dinámicas y significados*, Colegio de la Frontera Norte/Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 257-291.

HADDAD, MALI

(2013) "El Centro Histórico como enclave sociocultural y laboral de la juventud", *Seminario Permanente Centro Histórico de la Ciudad de México V.3*, Universidad Nacional Autónoma de la Ciudad de México/Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, México, pp. 123-136.

HARVEY, DAVID

1998 "La experiencia del espacio y el tiempo", en *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 223-356.

HEIDEGGER, MARTIN

1994 "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, España, pp. 127-142.

HERNÁNDEZ CORDERO, ADRIÁN

2015 "Gentrificación y desplazamiento: la zona de la Alameda, Ciudad de México", en *Perspectivas del estudio de la gentrificación en México y en América Latina*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Geografía, México, pp. 255-274.

HEREDIA DE ALBA, FELIPE

2012 “Cultura urbana y entretenimiento en la Plaza Garibaldi del Centro Histórico de la Ciudad de México”, en *Seminario Permanente Centro Histórico de la Ciudad de México V.2*, Universidad Nacional Autónoma de la Ciudad de México/Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, México, pp. 107-124.

HIERNAUX, DANIEL

2011 “Patrimonio y turismo”: discutiendo la noción de “aura” en la mundialización”, en *Encuentro Iberoamericano de Gestión del Patrimonio*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, pp. 1-15.

1996 “Elementos para un análisis sociogeográfico del turismo” , en Rodríguez Ballesteros, Adyr (comp.) *Turismo e geografía. Reflexões Teóricas e enfoques regionais*, Editora Hucitec, Sao Paulo, pp. 39-54.

HIERNAUX, DANIEL Y CARMEN IMELDA GONZÁLEZ

2015 “La patrimonialización y turistificación de los centros históricos de ciudades medias. El caso de Querétaro”, en *Topofilia Segunda Época. Revista de Arquitectura, urbanismo y territorios* (Vol. V., Núm. 1), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 426-442.

2014 “Turismo y gentrificación: pistas teóricas sobre una articulación”, en *Revista de Geografía Norte Grande* (núm. 58), Pontificia Universidad Católica de Chile/Instituto de Geografía, Santiago, Chile, pp. 55-70.

LEAL MARTÍNEZ, ALEJANDRA M.

2011 “Racial Imaginaries and (Neo) Liberal Sensibilities”, en *For the Enjoyment of All: Cosmopolitan Aspirations, Urban Encounters and Class Boundaries in Mexico City*, Columbia University/ProQuest LLC, EE.UU., pp. 103-133.

2007 “Peligro, proximidad y diferencia: negociar fronteras en el Centro Histórico de la Ciudad de México”, en *Alteridades* (Vol. 17:, Núm. 34), Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, pp. 27-38.

LEFEBVRE, HENRI

1973. *El derecho a la ciudad*, Ediciones Península, Barcelona.

2013 [1974]. *La producción del espacio*, Capitán Swing, España.

LESS, LORETTA, TOM SLATER Y ELVIN WYLY

2008 *Gentrification*, Routledge, London.

LINARES ORTIZ, JORGE

2011 “De la renovación a la revitalización. Del centro de la Monumentalización a la cultura del Nacionalismo Revolucionario al centro de la cultura para el turismo global”, tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México, pp. 154-164.

LORENZEN MARTINY, MATTHEW JAMES

2015 “¿La gentrificación rural y urbana como factor de anclaje de la población originaria? Indicios desde Morelos, México”, en *Perspectivas del estudio de la gentrificación en México y en América Latina*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Geografía, México, pp. 275-302.

LYNCH, KEVIN

2008 *La imagen de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

MARTÍ, JOSEP

2002 “Las músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión”, en *Trans: Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología: Barcelona, pp. s/p.

MAYA JARIEGO, ISIDRO

2004 “Sentido de comunidad y potenciación comunitaria”, en *Apuntes de Psicología* (Vol. 22. Núm. 2), Colegio Oficial de Psicología de Andalucía Occidental/Universidad der Sevilla, España, pp. 187-211.

MEDINA MÉNDEZ, AMARANTA

2012 “Revitalización urbana y territorialidades en la calle Regina, Ciudad de México”, en González, Carmen Imelda y Daniel Hiernaux (comp.) *Espacio-temporalidad y prácticas sociales en los centros históricos mexicanos*, Universidad Autónoma de Querétaro, México, pp. 233-264.

MERCADO MALDONADO, ASael Y GUILLERMO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

2008 “La teoría del conflicto en la sociedad contemporánea”, en *Espacios Públicos* (Vol. 11., Núm. 21), Universidad Autónoma del Estado de México, México, pp. 196-221.

MOCTEZUMA, VICENTE

2016 “El desplazamiento de lo posible: experiencia popular y gentrificación en el Centro Histórico de la Ciudad de México”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Quito, Ecuador, pp. 83-102.

MOLANO CAMARGO, FRANK

2016 “El derecho a la ciudad: de Henri Lefebvre a los análisis sobre la ciudad capitalista contemporánea”, en *Folios Segunda Época* (Núm. 44), pp. 3-19.

MOORE, MARY

1974 “The street musicians of San Francisco”, en *Music Educators Journal* (Vol. 61., No. 4), The National Association for Music Education, EE.UU, pp. 42-45.

PATTERSON, MATT

2010 “¿What makes public space?”, en Michigan Social Theory Conference, University of Michigan, EE.UU., pp. 1-21.

PEIMBERT, ALEJANDRO

2014 “Espacio público, lugar y paisaje: proximidades y distancias para una analogía urbana”, en *Contexto. Revista de la Facultad de Arquitectura Universidad Autónoma de Nuevo León* (Núm. 8), Universidad Autónoma de Nuevo León, México, pp. 51-68.

PÉREZ IBAÑEZ, MARTA

2014 “Asaltar la calle: artistas comprometidos y espacios urbanos”, en *Interartive* (Núm. 65), Creative Commons, España, pp. 1-6.

PÉREZ LÓPEZ, RUTH Y LUCIA BARRAGÁN RODRÍGUEZ

2012 “Construcción social de un espacio público en la Ciudad de México: la plaza zarco y sus jóvenes”, en *Nueva Antropología* (Vol. XXV. Núm. 76), Instituto Nacional

de Antropología e Historia/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 13-32.

PICÚN, OLGA

2014 *Legitimación de social de las prácticas de los músicos callejeros: una mirada a la construcción de los vínculos de reciprocidad*, Montevideo, Perro Andaluz.

2013 “Mendigo, vendedor, delincuente o músico”, en *Quaderns-e*, Barcelona, (núm. 18), pp. 81-95.

2007 *Una tipología de las prácticas de los músicos callejeros del Centro Histórico de la Ciudad de México*, tesis de maestría en Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México.

PRATO, PAOLO

1984 “Music in the streets: the example of Washington Square Park in New York City”, en *Popular Music* (Vol. 4) Cambridge University Press: Cambridge, pp. 151-163.

RABOTNIKOF, NORA

1998 “Público-privado”, en *Debate feminista* (vol. 18., año. 9), México, pp. 3-13.

1997 *El espacio público y la democracia moderna*, Instituto Federal Electoral, México.

RAMÍREZ KURI, PATRICIA

2015 “Espacio público: ¿espacio de todos?”, en *Revista Mexicana de Sociología* (núm. 77), Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Sociales, México, Pp. 7-36.

2006 “Pensar la ciudad de lugares desde el espacio público en un centro histórico”, en Ramírez Kuri, Patricia y Aguilar Díaz Miguel (coords.) *Pensar y Habitar la Ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, España, pp. 105-130.

ROBLES, JUAN

2012 “El lugar de la Antropología audiovisual: metodología participativa y espacios profesionales”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* (Núm. 44. Vol. 16), Quito, Ecuador, pp. 147-162.

RODRIGUEZ BECERRIL, VIOLETA

2015 “Políticas culturales en la ciudad global. La oferta cultural en el Zócalo de la Ciudad de México”, en *Políticas Culturais em Revista* (Vol. 8. Núm. 1), Red de Estudios sobre Política Cultural, Brasil, pp. 91-105.

SABATINI, FERNANDO, SARELLA ROBLES, MARÍA Y HÉCTOR VÁZQUEZ

2009 “Gentrificación sin expulsión, o la ciudad latinoamericana en una encrucijada histórica”, en *Revista 180* (Núm. 24), Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, pp. 18-25.

SALINAS ARREORTUA, LUIS ALBERTO

2013 “Gentrificación en la ciudad latinoamericana. El caso de Buenos Aires y Ciudad de México”, en *Alicante* (núm. 4), Grupo Interdisciplinario de Estudios Críticos y de América Latina de la Universidad de Alicante, España, pp. 283-307.

2013 “La gentrificación de la colonia condesa, Ciudad de México. Aporte para una discusión desde Latinoamérica”, en *Revista Geográfica de América Central* (vol. 2, núm. 51), Universidad Nacional Heredia, Costa Rica, pp. 145-167.

SCHAFER, MURRAY

1994 [1977]. “From town to city”, en *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, Rochester, Vermont, pp. 53-70.

SARAVI, GONZALO

2009 *Transiciones vulnerables. Juventud, desigualdad y exclusión en México*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Publicaciones de la Casa Chata, México, pp. 13-43 y 275-309

SMITH, NEIL

2012 *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, Traficantes de Sueños/Mapas, Madrid.

SORKIN, MICHAEL

1992 "See you in Disneyland", en *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of the Public Space*, Farrar, Straus and Giroux, pp. 204-232.

TÉLLEZ CONTRERAS, LEÓN FELIPE

2015 "Producción del espacio local en tiempo de renovación urbana. La plaza San Juan", en *Revista Alter, Enfoques Críticos* (Año VI, Núm. 12), Universidad del Centro de México, México, pp. 31-49.

TURNER, VICTOR

1988 "Liminalidad y communitas", en *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Altea/Taurus/Alfaguara, España, pp. 101-136.

TURRENT, LOURDES

1996 "San José de los Naturales", en *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 133-136.

VIVAS PEP, ELIAS, ISABEL PELLICER Y ÓSCAR LÓPEZ

2008 "Ciudad, tecnología y movilidad", en *Psicología de la Ciudad. Debates sobre el espacio urbano*, Editorial UOC, Barcelona, pp. 121-136.

ZAMORANO VILLARREAL, CLAUDIA

2015 "Gentrificación, inseguridad y eficacia de fronteras urbanas en el centro Histórico de la Ciudad de México", en Alba Vega, Carlos y Pascal Labazée (coords.), *Metropolización, transformaciones mercantiles y gobernanza en los países emergentes. Las grandes ciudades en las mutaciones del comercio mundial*, El Colegio de México, México, pp. 301-330.

2013 *Vivienda mínima obrera en el México posrevolucionario: apropiaciones de una utopía urbana (1932-2004)*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.

2004 "Ayudar a la memoria. El uso de planos históricos y de fotografías aéreas en la etnografía de la vivienda urbana", en *Revista Cuicuilco* (vol. 11, núm. 30), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 1-24.

VII. Anexos

Índice de figuras

Figura 1. Zonas de Actuación de Rescate de los Perímetros A y B. Fuente: Plan Integral de Manejo del Centro Histórico 2011-2016.....	19
Figura 1.1. Plaza de la Concepción: un ‘rescate’ que acentúa las divergencias. Fotografía: Pablo Iván Argüello González 02/09/2016.....	39
Figura 1.2. Corredores peatonales: ¿oasis urbanos? Fotografía: Pablo Iván Argüello González 10/09/2016.....	50
Figura 2.1. Mural estilo graffiti en las calles Santísima y Emiliano Zapata, Centro Histórico de la Ciudad de México. Fotografía: Pablo Iván Argüello González 06/09/2016.....	73
Figura 3.1. Mapa de apoyo realizado <i>in situ</i> para el ‘musicoteo’. Fuente: elaboración propia a partir de mapa del Plan de Rescate Integral del Centro Histórico	93
Figura 3.2. Mapa realizado después del trabajo de campo. Zonas de ambulante, prostitución y de músicos callejeros. Fuente: elaboración propia con apoyo de AntropoSIG.	94
Figura 3.3. Mapa realizado después del trabajo de campo. Epicentros de la revitalización del Centro Histórico. Fuente: elaboración propia con apoyo de AntropoSIG.	94
Figura 3.4. Licencia para Trabajador No Asalariado/Músico Ambulante expedida por la Secretaria del Trabajo y Previsión Social del GDF. Fotografía: Pablo Iván Argüello González 29/09/2017	99
Figura 3.5. ‘Estigmatización social’ sobre la presencia de músicos callejeros en el espacio público. Fuente: Internet.....	106
Figura 3.6. Músicos callejeros como ‘trabajadores multiactivos’. Fuente: http://studiodali.net/boleros/	115
Figura 4.1. Violonchelista durante un acto político en el Centro Histórico. Fotografía: Pablo Iván Argüello González 18/12/2016.....	126
Figura 4.2. Saxofonista a un costado de la Catedral Metropolitana. Fotografía: Pablo Iván Argüello González 03/10/2016.....	130
Figura 4.3. Violinista en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Fotografía: Pablo Iván Argüello González 13/12/2016.....	135
Figura 5.1. Señalética turística. ‘Marca’ que divide una frontera. Fotografía: Pablo Iván Argüello González 07/10/2016.....	150
Figura 5.2. Mariachi en la Plaza Garibaldi. Al fondo, se observa el detonador de diversas transformaciones radicales en el entorno socioespacial, el llamado Museo del Tequila y el Mezcal (MUTEM). Fotografía: Pablo Iván Argüello González 27/12/2016.....	154
Figura 5. 3. Percusionista en el Centro Histórico, Fotografía: Pablo Iván Argüello González 11/10/2016.....	160
Figura 5.4. <i>Umbrales de tensión</i> entre músicos callejeros, transeúntes y autoridades, conflictos recurrentes en el Centro Histórico por el uso del espacio público. Fotografía: Pablo Iván Argüello González 08/12/2016.....	170
Figura 5.5. Cantante y multi-instrumentista desplazada del Centro Histórico Fotografía: Pablo Iván Argüello González 20/12/2016.....	177

Figura 5.6. *Communitas espontanea* entre músicos callejeros, transeúntes y autoridades. Fuente: elaboración propia 186

1. Tabla de entrevistas

I.- Músicos callejeros (* contenidas en la tesis)

Nombre y fecha de entrevista	Actividad Musical/Instrumento	Edad	Sexo	Otras actividades	Lugar donde ejerce actividad
*Verónica 27/08/2016	Músico de formación profesional	38	Femenino	Maestra de primaria	Av. 5 de Mayo, Av. Juárez, Catedral Metropolitana ; Moneda, Francisco I. Madero, 16 de Septiembre
*Roberto Sax 15/10/2016	Músico de formación semiprofesional	65	Masculino	Dibujante	Moneda, República de Guatemala; Regina, Catedral Metropolitana
*José 25/09/2016	Músico de formación semiprofesional	28	Masculino	Músico por contratación en eventos privados	Calle 16 de Septiembre
*Don Silverio 24/09/2016	Músico de formación profesional	84	Masculino	Laudero; maestro en clases particulares músico por contratación en eventos privados	Plaza Garibaldi
*Alejandro 23/11/2016	Músico de formación semi-profesional	48	Masculino	Artesano; músico por contratación en eventos privados	Av. 5 de Mayo
*Fabián 02/09/2016	Músico de formación semi-profesional	45	Masculino	Trabajador <i>outsourcing</i>	Callejón de Gante, Av. 5 de Mayo
*Francisco 02/09/2016	Músico de formación semi-profesional	40	Masculino	Funcionario público	Callejón de Gante, Av. 5 de Mayo

*Alfonso 10/10/2016	Músico de formación profesional	28	Masculino	Trabajador <i>outsourcing</i> ; músico por contratación en eventos privados	Filomeno Mata
*David 23/10/2016	Músico de formación profesional	30	Masculino	(Ex)Militar; músico por contratación en eventos privados	16 de Septiembre
*Fabiola 05/12/2016	Músico de formación profesional	24	Femenino	Estudiante; músico por contratación en eventos privados	16 de septiembre
*Carlos 27/11/2016	Músico de formación profesional	49	Masculino	Trabajador <i>outsourcing</i>	Regina, Calle 16 de Septiembre
*Aarón 09/10/2016	Músico de formación profesional	28	Masculino	Maestro en clases particulares; músico por contratación en eventos privados	Callejón Condesa
*Flor 09/11/2016	Músico de formación profesional	29	Femenino	Músico por contratación en eventos privados	Av. Juárez, Francisco I. Madero, 20 de Noviembre, Callejón Condesa
*Miguel 15/11/2016	Músico de formación profesional	59	Masculino	Músico por contratación en eventos privados	Francisco I. Madero, Av. Juárez, Filomeno Mata, Centro Histórico de Coyoacán, Transporte Colectivo Metro
*Toño 09/09/2016	Músico de formación semi-profesional	30	Masculino	Músico por contratación en eventos privados	Callejón Gante

*Diego 08/12/2016	Músico de formación profesional	32	Masculino	Músico por contratación en eventos privados y profesor en clases particulares	Portal de Mercaderes
Luz 04/10/2016	Músico de formación profesional	23	Femenino	Ayudante en negocio familiar	Calle 16 de septiembre, Av. 5 de Mayo
Claudia 15/12/2016	Músico de formación profesional	20	Femenino	Estudiante de licenciatura	Av. 5 de Mayo
Delia 15/12/2016	Músico de formación profesional	26	Femenino	Estudiante de licenciatura	Av. 5 de Mayo
Néstor 03/09/2016	Músico de formación semi-profesional	62	Masculino	Vendedor de películas en tianguis	Calle 5 de Febrero
Óscar 23/09/2016	Músico de formación profesional	46	Masculino	Maestro en clases particulares	Av. Juárez
Maribel 25/10/2016	Músico de formación profesional	26	Femenino	Mesera	Av. Juárez

II.- Otros agentes (*contenidas en la tesis)

Nombre	Actividad	Edad	Sexo	Otras actividades	Lugar donde ejerce actividad
*Roberto Remes 03/12/2016	Autoridad del Espacio Público de la Ciudad de México	38	Masculino	N/E	Secretaría de Desarrollo y Vivienda (SEDUVI)
*Teresa 20/12/2016	Oficinista en centro de trabajo privado	39	Femenino	N/E	N/E
*Miguel 20/09/2016	Vendedor en mostrador	35	Masculino	N/E	Calle de República de Brasil
*Edgar 29/09/2016	Abogado	45	Masculino	N/E	Despacho independiente
*Víctor 08/09/2016	Mensajero	47	Masculino	Ayudante en puesto de periódicos	Calle de Moneda

*Sergio 23/10/2016	Policía	31	Masculino	N/E	Calle 16 de Septiembre (otros lugares)
*Patricia 07/10/2016	Policía	44	Femenino	N/E	Calle 16 de septiembre
*Juan 20/12/2016	Habitante en <i>corredor cultural</i> Regina	38	Masculino	Profesor	Regina
Beatriz 01/11/2016	Ama de casa	74	Femenino	N/E	Calle de Palma
Ramón 23/10/2016	Policía	41	Masculino	N/E	Calle 16 de Septiembre (otros lugares)
Jean Pierre 05/09/2016	Locatario	47	Masculino	Profesor y traductor	Regina
Rodrigo 20/09/2016	Locatario	55	Masculino	Contador	Motolinia
Gabriel	Habitante en <i>corredor cultural</i> Regina	31	Masculino	Diseñador gráfico/Estudiante	Regina

2. Guión de entrevistas

Entrevistas semiestructuradas

I. Músicos callejeros

Formación musical

¿A qué edad comenzaste a tocar?

¿Tus familiares son músicos; quiénes?

¿Tomaste clases en alguna escuela de música?

¿Qué instrumento o instrumentos tocas?

¿Sabes leer partituras?

¿Has escrito algún tema musical o canción?

¿Por qué elegiste tocar este instrumento?

¿Consideras el trabajo en la calle como complemento del aprendizaje musical o te dedicas al cien por ciento a trabajar en la calle?

¿En alguna ocasión te has sentido desilusionado por haber abandonado la escuela?

¿Has pensado en regresar a la escuela?

¿Cuáles son los beneficios que tú consideras que tiene el estudiar en alguna academia de música?

¿Cuáles son los beneficios que tú consideras que tiene trabajar en la calle?

¿Has pensado dar clases en alguna escuela?

Escolaridad

¿Dónde y hasta que año cursaste en la escuela?
estudiaste?

- ¿Estudiaste otra cosa aparte de música?* ¿Cuál crees tú que sea la razón por la que has abandonado la escuela?
- ¿En qué Universidad estudiaste?
- ¿Te gustaba ir a la escuela?
- ¿Te enseñaron a leer música o a tocar un instrumento en la escuela?

Oficio del músico callejero

- ¿Desde hace cuánto tiempo trabajas como músico en las calles?
- ¿Desde hace cuánto tiempo trabajas en el CHCM?
- ¿Consideras que lo que haces es un oficio o es un hobby?
- ¿Consideras que tú oficio es diferente al de los vendedores ambulantes?; ¿por qué?
- ¿Sigues algún código como músico callejero; cuál?
- ¿Cuánto tiempo llevas tocando con el mismo instrumento?
- ¿Cuánto dinero te costó tu instrumento?
- ¿Obtienes una buena retribución económica por trabajar en estos espacios revitalizados del CH?
- ¿Cuántas horas a la semana trabajas como músico callejero?
- ¿Qué días de la semana trabajas en el CHCM?
- ¿Has pagado o pagas alguna cuota para poder trabajar en los espacios públicos del CHCM?
- ¿Siempre tocas en el mismo lugar?
- ¿Siempre tocas el mismo repertorio o lo cambias periódicamente?
- ¿Haces alguna especie de actuación/ performance mientras tocas?; ¿cuál?
- ¿Cambias seguido tu actuación/performance?

Liminalidad

- ¿Cuál consideras tú que son las características del músico callejero?
- ¿Cuál consideras que es la característica que diferencia al músico callejero del vendedor ambulante?
- ¿Consideras que tocar en la calle es un trabajo o es un hobby?
- ¿Sabes qué es un trabajador no-salariado? (si no lo sabe yo le explico)
- ¿Consideras que tu trabajo es artístico o de qué tipo?

Estrato social

- ¿Hasta qué años de estudios cursaste?
- ¿Por qué razón dejaste la escuela? (opcional)
- ¿Cuántos miembros en total conforman a tu familia?
- ¿De qué parte de México vienes?
- ¿Cuántos años llevas viviendo en el DF?
- ¿Alguna vez has estado en situación de pobreza?
- ¿En qué parte de México vives?

Políticas públicas

¿Conoces cuáles son los programas de actividades culturales en los espacios públicos?

¿Alguna vez has recibido ayuda por parte del gobierno capitalino para realizar tu actividad?

¿Sabes en qué consiste el programa de revitalización? (si no sabe le explico)

¿Te has acercado a alguna institución de la zona para conocer los programas o actividades culturales que puedes realizar en los espacios públicos?

¿La delegación les ha proporcionado algún espacio en específico para realizar sus actividades como músico callejero?

¿Crees que debería existir alguna política pública dedicada especialmente a las actividades artísticas en las calles del CHCM?

Identidad y roles sociales

¿Crees que el hecho de ser músico y tocar en las calles te caracteriza de los demás personas que trabajan en los mismos espacios públicos?

¿Cuál consideras que es tu identidad como músico?

¿Cuál es crees tú que es tu rol dentro de la sociedad como músico callejero?

¿Consideras que hay varios grupos identitarios de músicos tocando en las calles del CHCM?

¿Consideras que los músicos callejeros le dan una identidad al CHCM?

¿Consideras que los músicos callejeros forman parte de la memoria colectiva del CHCM?

Marco jurídico y normativo

¿Conoces el reglamento para trabajadores no asalariados?

¿Sabes si existe alguna ley que te ampare como músico callejero?

¿Portas con algún documento o gafete que te ampare como trabajador de la calle?

¿Legalmente: qué días, en qué lugares y en qué horario puedes trabajar en los espacios públicos?

¿Has recibido sanciones por llevar a cabo estas prácticas?

¿Crees que hace falta más vías de comunicación con la autoridad para que se puedan arreglar asuntos relacionados con el oficio del músico callejero?

¿Conoces cuál es el artículo que estipula que no puedes tocar en la calle?; ¿cuál?

¿Consideras que con tu trabajo estableces una relación mercantil (de compra/venta) con el transeúnte o de qué tipo?

¿Consideras que tu trabajo daña a la moral de los transeúntes?

Acción política

¿Cómo músico callejero te consideras un actor político?

¿Has participado en alguna manifestación en el CHCM como músico callejero?

¿Has participado en algún movimiento social en contra de la gentrificación (*antigentrificación*) en el CHCM?

¿Crees que mediante tu música puedes ejercer presión políticamente?

¿Has participado como vocero o como miembro de alguna organización o gremio de músicos callejeros del CHCM ante la Asamblea Legislativa del DF?

Trabajo/Trabajo multiactivo

¿Cuántas personas dependen de tu ingreso salarial?

¿Te alcanza con lo que ganas tocando en las calles del CHCM o tienes que trabajar en otro lugar?

¿Qué necesidades básicas cubres con este ingreso salarial?

¿Puedes solventar todos tus gastos trabajando como músico callejero?

¿Si no es así, que otras actividades realizas para solventar tus gastos?

¿Vives sólo o con tu familia?

¿A veces te hace falta dinero?; ¿para qué cosas?

¿Piensas que sería positivo obtener prestaciones laborales como músico callejero por parte del GDF?

¿Cómo ves el panorama actual para conseguir trabajo en México?

Prácticas cotidianas

¿Regularmente cuál es el itinerario que sigues para llegar al CHCM, mientras tocas y, cuando te vas a tu casa?

¿Tocas un determinado repertorio todos los días?

¿Tocas todos los días en el mismo lugar?

¿Crees tú que tocar cotidianamente en el mismo lugar te genera algún arraigo en la zona y con la gente?

Relaciones sensoriales

¿Qué emociones te produce tocar en la calle?

¿Con qué parte de la música te identificas más; con la rítmica, la armonía o el ritmo?

¿Consideras que tu trabajo produce emociones en la gente que te escucha tocar?; ¿cuáles?

Inequidades, disputas y conflictos

¿Has sentido que tu trabajo ha sido menospreciado; si es así, por quiénes?

¿Te has disputado algún espacio público con otro músico?; si es así: ¿de que forma?

¿Con quiénes has tenido conflictos por tocar en la calle?

¿Alguna vez has llegado a sufrir violencia física o simbólica por tocar en la calle?

¿Sientes miedo de que alguna autoridad te pueda remitir al juez cívico por tocar en la calle?

¿Tu "toreas" o alguna vez has "toreado"?

¿Te han robado o maltratado tu instrumento en alguna ocasión mientras tocas o te desplazan en las calles del CH?

Gobierno local

¿Sabes qué partido gobierna actualmente la delegación?

¿Consideras que los gobernantes en turno incentivan el arte en los espacios públicos del CHCM?

¿Alguna vez alguna autoridad del gobierno local se ha acercado contigo en el espacio público mientras tocas?

¿Has llevado alguna petición al gobierno local?; ¿cuál?

¿Qué opinas del gobierno en turno y sus políticas públicas si es que las conoces?

Instituciones (públicas y privadas)

¿Qué instituciones o dependencias culturales públicas conoces por la zona?

¿Qué instituciones o dependencias culturales privadas conoces por la zona?

¿Algunas vez se han acercado a ti por parte de alguna de estas instituciones para apoyarte en tu trabajo?

¿Has trabajado para alguna institución cultural pública o privada de la zona?; ¿en cuál?

¿Hay alguna participación de las instituciones públicas o privadas en los espacios públicos del CHCM?

¿Conoces la Fundación del Centro Histórico?

¿Has trabajado para esta fundación?

¿Crees que es positivo para tu trabajo que intercedan instituciones públicas o privadas para realizar diversas actividades culturales en la calle?

Espacios públicos y gentrificación

¿Qué consideras que es el espacio público?

¿Crees que el espacio público nos pertenece a todos o en dado caso que no, a quiénes les pertenece?

¿Cómo consideras la calidad de los servicios (transporte, luz) en los espacios públicos del CHCM?

¿Tienes conocimiento sobre si existe algún plan de desarrollo para mejorar los servicios públicos en el CHCM?

¿Consideras positivo o negativo para los espacios públicos que haya músicos callejeros?

¿Sabes qué es la gentrificación? (si no sabe le explico)

¿Consideras que hay un desplazamiento de sectores vulnerables y músicos callejeros debido al proceso de gentrificación?

¿Consideras que hay un proceso de desplazamiento de habitantes por este proceso?

¿Es benéfico para tu actividad que los espacios públicos sean revitalizados?

¿Consideras que en los corredores culturales hay músicos *gentrificadores* o *antigentrificadores*, es decir músicos que promueven el desarrollo de este proceso o que van en contra ?

Autorganización en la cotidianeidad

¿Cómo te organizas cotidianamente para realizar tu trabajo en la calle?

¿Qué estrategias generas para trabajar en un determinado espacio?

- ¿Te organizas con otros músicos para trabajar en el CHCM?
- ¿Cómo te acomodas en el espacio público para trabajar?
- ¿Te organizas con otras personas que trabajan en la calle para desarrollar tu actividad como músico?
- ¿Te pones de acuerdo con policías para desarrollar tu actividad como músico?
- ¿Conoces a otros o más músicos callejeros; te relacionas con ellos?
- ¿Conoces a vendedores ambulantes u otros trabajadores de la calle?
- ¿Hay algún o algunos espacios públicos en donde se congreguen los músicos callejeros?

Modificación de costumbres

- ¿Qué modificaciones en tus costumbres se han visto trastocadas desde que trabajas en los espacios públicos?
- ¿Qué impactos consideras que ha tenido trabajar en la calle en tu vida diaria?
- ¿Te ha traído algún beneficio en el ámbito profesional y personal trabajar como músico callejero?

Usos y funciones

- ¿Qué usos y funciones crees que tiene la música en este tipo de calles?
- ¿Qué funciones crees que tiene para el gobierno del DF promover actividades artísticas en el CHCM?
- ¿Cómo aprecias que la gente percibe tu trabajo a nivel estético?
- ¿Te consideras como un trabajador que ofrece entretenimiento?
- ¿Cuál crees tú que es el tipo de comunicación que estableces con la gente cuando tocas?
- ¿Cómo consideras que la gente te percibe en los espacio público?
- ¿Crees que tu trabajo debería ser estipulado como una norma social?
- ¿Consideras que incentivar que haya músicos callejeros en los espacios revitalizados da una buena imagen al gobierno capitalino?
- ¿Consideras que tu trabajo de alguna manera promueve una estabilidad en el medioambiente material y social en los espacios públicos?
- ¿Consideras que tu trabajo puede promover entre diversos sectores, incluidos los músicos, una mayor integración a la sociedad?

Imaginario y estigmatización social

- ¿Cómo concibes a los músicos callejeros?
- ¿Cómo crees que la gente te percibe como músico callejero?
- ¿Alguna vez te has sentido discriminado cuando trabajas en el CHCM?; ¿por qué?
- ¿Crees que las personas que aparentan mejor condición económica tienen más oportunidades de tocar en la calle?
- ¿Algunas vez has sido testigo de algún tipo de discriminación hacia algún músico por su apariencia física?
- ¿Te ha tocado presenciar discriminación racial hacia músicos callejeros por parte de transeúntes, turistas, policías u otras autoridades?

II. Diversas autoridades

- ¿Sabes desde que año comenzó el programa de revitalización en el CHCM?
- ¿Sabes cuáles son las zonas de recuperación?
- ¿Sabes cuál es la política pública que sigue el gobierno capitalino para la revitalización de los espacios públicos?
- ¿Sabes quiénes forman parte de estos proyectos?
- ¿Sabes cuánto dinero se ha invertido?
- ¿Cuál es su opinión de las actividades culturales de los espacios públicos en el centro?
- ¿Conoces cuál es el artículo que estipula la prohibición de poder trabajar en la calle?
- ¿Hay algún programa en específico que promueva este tipo de actividades?; ¿cuál?
- ¿Qué opinas como autoridad del trabajo de los músicos callejeros en el CHCM?
- ¿Qué consideras que es el espacio público?

III. Policías

- ¿Desde hace cuánto tiempo es policía?
- ¿Desde hace cuánto trabaja vigilando las calles del CHCM?
- ¿De qué parte de la ciudad viene?
- ¿Qué opina de los músicos que trabajan en la calle?
- ¿Alguna vez ha tenido que remitir al juzgado a algún músico callejero?; ¿por qué razón?
- ¿Tienen permitido el uso de la fuerza pública cuando remiten a un músico callejero al juez cívico?
- ¿Conoces cuál es el artículo que estipula la prohibición de poder trabajar en la calle; ¿cuál?
- ¿Reciben órdenes para quitar a personas de la vialidad; de quiénes reciben estas órdenes y a qué tipo de personas desplazan?
- ¿Qué consideras que es el espacio público?
- ¿Cuál es la diferencia entre un vendedor ambulante y un músico callejero?
- ¿Qué argumento utilizas para quitar a un músico callejero de la vialidad pública?
- ¿Consideras que tocar música en la calle es un trabajo o un hobby?
- ¿Qué te parece el trabajo que llevan a cabo los músicos callejeros?
- ¿Consideras que hacer música en la calle es un delito?; ¿por qué?

IV. Transeúntes

- ¿Vienes seguido al CHCM?
- ¿Qué vienes a hacer principalmente cuando vienes al CHCM?
- ¿Has notado cambios en el CHCM; de qué tipo?
- ¿Qué te parecen los cambios que hay en los espacios públicos y en las diversas calles del CHCM por los procesos de revitalización?
- ¿Te parece que hay zonas más arregladas y limpias que otras?
- ¿Qué opinas de las personas que trabajan en la calle?

- ¿Qué opinas de los músicos callejeros?
- ¿Consideras que los músicos callejeros son como vendedores ambulantes; ¿por qué?
- ¿Has tenido algún tipo de problema con los músicos callejeros?
- ¿Qué consideras que es el espacio público?

V. Locatarios de zonas revitalizadas

- ¿Cómo se llama tu local y qué giro tiene?
- ¿A qué hora y abres y a que hora cierras tú local?
- ¿Abres los fines de semana?; ¿en qué horario?
- ¿Desde hace cuanto tiempo tienes tu local en el CHCM?
- ¿Siempre pensaste en poner tu local en el CHCM?
- ¿Consideras que el CHCM es un buen lugar para tu local?; ¿por qué?
- ¿Ves y (o) escuchas músicos callejeros por esta zona?
- ¿Qué piensas de que haya músicos callejeros por esta zona?
- ¿Te identificas con algún tipo de música o músico en particular?
- ¿Alguna vez has tenido algún tipo de conflictos con algún músico callejero?
- ¿Consideras positivo que haya músicos callejeros en esta zona?; ¿por qué?
- ¿Qué características tiene el espacio público por esta zona y que impactos tiene en tu local sobre la ventas?
- ¿Sabes qué es el proceso de gentrificación (si no sabe le explico)?; ¿crees que esté ocurriendo este proceso por esta zona?

VI. Habitantes de zonas revitalizadas

- ¿Desde hace cuanto tiempo vives en el CHCM?
- ¿Vives solo o con tu familia?
- ¿Te gusta vivir en el CHCM?
- ¿Te gusta la zona en la que vives?
- ¿Cómo te llevas con tus vecinos?
- ¿Te gusta que haya actividades culturales en los espacios públicos de esta zona?
- ¿Qué opinas de los músicos callejeros?
- ¿Consideras que las autoridades deben delimitar que espacios públicos deben de ser ocupados por músicos callejeros?
- ¿Consideras que los músicos callejeros son como vendedores ambulantes?
- ¿Qué consideras que es el espacio público?

VII. Turistas en zonas revitalizadas

- ¿Es tu primera vez en México?
- ¿Qué te parece el CHCM?
- ¿Te imaginabas así el CHCM de la Ciudad de México?
- ¿Sabes qué es la gentrificación?; ¿te parece que aquí en el centro está ocurriendo un fenómeno similar?
- ¿Notas que algunas partes están más cuidadas que otras?
- ¿Te parece que estos contrastes repercuten en los espacios públicos?

¿Has visto actividades culturales en los espacios públicos?

¿Qué te parece que haya este tipo de actividades en los espacios públicos del centro?

¿Has visto y escuchado músicos callejeros en alguna parte del centro?

¿Consideras que los músicos callejeros son como vendedores ambulantes?

¿Qué consideras que es el espacio público?