

DOSSIER TRABAJAR EN LA CALLE

Trabajo y bohemia. Jóvenes artistas de las calles de la Ciudad de México

María Azucena Feregrino Basurto*

<https://orcid.org/0000-0003-0146-0482>

Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa (UAM-I), México

maferegrino@xanum.uam.mx

Arturo Ledesma Cueto**

<https://orcid.org/0009-0004-5222-4740>

Universidad Iberoamericana, México

aledesmac@pm.me

Recibido: 21-02-24

Aceptado: 06-05-24

Resumen. Este artículo se centra en el análisis de la actividad *sui generis* que realizan las y los artistas llamados callejeros en la Ciudad de México, que se relaciona con una fuente de placer, ocio y recreación propios de la cultura juvenil y que, por lo mismo, carece de reconocimiento social como trabajo. El objetivo es mostrar cómo la bohemia se integra en la construcción social de la ocupación

* Doctora en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad Iberoamericana, maestra en Estudios Sociales (Laborales) por la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa e investigadora posdoctoral en la misma institución.

** Doctor en Comunicación por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, investiga de manera independiente sobre la industria cultural, los medios digitales y la comunicación política

que ejecutan y significan mediante el mito romántico del amor al arte. El marco teórico metodológico se estructura a partir del entendimiento de la actividad artística como un trabajo no clásico, en el que el componente espacial es trascendental para entender su configuración y la construcción social de la ocupación. A partir de un acercamiento etnográfico con entrevistas de profundidad, el amor al arte, la búsqueda de la libertad creativa, la significación de la juventud, la falta de apego por lo material y el gusto por la itinerancia se observan como ejes ordenadores de la investigación.

Palabras clave: trabajo artístico; bohemia; amor al arte; construcción social de la ocupación

Work and bohemia. Young artists from the streets of Mexico City

Abstract. This article focuses on the analysis of the sui generis activity carried out by the so-called *street performers* in Mexico City, which they experience as a source of pleasure, leisure, and recreation typical of youth culture and, therefore, lacks of social recognition as work. The objective is to show how bohemia is integrated into the social construction of the occupation that they perform and signify through the romantic myth of the love of art. The theoretical methodological framework is structured from understanding artistic activity as a non-classical labor, in which the spatial component is transcendental to understanding its configuration and the social construction of the occupation. From an ethnographic approach, with in-depth interviews, the love of art, the search for creative freedom, the meanings of youth, the lack of attachment to material things and the appetite for itinerancy are observed as organizing axes of the research.

Keywords: artistic work; bohemianism; love of art; social construction of occupation

Trabalho e boemia. Jovens artistas das ruas da Cidade do México

Resumo. O presente artigo analisa a atividade sui generis realizada pelos chamados executantes da rua em Cidade do México, uma atividade que eles vivenciam como uma fonte de prazer, lazer e recreativa típica da cultura dos jovens, mas ainda carece do reconhecimento social. O nosso objetivo é mostrar a integração da boêmia na construção social da ocupação realizada e significada mediante do mito romântico do amor à arte pelos artistas da rua. O marco teórico metodológico foi estruturado a partir da compreensão da atividade artística como um trabalho não clássico, no qual o componente espacial é transcendental para a compreensão de sua configuração e da construção social

do trabalho. Partindo de uma abordagem etnográfica e entrevistas em profundidade, o amor à arte, a busca pela liberdade criativa, os significados da juventude, a falta de apego às coisas materiais e o gosto pela itinerância são observados como eixos organizadores da pesquisa.

Palavras chave: trabalho artístico; boemia; amor à arte; construção social da ocupação

“El arte es demasiado atrevido y autosuficiente, demasiado patético, porque no tiene que responsabilizarse por la vida, la cual, por supuesto, no puede seguir a un arte semejante. Y cómo podríamos seguirlo —dice la vida—; para eso es el arte, y nosotros nos atenemos a la prosa de la existencia” (Bajtín, 1999: 11).

INTRODUCCIÓN

El trabajo artístico suele concebirse y entenderse mediante una configuración de valoraciones morales, prejuicios y mitos que tienen un efecto negativo en las personas que lo ejecutan. Tal afirmación ha servido para restar peso a las condiciones de trabajo precarias, la falta de acceso a diferentes derechos y a diversas modalidades de discriminación, desigualdad y exclusión de las que son objeto sus trabajadoras y trabajadores, quienes para empezar no consideran que realizan un trabajo en el sentido económico que tienen otras formas de ocupación productiva. En cambio, exaltan condiciones simbólicas del trabajo como las del llamado “amor al arte” y la identidad vocacional como forma de engrandecer la disposición al sacrificio y la resiliencia en aras de mantenerse en esta ocupación *sui generis* (Feregrino, 2023a).

“[E]l amor al arte significa ‘no darte por vencido, pero luchar por hacer lo que te gusta y poder vivir de lo que te gusta’ (E1). El que este concepto rijan en mayor o menor medida su labor implica asumirse como el héroe o la heroína de su propia aventura. Una aventura que estará llena de pruebas, pero en la que encontrarán —en un paralelismo con el camino descrito por Joseph Campbell (2008)— una recompensa de la que solo son merecedores quienes abandonan el mundo ordinario —los trabajos que consideran aburridos, de oficina— para adentrarse en el mundo extraordinario —el trabajo que se realiza con apenas unas cuantas certezas—: ‘con la crisis de la Odisea superada, los héroes ahora experimentan las consecuencias de sobrevivir a la muerte. Con el dragón que habitaba en la Cueva más Profunda muerto o derrotado, blanden la espada de la victoria y reclaman la recompensa. El triunfo puede ser fugaz, pero por ahora saborean sus placeres’ (Vogler, 2007: 175)” (Feregrino, 2023a: 286-287).

Socialmente también se mantiene una concepción que relaciona a la actividad con una fuente de placer, ocio y recreación propios de la cultura juvenil que, en términos de Berger (2008), alimenta el mito romántico de la juventud y la

cultura bohemia que recompensa a aquellas personas que se niegan a crecer (Feregrino, 2023a; Feregrino, 2023b), mientras todo esto refuerza el imaginario de una actividad que no representa un trabajo “real” (Bain, 2005) y, por lo mismo, no plantea la exigencia de ser pagado (Feregrino, 2024), pues son actividades que se conciben más cercanas a los llamados *bobbies* que a las actividades productivas.

Cuando el trabajo es entendido como empleo remunerado y como una forma de ganarse la vida dentro del mercado laboral formal, plantea una cercanía con aquellas actividades relacionadas con la producción y distribución de bienes, recursos y servicios que se realizan a cambio de salarios y honorarios, lo que deja fuera otras actividades como trueque, intercambio, trabajo voluntario y doméstico, que no se hacen por dinero (Bain, 2005: 37). A esto habría que agregar el estigma que se origina cuando el trabajo solo es entendido en su dimensión clásica, y ocurre en cambio en espacios poco convencionales como las calles, en itinerancia, en el ámbito de lo informal y, por lo mismo, difícil de definir y tasar. Entonces, “socialmente se estigmatiza y criminaliza a las personas que trabajan en las calles” debido a “una dinámica de confrontación de códigos que plantean diferentes significaciones de los usos permitidos y deseados del espacio público y de los significados que se le dan a la ciudad y a su disfrute” (Feregrino, 2023a: 51-52).

Como se ha planteado en otras investigaciones (Feregrino, 2023b) las actividades artísticas tradicionalmente han carecido de un reconocimiento social en su valoración productiva. Esto puede explicarse, en principio, por los sesgos que implican diversas apreciaciones que entienden al arte como una gracia divina o como un don que, por lo mismo, es poco frecuente y libre de influencias de otras personas. De ahí que la exaltación de la individualidad del artista glorificado lo planteó fuera de la colectividad, como en su momento fueron los sistemas de gremios (Bain, 2005). Esto dificulta su concepción dentro de redes colaborativas, así como el reconocimiento de la participación de distintas personas en el proceso creativo (Becker, 2008). Es así como la singularidad vincula al don con la obra sin considerar como parte fundamental las tareas que las y los artistas tienen que ejecutar para producirla; en consecuencia, no se presta atención a su proceso de trabajo, su valor como actividad productiva (trabajo) (Bain, 2005) y las diferentes personas que pueden intervenir en la producción, como redes cooperativas, y el conjunto de tareas que cada una realiza para que el arte tenga lugar (Becker, 2008), así como el control y las resistencias en un proceso productivo en el que tiene gran influencia el espectador (o *cliente*) (De la Garza, 2011).

La visión romántica ha sido alimentada a través de los años por características que la equiparan al artista con personas alienadas y tempestuosas, cuyos sentimientos, imaginación, genio y búsqueda de la belleza abstracta provocan que no se guíen por la razón sino por la sensibilidad artística (Bain, 2005). La imagen del personaje bohemio se sostiene con mitos relativos a la marginalidad y al estatus de forastero, que acerca al artista a una vida poco convencional en la que apenas sobrevive en los límites del desastre, pero que lo glorifica (Bain, 2005). La bohemia reinventa la vida cotidiana vivida con pocos recursos y con conductas que se conciben como imprudentes, en las que el arte ofrece la posibilidad de experimentar una vida distinta, capaz de compensar la pérdida de confort y respetabilidad ligada al espíritu comercial. En tal escenario, es posible establecer que bajo el espíritu bohemio las personas no solo eligen el arte, sino también la vida del artista (Nicholson, 2002).

Para Nicholson (2002) la bohemia y el romanticismo presentan coincidencias, como la urgencia de vivir el momento sin pensar demasiado en el dinero, en tanto es considerado un aspecto sórdido que afecta la integridad del artista. La bohemia es una elección y un orgullo para el artista, ya que le impregna de un aire de pureza. De tal suerte, “el aura mágica que rodea a las artes representativas, principalmente a quienes las crean y ejecutan, ha dado origen a mitos desde los tiempos muy remotos” (Nochlin, 1988 en Feregrino, 2023).

Como menciona Bain (2005), el estereotipo romántico de la imagen del artista hambriento y viviendo en una buhardilla se encargó de embellecer la posición precaria del artista, estableciéndolo como un rebelde bohemio, forastero y crítico social, capaz de sacrificar el estatus, el dinero y la comodidad material por una supuesta libertad creativa individual. De tal modo, los mitos constituyen parte de la identidad artística, conforman perspectivas idealizadas que se presentan como símbolos de identificación ocupacional, de pertenencia. Para la autora mencionada, quien sigue teóricamente a Malinowski, “los mitos son constantemente regenerados y sostenidos en el presente por individuos y grupos que buscan legitimidad a partir de la continuidad con un pasado significativo” (Bain, 2005, 27).

Malinowski (1954: 47) plantea que:

“lo que verdaderamente importa en el mito es su carácter de viva realidad retrospectiva y siempre presente (...) no es ni un relato ficticio ni una descripción de un pasado muerto; es una constatación de una realidad mayor que aún está parcialmente viva”.

Los mitos son extraídos de la historia y condensan tradiciones y experiencias que se convierten en “bases de reglas universales de comprensión y conducta”

(Slotkin, 1985 en Bain, 2005: 27), por ello la historia representa “un recurso valioso para la identificación tanto individual como colectiva” (Bain, 2005: 28).

Por lo expuesto anteriormente, el objetivo de esta investigación es mostrar cómo la bohemia se integra en la construcción social de la ocupación de artistas de las calles de la Ciudad de México. El documento se organiza en cuatro secciones además de esta introducción. En la primera parte se expone el origen de la bohemia con la intención de contextualizar sus orígenes y evolución en el marco de las actividades artísticas. En la segunda se presenta el marco teórico metodológico, que encuadra la actividad de las y los artistas desde una perspectiva ampliada de lo que es el trabajo, para insertarlo en el aparato analítico del trabajo no clásico, del que se enfatiza en esta investigación su dimensión espacial por tratarse de un trabajo que sucede en las calles. En la tercera se analizan los casos de jóvenes artistas itinerantes que trabajan en la Ciudad de México, con base en los referentes teóricos de la bohemia. Por último, se ofrecen algunas reflexiones en forma de cierre.

DE DÓNDE VIENE LO BOHEMIO

En el primer acto de *La Bohème* (Jones y Haswell, 2020), ópera de Giacomo Puccini, aparecen dos hombres jóvenes que sufren por el frío en una buhardilla lóbrega del París de finales del siglo XIX. Sin más muebles que una silla, un cajón de madera, que hace las veces de mesa y taburete, y una estufa de leña que no funciona, Rodolfo y Marcello discuten sobre la mejor manera de calentarse, mientras el pintor, Marcello, recuerda el corazón helado de su amante, Musetta. Rodolfo, el poeta, ofrece quemar el manuscrito de su obra de teatro en la estufa para mantenerse calientes. La suerte cambia cuando llega Schaunard quien, como caído del cielo, les ofrece víveres, vino y leña, que acaba de obtener por tocar su música hasta matar a un loro. El loro muere no por el tedio de escuchar música durante días, sino por el perejil envenenado que Schaunard le administra mañosamente para terminar con el encargo. Estos jóvenes disfrutaban de una vida disipada, en la que comen y beben a expensas de los burgueses, quienes con más dinero que sesos, son capaces de pagar por actividades absurdas como el asesinato del loro. Los engaños y artimañas están siempre dirigidos a esos gentiles-hombres poco avisados, pero que cuentan con los medios económicos de los que los artistas carecen. En contraste, lo que sí tienen es una alegría de vivir que los lleva a disfrutar del amor liberal, más allá de lo fraterno, donde las mujeres son tanto cómplices como objeto de adoración y, por lo mismo, provocadoras de la tragedia. De ahí que esta ópera sea conocida también como la tragedia de Rodolfo y Mimí.

La Bohème trata sobre todo de lo bohemio, una categoría originada en el siglo XIX y extendida hasta nuestros días con variaciones, aunque con la misma esencia. Su origen se halla en la migración de los grupos humanos conocidos como gitanos o romaníes. Según Webb, (2019), uno de estos grupos llegó a lo que hoy es la República Checa desde Eslovaquia y Moravia, en los siglos XVI y XVII. Su migración los llevó hacia Chequía, que luego adquirió el nombre de Bohemia, por asociación con el nombre del dialecto hablado por este grupo romaní. Seigel dice:

“Había muchos mitos sobre sus orígenes: el error personificado en el término “bohemia” es paralelo a la idea similarmente errónea sugerida por el término común en inglés “gypsy” de que su origen era Egipto” (1986: 24).

La literatura canónica europea ha abordado el tema de lo gitano y su valor como refugio alternativo a la sociedad europea, desde Alexander Pushkin en Rusia, a John Keats y Walter Scott en Inglaterra, hasta el romanticismo francés del siglo XIX. Baudelaire escribe con admiración acerca de la tribu de *profetas de ojos brillantes*, que caminan decididos junto a sus caravanas. Para él los gitanos son una raza aparte, que se ennoblece por su relación con la naturaleza, en la que satisfacen sus necesidades y deseos. Ese nomadismo, dice Toninato, es más una condición lírica que un fenómeno social, es decir, no importan las razones por las cuales estos grupos romaníes fueron expulsados de sus lugares de origen, ya sea por guerra, persecución o economía; lo importante es la relación simbólica del viaje mismo, que los hace más sabios y completos que los burgueses locales, atados a sus necesidades monetarias y moral cristiana. En este deambular hay una condición casi bíblica, pues es un viaje más *a través del tiempo*, en lugar de un movimiento físico (Toninato, 2018). Esta idealización, afirman otros autores, caracteriza a los diferentes grupos romaníes como una raza honesta, limpia y libre de los vicios de la modernidad; estereotipo que descalifica a otros miembros de estos pueblos por mendigar o leer la suerte, pues no cumplen con el estándar de idealización; pues según su perspectiva son degenerados y de media raza (Harte, 2016). Los grupos nomádicos de origen románico eran una alternativa de vida a la sociedad contemporánea de los artistas bohemios del siglo XIX, quienes, maravillados por la percibida libertad romaní, tratan de emularlos, no solo en su desprecio por lo terrenal, sino también en su forma de vida y en el uso de sustancias, que los ayudan a tener experiencias psicotrópicas o los llevan a estados mentales opuestos a lo moralmente deseable en la sociedad burguesa.

El libreto de *La Bohème* proviene de la novela *Scènes de la vie bohème* de Henry Murger (1907), publicada unos cincuenta años antes de que la ópera de Puccini

hiciera al tema celeberrimo. Murger (1907: IX) dice que sus personajes no deben ser confundidos con:

“los domadores de osos, los tragadores de sables, los vendedores de cadenas de seguridad, los maestros fulleros, los agiotistas de la pequeña banca, y otros mil industriales misteriosos y vagos cuya principal industria consiste precisamente en no tener ninguna, hallándose siempre dispuestos á hacerlo todo, menos el bien”.

Tal distinción es necesaria por el origen de la palabra, pues se considera que el nombre “bohemio” se empieza a dar a quienes tienen ciertas actitudes de vida, semejantes a las de los grupos de gitanos de Bohemia.

“Definir el término bobemio demuestra ser una tarea complicada y difícil de alcanzar, que depende del contexto histórico y geográfico. Su origen en Francia fue tanto un error como una calumnia utilizada para describir a los romaníes, nómadas a quienes los franceses llamaban “les Bohémiens”” (Bingham y Freeman 2017: 436).

Pero los bohemios de Murger son los rapsodas, trovadores, juglares y cantores de toda la historia de la humanidad: Homero, Pedro Gringoire, François Villón, Maturino Regnier, Molière, Shakespeare y Rousseau.

La bohemia se extendió desde París hacia el mundo por el ir y venir de los artistas a esa capital cultural. Aunque para el siglo XX el romanticismo había desaparecido como corriente artística, la bohemia permaneció, como indica Virginia Nicholson (2002). Esta autora narra como Robert Graves (*Yo, Claudio, Claudio, el dios, y Los mitos griegos*) y su esposa Nancy invirtieron en una tienda de comestibles en las afueras de Oxford, pero dado que fiaban a sus clientes (otros poetas, como Graves) tuvieron que declararse en quiebra y vender el mobiliario como deshechos (Nicholson, 2002), lo que muestra la falta de capacidad comercial del poeta y ensayista. La ausencia de espíritu comercial, algo que los bohemios del siglo anterior despreciaban de los burgueses, es muestra de que:

“Esta clase de personas no eligen solo el arte, sino la vida del artista. El arte les ofrece una forma de vida distinta, una que creían les compensaba por la pérdida de confort y respetabilidad. Reinventaron la vida cotidiana, y provocaron cambios que persisten con nosotros hoy” (Nicholson, 2002: 2).

El desprecio hacia el dinero es una extensión de esta posición. Si la pobreza es un imperativo del artista, la riqueza debe ser ridiculizada, observada como sórdida o corrupta hacia la integridad del artista (Nicholson, 2002). Por ello, nos dice, la pobreza no es propiedad única de la bohemia, sino un rasgo compartido con la parte franciscana de la moral cristiana, aunque la pobreza bohemia es más una elección, no una desafortunada calamidad. Los artistas bohemios se enorgullecen de esa pobreza por elección, que tiene un aire de pureza y realidad.

Otros autores contemporáneos diferencian lo bohemio de lo *híster* o contracultural. Definen a los nuevos grupos de artistas, aun los que gozan de un gran éxito comercial, como bohemios, en lugar de usar el término *contracultura* (Bingham y Freeman, 2017). Lo *híster* es un término de referencia que describe a diletantes, quienes aspiran a vivir de una forma que no conocen por considerarla divertida o salvaje, es decir, son básicamente *turistas culturales*. En el mundo descrito por estos autores, el *híster* es detestado, es un caza-modas obsesionado por gastar y consumir; nadie quiere ser un *híster*, pues el término es lo opuesto a lo bohemio, un insulto. Por el contrario,

“bohémio es un concepto lo suficientemente grande y flexible para contener las subculturas y contraculturas dispares [...], expresión dirigida a alguien que es librepensador y no dado a los modos de vida convencionales, alguien que vive para el arte y las ideas” (Bingham y Freeman, 2017: 306-307).

Vivir del arte nos lleva de regreso a la Francia decimonónica. En 1818, Victor Cousin hacía referencia al problema de la función del arte, y se cree que fue él quien acuñó la frase *“l’art pour l’art”*:

“Se dice que la religión y la moralidad son necesarias para la seguridad del estado. Nada es más inmoral, nada más ateo que tal doctrina. La religión y la moralidad son las más altas; por tanto, no deben ponerse al servicio de otra cosa que no sean ellos mismos, ni, sobre todo, al servicio del interés. Necesitamos religión por religión, moralidad por moralidad, como arte por el arte” (Cousin, 1818: 224).

En su discurso, Cousin defiende el papel del arte y del artista como entidades independientes de las necesidades del Estado, así como la independencia de lo bello de la utilidad. La belleza misma del arte es su razón de ser. Asimismo, afirma que el arte no puede considerarse ni una ciencia ni una profesión, pues no es un trabajo sistemático, sino que recrea a la naturaleza misma:

“El artista, al destruir y reformar la materia, avanza hacia el fin del arte que es el triunfo de la naturaleza humana sobre la naturaleza física: elevar lo real a lo ideal, tal es la misión del genio. De esta forma se descartan las ridículas pretensiones de quienes quieren hacer del arte una ciencia o una profesión. La ciencia conoce y el arte produce; el arte se abjura de sí mismo si se contenta con teorías; pierde brillo cuando quiere convertirse en pura filosofía; debe conservar su libertad y servirse solo a sí mismo” (Cousin, 1818: 267).

El arte es útil en cuanto a su valor estético, pero no en el sentido en el que lo sería un objeto de la vida cotidiana o del mundo tecnológico, que tienen un valor económico específico; es la percepción de lo bello lo que le da esa utilidad:

“...lo útil es agradable de llegar. Pero lo útil no es más que lo agradable, lo mismo que lo bello. Ver una palanca, una polea: ciertamente nada más útil; sin embargo, no estás tentado a decir que es hermoso.” (Cousin, 1818: 221-222).

En México, la bohemia se ha convertido en un lugar común que sirve para explicar una serie de características en las que coincide un grupo dedicado a la actividad artística, que vive del arte, pero no necesariamente subsiste de éste. Para el habla popular, un artista bohemio es quien vive en la miseria y, muy a pesar de su enfoque dramático sobre la vida y su actividad, está orgulloso de lo que representa. Su asociación con otros se da a través de esa representación, y en su imaginario intenta crear una obra que corresponde solo al ideal romántico de lo creativo. El término bohemio se usa ampliamente en diferentes ámbitos culturales para definir un estilo de vida y una forma de aspiración estética. Para Nervo (1991), la bohemia parisiense encandilaba a los jóvenes aspirantes a artistas de todo el mundo, que abrigaban sueños de grandeza que nunca alcanzarían al vivir y morir pobres.

La bohemia es entonces cierto tipo de actividad creativa que, desde una perspectiva elitista, engloba solo aquello no dirigido al consumo y disfrute de los grandes públicos, ni al beneficio de quien lo crea. Asimismo, el origen romántico de la idea transita entre diferentes mundos creativos, pues van del trabajo en obras plásticas hasta la música, la literatura y las artes dramáticas. La raíz de esta universalidad de la idea bohemia se adentra históricamente en el romanticismo, pero si seguimos a algunos de sus promotores, es tan vieja como la idea misma de ser artista, incluso cuando aún no existían los conceptos de pertenencia de la obra artística ni de rentabilidad. Hoy en día, su repercusión principal es la falta de una verdadera posibilidad de obtener ingresos económicos de esas actividades creativas, incluso si existieran públicos que consumieran esas formas de expresión estética. Para estas generaciones de jóvenes mexicanos, la constante es la inopia, la zozobra, y *el hoy* es lo único disponible para hacer y subsistir, no importa si son artistas o estudiantes universitarios: o se encuentran sin trabajo, o trabajan por salarios escasos. Estos jóvenes continúan en la dirección que creen es la adecuada, con planes de corto plazo y con una formación dominada por las ideas románticas. Los domina, ya sea por necesidad o convicción, el apego a la pobreza como blasón. Es mejor encontrarse en esta precaria situación económica que vender su arte a la industria cultural (así les enseñan los maestros, los medios de comunicación y otros artistas, vivos o a través de los libros). Pese a esa situación económica, tienen ideales que se verán realizados por medio del esfuerzo y la solidaridad de clase: buscan llevar su arte a quien no puede pagarlo, sin preocuparse siquiera si esta forma de expresión artística es una necesidad o un deseo de esos públicos. Es su búsqueda de un ideal de la belleza en “el arte por el arte” lo que las y los hace susceptibles de vivir vidas precarias, por lo que sus actitudes bohemias se observan a menudo desde la pobreza.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

En esta investigación se retoman las concepciones de Becker (2008) que plantean el arte: 1) como un producto social; 2) resultado del trabajo de personas en cooperación; 3) cuya producción debe estudiarse como cualquier otro trabajo; 4) cuyos actores, las y los artistas, deben verse como cualquier otra persona trabajadora. De ahí que sea trascendental el análisis de las y los trabajadores del arte, las características de su actividad, la división del trabajo y las tareas que se realizan. No obstante,

“se coincide con Heinich (2001) en que no es suficiente con establecer que el arte es susceptible de ser analizado como cualquier otro trabajo (Becker, 2008), pues también es necesario enfatizar aquellos aspectos que lo hacen diferente de otros campos laborales. Aunque, a diferencia de Heinich, no solo se piensa necesario plantear las distintas valoraciones posibles del trabajo artístico, pues también se considera imprescindible estudiar el papel que mantienen las condiciones subjetivas y representaciones sociales en las concepciones de la actividad, como una posible fuente de precariedad y de restricción de derechos” (Feregrino, 2023a: 43).

Igualmente, se retoma de Becker (2008) la necesidad de romper con las limitaciones del análisis de lo que socialmente se considera arte y artista con la intención de ampliar la mirada hacia casos marginales a los que se les niega esta categoría, y de ese modo, prestar atención a los trabajos no convencionales a los que se les resta importancia, como es el caso de las y los artistas llamados “callejeros”.

Las y los artistas se entienden como sujetos laborales ampliados (De la Garza, 2011) que: a) no dependen siempre de la relación capital-trabajo; b) pueden incluso no recibir remuneración económica a cambio de su quehacer; c) se pueden constituir en tiempos y espacios diversos, no necesariamente convencionales, abiertos o cerrados, fijos, semifijos, sin trayectoria específica o itinerantes; d) con interacciones variadas en tiempo, frecuencia, duración y propósito; e) sus relaciones laborales no se reducen al Estado, el sindicato, la parte patronal y las personas trabajadoras; f) en esas condiciones se establecen identidades, relaciones sociales de poder, control, resistencia y organización; g) por todo lo anterior, la construcción social de su ocupación no depende solo de la oferta y la demanda ni de la finalidad utilitaria de conseguir trabajo, sino que intervienen también los gustos, la vocación, la experiencia, el nivel de formación (formal o informal), las costumbres, las tradiciones familiares, las redes, los mitos ocupacionales y las expectativas, entre otros muchos aspectos que dependerán de la situación concreta.

En suma, se plantea “un concepto ampliado, tanto en el nivel de la valorización como en nivel del proceso de trabajo”, en el que se cuestiona también la noción típica de “qué es trabajar y quién trabaja” (De la Garza, 2020: 4), así como de las formas en que se pueden configurar diversas formas de acción/interacción, control sobre el trabajo, organización e identidades, en trabajos en los que no se dependa específicamente de la relación capital–trabajo y que contribuya a la conformación de sujetos sociales diversos (De la Garza, 2002 en De la Garza, 2006: 24).

El enfoque teórico metodológico del trabajo no clásico (De la Garza, 2011), que se sigue en esta investigación:

“basa su análisis en formas laborales alternas, como el trabajo informal, precario, decente, inmaterial, emocional, estético y cognitivo, pero sin asimilarlas como sinónimos. Algunas se oponen a aspectos relativos al concepto de trabajo típico, un trabajo estable y protegido originado bajo un contrato por tiempo indeterminado, a tiempo completo, subordinado a un patrón o integrado a una sola empresa, que se realiza en espacios convencionales, como fábricas y talleres, y que tiene protección sindical. Pero esa concepción siempre ha distado mucho de la realidad latinoamericana. Además de que los conceptos de trabajo atípico y precario, por ejemplo, no consideraban la situación de algunas personas que no eran reconocidas por sí mismas o por otras como trabajadoras; muchas de ellas, personas no asalariadas a las que las legislaciones laborales no dotan de derechos por el tipo de ocupación que mantienen, o bien, otras que incluso no reciben un pago por su trabajo” (Feregrino, 2023).

El aparato analítico del trabajo no clásico se ocupa del tema espacial para mostrar la diversidad y complejidad en la que se puede llevar a cabo una labor en la que no hay mecanismos, reglas, normas o convenciones suficientes para determinar el proceso de trabajo ni las condiciones en las que se desarrolla y provee, sino que, en todo caso, constriñe a las personas a la hora de darle sentido a todo ello y estar dispuestas a aceptar, negociar, resistir, rechazar y, si se da el caso, organizarse para la acción.

De tal suerte,

“las complejidades espaciales en las que se llevan a cabo las interacciones que configuran la ocupación, sobre todo, como parte importante del proceso de trabajo y de la construcción de identidades amplias” (Feregrino, 2023b: 112),

no solo configuran, y se configuran, en el espacio de la producción, sino también en el de la reproducción, ya que en este tipo de trabajos suelen perderse las barreras entre una y otro, lo que provoca un entramado espacial con una configuración particular (Feregrino, 2018).

El trabajo de las y los artistas jóvenes de las calles de la Ciudad de México es:

“[U]n trabajo itinerante, sin una localización fija, que se materializa en una multiplicidad de mundos de vida, en espacios no convencionales, a veces peligrosos y poco propicios para el desarrollo de la actividad laboral. Todo esto representa configuraciones de códigos que dotan de sentido emocional y estético a las personas trabajadoras, a su labor, interacciones y productos” (Feregrino, 2023b: 112).

Como plantea Lindón (2009), el análisis de las prácticas —en este caso laborales— y de sus significados no estaría completo si no mostrara las diversas emociones y afectividades que se despliegan tanto en la espacialidad como en las prácticas espaciales. Esto en el sentido de que:

“La realización de una práctica en cierto lugar puede movilizar en el sujeto, afectos por diversas cuestiones. Por ejemplo, por recuerdos agradables del lugar, por recuerdos de situaciones gratas vividas en el lugar, por temores que relaciona directamente con el lugar, por miedos, por recuerdos dolorosos vinculados al lugar, por sentimientos de inseguridad emanados del estar en ese lugar... Estas componentes afectivas y emocionales no solo vienen articuladas en una práctica espacializada, también suele ocurrir que esos estados emocionales impulsan al sujeto a realizar otras prácticas. Por otra parte, esas componentes afectivas y emocionales —que emergen en la práctica concreta y particular— tienen conexiones con construcciones subjetivas socialmente construidas, como los imaginarios sociales, los imaginarios urbanos, los fantasmas y fantasías sociales, que regulan (Scribano, 2008: 88), orientan, colonizan (Lindón, 2008c) las prácticas y estados emocionales” (Lindón, 2009: 12).

Es así como “los significados expresan la intencionalidad, las metas, las formas de resolver los problemas cotidianos, las fórmulas y recetas de sentido común con las cuales los sujetos se proyectan en cada instante sobre el instante próximo, sobre ese instante que aún no ocurre” (Lindón, 2009: 12). Pero también “traen el pasado al presente y lo actualizan al recrear en el presente lo aprendido antes” (Lindón, 2009:12).

El espacio incorpora las vivencias diferenciadas de los sujetos y su inversión afectiva, a través de la suma de impresiones que provoca la vivencia cotidiana de la ciudad y en la ciudad. Esta última entendida como el proceso por el cual los sujetos valoran un objeto, lo impregnan de potencial afectivo, e intentan convertirlo en una obra a su imagen, recuerdos, tiempos y deseos. De ahí que, como planteaba Lefebvre, la apropiación del espacio sea más que un acto jurídico: la identificación e inversión afectiva de los sujetos, por las que el espacio se transforma en su bien (Martínez, 2014; 2013).

Es en el cruce entre las calles (espacio público) y el imaginario de las y los artistas llamados callejeros (mitología ocupacional) donde, para esta investigación, se ubica la bohemia. Este concepto impregna la cultura popular, en la cotidianidad y en la vida económica de la sociedad mexicana hasta convertirse en un lugar común. Hoy es frecuente escuchar que alguien vive de

forma bohemia, o que le gusta la bohemia, para relacionarlo con una actitud ante la vida “desordenada” o contraria a las prácticas económicas convencionales.

El amor al arte, la búsqueda de la libertad creativa, el sentido de la juventud, la falta de apego por lo material y el gusto por la itinerancia se observan como ejes ordenadores de la investigación. En la bohemia el arte no tiene una finalidad práctica, y las y los bohemios lo practican solo por el placer estético que produce, así como por un deseo de trascendencia superior a las necesidades pedestres, que en la bohemia se asocian con lo burgués. Lo bohemio refleja un desprecio hacia esa moral y valores burgueses: la propiedad, los bienes, el dinero, frente a la libertad representada por el nomadismo de los grupos bohemios (la tribu de profetas de ojos brillantes, según Baudelaire) que viajan por diferentes países, pero no se asimilan a las culturas locales y siempre siguen su camino. En la cultura bohemia, la libertad y la ausencia de riqueza van de la mano. Las y los ejecutantes de la calle se asemejan a los bohemios en eso, pues obtienen dinero, pero no es el eje de su vida, si fuera así sería un trabajo burgués, el cual desprecian. Es Gautier quien afirma que el arte no es útil, pues si fuera útil sería una herramienta, tal y como lo es un *utensilio* de cocina, o la letrina, que afirma es la parte más útil de una casa (Gautier, 1877). Reconoce sí que, al crear libros, él y su editor obtienen medios de vida; sin embargo, no son la finalidad de la producción estética, que es más elevada que la pura consecución de dinero. El arte por el arte es entonces la búsqueda de un nirvana estético, que proporciona una recompensa superior a la que obtiene un burgués tímido al comercializar sus productos. Para Murger (1907: XVI), bohemios fueron los grandes genios de la historia de las artes, y la bohemia es el aprendizaje de la vida artística, “una antesala de la academia, del hospital o la morgue”, por la que deben pasar los jóvenes aspirantes, que también tipifica en ignorados o artistas pobres, aficionados y a los que en verdad llama el arte. Así pues, crear, libremente, sin buscar dinero por ese arte y sin las ataduras burguesas a la propiedad, son las cuatro constantes que se entrelazan y complementan durante todo este análisis.

Para entender cómo la idea de lo bohemio se convirtió en un lugar común, quienes escriben este artículo se adentraron en los orígenes del término, a través de una investigación documental que realizaron en diversos documentos históricos, literarios, artísticos y de investigación, que se considera muestran tanto el origen de lo bohemio como la asimilación cultural del término en la vida de la sociedad contemporánea, aun la de México. Es necesario notar que este artículo contiene una versión corta y resumida de ese esfuerzo de investigación.

De esa manera, el estudio realizado se basó, en un primer momento, en la técnica de investigación documental, provocada por la escasez de investigación no literaria enfocada en la relación entre lo bohemio y la actividad artística contemporánea en México. Naturalmente, se empezó desde las referencias obvias, en la literatura y el arte romántico del siglo XIX, esto es, en *La Bohème* y *Retratos de la vida bohemia*. La conexión histórica llevó a quienes escriben este artículo a otras obras literarias, como las de Gautier y Cousin, y de ahí a las obras de investigación sobre el fenómeno social y estético escritas en Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Esta revisión documental también se enfocó en la búsqueda de referencias locales sobre el tema que, aunque pocas, permiten vislumbrar el alcance del concepto de lo bohemio tanto en la actividad artística, como en la sociedad en general.

La investigación sobre artistas jóvenes de las calles de la Ciudad de México se ha venido realizando desde el año 2016 hasta la fecha. A veces ha sido el tema central y en otras se ha abordado tangencialmente, al estudiar a actores y actrices que, a lo largo de sus trayectorias, sobre todo al inicio de sus carreras artísticas, han realizado esta actividad. En este caso, las experiencias que se presentan aquí fueron resultado de un primer acercamiento al tema realizado en estancia posdoctoral con el tutor académico Enrique De la Garza Toledo en la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa en el periodo 2016-2018. Las personas entrevistadas cuentan con rasgos en común: muchas de ellas han vivido en algún momento en situación de calle, residen en el centro histórico de la Ciudad de México o sus alrededores, gustan enormemente de viajar, provienen de familias artesanas de bajos recursos y han sobrevivido en algún momento también en lo individual de la venta de artesanías, sus edades oscilan entre los 23 y 35 años, gran parte cuenta con estudios universitarios relacionados con el ámbito de las artes o la creatividad.

En el nivel teórico, el interés por los temas del “amor al arte” y de la “bohemia” fueron creciendo debido a que las propias personas trabajadoras lo fueron incorporando durante las narraciones de sus experiencias, a veces de forma explícita y otras implícita. Por eso, aunque en las primeras entrevistas en profundidad realizadas bajo una mirada etnográfica no se consideraba como dimensión de análisis la bohemia, la propia experiencia y forma de significar la actividad y el trabajo la arrojó en las narraciones de las personas que compartieron sus historias. Desde esas referencias de su realidad es que se escriben hoy estas letras.

EL ESPÍRITU BOHEMIO DE TRABAJAR EN LAS CALLES

Como se ha visto previamente, la existencia de lo bohemio en México se extiende al tiempo que diferentes influencias filosóficas y artísticas permean a los jóvenes de varias generaciones del siglo XX. Luego de lo descrito por Nervo, la llegada de Malcom Lowry a México, así como las visitas que le realizaba Jack Kerouac, implican un intercambio y diseminación de las ideas de la generación *beat* entre los mexicanos que pudieron tener contacto (aun bibliográfico) con ellos. Aún más, la literatura de la onda, corriente literaria que involucró a jóvenes escritores influenciados por la música rock y la literatura estadounidense, es también un reflejo de la necesidad social y estética de las y los jóvenes de las décadas de 1960 y 1970. Este movimiento es considerado de contracultura, y en general muestra el rechazo de la juventud hacia lo que percibían como el punto de quiebre entre la tradición moral mexicana y todas esas ideas que la cuestionaban: libertad sexual, libertad de expresión, inconformidad con la situación política, desapego a las instituciones monolíticas del pasado (el estado, el presidente, la iglesia, el ejército).

La contracultura es la respuesta de los desadaptados, los desposeídos y, sobre todo, de las y los jóvenes. Son ellos quienes, generación tras generación, carecen de una visión de vida que les permita establecer lo que hay en su futuro. El paso de los años y los cambios económicos, políticos y sociales experimentados por la sociedad mexicana no han hecho sino exacerbar la pobre perspectiva económica y la ausencia de un futuro profesional halagador, en especial entre los jóvenes. Una constante de las entrevistas realizadas para esta investigación muestra como parte de las carencias de este grupo laboral que tienen que hacer lo necesario para sobrevivir y aferrarse a esta ocupación. Incluso, pese a cómo son percibidos socialmente.

“Mucha gente cuando estás trabajando como artista te dice “ponte a trabajar buenón” [perezoso] porque te ven parado y todo el rollo, sí, es muy cañón [difícil], ese concepto que tienen como —qué buenón— o creen que eres drogadicto porque trabajábamos en la calle. Pues al principio una de mis tías me decía que, bueno le decía a mi mamá que no le gustaba que trabajara yo en la calle, pero no dejes que se vaya a trabajar en la calle, que en la calle hay muchos drogadictos, muchos borrachos y que no se le vaya a pegar alguna maña y todo eso” (Willy Wonka, comunicación personal, 2018).

Este grupo de jóvenes se mantiene firme en su ocupación con planes de corto plazo, en la dirección que considera adecuada para su forma de vida y para una trayectoria laboral caracterizada por ideas románticas. Estas ideas constriñen el grupo laboral, ya sea por necesidad o convicción, y el apego a la pobreza se da como una suerte de blasón, pues para ellas y ellos es mejor encontrarse en esta

situación económica que corromperse, como lo advierten los referentes románticos de la bohemia artística.

“La gente es gandalla [que saca partido de todo, sin consideración ni respeto por los demás; aprovechado] porque a mí me gusta manejar un perfil de mugroso, me gusta el papel de pobre diablo, entonces la gente me ve y lo primero que hace es rechazar me, —ay no mira cómo se ve, está mugroso, está piojoso—, pero pues en realidad soy quien soy, tengo mi fama, qué te digo, entonces en cuanto empiezo a trabajar, me empiezo a maquillar y empiezo a hacer mis performance, y ya me ven como artista, entonces esa gente cuando me rechazó, y ya ve que trabajo o me gano su gracia con mi trabajo, ya se me acercan y ya me invitan, ya soy sociable para ellos porque ya soy el artista, ya me empiezan a jalar con ellos, ya me invitan un cigarro, a la fiesta, ya me puedo juntar en su círculo VIP [very important person], si no fuera nadie pues, seguiría siendo el blanco de sus ataques contra gente como yo, que porque no me gusta vestir chido, no me gusta rasurarme, no me gusta alinearme... me basta con mi poder personal, por eso soy artista porque, a últimas, cuando sale mi monstruo, que es el artista, tengo lo espiritual, entonces para qué quiero lo material” (Tin Tan, comunicación personal, 2018).

Pobreza e idealismo se unen en este grupo de jóvenes, aunque a diferencia de la contracultura, no se percibe en ellos de forma generalizada el uso de sustancias o una forma particular de protesta política, por lo que quienes escriben estas letras consideran más adecuado referirse a estas actitudes como “bohemias” en vez de “contraculturales”, ya que la centralidad de su actuar se ubica en el amor al arte.

“Yo tengo amigos que trabajaron en el Cirque du Soleil y estuvieron haciendo semáforo [hacen performance en los cruces vehiculares cuando el semáforo está en rojo] conmigo en cualquier esquina, eran profesionales, yo estudié en Quebec en Canadá, donde tienen la escuela de Cirque du Soleil, y yo entrenaba también en esa escuela, también estuve actuando en cualquier lado aquí, es por el nombre ¿no?, uno dice Soleil y ya crea como otra sensación, pero en realidad el artista es profesional sin tener que ir a una escuela importante ¿qué lo hace? el que se entrena, el que se perfecciona, el que hace lo que le gusta. Entonces, por eso hay de todo en la calle hay gente que el arte lo hace por subsistir y llega a agarrar otra cosa y va a hacer otra cosa porque no es que le tenga el amor de lo que está haciendo, pero el artista se diferencia por eso porque ama lo que hace y se perfecciona (...) a mí me preguntan que a qué me dedico, qué hago y les digo soy artista, no les digo soy malabarista o soy acróbata o soy estatua, digo soy artista, porque eso soy, variando, y además que igual que todo lo que haga lo voy a hacer al 100% porque es lo que a mí me gusta” (La Bohemia, comunicación personal, 2018).

Aunque existen diferentes formas de entender el proceso de trabajo y la propia creación artística:

“Siempre voy contra el sistema, toda la gente se queja de que soy muy burdo y dicen que soy mal hecho, pero, como digo, depende del cristal con el que lo miras, yo todo lo veo artístico y he practicado y experimentado con muchas cosas. Ninguna persona es perfecta, en el arte todo es

perfecto, hasta una caída es perfecta, un accidente es perfecto, ¿sí me explico? Entonces pues a mí me dicen —es que eres un vale verga [irresponsable]— pero siempre tuve la técnica, mi arte es mi ñerismo [su forma de ser amigo] y mi técnica es el “vale verguismo”, pues así es el mexicano ¿no? Todos son ñeros y con eso tengo patentadas mis palabras, entonces pues de ahí saco... y, como es teatro de la calle, tengo derecho a equivocarme, como nadie me enseñó, nadie me dijo cómo lo tenía que hacer, lo hago desde el fondo de mi pensamientos y de mi corazón, y la calle es el parámetro, es que el teatro debe ser así, es así, por eso decido llamarle a mis técnicas “ñerismo” y “vale verguismo” porque es una técnica del arte, todos nos reímos porque nos sentimos identificados alguna vez —es que esto vale verga—, —qué tranzxa ñero—, así somos, pero los artistas buscamos reflejar la belleza de eso con el arte” (Tin Tan, comunicación personal, 2018).

Pese a la situación económica que experimenta este grupo laboral, tiene ideales que se verán realizados por medio del esfuerzo y la solidaridad de clase.

“Le digo a ella [a su esposa] pues hacemos una fuente ¿no? de talavera y la empecé a pintar ella todo bien chido [bueno, bonito o apreciable], vimos fotos, nos tardamos como una semana no, voy a la Merced y tienen platos de plástico en el mostrador, pues ya quería comprar los platos que costaban como 30 pesos cada plato, 50, [pero] había un costal, una bolsa de basura llena de platos con un boyo porque los cuelgan -oye ¿gestos qué?, -los voy a tirar-, -dámelos-, -llévatelos-, ya no compré platos, entonces los pegamos alrededor de la tina, compré una bomba de agua, como una mesita de plástico, le pusimos tazas, la pintamos y con lo último que tenía fue de chingue su madre (...) En el país hay dos estatuas con una fuente, un güey [persona tonta] que está en Guanajuato y yo. En el mundo soy la primera y única estatua que está hecha de talavera, porque representa estar hecha de talavera, y no lo digo yo, tengo un reconocimiento por parte de 7 países y una carta, aparte recibí invitación de un festival de estatuas del mundo en Europa” (Tal-a-vera, comunicación personal, 2018).

En algunas entrevistas realizadas se pueden encontrar similitudes entre la idea revolucionaria de la comuna parisina de 1871 y las comunas teatrales mexicanas que las personas mencionan como recurso de sobrevivencia, y una forma de vida idealista en la que sus integrantes abandonan, hasta cierto punto, la propiedad individual, y comparten los desafíos económicos comunes, mientras continúan su actividad artística en grupos grandes o pequeños.

“(...) es que la vida nada más me llevó, yo no lo decidí nunca, creo que, como un regalo de Dios, de la vida, me siento privilegiada y agradecida porque como que todo esto me llegó y como que yo lo disfruté y puedo vivir haciéndolo, me gusta y no fue una decisión que tomé, eso como que no sé me gusta viajar, moverme. México, como que culturalmente me gusta, generalmente me quedo en los lugares donde me gustan las personas, porque siempre todos los países son bonitos, porque la naturaleza es linda, pero lo que acompaña, lo que hace que uno se quiera quedar, lo hace el entorno, que sea ameno, así como que la gente... uno pueda hacerse amigos, que se sienta acompañada, que pueda compartir, entonces, en esos lugares, donde me siento así, es donde me dan ganas de quedarme, porque también es sentirse así acompañada, porque igual no importa, pueden ser lugares muy lindos, pero si te sentís sola, no encuentras la gente con la que conectarte,

igual te vas, porque, así mucho, una no quiere estar, bueno, en los países donde más me quedé, más tiempo, es porque sentí todo eso” (La Bohemia, comunicación personal, 2018).

Ese concepto no debe confundirse con compañías teatrales itinerantes, organizadas *ad hoc* para tener un programa que les dé visibilidad ante el público. Las y los miembros de estas comunas de hecho viven juntos y a veces cohabitan, de la manera en que las comunas parisinas lo hacían. Son en un sentido una forma de organización social, y por otro, entidades económicas de ejecutantes, quienes de esta manera aseguran la continuidad de su proyecto estético y de vida.

“Nosotros tenemos algo, todos los artistas, tenemos ese don, no hablo solamente de los teatreros, hablo de todos, la posibilidad de trastocar a los seres humanos, de hacer seres humanos, de formar seres humanos, el teatro es una maravilla, el teatro callejero puede hacer eso, eso es maravilloso, no cualquier persona lo puede hacer, por eso nos juntamos en comuna, así de familia” (Viajero, comunicación personal, 2017).

Las comunas se encuentran de diferentes formas, a veces son fluctuantes en número de integrantes, grandes o de apenas unas cuantas personas, pero generalmente mantienen los mismos vínculos y mecanismos (cuasi)familiares de búsqueda de la sobrevivencia, pero también de la compañía, la identificación y los ideales comunes.

“En la calle conocí a una chica que se llama Daniela, que fue como mi maestra de teatro callejero, ella me enseñó a trabajar el teatro viajero, un día me dice –oye, pues necesito dinero, me voy a poner a trabajar–, –oye, yo malabareo–, –no hay pedo [problema], tú me ayudas–, y fuimos a comprar algunas indumentarias y ahí por el Zócalo se quedó parada y la gente le ponía las moneditas y ella cambiaba la posición (...), la estatua humana es teatro silencioso, es otro tipo de teatro, no deja de ser teatro porque es pantomima, y yo veía que ella cuando le daban una moneda deshojaba una rosa y entonces, ahí, cuando yo vi esos movimientos, pude ver cómo con el silencio se manifestaba el mismo mensaje de lo que yo traía adentro y siempre quise expresar” (Tin Tan, comunicación personal, 2018).

Como plantea De la Garza (2009), la identidad no es una esencia que caracteriza a los seres humanos, sino una forma de dar significados a las relaciones sociales, a hechos, a sujetos o a otros sujetos. Es decir que no existe la identidad del sí-mismo, sino que está dirigida hacia algo que pueden tener relaciones duras o blandas, exhibir causalidades o discontinuidades formando una configuración. De esa forma, la construcción colectiva de identidades implica interacciones reales o imaginarias, en el presente, con el pasado y con el futuro, ya que no solo tiene que ver con la biografía sino con la memoria histórica, que no es igual a “lo sucedido” sino al sedimento subjetivo que identifica a una colectividad y que implica re-semantizaciones al mirar hacia atrás a los predecesores y no únicamente al propio individuo. La identidad puede implicar niveles de

especificación, de los más ambiguos y latentes a los manifiestos y circunscritos grupalmente, siempre para un problema específico, formando configuraciones subjetivas en tanto están conformadas por redes de códigos de diversos campos (cognitivo, moral, estético, emotivo) y vinculadas por formas duras (causales deductivas) junto a blandas (retórica, analogía, metáfora, principio etcétera) para dar sentido de pertenencia grupal o comunal con respecto de algo.

“...saqué otros poemarios, mi libro de Shakespeare y me quedaba como estatua, entonces un cuate llegó y depositó una moneda y le empecé a narrar un poema y seguí quieto, me seguían depositando y volvía, me daban cuerda, entonces todo empezó como una estatua (...) Una, dos tres, la prueba “con la primera muerte en el polvo que almacenan en sus vientres alocados el último suspiro de sus ramas” algo así, perdón maestro que en paz descanses, no me acuerdo bien de su poema, se llama “Novena prueba”, está bien padre [que tiene mucha calidad o es muy bueno], es hermoso ese poema y entonces, moneda, moneda, pues estaba conmovido guau el universo me empezó a dar respuestas, horas después, no fue luego, luego, ni el mismo día, dos o tres días después empezó a pasar la magia” (Poeta, comunicación personal, 2017).

La búsqueda de la libertad se observa en estas identificaciones que se relacionan con sentirse joven:

“Yo soy libre, me gusta ser libre, ahí tienes [en otros trabajos] que tener una hora, ahora sí que entrar a una hora todos los días y salir a otra hora, aquí, por ejemplo, estoy al aire libre, convivo con gente, me siento viva, joven, pues me gusta” (Emily del Cadáver de la novia, comunicación personal, 2018).

Igualmente, el sentido de libertad está estrechamente vinculado con la autonomía en el ser y el actuar:

“Muy chico me gustó la libertad, no solo de andar en la calle sino también de ser libre, como aborita estoy platicando contigo y no tengo una persona que diga ya vámonos a trabajar ¿sí me entiendes? Eso es lo que me gusta de lo que hago” (Revolucionario, comunicación personal, 2018).

Aunque también se observa desde las problemáticas que experimentan al trabajar en las calles:

“A mí quien me enseñó a trabajar en la calle fue la policía, pues te pones a trabajar a ti te extorsionan, multas para todo (...) Te llevan al cívico, te dan tus madrazos [golpes], se divierten contigo, hacen experimentos contigo como personas, ni siquiera te toman como... te golpean, ya sabes qué pasa (...) [aprendí] a base de chingadazos [golpes] a burlarlos ¿no?, o sea a huevo [a fuerza], o sea quién te enseñó a extorsionar a un policía, fue un policía que te dijo —la mordida [soborno]— y —ay, yo no sé de corrupción— y hasta me lo das por acá debajo ¿quién te enseñó a ser corrupto? La policía entonces ¿no te enseñó a trabajar la policía? A base de multas, en el momento en que en la calle te escondes, sí me escondo para que no me vean, que pinche necesidad de que me agarren” (Tin Tan, comunicación personal, 2018).

Para este grupo laboral la bohemia implica sacrificio, pero también un placer desinteresado de la creación por el bien de la propia creación. El llamado “amor al arte” se trata de aquello que se hace para gozar mientras se ejecuta; pero que sufre mientras el artista y su trabajo se olvida, perenne y efímero a través de la memoria de quien lo aprecia. En suma, las y los artistas de las calles de la Ciudad de México se reconocen a sí mismos a través de la *bohemia*, que no solo se vuelve espacialidad en su modo de vida y trabajo, sino también una forma de validación porque les da valor, carácter, credibilidad y legitimidad. Para ellas y ellos no hay una sola forma de significar el amor al arte y, por eso mismo, tampoco tienen una forma única de experimentarlo.

CONCLUSIONES

En el campo de las artes en México, los códigos de las ocupaciones artísticas dictan que se debe mostrar voluntad, carácter y gran capacidad de resiliencia. El *ethos* romántico de estas ocupaciones se relaciona con “el amor al arte”, que plantea una necesidad de “libertad irrenunciable y transformadora del arte que, incluso, se sobrepone a la propia persona y que, por lo mismo, se acepta con resignación” (Feregrino, 2020,14). Es a través de la bohemia, su antecedente más importante, que se reconoce el sacrificio y se enaltece la generosidad hedonista de quien se despoja de todo solo por el placer de crear.

Libertad, rompimiento con los estándares sociales y el modo de vida establecidos y búsqueda de la genialidad, son encontrados regularmente en las opiniones de las y los informantes de este trabajo. Asumen así una visión de la vida del arte y por el arte que las y los sitúa como herederos de los bohemios del siglo XIX, aun cuando probablemente no alcancen la trascendencia que los artistas románticos lograron. La calle funciona de manera análoga con las ideas bucólicas románticas sobre los bohemios itinerantes. Quienes trabajan como artistas callejeros van de un lado a otro representando e interactuando con su público involuntario. Es en (y de) la calle donde las y los jóvenes intérpretes obtienen su sustento y nutren también a la sociedad, en retribución, con su actividad artística, pero siempre sin ataduras a la industria cultural o la cultura de élite, que los constreñirían en caso de ser artistas profesionales. Llama también la atención la renuncia tácita a lo que la sociedad considera bueno, normal o deseable. Tal como sucedía con los bohemios del siglo XIX, las y los nuevos románticos mexicanos detestan el dinero, y solo lo aceptan como una forma de continuar elaborando su arte y seguir viviendo la vida que el arte provee. La propiedad no tiene tampoco cabida en el imaginario este grupo laboral, pues ni siquiera se ve limitado por conceptos legales fundacionales de la industria cultural, como el derecho de copia o la propiedad intelectual, lo que se

refleja en el uso discrecional que realizan de algunos personajes como Tin Tan, Emily o Willy Wonka, que se basan en personajes que pertenecen a los grandes conglomerados de la industria cultural.

Por otra parte, también resulta evidente que esta actividad refleja las constantes relacionadas con la interacción de los géneros en otros trabajos, pues hay más hombres realizando estas representaciones callejeras mientras que son las mujeres quienes se ven más amenazadas al realizar estas actividades en la calle, como consecuencia de las mecánicas comunes en la sociedad y la exposición al entorno al que se someten.

Si bien este grupo laboral de representantes callejeros transitan en un universo no dominado por la cultura de élite o los deseos económicos que solo pueden ser atribuidos a la moral burguesa o a la moderna sociedad de consumo modelada conforme al capitalismo moderno, en su camino a la genialidad no solo buscan pertenecer al gran panteón de creadores de la humanidad. Tienen también necesidad de reconocimiento para sentirse relevantes en un nivel humano e inmediato. Incluso admiten que es el impulso de estar en contacto, de ser admiradas y admirados, y contar con el apoyo de quienes asisten a verlos o de quienes los reconocen lo que es relevante en su actividad artística. La genialidad emana seguramente de la misma fuente, aunque un reconocimiento más universal podrá ser solo consecuencia de una visibilidad alcanzable al trascender su estado y llegar a públicos más amplios y dispersos, algo que podrían lograr, aun de manera temporal, gracias a los medios digitales.

Es así como en esta investigación se encuentra que la bohemia es parte de la construcción social de la ocupación de las y los jóvenes artistas, desde la forma de producir y crear en la itinerancia, la no fijación espacial, el desapego a lo material y la búsqueda de la libertad creativa y trascendencia desde sus propios términos. La actividad es significada desde las nociones de juventud y vocación ocupacional y el mito romántico del amor al arte, que las y los dota de sentidos estéticos y emocionales en su quehacer.

REFERENCIAS

- Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity, *Work, employment and society*, 19(1), 25-46.
- Bajtín, M. M. (1999). *Estética de la creación verbal*, Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Berger, B. M. (2008). Sobre la juventud de las culturas juveniles. En J. V. Pérez, *Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos (175-194)*. México: SES, UNAM; SIJ, UNAM; IISUE; CIIJ; M.A. Porrúa.
- Bingham, S. y L. Freeman (2017). *The Bohemian South*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Cousin, V. (1818). *Sur les fondements des idées absolues du vrai, du beau et du bien*, Paris: Faculté des Lettres de Paris.
- De la Garza, E. (2020). El enfoque del trabajo no clásico, *Apuntes sobre el futuro del trabajo*, (1), 1-5.
- De la Garza, E. (2011). Qué es el trabajo no clásico, *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22 (32), 5-44.
- De la Garza, E. (2006), “Del concepto ampliado de trabajo al de sujeto laboral ampliado”, en De la Garza, Enrique (Coord.), *Teorías Sociales y Estudios del Trabajo: Nuevos Enfoques (7-24)*, Barcelona: Anthropos.
- Feregrino, A. (2024). Estrategias y toma de decisiones en la construcción de la ocupación de egresadas y egresados universitarios. El caso de estudiantes de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (UNAM). En Mata, L. (coord.). *La actual condición juvenil precaria. Experiencias y trayectorias juveniles en México, Argentina y Costa Rica*, México: Seminario de Investigación en Juventud UNAM.
- Feregrino, A. (2023a). *Trabajo no clásico y configuración productiva en el trabajo artístico*, México: UAM/Ediciones del Lirio.
- Feregrino, A. (2023b). O trabalho não clássico como instrumento de análise do trabalho artístico. En López, L.; Félix, P. y Ocampo, R. (Coords.). *Polifonias laborais: Configurações do trabalho não clássico (110-127)*, Brasil: Ministério da Educação Universidade Federal de Mato Grosso.
- Feregrino, A. (2020). Exigencias estético-emocionales en el mercado de trabajo del teatro independiente. Una mirada desde las y los egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-25. <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/724>

- Feregrino, A. (2018). Espacio y “trabajo no clásico” en los trabajadores performáticos de teatro de calle de la ciudad de México, *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, (25), 44-59.
- Gautier, T. (1877). *Mademoiselle de Maupin*, Paris: G. Charpentier.
- Harte, J. (2016). Romance and the Romany, *History Today*, 66 (1), 31-36.
- Heinich, N. (2001). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Jones, P. (Productor) y Haswell, J. (Dirección) (2020). *La bohème from the Royal Opera House* [Película].
- Lindón, A. (2009). La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento, *Cuerpos, Espacios y Narrativas. Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 1(1), 06-20.
- Malinowski, B. (1954). *Magia, ciencia y religión*, España: Planeta-Agostini.
- Martínez, E. (2014). Configuración urbana, habitar y apropiación del espacio. [Ponencia] *XIII Coloquio internacional de geocrítica*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Martínez, E. (2013). Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henry Lefebvre. En Lefebvre, H. *La producción del espacio* (31-48). Madrid: Capitán Swing.
- Murger, H. (1907). *La Bobéme. Escenas de la vida bohemia*, Barcelona: F. Granada; C., Editores.
- Nervo, A. (1991). *Obras completas, tomo 1*. México: Aguilar.
- Nicholson, V. (2002). *Among the Bobemians. Experiments in Living. 1900-1939*, Nueva York: William Morrow- HarperCollins Publishing.
- Nochlin, L. (1988). Why have there been no great women artists? En Nochlin, L. *Women, Art, and Power and Other Essays* (145-178), New York: Harper & Row.
- Seigel, J. (1986). *Bohemian Paris*, Nueva York: Elisabeth Sifton Books.
- Toninato, P. (2018). Romani nomadism: from hetero-images to self-representations, *Nomadic Peoples*, 22 (1), 143-161.
- Webb, E. (2019). A Roma Nation? Constructing Romani identity in the context of extreme displacement, *Nations and Nationalism*, 25(4), 1190-1211.