

UNIVERSIDAD AUTONÓNOMA METROPOLITANA – IZTAPALAPA

POSGRADO EN ESTUDIOS SOCIALES

LÍNEA DE ESTUDIOS LABORALES

TEMA:

Trabajo no clásico en los trabajadores *performáticos* botargas y “estatuas” humanas de la calle de Madero de la Ciudad de México

Presenta:

Feregrino Basurto María Azucena

Tutor académico:

Dr. Enrique De la Garza Toledo

Trabajo no clásico en los trabajadores *performáticos* botargas y “estatuas” humanas de la calle de Madero de la Ciudad de México

Ma. Azucena Feregrino Basurto

En esta investigación se busca aportar a los estudios del “Trabajo no clásico” a través del análisis empírico de un grupo laboral poco estudiado, como es el de los trabajadores botargas y “estatuas humanas” que laboran en la calle de Madero del Centro Histórico de la Ciudad de México. Al nivel teórico, se pretende profundizar en dicho concepto en relación con su dimensión espacial, y disgregando sus componentes emocional, estético y cognitivo. Además, planteamos el estudio de la construcción social de su ocupación bajo las perspectivas del “Trabajo no clásico” y de la antropología del arte. El trabajo de las botargas y “estatuas” humanas representa una oportunidad de análisis cualitativo para mostrar las caras objetivas y subjetivas del trabajo *performático* en las calles, así como para visibilizar su problemática laboral.

El estudio de los trabajadores *performáticos* botargas y “estatuas” humanas que laboran en la calle de Madero de la Ciudad de México representa una oportunidad para generar conocimiento teórico-empírico sobre un grupo laboral atípico poco abordado desde los estudios del trabajo. El análisis, basado en el concepto de “Trabajo no Clásico”, nos permitirá enriquecer su estudio a través de las dimensiones emocional, estética y cognitiva. Por otro lado, el abordaje espacial de su estudio no solo es pertinente, sino también relevante en los estudios de trabajo, pues nos permitirá analizar el componente jurídico y formal del uso del espacio público para actividades *performáticas* remuneradas en la calle. También, nos llevará a analizar las reglas informales en el uso del mismo. Es decir, reglas prácticas no formalizadas por escrito, pero sí impuestas o consensuadas. Éstas pueden observarse a través de estrategias, negociaciones y acuerdos entre distintos actores, de diferentes niveles, como los que se convienen con representantes gubernamentales, de organizaciones gremiales, etc. Sin embargo, no se limitan a esas estructuras. Pues los actores, si bien son presionados por éstas en diferentes niveles, también construyen significados a partir de ellas. No se sitúan en islas

de realidad basadas en reglas y normas, ajenas a procesos subjetivos. Existe, pues, un nivel de agencia y de acción/interacción en las personas.

Las estructuras surgen de las prácticas que se objetivan, no se traducen en sistemas o instituciones cerradas a la contradicción y a sus significados. En ese sentido, es necesario reconocer los aspectos culturales, sociales y subjetivos como divergentes e, incluso, contradictorios (Hernández, 2017a). El arreglo que se origina entre las estructuras, subjetividades, como procesos de dar sentido, y las interacciones, conforma una compleja red de configuraciones en permanente proceso de reconfiguración (Hernández, 2017b, pág. 138).

Por ello, Enrique de la Garza (2017) parte de la propuesta metodológica de configuración. Ya que, con dicho planteamiento, el análisis no se origina de una concepción de la realidad social y sus interacciones como sistemas, todo lo contrario, admite variaciones, contradicciones, disfuncionalidades y oscuridades. Los cambios y presiones no se convierten mecánicamente en acciones, pues cada sujeto social le otorga un significado particular (De la Garza, 2017, pág. 16).

La realidad cambiante, de las situaciones concretas, admite “situaciones de imbricación de reglamentaciones complejas formales e informales, que no están exentas de contradicciones” y que, las personas interesadas, en caso necesario, pueden apelar (De la Garza 2014, pág. 140). En las decisiones influyen estructuras-subjetividades-acciones en interacción. De tal suerte, presiones estructurales o institucionales semejantes, no se traducirán forzosamente en el mismo curso de acción (De la Garza, 2017, pág. 15).

Lo estético, la moral, el poder y, en general, la subjetividad, como proceso de dar sentido, configuran la agencia de los actores dentro de un espacio de posibilidades. Si bien ese espacio puede estar acotado por las estructuras existe un campo para la acción. La agencia, en ese sentido, refleja la libertad de acción posible, donde lo objetivo y lo subjetivo intervienen en el proceso de la acción, que no se reduce al mero “interés” de los actores (Hernández, 2017, pág. 103). En suma, toda acción, instrumental o no, pasa por un proceso de significación (Hernández, 2017, pág. 109).

En los espacios de relaciones sociales, las formas de dar sentido de los participantes, así como las diferentes experiencias de trabajo, y no trabajo, compartidas en determinados niveles de abstracción, contribuyen a la conformación de sujetos sociales diversos. En ese orden de ideas, resulta necesario pensar en sujetos laborales ampliados, que no dependan solamente de la relación capital-trabajo para la acción. Es decir, los sujetos también se pueden constituir en territorios y tiempos no laborales, aunque bajo vínculos de lo laboral en el sentido amplio. Bajo esa aproximación, encontramos que las personas también son capaces de construir diversas formas de acción/interacción, organización, y de identidades, en trabajos en los que no se dependa específicamente de la relación capital-trabajo (De la Garza, 2002, en De la Garza, 2006, pág. 24), como sucede en el trabajo de los trabajadores *performáticos* de calle.

Los trabajos de venta de servicios, o bienes, ambulantes la mayoría de las veces son “autoempleados” que no cuentan con ninguna forma de “contrato de trabajo” al cual apelar. Se realizan en espacios abiertos con interacciones con diferentes sujetos en el territorio. Las relaciones con dichos actores no se limitan a la relación proveedor-trabajador-cliente. Surgen también de interacciones con: “transeúntes, policías, inspectores, otros trabajadores de la misma ocupación, líderes de organizaciones que no son sindicatos de este tipo de trabajadores o de otras actividades” (De la Garza 2014, pág. 138); o con agentes públicos intransigentes o condescendientes, ciudadanos que protestan por la suciedad o por invadir las vías públicas o por el ruido, sin pasar por alto a los proveedores, quienes pueden incidir en lo que se ofrece a los clientes y sobre los precios (De la Garza 2014, pág. 144); entre otros que surgen en la situación concreta.

En la investigación realizada sobre actores y actrices de teatro de calle, por ejemplo, encontré que una interacción constante se da con indigentes y prostitutas. Asimismo, surgen relaciones con trabajadores, no necesariamente ambulantes, de diferentes ocupaciones con los que suele haber enfrentamientos por el uso físico o simbólico del territorio. Por último, algunas relaciones no deseadas surgen de la interacción con personas o gremios que, a través del uso de la violencia física o simbólica, “gestionan” el uso de las calles. O bien, en el peor de los casos, la interacción con rateros y asaltantes.

Muchas de esas interacciones se pueden caracterizar como contingentes y de composición heterogénea. Por tal motivo, las y los trabajadores necesitan estar en un estado de alerta

permanente y mantener ciertas relaciones con diversos niveles y agentes del gobierno y de intermediarios del mismo. De la Garza (2014) propone, incluso, que uno de los principales agentes de negociación de los trabajadores de calle es el gobierno, “el cual actúa como un cuasi patrón que gestiona el uso de los espacios públicos” y con el que establecen acuerdos, formales e informales, sobre el uso del espacio, las jornadas, cómo y dónde trabajar, etc. (pág. 139).

No podemos pasar por alto las interacciones que surgen de la imposición de reglas que sanciona directamente el Estado, como las sanitarias, criminales o mercantiles. Además de las reglas provenientes de las organizaciones gremiales o políticas a las que están sujetos las y los trabajadores (De la Garza 2014, pág. 141). O, bien, de ámbitos de regulación no necesariamente cercanos al trabajo, como los reglamentos de tránsito, sanitarios, de moral pública, etc. (Lindón, 2006 En De la Garza 2014, pág. 141).

En la investigación sobre actores y actrices de teatro de calle resaltamos las regulaciones sobre el espacio público, en cuanto a su uso y modificación en la Ciudad de México. En primer lugar, no es posible montar un espectáculo teatral en las calles sin los permisos expedidos por las autoridades correspondientes. Es decir, por las 16 delegaciones en las que se divide política y administrativamente su territorio. En segundo lugar, la “Ley para la Celebración de Espectáculos públicos en el Distrito Federal” establece en su Artículo 26 como infracciones en su inciso V: “(...) hacer uso indebido de las fachadas de inmuebles públicos o de los particulares, sin autorización expresa de éstos (...)”. Situación por la que estas personas podrían ser acusadas por daños al intentar colocar los accesorios de su escenografía. En tercer lugar, en el inciso VI de la misma Ley, también se penaliza el uso de suelo distinto al establecido por el gobierno de la Ciudad de México: “Cambiar, de cualquier forma, el uso o destino de áreas o vía pública, sin la autorización correspondiente”. Esto se debe, principalmente, a que existen zonas, como es el caso del primer plano del Centro Histórico, en donde es especialmente perseguido el comercio informal. Por tal motivo, las y los trabajadores *performáticos* de calle, suelen recurrir a organizaciones gremiales que “gestionan” el uso de las calles y fungen como intermediarios con el gobierno de la ciudad para hacer uso de ellas sin implicaciones legales negativas para éstos.

En muchas ocasiones, las interacciones serán eventuales, aunque no necesariamente extraordinarias. Incluso, podrían presentar regularidades en cuanto a las personas y tipos de interacción, así como en las cooperaciones, negociaciones y conflictos que establecen. Como hemos podido observar, las relaciones que se suscitan entre los diversos sujetos con los que se interactúa en este tipo de trabajos, distan mucho de los que se originan en el sentido clásico del trabajo asalariado. Sin embargo, éstas propician cierto impacto “sobre el trabajo, el uso del territorio para trabajar, el tiempo de trabajo, el tipo de producto, las ganancias, y hasta la existencia misma de la ocupación” (De la Garza 2014, pág. 139). Incluso, las diferentes reglamentaciones pueden influir sobre esta última. Asimismo, diversos agentes pueden facilitar la constitución de la ocupación u obstaculizarla. Por dar un ejemplo, encontramos a las organizaciones gremiales no sindicales que pueden permitir o impedir el ocuparse (De la Garza 2014, pág. 144).

El concepto de construcción social de la ocupación no se ajusta a la concepción clásica de empleo, como resultado de la oferta y la demanda. Por lo contrario, se refiere a una serie de elementos que se relacionan y tienen que ver, entre otras cosas, con: “la necesidad de trabajo (reproducción), con sus propias concepciones acerca de lo que es en general, con sus anteriores experiencias laborales y con las posibilidades reales de empleo (oferta y demanda)” (Hernández, 2003 En Hernández y Garabito, 2010, pág. 122).

La construcción social de la ocupación es especialmente compleja en los espacios abiertos. Un condicionante directo de estas ocupaciones es el mercado de producto, pues la demanda del mismo influye directamente en la construcción de estas ocupaciones, ya que, en lo inmediato, depende de los clientes. De tal forma, también se debería incluir un concepto ampliado de configuración sociotécnica del proceso de trabajo que implique al cliente como una dimensión importante de análisis (De la Garza 2014, pág. 144).

La configuración sociotécnica implica componentes tales como: “tecnología, organización, relaciones laborales, perfil de la mano de obra, cultura gerencial y laboral, así como las estrategias de la gerencia de manejo de personal, de relaciones laborales, etc.”. Además, dependiendo del caso, pueden influir “las políticas sindicales de contratación de personal. Sin olvidar las restricciones de las leyes laborales o de seguridad social y los contratos colectivos de trabajo” (De la Garza 2014, pág. 142).

Hernández y Garabito (2010), por ejemplo, realizaron un estudio sobre el trabajo en los servicios, particularmente en el caso McDonald's, en éste se tuvo el objetivo de demostrar que los trabajos no clásicos pueden ser analizados como configuración sociotécnica de procesos laborales en servicios. En función de ello, los autores parten de “un concepto ampliado de trabajo, de control de relaciones laborales y de nuevos sujetos con nuevas prácticas laborales y procesos de significación que llevan a una constante construcción de la ocupación” (pág. 121). Para cumplir con dicho objetivo, parten de ampliar el concepto de configuración sociotécnica de los procesos productivos en servicios, pensando en la incorporación e intervención de los clientes al nivel organización y gestión, en las relaciones laborales, así como en las culturas laborales, gerenciales y empresariales (Hernández y Garabito, 2010, pág. 125-126).

Hernández, en otro lado (2017c), se pregunta: “¿Podemos analizar la configuración productiva de la circulación y ventas, discutiendo con la configuración productiva de la manufactura, no asimilándolos a iguales, sino como una guía heurística que permite establecer las especificidades de cada modelo, sus diferencias, similitudes y contradicciones, así como la posibilidad de incorporación de procesos e imbricaciones productivas? (175-176). En ese sentido, considero necesario indagar sobre las especificidades que se dan en los diferentes tipos de trabajos *performáticos* de calle, como lo son el de las estatuas humanas y el de las botargas, porque si bien comparten una serie de características por ser trabajadores de la calle, habrá otras tantas particulares que provengan de su ocupación.

Podríamos comenzar por preguntarnos, bajo el enfoque de la configuración sociotécnica, cómo se da el contacto con el cliente, en este caso su público, qué características tiene este último, qué tipo de presiones y de control ejerce en el proceso de trabajo, qué significados le otorga al producto, así como al trabajo de las estatuas humanas y al de las botargas, cómo interactúa en el proceso de producción, entre otros cuestionamientos. Además de analizar cómo se configuran las otras tantas interacciones que se propician al nivel de calle al llevar a cabo su trabajo.

Sin embargo, la configuración productiva de Enrique de la Garza (2002) implica “el arreglo entre un tipo de tecnología, una forma de organizar el trabajo, un tipo de relaciones laborales, de condiciones de trabajo, un perfil de la mano de obra (sociodemográfico, de calificación y

niveles salariales) y una cultura laboral, gerencial y empresarial (Hernández, 2017, pág. 125-126). Por ello, tendríamos que establecer qué entendemos, dentro del trabajo específico de trabajadores botargas y estatuas humanas, por: organización, relaciones laborales, calificación, cultura del trabajo, tecnología, entre otras cosas.

En el “Trabajo no clásico”, planteado por Enrique de la Garza (2008), las interacciones pueden ser consideradas como un producto y no solo un medio para acceder a bienes. Más adelante profundizaremos sobre cómo la interacción y el símbolo pueden ser considerados como productos. Para concluir con la idea anterior, es necesario agregar que, en este tipo de trabajos, se demanda una calificación diferente a la exigida en la producción material. Lo anterior se debe a que son requeridas capacidades relacionales, de intercambio, y de generación de símbolos aceptados por el cliente. La propia necesidad del producto presenta un carácter simbólico.

La mercancía puede ser entendida también como una interacción con valor de cambio, cuya producción requiere de una potencialidad para generar productos a través de capacidades físicas, relacionales y subjetivas. El trabajo simbólico demanda la objetivación de símbolos compartidos, lo cual sucede de una manera consciente o a través de códigos implícitos en la cultura. En todo caso, como ocurre en el trabajo *performático* de calle, se origina una configuración a partir de signos auditivos, visuales, semióticos, con un performance, en un escenario y utilizando ciertos medios técnicos (De la Garza, s.f., pág. 7).

Los códigos que se objetivan a través de la cultura pueden ser de diverso orden: morales, emotivos, cognitivos, estéticos y de razonamiento cotidiano (De la Garza, 2014; 2012). Sin embargo, es necesario resaltar que no existe un predominio absoluto de uno sobre el otro (De la Garza, 2012, pág. 254). En las relaciones sociales que se originan entre sujetos diversos, la objetivación de códigos conforma estructuras, a partir de las cuales, los sujetos sociales construyen significados concretos para la situación concreta (Hernández, 2017, pág. 120). Bajo la misma lógica, De la Garza (2012) distingue a la cultura de la subjetividad, al definir a la primera como códigos objetivados para dar sentidos, mientras la subjetividad es entendida como proceso concreto de construir significados (pág. 254).

En el espacio de lo posible no se deben obviar ambos campos, el de la cultura y el de la subjetividad de los sujetos, pues éste no se define únicamente en forma material, sino también

a través de los procesos potenciales de dar sentido (Certeu, 1988 En De la Garza, 2012, pág. 250). Lo cual no quiere decir que las estructuras puedan presentar, exclusivamente, un contenido cultural, ya que también suelen albergar otros contenidos, como el económico y el del poder. Por ende, el último autor se inclina por problematiza al concepto de la interacción entre sujetos a través de la noción gramsciana del caleidoscopio. En ella, la interacción cuenta con dimensiones “de interés, de poder, de cultura, embebida de códigos cognitivos, morales, emotivos, estéticos y (...) formas de razonamiento formales y cotidianos” (De la Garza, 2012, pág. 257).

Los códigos propician que los sujetos descifren y construyan significados para cada situación, y así se creen configuraciones de códigos que doten de sentido. En consecuencia, se conforman redes de relaciones sociales, que nos permiten tener acceso a una configuración de estructuras, subjetividades y acciones específicas (De la Garza, s.f., pág. 7). En la objetivación de los códigos, los significados no deben darse por sentado, pues los procesos de su construcción se originan en una situación específica dentro de una red de relaciones/interacciones sociales concretas (Hernández, 2017, pág. 105).

Para Enrique de la Garza (2012), es el proceso de construcción de significados concretos el que da pie a la construcción de configuraciones, a partir del surgimiento de códigos no-sistémicos como “los atributos de polisemia, mimetismo, niveles de concreción, claridad, relaciones duras, o blandas”. Por lo que, explica, la interacción dentro de las configuraciones sociales puede ocurrir de forma “clara o ambigua, dura o blanda, contradictoria, discontinua u obscura” (pág. 254). Es relevante destacar que algunos componentes blandos “como la cultura, la identidad, la iniciativa, la capacidad de trabajar en grupo son actualmente reconocidos como fuerzas productivas”, pues llegan a influir en la producción, la productividad, o la calidad (David y Foray, 2002 En De la Garza 2014, pág. 131).

El estudio de la identidad, analizada como componente blando, facilita revisar cómo inciden en las personas que trabajan en espacios abiertos, y en los significados que le otorgan a su trabajo, las eventualidades a las que se enfrentan de manera eventual o cotidiana, las múltiples presiones de sujetos diversos, las interacciones que se provocan bajo una combinación de trabajo, ocio y diversión, los códigos de “trabajador libre” que no es estrictamente cierta frente a regulaciones gubernamentales y de sus organizaciones, y las

capacidades de relación con los clientes. Además de otros códigos que juegan un papel importante al estigmatizar a las y los trabajadores callejeros como “como tranzas, sucios, delincuentes” (De la Garza 2014, pág. 154).

Para esta investigación, continuaremos con el aparato analítico del “Trabajo no clásico”, a partir de la diferenciación entre trabajo emocional, estético y cognitivo. En el trabajo *performático* de “estatua” humana y botarga las emociones y los códigos compartidos representan el producto principal en venta. Encontramos emociones en el planteamiento lúdico de su trabajo, la percepción de libertad al realizarla, las filias/fobias a las calles, su apropiación y la interacción que surge con diversos sujetos en ellas. A través del trabajo estético, el trabajador busca símbolos y artefactos para influenciar los sentidos de la gente para generar trabajo. Los sentidos estéticos los encontramos también en las calles, en el espacio de trabajo, en los performances, su corporalidad, acción, el uso del espacio y su visibilidad. Por último, con el trabajo cognitivo se construyen estrategias de ocupación del espacio público, procesos de trabajo orientados a la interpretación de códigos compartidos, formas en que se decide la organización en la calle, incorporación de experiencias en el planteamiento/replanteamiento del proceso productivo, etc.

¿Cómo analizar las prácticas artísticas no convencionales?

En estudios previos sobre el trabajo *performático* de calle me he enfrentado a la disyuntiva de proveerle al lector una definición de lo que es arte y, por consiguiente, de lo que no lo es. El trabajo empírico realizado con anterioridad arrojó resultados, por ejemplo, sobre una fuerte diferenciación entre el estatus de trabajar en la calle y trabajar en un espacio de prestigio como es un teatro cerrado. Diversas personas equipararon al arte callejero con una forma de mendigar o estorbar las dinámicas propias de la ciudad. Lo mismo ha ocurrido en otros estudios en los que se contrastan el trabajo de los actores de cine y televisión con el de los extras. Aquellos resultados me han hecho reflexionar sobre los conceptos hegemónicos que constriñen las actividades artísticas no convencionales; por lo que considero necesario una profundización en el estudio sobre este tipo de actividades.

En la teoría de Jacques Rancière (2004) se formula una concepción de estética en un sentido amplio. A través de ésta, podemos encontrar también un principio de acción, un proceso de

disenso y disrupción. Es decir, para Rancière la estética no se refiere a una teoría general del arte, o a una disciplina que aborda al arte como objeto de estudio, sino que, para él, ésta se refiere a una “distribución de lo sensible”, como modo de articulación ente las formas de acción, producción, percepción y pensamiento (Rancière, 2004, pág. 82).

En tal caso, el arte se observa como un dispositivo en el que se contempla la exposición y, por consiguiente, como una manera de hacer visible algunas experiencias de creación insertas en un tejido cultural complejo. De tal suerte, el arte no es planteado como un concepto común cuya función es unificar las diferentes artes, sino que se contempla como aquel dispositivo por el cual se visibilizan (Arcos, 2009, pág. 144-145).

La distribución de lo sensible, para Rancière (2004), abarca formas de inclusión y de exclusión, pues se fundamenta en aquello que es visible y audible, pero también en lo que es posible decir, pensar o hacer. Lo cual quiere decir que la “distribución” implica formas de inclusión y de exclusión (pág. 85) donde cualquiera debería poder participar. La distribución involucra diferentes espacios, tiempos y formas de actividad que, en conjunto, caracterizan, por un lado, al modo en que se origina la participación y, por el otro, cómo se integra dicha distribución (Arcos, 2009, pág. 150).

La estética presenta una relación con la realidad, según Rancière. Por lo tanto, lo sensible no estaría vinculado solamente con el mundo del arte, sino con el mundo social y político. Así que, lo sensible, se traduce en un conjunto de realidades capaces de afectar la percepción de las personas (Arcos, 2009, pág. 150). Rancière (2004) no concibe a lo “sensible” como una muestra de buen gusto o juicio, sino como aquello que puede ser aprendido por los sentidos (pág. 85). Por ello, es posible asegurar que, si bien contempla la esfera del arte como parte importante de lo sensible, no se limita a ello. Lo anterior cobra sentido al considerar a la propia realidad como un campo original de la estética, en la que, por consecuencia, se involucran también las esferas política y social (Arcos, 2009, pág. 143).

Chantal Maillard (2000) establece una relación entre lo estético y la generación de emociones. Especialmente resalta el terreno de lo político y lo dramático.¹ Por un lado, para la autora, toda emoción es susceptible de “estetizarse” y toda emoción “estetizada” puede resultar placentera. Por ende, tanto en la representación dramática, como en la política encontramos componentes estéticos y emocionales. En la representación dramática, cualquier emoción, incluso la más dolorosa, puede experimentarse con placer, como consecuencia de la transformación a la que la someten los factores de representación dramática. De tal suerte, en el proceso de recepción de la emoción “estetizada”, la emoción suele cambiar cualitativamente gracias a la mediación de factores escénicos, propios de la ficción, que son capaces de transformar casi cualquier emoción en placentera.

El arte de la representación, de acuerdo con Maillard (2000), tiene la finalidad de conseguir placer. Por lo que la emoción se torna en el principal elemento con el que las y los artistas juegan. El arte de la representación se trata, entonces, de un “juego” en el que las y los espectadores están invitados a participar. Éstos, según la autora, también realizan una actividad artística, pues construyen, a la par, la obra con diversos elementos de ficción. Lo que para el “Trabajo no clásico” sería un trabajo desarrollado por el cliente/espectador (pág. 50).

Sin embargo, para realizar esta actividad artística (trabajo), las y los espectadores deberán estar sensibilizados (capacitados) para las actividades propias de la representación. En caso contrario, puede propiciarse una confusión entre las emociones ordinarias, del contenido que aborda la obra, y el placer, propiamente estético, de la recepción de la misma. Lo anterior, la autora lo ejemplifica de la siguiente manera: “Por ejemplo, decir que una película es ‘buena’ cuando lo que ocurre es que nos ha dejado emocionalmente satisfechos al reiterar y reforzar unos sentimientos acordes con los valores que estimamos”. Maillard concluye que el placer que se halla en aquel juego, es decir, el placer de la representación propiamente dicho es, en consecuencia, placer estético (pág. 50).

¹ Cabe aclarar que la autora no utiliza el término político como tal, sino que hace referencia a lo ideológico y a los dictadores que formulan discursos propagandísticos (Maillard, 2000, pág. 52).

A los espectadores que no tienen la sensibilidad para trabajar, en los términos que exige la representación, Maillard los llama “discapacitados” en cuestión de arte. Esto se relaciona con la dimensión política de la que hablamos líneas atrás. Al nivel político, ella afirma que la ideología puede, igualmente, adquirir componentes estéticos y emocionales. Como resultado, los dictadores dirigen sus fines propagandísticos a “espectadores discapacitados”. Sin embargo, la ideología, a diferencia del arte, en palabras de la autora, es reductiva, ya que reduce lo complejo a una unidad que sacrifica las diferencias. Consecuentemente, quien adopta una ideología, simplifica y da sentido a esa simplificación. Las palabras, cuanto más abstractas y vagas, más unificadoras resultan, de ahí el éxito de los conceptos religiosos (Maillard, 2000, pág. 52).

Otros autores, como Becker (2008) se han preguntado también ¿quién le da la categoría de arte a un trabajo? ¿quién y cómo se le puede conferir a una persona la categoría de candidato a la apreciación y ratificarlo como arte, ¿quién puede actuar en representación de la institución social del mundo del arte?, y ¿quién tiene más derecho de hablar en representación del mundo de arte? Se trata, en todo caso, de una serie de cuestionamientos que delinear un proceso que nos llevaría a distinguir “lo digno de lo indigno” (pág. 179-180).

De ahí que el autor considere que las personas que analizan al arte desde la estética suelen imprimir juicios con carga moral, ya que, bajo una suerte de fórmula, diferencian los productos que “merecen” llamarse arte de los que no, y pretenden que esta separación sea definitiva. Por lo que dejan fuera a una variedad productos que pueden tener otro tipo de interés o valor. El autor afirma que existen muchos trabajos a los que se les expone y se les valora, pero no tienen valor estético. O bien, cuentan con valor estético, pero no se los expone y la gente adecuada no los valora. Esto se debe a los problemas de definición del concepto (Becker, 2008, pág. 169).

==

Becker (2008) nos exhorta a romper los límites del análisis de lo que la sociedad define como arte, pues excluye los casos marginales en los que se busca adquirir esa categoría, pero se le niega (pág. 57). Becker se centra en los casos marginales “en los que la clasificación está en discusión o aquellos en los que la gente hace algo que parece tener un parecido significativo con cosas a las que se califica de ‘arte’, a los efectos de que el proceso de definición adquiriera relevancia como problema” (pág. 58). Por ello, decide prestar especial atención a los trabajos no convencionales que se les niega importancia o valor artístico como “los ‘pintores de domingo’, los tejedores de colchas, músicos de rock, etc.” (Becker, 2008, pág. 58).

El derecho al que se refiere Becker, sobre quién puede hablar en representación del mundo de arte, surge del conocimiento dado por la experiencia.² A través de él, es posible conocer a los participantes del proceso, reconocer el trabajo realizado y entender las formas en que se consume el producto (Becker, 2008, pág. 182). Para explicar al arte como actividad colectiva, este autor parte de la categoría de “mundo de arte”. Su definición, que él mismo reconoce como tautológica, se refiere a: “la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo del arte” (Becker, 2008, pág. 10).

De manera que, todo trabajo artístico, comprende actividades, aunque sean efímeras y no por eso menos rutinarias, de una serie de personas que interactúan bajo redes de cooperación que, generalmente, crean patrones para que la obra de arte cobre existencia y perdure. Becker propone un abordaje del trabajo artístico que no produzca juicios estéticos, sino uno en

² Aunque no es la única característica que el autor establece, ya que, además de la experiencia, Becker menciona el derecho puede venir de la asignación de un cargo. Es decir, que tienen la función de determinar qué puede ser considerado, o no, como arte. En todo caso, “lo que les permite hacer la distinción y mantenerla es que los demás participantes coinciden en que debe permitírseles hacerlo” (Becker, 2008, pág. 182).

particular que sea capaz de generar “una comprensión de la complejidad de las redes cooperativas a través de las cuales tiene lugar el arte” (Becker, 2008, pág. 17-18).

La complejidad de la que hablamos líneas atrás es abordada por Becker (2008) limitada a la función de métodos y reglas contenidos en convenciones y patrones en, y para, la cooperación. Además, la producción artística, para este autor, no debería partir del talento especial, la validación social institucional, así como los efectos del mercado. Para él, la legitimación de diversos objetos y acciones como arte dependen de las reglas y métodos específicos del mundo de arte al que corresponden. Gran parte de esa legitimación dependerá del poder de los funcionarios de ese mundo de arte, aunque dicho poder suele estar en disputa (Becker, 2008, pág. 192-193). Para la investigación de botargas y estatuas humanas proponemos ver al trabajo *performático* de calle como una actividad artística marginal, que cuestione la visión del arte a partir de su exhibición en espacios de élite, para contemplarlo dentro de espacios abiertos, comunitarios y populares.

Adicionalmente Becker (2008) resalta el trabajo de los artistas independientes, quienes carecen de recursos económicos y de una red de contactos favorable para producir trabajos que exigen materiales, equipo, personal de apoyo, lugares para la exhibición de su trabajo, etc. Además de que difícilmente cuentan con los recursos monetarios para financiar su actividad artística a través de los ingresos obtenidos por su trabajo artístico. La mayoría de las veces estos trabajadores tienen que recurrir a otras actividades exteriores al mundo del arte o que tienen una relación tangencial al mismo. Más aún, algunas de estas personas requieren del respaldo familiar para su subsistencia (pág. 120). Lo anterior es coincidente con los resultados que he obtenido en estudios previos sobre otros trabajos, como el de extras de televisión (Feregrino, 2010), actores y actrices de televisión (Feregrino, 2016), y actores y actrices de teatro de calle (Feregrino, 2017).

Para obtener éxito, las y los trabajadores independientes, dependen de la generación de una red de relaciones que les facilite la realización de su trabajo. Becker (2008) resalta la importancia de “la reputación” de las y los artistas para mantenerse trabajando dentro del mundo del arte, pues en muchas ocasiones depende de valoraciones y recomendaciones de terceros (pág. 109). En ese sentido, el mismo autor afirma que la distribución tendrá un efecto

primordial para la reputación, pues lo que no se distribuye no podrá apreciarse y, por lo mismo, permanecerá desconocido. Situación que deriva en un proceso circular. Es decir, lo que no cuenta con buena reputación no será distribuido y lo no distribuido difícilmente llegará a contar con una reputación favorablemente extendida. Con estos antecedentes Becker llega a la conclusión de que, para la realización del arte, son factores primordiales los sistemas de distribución, el sesgo profesional que suponen, y la influencia de opinión que ejercen para determinar lo que pertenece, o no, a esa categoría (pág. 120).

Becker les da especial importancia a las convenciones, vistas como reglas que limitan las acciones de los individuos dentro de un sistema. Para él, estas limitantes no existen aisladas, pues forman parte de “complejos sistemas interdependientes” que y los afectan en conjunto. Éstas están presentes en “el equipo, los materiales, la formación, los lugares e instalaciones disponibles (...) todo lo cual debe modificarse si cambia cualquiera de los elementos” (Becker, 2008, pág. 51). Sin embargo, el autor matiza el determinismo sistémico al otorgarle cierto poder de acción al artista ante la posibilidad de negarse a cumplir las convenciones. Aunque esto conlleve una nueva limitante para las personas, ya que, finalmente, tendrá que pagar las consecuencias de sus acciones.

En otras palabras, romper las convenciones existentes y sus manifestaciones dentro de una estructura social, afirma el mismo autor, acrecienta “los problemas de los artistas y reduce la circulación de su trabajo, pero al mismo tiempo aumenta su libertad de elegir alternativas no convencionales y de apartarse de la práctica habitual” (pág. 54). De tal forma, las y los trabajadores artistas deben estar dispuestos “a pagar el precio del mayor esfuerzo o la menor circulación del propio trabajo” (pág. 53). Por ello, concluye que todo trabajo es producto de una elección entre “comodidad convencional y éxito, y problemas no convencionales y falta de reconocimiento” (pág. 54).

Como hemos podido observar, a Becker no solo le interesa comprender las formas en que las personas producen, pues también se muestra interesado en conocer cómo se consumen los productos artísticos. Es decir, le interesa el estudio de la relación producción-distribución-consumo. Ante ese planteamiento, resulta esencial, entonces, analizar cómo se integra el espectador, en las redes de cooperación específicas, como parte del proceso de creación de

la actividad artística. Dichas redes se conforman como sistemas de orden que se entienden dentro de contextos específicos, e instituyen, a su vez, formas para ser analizados bajo las particularidades que se manifiestan en la cotidianidad; tales como, las apreciaciones de la época, los materiales que son utilizados, las condiciones de trabajo, etc.

Todo arte se basa, entonces, en una extendida división del trabajo, como en las artes interpretativas (teatro, ópera, cine), las cuales no pueden realizarse solamente con el trabajo del artista, pues se demanda del trabajo de otros para su realización. Ante tales afirmaciones, Becker (2008) responde al cuestionamiento sobre si también se necesitaría todo ese aparato de división del trabajo para entender a una ocupación mucho más solitaria como la pintura. La respuesta que el autor da es, sí, ya que la división del trabajo no implica que las otras personas relacionadas en el proceso participen directamente en el momento de la generación del proceso productivo, como sucedería en una línea de montaje (Becker, 2008, pág. 30).

El arte es contemplado por el último autor como un producto social, resultado del trabajo de las personas en cooperación. Por ende, destaca que, para hacer el análisis de los mundos del arte, es necesario pensar a la producción del arte como cualquier otro trabajo, y a las personas que se definen como artistas, como cualquier otro trabajador (Becker, 2008, pág. 10). El análisis del mundo de arte exige, en todo caso, profundizar en el estudio de sus trabajadores, sus características y las tareas que estas personas llevan a cabo (Becker, 2008, pág. 27).

Ahora bien, para analizar el trabajo *performático* calle desde la teoría del “Trabajo no clásico” tendríamos que partir por definirlo como un trabajo inmaterial, en el cual las personas trabajan sobre su propia subjetividad para generar símbolos comunicables al cliente-espectador. Los principales productos que generan son símbolos, emociones y sentidos estéticos. No obstante, el producto no se restringe a la producción de éstos, ya que se requiere de la recepción no pasiva del espectador. Es decir, dado que existe un intercambio de códigos subjetivos, se requiere del trabajo del cliente-espectador para recibirlos, interpretarlos y resignificarlos. Aunque, dicho intercambio no necesariamente se acepta sin resistencia, por lo que pueden ser negociado e, incluso, rechazado (De la Garza, s. f., pág. 8). En ese sentido, la interacción que se genera entre ambas partes no implica únicamente un trabajo conjunto, sino también, un producto por sí mismo.

Mientras el trabajo artístico para Becker (2008) es colaborativo, para el “Trabajo no clásico” es interactivo. Bajo la argumentación de Becker, como ya hemos visto antes, los mundos del arte se desarrollan a través de redes de cooperación. Lo colaborativo se presenta en la comunidad, vista como un mundo social, mediante espacios que se construyen para la presentación y la contemplación de la obra artística. En el “Trabajo no clásico”, el trabajo del cliente forma parte también del proceso productivo. Por ello, como también ya lo expuse líneas arriba, es necesario conocer sus características, intereses y la “capacitación” que requiere para el trabajo. Además de las formas en las que interactúa con las y los trabajadores en la generación del producto y en el propio proceso productivo.

Sin embargo, considero que no podríamos solamente limitarnos a ello, pues el cliente-espectador también llega a participar en la planeación y en la circulación del producto. Por ejemplo, a través de recomendaciones que hace a las y los trabajadores botargas y estatuas humanas sobre los personajes que desean ver y las características que con las que desean ver a los mismos. Eso se complementa con las recomendaciones de boca en boca para ver a los personajes más atractivos, o cuando se lleva a la familia, o a cualquier otra persona, a que conozca ciertos personajes que al espectador le resultaron atractivos. Sin duda, lo anterior es una simplificación de la realidad, pues consideramos que en el análisis empírico vamos a encontrar otros componentes que complejizarán nuestro planteamiento de la participación del cliente en la planeación y circulación del producto.

En cuanto a los sentidos estéticos, la teoría del “Trabajo no clásico” acepta la asociación significativa entre lo estético y lo percibido a través de los sentidos. Incluso, el trabajo estético conforma una dimensión fundamental en su análisis, al igual que el trabajo emocional, ético, cognitivo y moral. Aunque, las divisiones de estos trabajos son meramente operativas, ya que, si bien existen diferencias conceptuales establecidas con claridad, ello no significa que en la realidad empírica se den estas divisiones y diferencias tan claramente establecidas. La mayoría de las veces, incluso, encontramos traslapes indisociables bajo una realidad en movimiento. A pesar de ello, la teoría del “Trabajo no clásico” no limita lo estético a lo percibido. Esta teoría supera la sobre simplificación de la realidad, enunciada bajo la ecuación estética igual a percepción, a través de pensarla en función de una relación compleja de percepción-emoción-sentido-ético-cognición.

Lo estético, para Enrique de la Garza (comunicación personal, 2017), es innegable que se presenta en lo percibido a través de los sentidos. Sin embargo, para él existe otra vertiente que explicaría cómo lo percibido se convierte también en emoción-ética-cognición en nuestro pensamiento. Mientras Rancière (2004) establece como necesaria una visión más amplia de la cultura que permita que la estética supere al arte y se traslade a la realidad misma, bajo dimensiones sociales y políticas; para De la Garza (comunicación personal, 2017) la cultura presenta también un papel preponderante, pues afirma que es necesario contemplar los sentidos estéticos culturalmente acuñados. Pero, también, se debe reflexionar sobre lo estético como significado para la situación concreta.

El concepto de lo estético no debe quedar reducido a lo artístico pues toda acción implica sentidos estéticos, o bien, sentidos construidos culturalmente y dentro de relaciones entre estructuras, subjetividades y acciones, como una dimensión de lo social (De la Garza comunicación personal, 2017).

En las actividades *performáticas* de calle, aunque la estética está frecuentemente presente, no determina a esas actividades y a quienes las llevan a cabo. El proceso de creación de las actividades *performáticas* de calle es abordado como proceso de trabajo, que da cuenta también del sentido que se le concede al objeto o actividad artística, en este caso, el producto. El proceso creativo, de producción, exige pues, un estudio que supere un análisis meramente estético. Es decir, como una pieza de obra de arte. Ya que su función va más allá de la belleza “institucionalizada” o hegemónica, y el proceso de planeación y creación conlleva muchos más significados que los que se le pueden otorgar solo a la propia obra, como un producto final y acabado. Los espacios en que se produce y exhibe la obra de arte también representan un componente esencial en el análisis del trabajo *performático* de calle.

En forma de analogía, podríamos comparar una pieza de arte en un museo con el tratamiento que se le da a la actividad que nos ocupa. La ubicación en la que se coloca la pieza de arte le suele asignar un valor intrínseco a la misma. En primera instancia por ser exhibida en un museo, con todos los códigos de estatus que ello representa y, en segundo término, debido al lugar específico de la exhibición en la que se ubica.

En el mismo orden de ideas, la pieza llega a ser interpretada, y valorada, entre otros aspectos, por el espacio en el que se exhibe. El espectador suele otorgar a la obra de arte categorías de valor transferidas por el lugar que ocupa. Es decir, la obra artística suele ser ponderada de una manera distinta de acuerdo con el lugar en el que se exhibe, ya que llega a asimilar, en muchos casos, el estatus del lugar en el que se presenta. Sin negar la posibilidad de que exista, también, una disonancia entre los símbolos a través de los cuales se interpreta la obra y su “soporte”.

En el trabajo *performático* de calle, la asimilación de la que hablo líneas arriba también suele ocurrir en sentido inverso. Pues la producción del proceso creativo, a su vez, incorpora símbolos y significados de su entorno. Se trata de un proceso creativo, estético, emocional, ético, cognitivo, que incorpora continuamente la experiencia urbana, con sus personajes, especificidades y conflictos a su proceso de trabajo. No obstante, su análisis no se limita a un planteamiento recursivo, pues existen diferentes componentes que inciden en la situación específica y que no se limitan a los antes descritos.

Bajo la perspectiva del “Trabajo no clásico” la realidad se analiza en movimiento, se contemplan sus características dentro de una situación concreta, se admiten contradicciones en ella, y se observa en función del sujeto-objeto. Esa realidad representa una construcción social que no es posible disociar de estructuras, procesos de objetivación y procesos subjetivos. En esos términos, se entiende que en la configuración de las relaciones sociales participan significados de diversas estructuras, así como los de la acción-interacción. En ellos, es posible encontrar componentes cognitivos, emotivos, morales y estéticos que complejizan la realidad dinámica (De la Garza, 2012b).

Parte de las contradicciones que se pueden problematizar, con respecto a lo arriba mencionado, es el papel de los contextos en los procesos de producción y reproducción de la obra artística. Pues, muchas veces los contextos originarios de los que se parte entran en contradicción con los observados en la puesta en marcha de la actividad. Los contextos originarios, y las propias intenciones o sentidos de la obra, pueden quedar velados al espectador. De tal suerte, la transferencia simbólica concreta, dada en tiempos, espacios e

interacciones específicas, puede llegar a sufrir alteraciones en su codificación y decodificación.

El intercambio de símbolos suele verse influido por diversos sentidos que se le otorgan a la obra. Por ejemplo, las personas, al basarse en procesos cognitivos y de inferencia relacionados con el lugar en el que ésta se exhibe, suelen transferir sus juicios a la “pieza de arte”. Los sentidos se tornan juicios de valor que se trasladan a la obra, también de acuerdo con su origen, contextos, ubicación que ocupa, la persona que lo produce y, en muchas ocasiones, hasta por las características sociales, económicas y culturales de esta última.

Por último, de los contextos que se le atribuyen a la obra, también se suelen inferir las ideologías desde las que se llevan a cabo las acciones de producir arte. Además del sentido que se le otorga a la propia producción. En estudios previos, sobre trabajo *performático* de calle, he podido observar el papel de los contextos y realidades que involucran al proceso creativo para dar cuenta, también, de la aproximación ideológica y política de las acciones de actores y actrices.

Por citar un caso, los trabajadores de teatro de calle significan su trabajo en las calles como parte de un proceso de “democratización de la ciudad”. Consideran que trabajar en las calles implica un cuestionamiento a la visión hegemónica planificada, estructurada y regulada de los usos de la ciudad y del espacio público. Ante esos cuestionamientos surgen otros alternos, como la “democratización del arte”. Los elementos que han configurado histórica y culturalmente la clausura del teatro de cámara lo han llevado a ser considerado como un evento exclusivo. Por tal motivo, es considerado un arte de y para las élites. En cambio, trabajar en las calles representa para las y los trabajadores *performáticos* de calle vencer el estatus hegemónicamente establecido de lo que debe ser el arte y en dónde debe exhibirse.

El trabajo *performático* de calle, como cualquier trabajo, conlleva interacción social entre diferentes personas que no necesariamente conforman el proceso productivo artístico, pero que sí inciden en él. En una práctica relacional como lo es la artística, vista como expresión de creatividad colectiva, se debe contemplar a los participantes de dicho proceso como ejecutores y no como simples espectadores (González, 2011, pág. 11). A través de la interacción las y los trabajadores generan y transforman símbolos y productos, que también

contribuyen a generar ajustes en su trabajo y cambios en ellos mismos. En este tipo de trabajos no clásicos, resulta esencial conocer la forma en que diversas estructuras constriñen su trabajo y cómo éstas son incorporadas y significadas por las y los trabajadores en su proceso creador.

La propia “ocupación” representa diversos significados que surgen en la interacción entre diversos sujetos situados en estructuras que los condicionan, pero no los determinan. En consecuencia, es necesario estudiar cómo se generan los significados involucrados en las interacciones que suceden en las trayectorias laborales particulares. A través del concepto de construcción social de la ocupación (De la Garza, 2007) podré explicar cómo se construyen las decisiones laborales que toman las y los trabajadores en interacción, pero desde la individualidad y la colectividad. En suma, podré indagar en la construcción de sentidos del trabajo y del trabajador, pero también en el futuro que éstos se plantean como posible.

En el mismo orden de ideas, debemos también analizar al trabajo *performático* de calle como un modelo de producción de servicios. Para ello, es necesario caracterizar la configuración sociotécnica de este tipo de trabajos enfocados a la prestación de servicios y conceptualizados como trabajos no clásicos. Para la definición de la configuración específica, se analizan aspectos como las culturas laborales, el perfil y calificación de la mano de obra, la organización del trabajo, el nivel tecnológico implicado, la estrategia del modelo de servicios y la relación laboral. Por último, es medular saber cómo esta configuración es mediada por las concepciones y acciones de los sujetos involucrados en el proceso creativo.

El “Trabajo no clásico” y la antropología del arte

En función de lo antes expuesto, la antropología del arte puede ofrecer un camino para la reflexión de trabajos no clásicos como el trabajo *performático* de calle. Patricia Tovar (2009) asegura, en su obra de Arte y Aprendizaje, que la antropología del arte, y la propuesta de entender el arte como un proceso colaborativo en distintos niveles, va más allá del reconocimiento intelectual del “valor estético de una pieza”. Ya que esta antropología propone otras alternativas de comprensión sobre cómo se produce y cuál es la función del arte en la vida de las personas. La movilización de los principios estéticos que se originan en la interacción social, estudiados en la antropología del arte también son atendidos en los

estudios del “Trabajo No Clásico”, principalmente, a través de la interacción que existe entre el trabajador, el cliente y otros sujetos que pueden ser parte intencional, o no, del proceso productivo.

De acuerdo con González (2011) el arte, usualmente, se ha presentado ante nosotros determinado por una condición de “cosa única” que permanece en el tiempo, como las colecciones privadas que se exhiben en galerías y museos. Estos últimos suelen representar su “hábitat natural” pero, además, representan instituciones que establecen, en gran medida, su condición de obra de arte, su recepción y valoración (pág. 4). Sin embargo, la noción tradicional de “obra de arte permanente” ha sido cuestionada a través del tiempo por obras y prácticas que han buscado relacionarse de una manera más cercana al tiempo vital del espectador. Éstas se dirigen a sus espectadores desde el plano de la contingencia y no como una entidad excepcional de obra permanente y única exhibida en museos, pues comparte, de alguna forma, la misma temporalidad que la del espectador (pág. 1).

La misma autora afirma que las prácticas artísticas necesitan fluir libremente y acceder a un público no condicionado de antemano por la congregación en sedes institucionales especializadas. La autora resalta dos rasgos predominantes en ese sentido: el primero, se refiere a la separación de los espacios específicos de producción y de recepción. La idea es que se desdibujen para lograr una mayor permeabilidad social del arte. En segundo lugar, se busca prescindir de estructuras jerárquicas a través de prácticas relacionales de expresión colectiva, que cambien el papel de espectadores por el de ejecutores. Igualmente, cuando el arte actúa como intercambio de experiencias y como producción de espacio social, son varios los agentes implicados que concurren en el escenario artístico y que contribuyen, desde cada esfera de participación, a tejer una densa red responsabilidades (pág. 11).

La antropología del arte, no obstante, no debe reducirse al estudio de principios estéticos que se originan en la interacción social. Es necesario que se enfoque también, como lo señala Alfred Gell (2016), en los contextos sociales de producción, circulación y recepción del objeto artístico. Este autor parte del supuesto de que el análisis de las producciones materiales u objetos de contemplación estética se encuentra arraigado a un contexto específico en el que fueron producidas, exhibidas y compartidas las obras artísticas. Por lo cual, es cardinal

contemplar para su análisis tanto los entornos de procedencia, como los elementos culturales que intervinieron en su creación. Para este autor, los contextos provocan que los objetos materiales cobren un sentido específico, pero también, de forma recursiva, los contextos se ven enriquecidos con los elementos propios de los objetos (González, 2012, pág. 128).

González (2012) plantea que, desde una perspectiva antropológica, es necesario estudiar la influencia que tienen los objetos en la creación de relaciones sociales entre las personas, así como sus mecanismos de relación, lo cual representa un desafío teórico metodológico para el análisis de la estética de los objetos materiales y de contemplación producidos por las y los artistas. Por ende, bajo esta perspectiva, se requiere analizar la forma en que las personas se relacionan con los objetos y, a su vez, se ven influenciados por ellos en un sentido más profundo. Es decir, se requiere sobrepasar los límites que impone el análisis exclusivo de la funcionalidad de los objetos materiales y de contemplación para entenderlos bajo contextos específicos y en la generación de relaciones sociales (pág. 128-131).

Jean Baudrillard (1968) plantea la posibilidad de pensar más allá de la funcionalidad de los objetos para indagar también sobre otros aspectos como la forma en que éstos son vividos y llegan a provocar satisfacción, aunque sin dejar de lado la relación que se genera a través de su función objetiva. El autor propone un proceso de entendimiento de los traslapes y contradicciones existentes entre las estructuras mentales desde las que son construidos los objetos y las estructuras funcionales de los mismos, que se originan bajo sistemas culturales específicos. Asimismo, contempla la posibilidad de descubrir la historia de los objetos a través del análisis de la racionalidad y tecnología de los mismos, por lo que propone un análisis tecnológico que supere la mera descripción funcional de los objetos.

Desde los estudios del “Trabajo no clásico”, también nos interesa conocer, desde tres perspectivas diferentes, los significados que se le otorgan a los objetos de arte. Por un lado, los objetos de arte representan símbolos que deben ser interpretados por su receptor, en este caso su público. Tal representación se produce y se interpreta dentro de un contexto específico, pero no dentro de un sistema, sino bajo una configuración de códigos culturales específicos.

En segundo lugar, los objetos de arte adquieren significados particulares para quien los produce o representa. A diferencia de Baudrillard (1968), la teoría del “Trabajo no clásico” contempla estos significados más allá de su racionalidad. Las estructuras funcionales de los objetos, así como las estructuras mentales desde las que son construidos según este autor, para los trabajos no clásicos representan una visión reduccionista, pues no contemplan la complejidad de la praxis y de la subjetividad.

Enrique de la Garza (1994) nos habla de la problemática de establecer cuáles son las relaciones entre estructuras, subjetividades y acciones donde ocupan un lugar importante la acción intencional y cómo se construye. Nos menciona que prefiere la fórmula gramsciana donde las estructuras presionan a los actores a través de filtros subjetivos y de esa conjunción puede o no resultar la decisión de la acción. Lo que lleva a problematizar el concepto de estructura, en el sentido de regularidades fijadas socialmente y que son introyectadas al individuo, lo cual no significa que queden presos ante las estructuras, ya que no son necesariamente coherentes ni proponen guías para toda situación. En ese sentido, es posible pensar a las estructuras en diferentes niveles y puede haber discontinuidad entre ellas. Las decisiones se toman a partir de la construcción de configuraciones con elementos preexistentes de distintos niveles de subjetividad. Una parte depende del individuo y la otra de la sociedad que presiona. Una concepción dinámica de la sociedad es contraria al determinismo situacionista, pero también a la elección racional (pág. 19).

Por último, si bien se observan significados que se conforman a través de la interacción originada durante la interpretación artística, es importante resaltar que también se contempla su construcción desde la individualidad, desde la conciencia, desde los gustos y necesidades personales.

Bajo la teoría del “Trabajo no clásico” es aceptable que los contextos impriman ciertas características a los objetos a través de procesos subjetivos y objetivos de su productor, en este caso el trabajador *performático*. Incluso, es entendible también que los objetos lleguen a modificar los entornos en los que se producen o representan, aunque no por eso estos tengan una capacidad de interacción. Ya que ni los contextos ni los objetos comunican ni reformulan signos, símbolos o significados, sino las personas.

Tal situación la podemos encontrar en la calle de Madero de la Ciudad de México en donde los trabajadores *performáticos* botargas y estatuas humanas imprimen ciertas características a la calle y a las formas de interactuar de las personas que transitan, viven, consumen y “turistean” en ésta. Pero no por ello se piensa que los objetos, por sí mismos, interactúan, sino que a través de ellos se pueden generar interacciones sociales e intercambio de signos que llegan a originar modificaciones en su entorno. Por ejemplo, la noción del impacto social de los objetos, según Alfred Gell, hace pensar en el cómo la gente experimenta de forma inmediata el espacio y el tiempo.

Bajo el paradigma del “Trabajo no clásico”, también es coincidente con la antropología del arte, la importancia del estudio de la tecnología implicada en la producción de un objeto artístico y cómo ésta es resultado tanto de un modo de producción, como de una configuración sociotécnica determinada, en los que se involucran estrategias de negocios, características particulares del cliente-receptor, relaciones laborales y, hasta, sindicales o gremiales.

En ese sentido, el “Trabajo no clásico” acepta la posibilidad de reconstruir culturalmente la historia de los objetos y, como parte de ello, es sustancial el estudio de la tecnología implicada en la construcción de los mismos. Sin embargo, no se restringe su análisis al aspecto tecnológico y, mucho menos, se contempla a éste como un factor determinante. Las reglas de cómo trabajar forman parte de una configuración de configuraciones, en la que pueden intervenir otros componentes como estrategias de venta o de transferencia del producto, etc.

Al mismo tiempo, considero que la tecnología es explicada a través de configuraciones culturales que implican ciertas formas de relacionarse con diversos sujetos entre los que se pueden encontrar clientes, proveedores, y otros sujetos involucrados, o no, de manera voluntaria en el proceso de producción. La teoría del “Trabajo no clásico” coincide en que la tecnología implicada en los objetos representa códigos de la cultura en la que se sitúa y que, por lo tanto, es posible rastrear, a través de ella, algunas significaciones tanto del producto como de la acción de producir y de las relaciones sociales implicadas. Asimismo, la distribución del producto no solo está relacionada con estrategias de negocios o culturales,

sino que, además, se vincula con la tecnología involucrada en el producto, en el proceso de producción y de circulación del mismo.

Para Gell los objetos estéticos, al igual que las personas, son capaces de mostrar agencia, lo que provoca que éstos sean concebidos como elementos activos en la transformación e intervención de la cultura. Es decir, el objeto estético se piensa como entidad capaz de construir relaciones como las que se crean entre los sujetos. Para este autor, incluso, la noción de objeto estético no se limita a cosas inanimadas, incluye también a animales y a personas. Una persona puede convertirse en un objeto de arte y, recursivamente, un objeto de arte puede tornarse en una persona (González, 2012, pág. 131). En él, no es posible aislar el sentido y la función de las relaciones que se establecen con las personas. Por ende, define una nueva forma de relación estética y de aproximación en su nueva calidad de sujeto (González, 2012, pág. 139).

González (2012) ofrece diferentes ejemplos en los que los objetos adquieren una influencia especial en la creación de relaciones interpersonales. Tal es el caso de Arjun Appaduri (1991), quien propone una antropología de las cosas basada en el valor que las mercancías que se obtienen dentro de una situación de intercambio que desemboca en la esfera de lo político. Dentro de su propuesta, las cosas se convierten en un aspecto central de la discusión, lo que suscita que ellas mismas se transformen en detonantes de sociabilidad (González, 2012, pág. 131).

Desde la perspectiva de Daniel Miller (1987), la reificación de la cultura material redefine de una forma u otra lo que comúnmente se entendía solo como la instrumentalización del objeto y muestra la complejidad en los actos de apropiación de lo material, particularmente en lo que se refiere al aspecto de su consumo y circulación. De modo similar, en el caso de Roy Wagner (1986), la idea de símbolos que se instituyen por ellos mismos es una forma de decir que los objetos y su significado están estrechamente relacionados y se constituyen como una fuerza indisoluble que impide cualquier separación arbitraria entre significado y significante (González, 2012, pág. 132).

En esta investigación se le concede un valor importante a los objetos artísticos y a los significados que sobre él se construyen desde la interacción, pero también desde la

subjetividad. El objeto, a través de prácticas o usos, genera significaciones e identidad. La importancia del objeto dando cabida a la subjetividad.

Asimismo, trato de distanciarme de un antropomorfismo y de la idea de que las personas puedan convertirse en objetos. Aunque problematizo la idea de que los artistas puedan llegar a ser considerados como objetos de consumo. Como muestra de ello, en otra investigación, he reflexionado sobre la concepción de *Star System* (o sistema de estrellas en español) en el que los trabajadores son considerados un producto fabricado en una “fábrica de estrellas”. Mismo que puede reemplazado sin mayor dificultad, pues se cuenta con una suerte de producción masiva de los mismos.

Por otro lado, también contemplo la posibilidad de que las personas pueden representar el objeto de contemplación y que puede acercarse a la concepción de obra material. Lo anterior en el sentido de que los trabajadores *performáticos* utilizan su cuerpo muchas veces como representación de un objeto, como puede ser el caso de las estatuas humanas, las cuales simulan ser figuras de diferente índole. En comparación, las botargas también representan figuras, pero éstas lo hacen a través de una estructura que les permite caracterizarse de ciertos personajes a las y los trabajadores. Como he mencionado antes, en ambos casos se les puede considerar como artefactos. En consecuencia, nos preguntaríamos si aquí podemos considerar que existe otro producto, además del intercambio simbólico. Más allá de la afirmación de que las personas son un producto ¿cómo éstas llegan a ser significadas como un producto? ¿Qué tipo de producto sería? ¿A quién se dirige? ¿Cuáles son las características de ese público? ¿Culturalmente cómo se inserta el producto en sus contextos? ¿Qué significados lo que producen?

En “Arte y Agencia” Gell (2016) restringe metodológicamente su teoría al discurso del arte visual o, por lo menos, al “visible”. En un principio, consideré que dicha teoría de Gell (2016) sería transparentemente útil para explicar el quehacer del grupo laboral en cuestión, ya que se trata de un trabajo “artístico” visible. Es decir, parte de caracterizaciones que, usualmente, no utilizan la voz, sino que se basan más en la generación de actividades *performáticas*. Sin embargo, el autor aclara que con arte visual se refiere a cosas reales, físicas, únicas e identificables, de las cuales excluye a las actuaciones, lecturas y reproducciones (Gell, 2016,

pág. 44). Dicha acotación, sobre el análisis de la “cosa” visible y física de la que se excluye tajantemente a las actuaciones, lecturas y reproducciones me hizo cuestionarme su pertinencia para este proyecto.

Es así como hubo que buscar un camino, no para forzar la teoría, sino para cuestionarla a partir de la realidad empírica y en relación, o confrontación, con la teoría del “Trabajo No Clásico”. Es decir, para problematizarla. Independientemente, de la exclusión explícita que autor hace de las actuaciones, lecturas y reproducciones, considero que la teorización que hace Gell (2016), en la obra ya citada, puede ser pertinente para discutir con una realidad compleja como la de los artistas *performáticos* de calle. Evidentemente, lo anterior se relaciona con la propia visión que la Antropología del arte nos provee, como punto de partida, para el análisis de estas actividades. Me refiero específicamente al acercamiento al arte desde su lado procedimental, relacional y colaborativo. Sin que por ello pensemos que las interacciones que se dan en el trabajo, ni en otros mundos de vida, se reduzcan a procesos, estructuras y reglas, aunque asumimos que éstos pueden jugar un papel importante para interpretar las actividades de trabajos no clásicos, como el del trabajo *performático* de calle.

Desde ese ángulo, se evita caer en una visión sesgada del arte que lo observaría como un fenómeno de clases privilegiadas y, de este modo, se superaría, incluso, la valoración estética de la “pieza” como único aspecto destacable de la misma. En este sentido, la relación entre el arte y la antropología, de acuerdo con Rika Allen (2008), también nos ofrecería alternativas capaces de salvar el reduccionismo de los datos estadísticos a la hora de tratar de entender e interpretar los procesos complejos de la cultura (Patricia Tovar, s.f.).

Gell propone que el arte, producido por diferentes grupos culturales, sea valorado en sus mismos términos, sin jerarquías construidas, libres de prejuicios y como iguales. Pues, tratar las “obras de arte” es analizar entidades a las que de antemano se les ha otorgado una definición institucional como tal (Gell, 2016, pág. 43). La antropología del arte se interesa no tanto por el objeto y sus características formales sino por el conocimiento que el arte genera cuando las personas se relacionan con éste. Es decir, la Antropología del arte se interesa en las relaciones de conocimiento que el arte produce en las personas en relación con los contextos (Patricia Tovar, s.f.).

La teoría antropológica del arte de Gell centra su atención en las agencias que se dan alrededor de los objetos de arte, no le interesa discutir sobre el estatus de arte o no arte porque indica que estas clasificaciones cargan connotaciones excluyentes no apropiadas. Esto por momentos nos lleva a olvidar las diferencias, jerarquías o desigualdades que hay en el arte; por ello considero que valdría la pena que a través de la teórica Gell intentemos poner en evidencia dichas desigualdades y jerarquías. Por lo cual nos preguntamos ¿en qué medida la teórica antropológica del arte de Alfred Gell nos puede ayudar a hacer evidente las desigualdades socioeconómicas que giran alrededor de la agencia de las obras de arte? ¿En el consumo de las obras de arte también se producen y reproducen las desigualdades socioeconómicas y socioartísticas?

La teoría del nexo social del arte nos permite ver, justamente, las diferencias, a partir de comprender cómo se ejerce la agencia en un universo causal propio que rodea al agente. Por otra parte, el *símbolo*³ nos permite abducir no solamente la agencia primaria sino a quiénes se dirige, es decir pone en relación diversos contextos. En esa trama compleja de relaciones se generan también formas de cooperación y de negociación. De acuerdo con el caso estudiado emergerán las relaciones de poder implícitas, las relaciones con aspectos políticos, económicos, religiosos, sociales (Tovar, comunicación personal, 2017).

De tal forma, el análisis de Becker (2008) también resultará complementario al abordaje del “Trabajo No Clásico”, pues el autor resalta la importancia de la cooperación y el entramado de relaciones de muchos niveles en el proceso creativo. Si bien para el “Trabajo No Clásico” la interacción con personas que participan del proceso creativo, es decir, de producción, no es determinante, sí acota las actividades de las y los trabajadores. En su actividad intervienen, a su vez, otros sujetos externos al proceso creativo (producción) como lo son los policías, los líderes que “gestionan” el uso del espacio público y otras personas que circulan, trabajan o viven en las calles.

Uno de los retos que la antropología del arte propone es el análisis del arte desde la inter/transdisciplinariedad. En ese sentido, será posible comprender “el proceso creativo, la acción de crear, en relación directa con el sistema cognitivo humano” (Tovar, 2009, pág. 3).

³ La traducción de la obra lo señala como índice.

Como lo he expuesto al inicio de este documento, el estudio de los artistas callejeros, trabajadores “estatuas humanas” y botargas, es abordado principalmente desde la sociología del trabajo, particularmente, desde la teoría de “Trabajo No Clásico”. Mediante ella, la movilización de los principios estéticos que se originan en la interacción social se ven permeados también del trabajo emocional, ético y moral, sin dejar fuera también el cognitivo. A través del “Trabajo No Clásico” nos será posible dar cuenta del sentido que le otorgan las y los trabajadores tanto al proceso como a la obra de arte, en este caso el producto.

La relación entre arte e identidad nos llevará a conocer la forma en que se produce la obra, cómo se organiza y el lugar que ocupa en el entramado social en el que sucede. En la significación de las formas, los contenidos artísticos, y su interpretación, tendrá una incidencia directa los diferentes contextos culturales, políticos y económicos. Asimismo, intervendrán diversas relaciones de poder y estructuras que, aunque no determinan acotan, como las que configuran aparato global del arte (Tovar, 2009, pág. 6-8).

En el trabajo *performático* de calle el proceso de planeación y creación puede tener los mismos, o más significados, que el resultado final de la “obra” para los trabajadores. En ese sentido, consideramos que es necesario superar el nivel de análisis exclusivamente bajo una dimensión estética, ya que su objetivo usualmente sobrepasa el nivel de la belleza “institucionalizada” o hegemónica dentro de un contexto social dado. Por otro lado, resulta necesario conocer la organización social implicada no solo en la producción de la “obra de arte” sino también en la circulación de la misma; las relaciones políticas y económicas que la facilitarán o la constreñirán, así como las consecuencias que éstas representará para las personas y sus contextos.

Alfred Gell (2016) considera que la antropología del arte no debe quedarse al nivel de “evaluación” de los productos artísticos. Para él, es primordial centrar el análisis en el contexto social de producción, circulación y recepción de esos productos en su relación con otros procesos sociales a los que les corresponden procesos políticos, económicos y hasta religiosos específicos (Tovar, 2009, pág. 3). A pesar de que el autor se cierra a la posibilidad metodológica de abordar dentro de sus estudios el trabajo actoral o de representación, en esta propuesta me aventuro a proponer su inclusión bajo el constructo del artefacto. Considero

que los planteamientos propuestos por Gell no son limitativos, sino todo lo contrario, a los trabajos *performáticos* de calle.

Para Gell el arte representa un medio por el cual se puede influir, en cierta medida, en los pensamientos y actos de los demás. Concibe a los objetos de arte como la materialización de intenciones complejas que sirven de medio para transmitir agencia social. Así, concibe una suerte de fusión entre los objetos de arte y las personas (Wilde, 2016).

Sin embargo, para Gell no resulta medular para su análisis el definir qué es un objeto de arte, por ello, parte de la decisión de no utilizar los conceptos de “obra de arte” o de “objeto de arte” y opta por emplear el término de *símbolo* (Gell, pág. 44). Lo cual resulta pertinente para el acercamiento que se pretende hacer sobre el trabajo callejero. En éste, si bien la estética está presente, no necesariamente conlleva un cierto nivel de prestigio o desprestigio de las actividades callejeras y de quienes las llevan a cabo.

Gell aclara que en la semiótica pierceana un *símbolo* representa un “signo natural”. Es decir, una entidad mediante la cual el observador puede realizar una inferencia causal específica, como las intenciones o capacidades de otra persona. Sin embargo, para nuestro autor el índice, en sí mismo, se observa como el resultado, o instrumento, de la agencia social. La cual depende de un “agente social”, que es quien la ejerce (2016, pág. 44-47). Los *símbolos* que se abordan desde la Antropología del Arte generalmente son artefactos que presentan la capacidad de ser *símbolo* de sus “orígenes” en un acto de manufactura. Es decir, los artefactos, al ser manufacturados, propician una abducción que nos permite acercarnos a la identidad del agente que lo fabricó. Sin la agencia de quien los creó, los objetos no existirían, por ello representan los *símbolos* de sus hacedores. En este caso, a quien se le atribuye la autoría del índice, como cosa física, se le denomina “artista” (Gell, 2016, pág. 55).

Gell explica al agente como quien “hace que los sucesos ocurran”. Como resultado de ejercer la agencia, suceden cosas, que no necesariamente tiene que ser las que “quería” el agente (Gell, pág. 48). En ese sentido, en su relación con la teoría del “Trabajo No Clásico”, podemos pensar en los intercambios simbólicos que, como hemos explicado previamente, pueden ser codificados y decodificados de maneras distintas en el trabajo simbólico. Sin embargo, Gell reduce al agente como aquel que ejerce la capacidad de provocar que ocurran cosas a su alrededor bajo la categoría especial de estados mentales: las intenciones. En ese

sentido, si bien entendemos a la agencia como esa disposición para actuar, es necesario matizar el hecho de que los actos de los trabajadores no clásicos y del orden simbólico limitan su actuar a las intenciones. Si bien, pueden existir procesos de planeación, reflexión e incorporación de la experiencia en estos tipos de trabajo, ni el producto, ni los procesos, ni las interacciones quedan determinadas por las intenciones, ya que existen también eventos fortuitos que los afectan.

Por otro lado, para Gell en una relación social, el “otro” inmediato no tiene por qué ser “humano”. La agencia social se puede ejercer también sobre las “cosas” e, incluso, la pueden ejercer las “cosas” mismas, así como los animales. En ese sentido, el autor no limita las “relaciones sociales entre las personas y las cosas” en los que la “cosa” es una representación de un ser humano, como una muñeca. La concepción es más amplia. Las vías por las que se otorga agencia social a las cosas o por las que la agencia emana de las cosas componen un abanico para él muy diverso. Sin embargo, asegura que los objetos de arte no son agentes “autosuficientes”, sino solo “secundarios”, que funcionan en conjunto con “asociados, humanos, específicos” (Gell, pág. 49). Para Gell, resulta una contradicción aseverar que las “cosas” como las muñecas y los coches pueden actuar “agentes” en interacciones sociales humanas porque, por definición, no albergan intenciones (Gell, pág. 51).

En todo caso, la muñeca no es un agente autosuficiente como un ser humano. Sin embargo, sí es una emanación o manifestación de la agencia. Para él representa un espejo, vehículo o canal de la agencia y, por tanto, origina experiencias tan intensas de la “copresencia” de un agente, como lo hace un ser humano. En cambio, los agentes “primarios” son seres intencionales categóricamente distintos de las “simples” cosas o artefactos, que son los agentes “secundarios”, artefactos, muñecas, coches, obras de arte, etc.

Al hablar de los artefactos como “agentes secundarios”, hace referencia a que el origen y la manifestación de la agencia tienen lugar en un entorno que consiste en mayor parte, en artefactos (Gell, pág. 52). Incluso, llega al reduccionismo tautológico de considerar a los agentes como artefactos. Pues, menciona: “no solamente ‘utilizan’ los artefactos, sino que también ‘son’ los artefactos mismos, que conectan a los primeros con los otros sociales” (Gell, pág. 53). Sin embargo, aclara que describe los artefactos como “agentes sociales” no porque pretenda promulgar una suerte de misticismo de la cultura material, sino porque la

objetivación en forma de artefacto representa para él la forma como se manifiesta y realiza la agencia social (Gell, pág. 53). El público, o los “destinatarios”, de una obra de arte, que el autor denomina *símbolo*, participan de una relación social con éste, bien como “pacientes”, pues el *símbolo* los afecta de alguna manera, o como “agentes”, puesto que, si no fuera por ellos, el índice no existiría (lo han causado) (Gell, pág. 56).

Los *símbolos* son objetos materiales que exigen, para desentrañar la agencia que los ha motivado, una operación cognitiva específica llamada abducción. En todo caso, para Gell el objeto de arte representa un índice de la agencia que se configura bajo un contexto social dado, en un entramado de relaciones sociales que el autor denomina “nexo del arte” (Martínez, 2012, pág. 179). El concepto de agencia de Gell es relacional y vinculado al contexto. No es clasificatorio y desvinculado de los contextos culturales o autónomo a los contextos (Patricia Tovar, s.f). Ahora bien, si cualquier objeto de arte representa al índice de su origen en la actividad de un artista, de igual manera lo es de la recepción del público para el que fue realizado, sus destinatarios (Gell, 2016, pág. 56).

Los destinatarios del *símbolo* participan con éste de una doble relación social. Por un lado, como “pacientes” que son afectados de alguna manera por el objeto de arte. Y, por el otro, también como “agentes”, ya que si no fuera por ellos el *símbolo* no existiría. Es así como un índice artefacto proporciona una segunda abducción de agencia, la de su “destino”, o de la recepción deseada. Lo anterior se entiende en el sentido de que los artistas elaboran los objetos de arte con el propósito de que los admire cierto público (Gell, pág. 56).

Para el caso de los “artistas” trabajadores *performáticos* “estatuas humanas” y “botargas” planteamos un *símbolo* artefacto que es una producción material en dos sentidos. El primero, en la que caen las botargas, es un disfraz que impide ver el rostro y cuerpo del trabajador artista. Éste realiza movimientos burdos, pues debajo de los disfraces se coloca un armazón que modifica visualmente el cuerpo del trabajador y le impide moverse libremente. Por lo mismo, se encuentra imposibilitado para emitir sonidos y palabras. El segundo, se refiere a las “estatuas humanas”, éstas requieren de una caracterización que se logra a través del maquillaje y el vestuario. En este caso, el cuerpo y rostro suelen ser visibles. Generalmente, recurren a técnicas de micro movimientos o inmovilidad para realizar su performance y rara vez ocupan la palabra hablada. Ambos casos los considero artefactos, a pesar de que solo uno

de ellos, el de las botargas, representa una herramienta física de trabajo como prolongación del cuerpo del trabajador. Las “estatuas humanas” crean una suerte de artefacto mediante la representación que logran a través de su cuerpo, el maquillaje, el vestuario y algunos elementos de utilería.

Para autores como Broncano, los artefactos se deben analizar en el marco de las “culturas materiales”, o sea como contextos en los que se realizan las posibilidades de la acción humana. El análisis a través de los artefactos no debiera verse como meramente instrumentalista, ni desde las nociones constructivistas, sino como nociones procesuales, históricas y narrativas (2008, pág. 18).

La interpretación de los artefactos se puede encontrar en el uso, que no es sino la interacción mediada de la agencia a través del artefacto. Sin embargo, el uso del artefacto no es capaz de proporcionarnos todas las claves de su interpretación y el acceso al significado que le da su usuario, pues el uso no representa una respuesta única. Los usos exclusivamente adquieren condiciones de satisfacción dentro de un contexto en el que el usuario incorpora el artefacto a una cadena de interacciones con el mundo. No obstante, los artefactos, como cualquier objeto cultural, toma sentido, en sus diversos usos, en el marco de la división cognitiva del trabajo que configura las prácticas sociales (Broncano, 2008, pág. 26-27).

El paradigma del trabajo del modelo industrial, como patrón básico de análisis de los artefactos, señala que un artefacto interactúa con las personas mediante la forma básica del trabajo que un humano realiza a través de él. Por otro lado, se encuentra la idea de que la forma básica de un artefacto es la herramienta. Sin embargo, para Broncano el trabajo industrial no es la única mediación posible entre los artefactos y las personas pues su uso representa una forma de agencia (Broncano, 2008, pág. 28).

Nuestro análisis no se basa en establecer a los artefactos como herramientas, vistas como prótesis de la tecnología, o extensiones de las funciones humanas. Por lo contrario, nos interesa analizar la identidad de los artefactos como un “hecho contingente que permanece en tanto que su existencia material es capaz de preservar un haz de posibilidades que configuran su existencia. La contingencia proviene de la doble naturaleza histórica y relacional de los artefactos”. Recordemos que las valoraciones de los artefactos son plurales, pues varían de acuerdo con la perspectiva de la naturaleza contextual. Bajo un contexto, en

cierto tiempo, un artefacto representa una ventana de posibilidades que no existirían en ausencia del mismo. Es necesario, pues, comprender a los artefactos como objetos sociales que interactúan con los humanos de formas diversas (Broncano, 2008, pág. 28-31).

Gell se interesa por las relaciones agente-paciente en los contextos y los conflictos fluctuantes de la vida social. De las implicaciones relacionales del concepto de agencia del autor, se entiende que la única condición en la transacción entre “agentes” es que uno ejerza la “agencia” mientras otro actúe como “paciente”. En la interacción, el carácter del “paciente” no es totalmente pasivo, incluso, pueden llegar a oponer resistencia. En algunos casos se llegan a originar luchas en las que los “pacientes” intervienen durante el encadenamiento de intención, instrumento y resultado como “agentes pasivos”, o sea como intermediarios entre los agentes y los pacientes definitivos. Sin embargo, la noción de agencia implica que se ha superado esa resistencia (Gell, 2016, pág. 52-54).

Para la investigación de los trabajadores “botargas” y “estatuas humanas” tendríamos que preguntarnos ¿cuáles son las relaciones que se presentan a partir de su quehacer?, ¿quién son los pacientes?, ¿son los pacientes definitivos?, ¿cómo los modifican los *símbolos*?, ¿de qué forma inciden, se entienden y significan los artefactos?, ¿cuál sería el producto o índice que generan?, ¿las emociones?, ¿los sentidos estéticos?, ¿cuáles son los sentidos que se les otorga a los *símbolos*, tanto los trabajadores como su público?, ¿son similares?, ¿o existe una lucha simbólica en la interpretación de los mismos?, ¿cómo se explican los índices dentro de los contextos sociales, económicos y políticos?, ¿de qué forma modifican sus contextos y su entorno?, ¿cuáles son las relaciones de poder que los cruzan en la producción y circulación del producto?

La construcción social del mercado de trabajo

En el análisis del mercado de trabajo resulta trascendental la articulación entre el espacio de la producción de mercancías, el de la reproducción de las propias personas que realizan el trabajo y de las condiciones materiales, sociales y simbólicas en las que esta reproducción se realiza (Herrera, 2005). La acción de emplear no representa, en un momento dado, ni para el empresario ni para el trabajador, el punto final del encuentro entre oferta y demanda de trabajo, sino el inicio del uso productivo de la fuerza de trabajo. En ese sentido, debemos entender que la demanda de trabajo es una construcción social en la que intervienen

diferentes actores para su conformación. Es construida y delimitada social, cultural y políticamente a través de la interacción con actores como sindicatos, gobiernos y otras empresas, que se (re)configuran mediante la construcción de decisiones y estrategias sobre tópicos como a cuántas personas emplear, qué características deben presentar y cuánto se le piensa pagar. De tal forma, es evidentemente acotada por estructuras como la del mercado de producto y de la oferta de trabajo externa a la empresa (De la Garza, 2003, pág. 15-16).

El último autor señala que el encuentro entre la construcción social de la oferta y la construcción social de la demanda de trabajo constituye la construcción social del mercado de trabajo. Mientras en la construcción social de la ocupación se consideran a las instituciones, las redes sociales, las organizaciones y la subjetividad para ampliar el enfoque de mercado de trabajo. Por lo que propone complejizar el estudio del mercado de trabajo llevando el enfoque hacia los trabajos no clásicos. Para esta investigación me interesan abordar específicamente las complejidades resultantes de las ocupaciones en espacios abierto y cómo influye la demanda del producto directamente en la construcción de sus ocupaciones.

En lo inmediato se depende de los clientes y en lo no visible de la estructura del mercado, la inflación, el tipo de producto, el nivel de ingreso de la población, etc. La relación con el cliente, en el nivel micro, generalmente influye en las ventas y, al mismo tiempo, en la ocupación. Sin embargo, otros actores pueden incidir en la constitución de la ocupación. Muchos de ellos pueden facilitar u obstaculizar la constitución de la ocupación. Ejemplos de ello son las organizaciones gremiales que permiten o impiden la ocupación, los miembros de su comunidad o de otras competidoras. También puede llegar a darse relaciones y, por consiguiente, una influencia positiva o negativa, de actores no relacionados al trabajo o venta, tales como agentes públicos, transeúntes, habitantes de la zona o ciudadanos que pueden no estar conformes con la invasión, la suciedad, el ruido, etc. Incluso, las construcciones de la ocupación pueden verse influidas por las reglamentaciones urbanas, laborales, sanitarias, etc. (De la Garza, 2011, pág. 9-10).

Adicionalmente, el vínculo entre oferta y demanda de trabajo conlleva actores que tienen intereses comunes. Uno de ellos desea obtener un trabajo y otro aspira a obtener los servicios de un trabajador con las características adecuadas. Sin embargo, como hemos visto, éstos no actúan en entera libertad, pues se ven limitados o impulsados por estructuras de distintos

niveles. Las y los trabajadores al ubicarse en éstas van conciben la relación de trabajo en función de su experiencia y carga cultural (De la Garza, 2011, pág. 8-9).

Ahora bien, el uso del concepto construcción social de la ocupación resulta pertinente, especialmente, cuando se estudian ocupaciones que no se encuentran mediadas por un contrato formal de trabajo entre un empleador establecido y un conjunto de trabajadores asalariados. Es decir, distintas formas mediante las cuales, las personas obtienen ingresos para su manutención fuera de los ámbitos del trabajo clásico. Existe una gama diversa de ocupaciones marcadas por la inestabilidad, informalidad y precariedad laboral que se pueden incluir en ese análisis (Herrera, 2005).

Enrique de la Garza (2003) afirma que la demanda de trabajo es una construcción social en la que influyen diversos elementos, como el mercado del producto, la propiedad del capital, la región en que se ubica, etc. En su papel de variables estructurales, éstos constriñen, de manera general, la construcción de estrategias de producción y, en particular, la construcción de las ofertas de ocupación. Por otro lado, la incorporación de los servicios y de los trabajos no clásicos al análisis de las ocupaciones, las regulaciones y los procesos productivos introduce especificidades y complejiza el problema de las relaciones sociales y de control dentro del proceso de producción.

Los trabajadores no clásicos presentan una evolución diferente al trabajo de las manufacturas. En él, el cliente puede participar en el proceso de trabajo, situación que provoca que se amplíen los conceptos de control y de relación laboral, pues participa, por lo menos, un actor más que no es patrón ni trabajador (De la Garza, 2011, pág. 16). Por ello, bajo la perspectiva del autor, resulta necesaria la ampliación de los conceptos de trabajo, regulación del trabajo, control sobre el proceso de trabajo y construcción social de la ocupación (De la Garza, 2007).

Los ejes conceptuales, en la propuesta de Enrique De la Garza (2007), se alimentan de una perspectiva de la teoría social, en sentido amplio, que parte de las relaciones entre estructura, subjetividad e interacción social. Ese planteamiento facilita la identificación y análisis sobre cómo, en sus diversas combinaciones, dichas categorías repercuten en la constitución de las identidades y las acciones colectivas. Lo anterior bajo la premisa de que la especificidad de cada trabajo no proviene únicamente de las características del objeto sobre el que se interviene, de las actividades mismas que se realizan, o del tipo de producto, sino de la

articulación del proceso de producir con determinadas relaciones sociales amplias, ubicadas en ciertas estructuras e impregnadas de significados (De la Garza et. al, 2008).

En otros términos, bajo la perspectiva socio-antropológica del mercado de trabajo, Herrera (2005) se plantea como necesario articular el conjunto de trayectorias y biografías laborales, así como la mutua relación que existe entre éstas y la estructuración de los mercados de trabajo. Para lograr su reconstrucción se tendrían que establecer metodológicamente dos tipos de construcción de sentido: uno al nivel institucional y, otro, al nivel actoral.

El primero, al nivel institucional, se refiere a las instituciones sociales estructurantes de los mercados de trabajo, como las fuerzas del mercado, la organización de la empresa y la profesión, las redes de relaciones sociales, así como la segregación ocupacional por género, etnia, nacionalidad, etc. La reconstrucción del sentido, en este nivel, implica dar cuenta de los eventos objetivos y de las formas en que los patrones de movilidad y de inserción de la fuerza de trabajo, en la estructura de ocupación de la sociedad, cambian a través del tiempo, y cómo estos cambios en los patrones de comportamiento de las trayectorias laborales influyen en la modificación de las propias instituciones estructurantes del mercado de trabajo.

Por otro lado, en el nivel actoral se propone un análisis de las conductas estratégicas de los actores, a partir de la interpretación que éstos dan a sus propias experiencias en el mercado de trabajo, a sus trayectorias y biografías laborales. Ello da pie a la creación de ciertas condiciones para que dichos actores transiten de una conciencia práctica a una conciencia discursiva de sus propias experiencias. En esta propuesta, en un primer momento analítico, se tendrían que reconocer, individual y colectivamente, sus necesidades, aspiraciones y preferencias, así como la jerarquización que de éstas realizan los actores. En este nivel, el reconocimiento también implicaría establecer los medios y recursos con los que se cuenta (ya sean humanos, materiales, simbólicos o relacionales) para la adquisición de bienes y servicios que se consideran como deseables, así como las formas viables para su logro. Los procesos de asimilación de experiencias objetivas implicarán, a su vez, procesos colectivos de estructuración de juicios de valor y de legitimidades acerca de las mismas. Mismos que influirían en la construcción del cómo proyectan su futuro, individual y colectivo.

De la Garza (1993), en cambio, parte de una discusión más abstracta acerca de las nuevas ocupaciones y trabajos en su relación con el trabajo típico y el trabajo estructurado. Si bien,

antes de los noventa no se usaba el concepto de trabajo típico, para el autor sería factible pensar que social y académicamente si había un concepto de este trabajo, al menos hasta los años setenta, como trabajo asalariado en la gran empresa, industrial, estable, masculino y preferentemente sindicalizado. Asimismo, el concepto de trabajo estructurado tendría que ver con su ubicación en un sistema de reglas, económicas, laborales, fiscales, etc., que lo acotarían.

No obstante, para el mismo autor, a este modelo ideal de trabajo se le podían encontrar deficiencias pues muchos servicios se prestaban en pequeñas unidades, con autoempleo, trabajo familiar o asalariado no organizado. En donde, por ejemplo, las mujeres presentaban un menor nivel de sindicalización que los hombres, o sufrieron segregaciones y discriminaciones. La modificación de esa imagen del trabajo típico estructurado surgió a partir de los cuestionamientos neoliberales a ciertas protecciones del momento. Lo cual devino en transformaciones en el mercado de trabajo y los procesos de producción centrales.

Para analizar estas nuevas realidades, De la Garza sostiene que no podríamos partir de un concepto tan restrictivo, como lo es el del trabajo asalariado, pues se excluirían otros conceptos importantes para las circunstancias actuales. Él parte de definir el trabajo como una acción finalista de una persona humana sobre la naturaleza, quien utiliza ciertos medios de producción y que genera productos que satisfacen ciertas necesidades humanas. Esa actividad implica algún nivel de interacción inmediata o mediata con otras personas.

En ese mismo orden de ideas, señala que el trabajo tendría dos componentes: uno objetivo y uno subjetivo. El objetivo se refiere a determinados insumos, medios de producción o productos. Sin embargo, el producto, al ser resultado de una acción finalista existiría dos veces. Primero en la mente del productor y luego objetivado. Asimismo, habría que agregar que muchos productos modernos no parten de una materia prima separada del que produce, sino que implica su auto transformación subjetiva o cognitiva (De la Garza, 1993, pág. 5).

En la producción inmaterial el control sobre el proceso de trabajo se complejiza, pues un tercer actor interviene como controlador de la producción y de la calidad del servicio. En ese sentido, el control de tiempos y espacios es también interacción comunicativa que conlleva sentidos. Es decir, el cliente, usuario o derechohabiente interviene no solo en la

productividad, la creatividad y alienación del trabajo, sino también en la propia relación laboral y en el mercado de trabajo que se crea in situ.

En la forma específica de producción simbólica el consumidor puede estar enfrente del productor, o no, en cualquier caso, opera el control inmediato o mediato del cliente sobre el productor. Además, existe la posibilidad de que las interacciones productivas, circulatorias o de consumo no sean cara a cara, y que existan articulaciones más complejas entre estos espacios en su vínculo con el de la reproducción en la familia, el tiempo libre y el ocio. En suma, puede existir una producción eminentemente simbólica, sin interacción cara a cara con el consumidor, como sería en el caso de la televisión no interactiva; o con interacción cara a cara, como sería en los espectáculos interactivos (De la Garza, 2009, pág. 6-7). Recordemos que la constitución de subjetividad e identidad e, incluso, la conformación de formas de acción colectiva, no necesariamente requieren de la relación cara a cara entre los sujetos individuales (De la Garza, 2007, pág. 8-11).

La concepción ampliada de trabajo implica un objeto de trabajo que puede ser material o inmaterial, una actividad laboral que no sólo supone lo físico y lo intelectual, sino también las caras objetivas y subjetivas de dicha actividad, y un producto cuya existencia implica un carácter objetivo y subjetivo. En ésta se presupone que el trabajo no es una actividad aislada, pues implica interacción social inmediata o mediata con otras personas, en la que, como ya hemos dicho, intervienen componentes materiales y subjetivos. Como resultado, la persona trabajadora no solo genera productos, sino que también se transforma a ella misma. Entonces el trabajo implicaría para estas personas cierta conciencia de las metas y de la manera de lograrlas (De la Garza, 2007, pág. 8-11).

De la Garza (2007) identifica tres ejes analíticos, relacionados con el proceso de trabajo, que son susceptibles de ser ampliados. Éstos integran a las ocupaciones de no asalariados y contemplan las complicaciones que puede originar la intromisión del cliente y otros agentes en dicho proceso. El primer eje es el del control del proceso de trabajo en espacios cerrados a los consumidores. El autor plantea que es necesario ampliarlo y enfatizar en, al menos, tres nuevos fenómenos asociados con el mismo: a) En el control sobre el proceso de trabajo es necesario introducir un tercer agente, que no es obrero ni empleador: el cliente. Pero, además del cliente, pueden intervenir, intencional o no intencionalmente, diversos actores capaces de

provocar consecuencias, deseadas o indeseadas, para el control del trabajo. Por ejemplo, en el trabajo callejero la emergencia de vecinos, transeúntes no clientes, policías, inspectores, entre otros. b) Se deben considerar también aquellos trabajos que no cuenta con un lugar específico de trabajo, como los de venta a domicilio, pues en ellos los conceptos de jornada de trabajo, de espacio productivo, y de control sobre el proceso de trabajo adquieren otros sentidos. c) Se deben considerar también los trabajos de producción eminentemente de símbolos, como la generación de espectáculos públicos o de software. Éstos dependen en gran medida de las capacidades del trabajador, no todas ellas de carácter cognitivo, y que pueden incluir directamente al cliente dentro del proceso de producción o no.

El segundo eje ampliado es el de la construcción social de la ocupación. Éste estima que en las decisiones influyen la construcción de sentidos del trabajo, del trabajador y del futuro. No se trata de un simple cálculo racional, sino que se alimenta de valores, creencias cognitivas, emociones, estética, formas de razonamiento cotidianas, junto con otras de carácter científico. La consideración de instituciones, redes sociales, organizaciones y la subjetividad amplían el enfoque del mercado de trabajo y la consideración de un concepto ampliado de trabajo. No solo se refiere a personas asalariadas, sino que se traslada el concepto hacia el de ocupación. La ocupación es, finalmente, interacción entre diversos agentes situados en determinadas estructuras que no determinan, pero sí condicionan. Lo anterior lleva a considerar la forma de generación de significados involucrados en dichas interacciones, así como el hecho de que todo esto ocurre durante el recorrido que hacen a través de trayectorias laborales específicas.

Como tercer eje ampliado Enrique de la Garza propone el de las reglas de cómo trabajar. La regulación, sin desaparecer, también se complica en este tipo de trabajos. En parte por su movilidad en el espacio, o porque el espacio del trabajo es el propio espacio urbano. La complejidad de interacciones y multiplicidad de agentes que participan, quienes no todos se encuentran interesados en la generación de bienes o servicios o en su compraventa, implican regulaciones no laborales que impactan al trabajo. En algunos casos, como hemos señalado antes, se imponen regulaciones al trabajo por agentes que no necesariamente son patrones ni obreros. También se dan los casos en los que se traslapan producción y reproducción en la unidad doméstica. En este punto intervienen en la regulación del trabajo otras personas

propias de la reproducción familiar, pues se originan en el mismo espacio y tiempo del trabajo.

En la constitución de identidades no sólo influyen el mundo del trabajo, también intervienen otros mundos de vida y otros niveles de realidad diferentes al cara-a-cara. Esos niveles y espacios de relaciones sociales pueden importar sus presiones estructurales, pero la conformación de sujetos colectivos no depende sólo de aquellas. Entre estructura y acción social media la subjetividad, entendida como proceso de dar sentido. Es a través de los códigos culturales que se nutre la formación de configuraciones de sentido en situaciones concretas (De la Garza, 2007, pág. 8-11).

Por ello, la concepción de trabajo ampliado para Enrique de la Garza debe ser coincidente con una definición de sujeto laboral ampliado. Lo cual implicaría ir más allá de la visión acotada que considera que la acción colectiva depende fundamentalmente de la experiencia y organización articuladas en torno a la relación capital-trabajo. Es necesario contemplar que los sujetos también se pueden constituir en territorios y tiempos no laborales, aunque teniendo alguna vinculación con lo laboral en sentido amplio.

Referencias bibliográficas

Allen, Rika. (2008). *The Anthropology of Art and the Art of Anthropology -a Complex relationship*. Sudáfrica: University of Stellenbosch.

Becker, Howard. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Broncano, Fernando. (2008). *In medias res: cultura material y artefactos*. Madrid: Universidad Carlos III.

De la Garza, Enrique. (2014). Los límites del trabajo. En Suárez, Hugo (Coord.). *Las formas de pertenecer. Institución, individuo y sociedad*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

_____ (2012). La metodología marxista y el configuracionismo latinoamericano. En De la Garza, E., Leyva G. *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. México: FCE/ UAM.

_____ (2008). La querrela de las identidades. En *Trabajo, identidad y acción colectiva*. México: Plaza y Valdés, Clacso.

_____ (2006). Del concepto ampliado de trabajo al de sujeto laboral ampliado. En E. De la Garza, *Teorías Sociales y Estudios del Trabajo: Nuevos Enfoques*. Barcelona: Anthropos.

_____ (1994). *Las teorías de la elección racional y el marxismo analítico*. México: El Colegio de México.

_____ (s.f.). *La metodología configuracionista para la investigación social*. México: UAM-I.

Feregrino, Azucena. (2017). Trabajo y política en los trabajadores *performáticos* del teatro de calle. [Reporte de trabajo realizada durante estancia posdoctoral en el posgrado de Estudios Sociales]. México: UAMI.

_____ (2016). Ciudadanía laboral en los trabajadores del espectáculo. [Tesis de titulación para obtener el grado de doctora en Ciencias Sociales y Políticas]. México: Universidad Iberoamericana.

_____ (2010). Sindicalismo-tercerizado: una forma de contratación de los extras de la televisión. [Tesis de titulación para obtener el grado de maestra en Estudios Sociales]. México: UAMI.

Gell, Alfred. (2016). Arte y agencia. Una teoría antropológica. Argentina: Editorial SB.

Herrera, Fernando. (2005). Vidas itinerantes en un espacio laboral transnacional. México: UAM.

Hernández, Marcela. (2017a). Crítica del Neoinstitucionalismo y alternativas teóricas. En De la Garza, Enrique y Hernández, Marcela. Configuraciones productivas y relaciones laborales en empresas multinacionales en América Latina. México: UAM-I/Gedisa editorial.

_____ (2017b). Estrategias productivas y de relaciones laborales globales de Ford, Bimbo, Citibank y América Móvil. En De la Garza, Enrique y Hernández, Marcela. Configuraciones productivas y relaciones laborales en empresas multinacionales en América Latina. México: UAM-I/Gedisa editorial.

_____ (2017c). Las configuraciones y estrategias productivas de relaciones laborales y sindicales en grandes corporaciones en México. En De la Garza, Enrique y Hernández, Marcela. Configuraciones productivas y relaciones laborales en empresas multinacionales en América Latina. México: UAM-I/Gedisa editorial.

Hernández, Marcela y Garabito, Gustavo. (2010). Repensando el mundo de la empresa y el trabajo en los servicios: el caso McDonald's. En Hernández, Marcela (Coord.). (2010). Estudios laborales en México. México: UAM/ Plaza y Valdés.

Maillard, Chantal. (2000). Emociones estéticas. España: Universidad de Málaga/Thémata.

Martínez, Sergio. (2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde *Art and Agency* de Alfred Gell. Madrid: Universidad Carlos III.

Tovar, Patricia. (2009). Arte y aprendizaje. México: CIESAS.

_____ (s.f). La antropología del arte como un campo interdisciplinario. México: CIESAS.