



e-I@tina. Revista electrónica de estudios
latinoamericanos
ISSN: 1666-9606
revista.elatina@gmail.com
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Aproximación teórica y caracterización del trabajo del músico: entre la precarización y la sobrevivencia

Morales Cabrera, Axel Alfredo; Romero Amado, Jorge

Aproximación teórica y caracterización del trabajo del músico: entre la precarización y la sobrevivencia

e-I@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos, vol. 20, núm. 77, 2021

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496468061008>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Artículo

Aproximación teórica y caracterización del trabajo del músico: entre la precarización y la sobrevivencia

Theoretical approach and characterization of the work of the musician's work: between precariousness and survival

Axel Alfredo Morales Cabrera ax@novamusik.net.

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Jorge Romero Amado jorge.romeroamado@correo.buap.mx

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

e-l@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos, vol. 20, núm. 77, 2021

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recepción: 04 Septiembre 2019

Aprobación: 30 Octubre 2020

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496468061008>

Resumen: La precariedad que condiciona al trabajo del músico tiene múltiples articulaciones y complejas configuraciones dentro de la producción artística, la economía y lo social. Así, se realiza una reflexión teórica que se aproxime a interpretar el trabajo del músico a partir de la categoría del trabajo no clásico. Existe una falta de literatura que aborde las dinámicas de la precariedad en torno al trabajo del músico. Un primer paso para entender esa problemática es a partir de conceptos y categorías que ayuden teóricamente a entender la precariedad en el trabajo del músico. Lo anterior lleva a identificar y proponer tres categorías de músicos como trabajadores de la música.

Palabras clave: Trabajo, bienes y servicios culturales, músicos, precariedad..

Abstract: The precariousness that conditions the musician's work has multiple articulations and complex configurations within the artistic, economic and social production. Thus, a theoretical reflection is carried out that approximates to interpret the work of the musician from the category of non-conventional work. There is a lack of literature that addresses the dynamics of precariousness around the musician's work. A first step to understand this problem is from concepts and categories that theoretically help to understand the precariousness of the musician's work. This leads to identify and propose three categories of musicians.

Keywords: Labor, good and cultural services, musicians, precariousness..

Introducción

El objetivo del texto que se presenta es generar una aproximación teórica y caracterización del trabajo del músico, desde la perspectiva de la economía política, mostrando que la actividad de las y los músicos constituye un trabajo con aportes sociales muy importantes y que en la actual economía mundial capitalista una buena parte de las y los músicos son atravesados por la precariedad laboral.

En la consecución del objetivo, se problematiza sobre el carácter productivo e improductivo del trabajo musical bajo la lógica del capital, así como su articulación con la subsunción a esta lógica. También se aborda al trabajo de las y los músicos como un trabajo no clásico o no convencional. Además se presenta una categorización del músico como trabajador a partir de tres categorías, dentro de las cuales se propone la categoría de músico de oportunidad. Finalmente se plantean algunas conclusiones

que pueden dar pie a futuras reflexiones o nuevas líneas de exploración empírica. El texto se apoya en algunos resultados de una investigación cualitativa que realizamos durante 2019-2020 en la cual se aplicaron 12 entrevistas a profundidad.

El trabajo del músico se encuentra atravesado por diferentes realidades, planos subjetivos, laborales, sociales, económicos, productivos y creativos. Conocer y discernir su actividad laboral y creativa no es un ejercicio fácil porque su trabajo se puede mover dentro y fuera de la lógica capitalista, es decir, puede realizar un trabajo productivo o no. Por otro lado, valorar a quién se le considera músico y a quién no, se torna en una tarea complicada debido a la multiplicidad de la actividad laboral y la subjetividad implicada. No obstante lo anterior, con base en los valiosos aportes de investigaciones como la de Guadarrama (2019), Hualde et al (2016), Duran (2008), Attali (2017) y Enrique de la Garza (2018), se puede analizar esa complejidad y revisarla desde diferentes ópticas. Desde una visión reduccionista se ha visto al trabajo del músico como una simple relación de empleado y empleador que dicta el mercado. Actualmente el mercado de la música hace más compleja la relación laboral del músico, debido a que se encuentra en un mercado muy concentrado y es de los más terciarizados; es usual que muchos músicos sean subcontratados o bajo el llamado *outsourcing*.

La actividad musical crea significados y con ello potencia el desarrollo humano en su intelecto, sensibilidad y sentido de realización; además, representa una importante contribución a la economía. Sin embargo, existe una desigual distribución, ya que si bien los artistas de élite son bien retribuidos, la mayoría de músicos tienen condiciones laborales precarias, como la falta de seguridad social, inseguridad en el empleo, bajos ingresos, etc. Eso impacta en las condiciones de vida de los músicos y en su producción artística. En no pocas ocasiones se debe a que el trabajo del músico se encuentra subsumido a la industria musical.

Existe una diversidad de personas que se encuentran involucradas con la actividad musical: quienes lo hacen por *hobby*, o por una profunda necesidad de expresarse a través de ella; otros porque encuentran una forma de generar ingresos; y aquellos que a través de la práctica o los estudios se han forjado para desempeñar esta actividad de manera profesional. Debido a lo anterior, el concepto de músico puede ser sujeto a interpretaciones, es por ello que se excluyen aquellos que lo hacen por *hobby* o cuya actividad se puede centrar en otra dimensión como el caso de los *djs*, sonideros, lauderos, etc. Por lo tanto se incluye únicamente a aquellos que ejercen la actividad musical como un trabajo, desde dos características principales, la ejecución musical y la composición, lo cual incluye a los siguientes tipos de músicos: académicos, líricos y cantantes que hemos denominado como músicos de oportunidad. Estos últimos son sujetos que han encontrado en la música un medio para su subsistencia y que ejercen su actividad en los espacios públicos cotidianos como la calle, la plaza e incluso en el transporte público, a los que usualmente se les denomina como músicos urbanos.

Las condiciones de precariedad que se observan en el trabajo del músico en el sistema mundo capitalista (Wallerstein, 2006) conforman una realidad atravesada por distintas dimensiones, como la económica, la social y la política. La económica no se reduce a los salarios, los sueldos o los beneficios percibidos por los trabajadores de la música, sino que refiere también a la problemática de cómo genera valor su actividad y cómo se valoriza su producto, así como al impacto subjetivo del artista respecto a su actividad. En cuanto a la dimensión social, tiene que ver con cómo se relacionan los músicos con su público y con otros músicos teniendo como eje su actividad laboral y también el impacto que tiene dicha actividad en la sociedad en general. La dimensión política tiene distintas vertientes: una es cómo impactan las políticas públicas directamente en la valorización del trabajo del músico y su concepción subjetiva como un trabajo; también cómo ciertas políticas vulneran los derechos humanos de algunos músicos cuando el Estado censura el ejercicio de su actividad en sitios públicos como las plazas o los centros históricos; e inclusive en cómo puede su actividad estar vinculada con expresiones sociales y políticas a favor o en contra del régimen en turno.

Por lo anterior, se trata de evidenciar cómo dichas dimensiones se interrelacionan, ya que es un fenómeno complejo que se encuentra en constante movimiento y transformación (Zemelman, 2011: 84), por ello, su estudio implica la convergencia de las aportaciones realizadas en diversos ámbitos que impactan el papel del músico como trabajador, la subjetividad de su actividad y la sombra de precariedad que lo envuelve y acecha. Esta aproximación forma parte de los primeros indicios y reflexiones de una investigación más amplia que se encuentra en curso.

El trabajador de la música crea productos que siempre están transitando entre valor de uso y valor de cambio, pero cuya esencia es satisfacer una necesidad humana relevante que involucra conocer y expresar toda su subjetividad en un producto material o inmaterial. Al ser creado por el ser humano puede tener diferentes significados, cuyo valor de uso no se agota en una sola interpretación y consumo, permite reinterpretarse y sobre todo expresar la naturaleza rica y compleja del ser humano.

El trabajo de las y los músicos se puede ubicar como un trabajo productivo en algunos casos cuando existe un patrón y se genera plus valor, como por ejemplo al interior de las disqueras y las orquestas privadas, en dichos casos, es subsumido por el capital, lo cual genera una tensión y contradicción entre la libertad y naturaleza del trabajo artístico, por un lado, y por otro las posibilidades de mejoría material de la vida del artista y el obrero artista^[1] (Vladillo, 2017). Los músicos encuentran estrategias de salida y entrada, de resistencia, en la lógica capitalista para poder alejarse de la precariedad sin perder libertad en su actividad.

El trabajo de las y los músicos no sólo se identifica con las actividades artísticas plásticas y musicales, sino que es una dimensión del trabajo humano en general, que está siendo erosionado y fracturado por las imperantes relaciones sociales del sistema mundo capitalista, las cuales han generado en su transcurso histórico una tendencia *in crescendo* de precarización del trabajo. Las condiciones de flexibilidad y desregulación

desplegadas a nivel internacional en los años ochenta del siglo XX son los motores que han impulsado las configuraciones del mercado laboral que mantienen como rasgo dominante la precariedad.

Plantear como rasgo distintivo del mercado laboral actual a la precariedad conlleva a entender que constituye un eje que atraviesa transversalmente a la sociedad mundial, particularmente la de los países en desarrollo. La precariedad es entendida como multidimensional y compleja, que puede estar presente tanto en el trabajo formal como en el informal, el manual, el intelectual y el creativo. La precariedad integra diversos aspectos que pueden encontrarse de manera diferenciada en el mercado laboral, según contextos sociales y económicos, como son: la inestabilidad laboral, la inseguridad, ausencia de prestaciones sociales, bajos ingresos, entre otros.

El trabajo del músico ocurre dentro de la economía mundial capitalista (Sotomayor, 2015) y puede ser conceptualizado como un trabajo no clásico (De la Garza, 2011), cuyo sustrato es el bien simbólico; este trabajo artístico puede verse subsumido por el capital. El arte, debido a las dinámicas de la hegemonía cultural resultantes de dicha economía mundial capitalista, ha generado enormes ganancias con los artistas de *mainstream*, es decir, de tendencia o de moda, e incluso se le ha vinculado a la especulación financiera (Lewis, 2009) a nivel mundial, mientras que a nivel local en Latinoamérica el mismo arte hegemónico tiene un impacto negativo en el trabajo artístico, ya que genera condiciones de precariedad y desigualdad. El trabajo del artista, al conceptualizarlo como no clásico o no convencional, se distingue y se revaloriza ya que es un trabajo que tiene distintas vertientes, como trabajo intelectual, creativo, emotivo, etc.

El trabajo del músico se mueve en esta disyuntiva: como actividad libre y liberadora, o bien como reproductor de las condiciones de precariedad económica y estética al subsumirse a las relaciones económicas capitalistas, este último es un camino, preferentemente, transitado por algunas corrientes contemporáneas de moda. Por ejemplo, el reggaetón el cual tuvo sus orígenes como música de protesta contra cuestiones de clase y raza en las comunidades de Jamaica, Panamá y Puerto Rico a inicios de los 90s, fue cooptado por la industria musical y a partir del año 2004 con el éxito Gasolina se convirtió en un género de *mainstream*. Actualmente el reggaetón de *mainstream* ha simplificado sus ritmos y melodías como un producto de consumo, ocasionando también una pérdida de valores no sólo en cuanto a ideales sino también estéticos. Otras vertientes menos subsumidas como la música popular o algunas que no están subsumidas como la música autóctona, se orientan a rescatar el carácter creativo y liberador del trabajo artístico, representando puntos de resistencia a la escasez estética. Otro ejemplo son los grupos musicales que deciden a conciencia no hacer música de moda y que se ganan la vida en distintos espacios tocando su música en vivo, para un público específico, no masivo.

El trabajo del músico es variado y complejo ya que se mueve entre distintas categorías, por lo que se considera que la forma más amplia e integral de abordar el trabajo del músico es a través de la categoría del trabajo no clásico, la cual permite entender las complejidades del trabajo

creativo y acentúa las problemáticas de precariedad en torno a él. El trabajo del músico puede observarse desde el enfoque de la economía tradicional si se considera como un trabajo que está imbricado entre lo informal y lo formal. También es categorizado bajo los rasgos que señala la Organización Internacional del Trabajo (OIT) como un autoempleo o trabajo no estándar. Abordar al trabajo del músico desde el trabajo no clásico puede abonar en su comprensión.

La precariedad laboral del músico como una totalidad donde se buscan los aspectos determinantes del proceso y de sus articulaciones (De la Garza, 2018: 78) pasa a ser una categoría central del corpus teórico que se presenta ya que, como categoría, junto con la del trabajo no clásico van adquiriendo diversas significaciones (Zemelman, 2005: 69), debido a que se encuentran atravesadas por distintas relaciones socio-históricas.

¿El trabajo del músico como un trabajo productivo-improductivo?

Es relevante conocer cómo se ha caracterizado el trabajo de los artistas, incluidos los músicos desde la economía política, justamente para establecer las relaciones que tiene con el capital. Aparentemente el trabajo artístico, desde lo superficial, se puede ver solamente como una relación mercantil simple^[2], por ejemplo, cuando un músico urbano vende su disco al público, el cual es elaborado y grabado por el propio músico, sin embargo, una gran mayoría de trabajos musicales se encuentran mediados por relaciones capitalistas.

Los que son productivos generan plus valor, como en el caso de las orquestas privadas; también pueden ser improductivos, como el músico que canta en la calle buscando la sobrevivencia. Sin embargo, hay otros ejemplos que pueden ser más complejos, el músico de un bar o restaurante, si bien pudiera no ser asalariado, si podría recibir por contrato oral un pago por su servicio, pero en la medida que el restaurantero incrementa sus ventas debido a que la gente gusta de ir a escuchar a ese músico en cuestión, entonces si estaría generando plusvalía para el restaurantero. Una de las complejidades del trabajo musical es precisamente que puede moverse de lo improductivo a lo productivo, de una relación mercantil simple a una relación capitalista, sin mencionar que muchos músicos tienen diferentes trabajos, algunos *outsourcing*, otros por cuenta propia, otros asalariados o una combinación de ellos.

Resulta útil problematizar y recuperar el tema que pone a discusión si el trabajo de los músicos es productivo o improductivo. Marx aportó que la noción de trabajo productivo es relativa al sistema capitalista.

La productividad del trabajo bajo el capitalismo se basa en la productividad relativa: el obrero, además de reponer el valor anterior, crea un valor nuevo. Su producto encierra más tiempo de trabajo que aquel que le mantiene y le sustenta como tal obrero. Este tipo de trabajo asalariado productivo es el que sirve de base a la existencia del capital. (1990: 10)

El trabajo se considera productivo o improductivo, no desde la visión de su contenido o en términos de la actividad laboral, sino desde la perspectiva de las relaciones sociales de producción dentro de las que se realiza:

La misma clase de trabajo puede ser productivo o improductivo [...] Una cantante que vende sus cantos por su cuenta es una trabajadora improductiva. Pero la misma cantante, contratada por un empresario que la haga cantar para ganar dinero es una trabajadora productiva, puesto que produce capital. (Marx, 2009: 372)

A partir de la crisis de la caída de la tasa de ganancia en 1970, “se produce una ofensiva del capital para imponer un nuevo modelo de acumulación” (Elías, 2015: 43). A ello obedece la implantación del modelo neoliberal a partir de los años 80s en distintos países de Latinoamérica, desde entonces los capitalistas han generado mecanismos para obtener cada vez mayores ganancias y explotar más al trabajador, generando cada vez más condiciones de precariedad laboral. Los trabajadores que están fuera de esa esfera capitalista de producción son considerados no productivos porque no generan plus valor. Sin embargo, incluso aquellos trabajadores improductivos, por ejemplo, los trabajadores comerciales y crediticios, a través de su trabajo se apropian de parte del plusvalor productivo para los capitalistas que los emplean.

En la lógica capitalista, el trabajo productivo está subordinado y es fragmentado en cuanto al conocimiento, para elaborar un producto desde cero hasta su término, y con ello es despojado de la subjetividad que conlleva el trabajo humano al crear productos para resolver sus necesidades. Esta separación entre la subjetividad del trabajador con su producto, es lo que se denomina alienación o enajenación. “La economía política oculta la alienación presente en la esencia del trabajo por el hecho de no considerar la relación inmediata entre el trabajador (el trabajo) y la producción” (Marx, 2018: 137).

Marx (2009) identifica en el trabajo de los artistas formas que pueden ser consideradas como trabajo productivo y se vale del escritor John Milton para ejemplificarlo, “Milton, quien escribió *Paraíso Perdido* era un trabajador improductivo. Por el contrario, el escritor que le suministra a su editor trabajo industrial es un trabajador productivo” (Marx, 1988 en Durán, 2008: 1). En ese sentido se dibuja el contorno de la naturaleza del trabajo artístico, al señalar que: “Milton produjo *Paraíso Perdido* como un gusano de seda produce seda, es decir, como expresión de su naturaleza” (Marx, 2009: 372).

Más allá de señalar en ese momento si Milton era un trabajador productivo o improductivo, se observa que el trabajo del artista resulta de una necesidad de expresar plenamente su subjetividad. Posterior a ello, señala Marx (2009: 113): Milton “al vender más tarde el producto por 5 libras se convierte en este sentido en un comerciante”. Se ubica al artista como un comerciante, pero a los trabajadores que han sido fragmentados y forman parte de la fábrica literaria se les puede ubicar como trabajadores productivos al estar subordinados por el capital, por ello Marx concluye en este sentido que: “El proletario literario está más cerca del trabajador

productivo en la medida en que su producción se subsume en el capital y tiene lugar únicamente con el fin de valorizar éste” (2009: 112).

En el mismo ejemplo de la cantante, mencionado dentro del capítulo sexto inédito de *El Capital*, respecto del trabajo de los músicos Marx (Ibíd.: 113) menciona: “No obstante, la mayor parte de estos trabajos contemplados de esta forma se encuentran apenas subsumidos en el capital y pertenecen más bien a las formas de transición”.

Debido a que el quehacer artístico requiere muchas veces del encargo de terceros, existe siempre una tensión entre la libertad que tiene el artista con las indicaciones de quien encarga la obra, o si obedece a lineamientos para que pueda venderse en un mercado en específico. Sin embargo, la creación artística será mejor cuanto más libertad goce el trabajador para realizarla. Por lo tanto, no es que el trabajo creativo esté exento de la explotación ni de la alienación. El trabajo artístico genera niveles menores de alienación en comparación a otros trabajos, debido al amplio grado de libertad inherente a su naturaleza. Sin embargo, conforme se subsume al capital tiende a una alienación mayor. Pero menores niveles de alienación no significan necesariamente menores niveles de explotación. La alienación es subjetiva; la explotación es material.

En ese sentido es importante señalar la diferencia entre el trabajo productivo y el improductivo, como lo señala Veraza:

Así tenemos, por un lado, que el trabajo productivo específicamente capitalista es el que produce plusvalor asentado en el tiempo de trabajo socialmente necesario y, por consiguiente, en la producción de valores de uso y valores correspondientes a ciertas necesidades sociales, muestran que, por otro lado, el trabajo improductivo específicamente capitalista es aquel que no produce plusvalor pero que no por ello deja de producir valores de uso y aun valores necesarios para la sociedad (2012: 148).

El trabajo artístico productivo es asalariado, crea plusvalía, y subsume al artista al fragmentarlo y despojarlo de su subjetividad. Por su naturaleza requiere justamente lo contrario, demanda libertad para expresar la subjetividad en el todo que constituye a la obra artística, requiere que el trabajador artístico no sea despojado de su subjetividad, ni que se fragmente su trabajo, que pueda crear desde una idea, emoción o sentimiento, un todo y plasmarlo lo más libremente posible.

Así, para la segunda mitad del siglo XIX aún no se subordinaban los trabajos artísticos directamente al capital, pues Marx señalaba al respecto que, “estos trabajos se encuentran apenas subsumidos en el capital porque el capital no los ha puesto directamente a trabajar. Funcionan de forma independiente al capital” (Marx en Durán, 2008: 117). Sin embargo, actualmente se puede observar una subordinación mayor a través de la industria cultural (Mato, 2015). Por lo tanto, con el desarrollo de las industrias culturales desde mediados del siglo XX, entre ellas la industria musical, los trabajos han sido subsumidos paulatinamente al capital y puestos directamente a trabajar.

Los trabajadores subsumidos por el capital se desvinculan subjetivamente con el objeto que producen, lo ven como propiedad ajena,

es decir, como ya se había mencionado tienden a la enajenación (Engels y Marx, 1980: 73).

Así, independientemente de que los músicos desarrollen un trabajo productivo como en las orquestas o trabajando dentro de las industrias discográficas, o bien su trabajo pueda ser considerado improductivo, ya que no generan plus valor como en el caso de los músicos independientes o *freelance*, en ambos casos, debido a los alcances del capital a través de la industria musical, el capital los subsume, pues incluso una buena parte de los trabajadores de la música que desarrollan un trabajo improductivo pueden estar subsumidos realmente, pues la subsunción también ocurre a través de la circulación, ya que se tienen que insertar en la lógica del capital y competir con los precios y tendencias que impone la industria musical, y en ese sentido se encuentran subsumidos a través de la circulación de mercancías.

Veraza señala que el proceso global a través del cual el capital subordina todo es la circulación, ya que,

la subordinación capitalista del ser social y de la historia [...] es posible mediante circulación de capital y sólo mediante ella éste pasa de subordinar formal y realmente al proceso de trabajo inmediato y sobre esta base, a la sociedad toda, es decir la política, el Estado, la cultura, etcétera, como otras tantas fuerzas productivas no técnicas que apuntalan el desarrollo capitalista (2012: 114).

Es importante señalar lo que concluye Duran respecto del conflicto del trabajo artístico, como trabajo productivo o improductivo:

Al arte le queda, en este sentido, una única salida posible que es la de salvaguardar su esencia creadora y libre manteniéndose como una actividad improductiva. En suma, manteniéndose como actividad incompatible con el trabajo asalariado. El problema no es negar que se pueda llegar a un trabajo que supere las condiciones del trabajo asalariado o, si se quiere, del trabajo enajenado. El problema es si la creación artística tal y como hoy la conocemos encarna esta suposición, es decir, la de un trabajo libre (2008: 17).

Por lo tanto, las y los músicos pueden oscilar entre un trabajo productivo e improductivo, moviéndose en una dinámica de sobrevivencia que puede colocar al artista en una situación que va más allá del trabajo clásico donde existe la subordinación a un patrón.

El trabajo del músico como un trabajo no clásico

La subsunción del trabajo por el capital pone en tensión el rumbo del trabajo humano, particularmente, el interés se centra en cómo afecta al trabajo del músico. Para ello se requiere un concepto más ampliado, cobrando importancia el concepto de trabajo no clásico propuesto por Enrique de la Garza (2010: 13), quien denomina como trabajo no clásico a aquel que no tiene aparente relación con el mundo del trabajo asalariado y que no siempre aparece en la forma clásica de la relación entre el capital y el trabajo. Es fundamental la categoría de trabajo no clásico para señalar

el trabajo atípico de los artistas y los músicos frente al trabajo típico asalariado categorizado como trabajo clásico.

[Así, el trabajo no clásico] sería el no subordinado a un solo patrón, o integrado a una sola empresa, sin contrato por tiempo indeterminado, sin tiempo completo, desprotegido, riesgoso, pero no necesariamente precario, también aquellos en los que el cliente está implicado directamente en la producción (De la Garza, 2010: 15).

Actualmente los modos de producción están subordinados y configurados en el mundo a través de lo que Wallerstein (2006) denomina el sistema mundo capitalista, así como la concepción que formula Sotomayor (2015) como economía mundial capitalista. Esas visiones se complementan y sirven para sentar la base para conocer dónde está parado el artista y caracterizar el sistema mundial bajo el cual debe ofrecer su trabajo. Justamente la expresión concreta de la economía mundial capitalista va a ser el espacio físico, social y temporal donde se manifiestan las dinámicas y contradicciones de ese sistema. A la par, la industria musical, como actividad inmersa en las relaciones capitalistas, es la que controla los modos de producción, distribución y comercialización de los bienes musicales a escala planetaria, con un amplio alcance, por lo que incide en los trabajos musicales desde los institucionalizados, pasando por los asalariados, y hasta los informales y cuenta propia.

La industria musical puede ser vista de manera simple como las disqueras, las empresas de espectáculos en vivo, así como la distribución de música en medios físicos y digitales. Empero, es más compleja, ya Wikström (2020), en su reflexión sobre las dinámicas de la industria musical analiza cuatro modelos diferentes. El primero es un modelo espacial de las redes de la industria musical; el segundo un modelo de producción y consumo de la música popular, y el tercero es un modelo de la industria de la grabación. El cuarto es un modelo sobre la cadena de valor de la publicación de la música.

Nos referimos a la industria musical desde una mirada con base en la crítica de la escuela de Frankfurt, ampliándola a la compleja red de modelos de Wikström (2020); la señalamos como el complejo de articulaciones económicas, sociales y culturales que conforman un mercado mundial donde se relacionan otros espacios de comercialización que van más allá del producto musical, como lo pueden ser la publicidad, las academias, los videojuegos, el cine, la industria de entretenimiento, el software especializado en producción musical, los instrumentos musicales, las tendencias culturales y empresas que van controlando y generando los productos musicales de consumo estandarizado global.

Por otro lado, es importante señalar cómo se ve afectada la subjetividad de las y los músicos al estar subsumidos y al designarlos como trabajadores de poca importancia, improductivos desde la lógica del capital, idea que penetra en el imaginario social, es decir en la “creación de significaciones imaginarias sociales y de la institución” (Cegarra, 2012: 10), entonces se incide en las subjetividades de las y los músicos de manera negativa en cómo se perciben así mismos. Además de la subjetividad, la identidad también es afectada con las actividades no asalariadas, así como los

trabajos informales o precarios, ya que no pueden sostener identidades colectivas, debido a las interacciones individualizadas con el cliente (De la Garza, 2011: 327), por lo que tienden a la fragmentación; por ello la identidad colectiva de estos sujetos se desestructura en lo familiar, lo social y lo laboral.

Así, la economía mundial capitalista, y específicamente la industria musical, dominada por unos cuantos países desarrollados, es quien marca las pautas, las tendencias o *mainstream* en el mercado laboral del músico, en el cual hay menores oportunidades para conseguir trabajos asalariados, pues generalmente estos exigen una formación académica que pocos se pueden costear y que no garantiza un trabajo formal, o bien sin rasgos de precariedad. Se observa una tendencia a que las y los músicos trabajen por cuenta propia, *freelance*, o en la informalidad. Este último término sólo obedece a cuestiones externas como seguridad y salud, pero al designarlo como trabajo no clásico, De La Garza (2011) propone dar relevancia a las características del trabajo, como por ejemplo la inmaterialidad del producto, su valor simbólico e incluso el intercambio de símbolos entre el productor y el consumidor, lo cual se puede señalar en el caso de los trabajadores de la música.

En los países en desarrollo, los trabajos no clásicos o no convencionales, los cuales se presentan regularmente en el sector servicios, han sido mayoritarios y despreciados desde la perspectiva económica y de la actividad productiva. Sin embargo, aunque han sido despreciados, este tipo de trabajos son importantes, ya que dan un servicio a las personas y desde la perspectiva económica generan valores de uso y de cambio.

Por ejemplo, en el caso de los músicos, el producto artístico contiene valores de uso y valores de cambio. Valores de uso serían el disfrute de la música, el bailarla, cantarla o aprender incluso historias que narran; y valores de cambio al pagar por escucharla, sea en vivo o en algún formato físico, digital, o con las nuevas tecnologías como el *streaming*.

La parte simbólica e inmaterial es un aspecto que De la Garza señala como distintivo del trabajo no clásico, esto ocurre en el trabajo musical, ya que sus productos son simbólicos y generalmente tienen plasmada la subjetividad del compositor o del intérprete. El control del trabajo por parte del trabajador de la música implica la posibilidad de que haya una mayor libertad para generar bienes simbólicos, pero a su vez dicha actividad es constreñida por la cultura dominante, además de las significaciones individuales de los sujetos involucrados. También existe el caso en donde el consumidor participa, es decir, no es un público pasivo, como ejemplo están los conciertos en vivo (De la Garza, 2017: 11) donde el artista da la pauta para que el público cante. Esta participación del consumidor en la generación del concierto es parte de lo que el autor señala como “una reformulación de quiénes son los actores en el proceso productivo” (De la Garza, 2010: 7).

Es un trabajo no clásico no solo por la inmaterialidad del producto y del tipo de trabajo que lo genera, sino porque requiere de la presencia del público para generarse –sí no hay público no hay espectáculo- y también por su participación en el espectáculo con muestras de entusiasmo, euforia

colectiva, premiando simbólicamente a los músicos o abucheándolos. El público no es pasivo, es coproductor del espectáculo, una parte del espectáculo lo hace el público con su euforia colectiva (De la Garza, 2017: 11).

Además dichos productos simbólicos también generan conocimiento. Si bien todo trabajo genera conocimiento de alguna forma, es importante señalar que el arte y por lo tanto el trabajo artístico y musical también lo hacen. Lo cual también es distintivo del trabajo no clásico. Los malentendidos y estereotipos mantienen la idea de que el arte es meramente contemplativo, pasivo, y que el conocimiento sólo lo genera la ciencia. Sin embargo, la música no sólo provoca el despertar de sentimientos, recuerdos y sensaciones de plenitud y de gozo, también puede generar conocimientos, evidenciando el tipo de sociedad y sensibilidad que se está generando en un momento histórico-social en concreto, como el caso de los narcocorridos en México, o el rap de protesta en Estados Unidos y las canciones testimoniales que surgieron durante y después de la dictadura en Argentina.

Respecto a la música como generadora de conocimiento, el escritor Jorge Alberto Naranjo Mesa en una entrevista con el periódico *El Mundo* (González, 2019) menciona que:

Hay aspectos del conocimiento que no son de la ciencia, son de un conocimiento distinto de la filosofía o del arte. Como lo hace Deleuze y Guattari en ¿Qué es la filosofía? El arte es una estrategia del conocimiento distinta de la ciencia; no se puede reducir. A eso habría que sumarle que la función del [artista] en la sociedad no la reemplaza nadie.

El músico puede mostrar la sensibilidad de una época, a veces, si es un arte político, muestra^[3] de manera clara en su narrativa los conflictos políticos, como hiciera Víctor Jara en los años setenta del siglo XX en Chile. Otro caso es Víctor Heredia, quien sufrió censura durante la dictadura en Argentina. En el caso de México se puede señalar a la compositora Judith Reyes quien defendía la lucha revolucionaria y agraria; criticó duramente las matanzas de 1968. Los tres personajes no sólo plasmaron un conocimiento testimonial y de reflexión contra las injusticias, también dotaron sus obras de una estética folklórica y que ahora podemos reconocer como Latinoamericana, debido a sus instrumentos, ritmos y tonadillas. Por ello reflexiona Naranjo sobre la consciencia crítica del artista:

El [artista] como decía hermosamente Canetti, es el que va contra la sociedad siempre, porque es el que la está incomodando, el que está mostrando sus inconsciencias, sus táticos (Naranjo en González, 2019).

De acuerdo a lo anterior se afirma que la música genera un tipo de conocimiento distinto de la ciencia positivista que permea regularmente al científico. El aspecto artístico o intelectual resulta diverso y abstracto frente a “las complejidades del aspecto subjetivo del trabajo. [...] Es decir, se puede hablar de una objetivación o de una subjetivación de símbolos que, por tanto, no solo resulta del trabajo del productor sino también del aporte del consumidor” (De la Garza, 2010: 8). En ese sentido, en los trabajos no clásicos como el del músico, es importante la interpretación

racional, emocional, estética y juicio de valores que realiza el público al escuchar y consumir la música.

Hacia una categorización del trabajo de las y los músicos.

La categoría de músico ha sufrido grandes transformaciones con el devenir del tiempo. Jacques Attali señala que:

La distinción entre músico y no músico [...] constituye sin duda una de las primeras divisiones del trabajo, una de las primerísimas diferenciaciones sociales en la historia de la humanidad, antes incluso de que aparezca la jerarquía social. Chamán, médico, músico. Es una de las primeras miradas de la sociedad sobre sí misma, uno de los primeros catalizadores de las violencias y los mitos (2017: 24).

En un principio, la actividad musical se vinculó más bien con el oficio y los artesanos en los talleres (Furió, 2012: 222). Por ello, cuando el artesano comenzó a independizarse, y a ganar su autonomía para dejar los patronazgos y vender su producto en el mercado, se presentó una resignificación en su estatus como artista. En ese momento, abandonó una vida precaria para entrar bajo el cobijo de las élites, pero a su vez, desarrolló su trabajo de manera subordinada. En ese momento el músico actuaba de manera integral, en cuanto a que él mismo ejecutaba, interpretaba y componía la música.

En la búsqueda por mejores condiciones de vida y por una libertad creativa, el músico aparte de recibir un pago por su ejecución musical o sus composiciones, incursionó también en la enseñanza de la música a los estratos medios. Ya para el Renacimiento el músico teórico era reconocido como una persona culta. En esa época ya había una distinción entre un compositor, el cual gozaba de una mayor reputación, y un intérprete. Estos últimos ejecutaban la música con algún instrumento, incluido el canto.

La figura del músico como intelectual de la teoría musical comenzó a cobrar importancia, era una actividad que cualquier músico formado podía desempeñar para obtener ingresos fuera del patronazgo. Sobre la condición social de los compositores y los intérpretes que trabajaban a sueldo: “La mayor parte de los músicos era aún más dependiente que la mayoría de los pintores y escritores” (Shiner, 2004: 103).

El trabajo del músico ha estado ligado a procesos sociales y políticos. Por ejemplo, la música creada desde la URSS evitaba la intervención de elementos burgueses; la música persa durante mucho tiempo se consideró una actividad de los prostituidos; o la música griega, que en términos generales señalaba Montesquieu, “como un placer necesario para la pacificación social” (Attali, 2017: 25). En la actualidad se puede mencionar la oposición de algunos músicos a que su obra fuera utilizada en los discursos de la campaña de Donald Trump, incluso después de ganar las elecciones. En ese sentido Attali habla de los procesos políticos y de violencia relacionados al músico:

El músico forma parte... del proceso del sacrificio, canalizador de la violencia, y... la identidad original *magia-música-sacrificio-rito* explica esta posición del músico en la mayoría de las civilizaciones: a la vez *excluido*

(rechazado hasta muy debajo de la jerarquía social) y *sobrehumano* (el genio, la estrella adorada, y divinizada). A la vez separador e integrador. (2017: 24).

Existen músicos que se relacionan con la burguesía o las élites, por un lado, y los que están más vinculados a la tradición oral de la música y se desempeñan en los bares y las calles, por el otro, lo cual ya se observaba desde el Renacimiento. Los primeros gozaban de una formación académica en las artes musicales, los segundos, por la naturaleza de la música, lograban por medio del aprendizaje empírico y de un arduo trabajo constituirse como músicos del pueblo, los que actualmente se conocen como líricos. Así, comienza a configurarse esta primera división del trabajo musical.

Actualmente la diferencia entre el músico académico y el lírico está en función de si ha recibido una educación a través de instituciones legitimadoras. Lo cual fue constatado a partir de las 12 entrevistas realizadas a los músicos.

Sin embargo, el origen de dicha división se encuentra en la época de los griegos con la especialización y reglamentación de la música; también con los músicos de las cortes reales del siglo XVII (Furió, 2012: 224).

Son tres factores los que históricamente inciden en la división social del músico. El primero ocurre cuando los artistas buscaron diferenciarse de los artesanos al tener mayor autonomía y mejorar su condición social (Shiner, 2004: 97). El segundo es la “división que han hecho las élites sociales” (Furió, 2012: 143) respecto a la alta o baja cultura, que ha configurado el devenir de los artistas, el arte y la historia del arte. El tercero es cuando los artistas buscan deslindarse del control de las Academias: “el divorcio real no se produjo hasta finales del siglo XIX y es entonces cuando los artistas que se situaron al margen del sistema se convirtieron en bohemios auténticamente desarraigados” (Furió, 2012: 225), situación que también permea en la formación de la idea comúnmente aceptada del estereotipo del artista como bohemio, ocioso y no productivo, lo cual ha tenido un impacto negativo en el imaginario social (Carretero, 2001: 251) de lo que tanto el público como los propios músicos consideran de la actividad musical como un trabajo.

Actualmente, la definición de los músicos profesionales como trabajadores de la música se puede hacer a partir de dos actividades fundamentales, la composición y la ejecución musical. La división social del trabajo musical ha acentuado dicha fragmentación, ya que si nos remontamos al músico barroco o romántico, la composición y ejecución eran un todo de su actividad laboral. Sin embargo, en la actualidad se ha acentuado la división y/o especialización de su trabajo artístico.

Así, existe poca claridad sobre a quién considerar trabajador de la música o bajo qué criterios lo podemos designar como músico profesional. Es por eso que se propone la identificación de algunas categorías de músicos como profesionales o como trabajadores de la música a partir del siguiente punto.

Las categorías de los músicos se construyeron desde el análisis de la Crítica de la Economía Política teniendo como base el método concreto-

abstracto-concreto pensado (De la Garza, 2018). Por lo tanto, se parte del análisis histórico de la figura del músico, lo cual se ha mencionado brevemente, así como del conocimiento directo del campo musical. Estas categorías fueron contrastadas en dos momentos: a través de 6 entrevistas piloto y de 12 entrevistas a profundidad. Además, de la revisión teórica que permitió sustentar esta aportación, ya que algunos estudios relevantes solamente consideran como músicos profesionales a los que egresan de una Licenciatura en música o tocan en una orquesta. Se busca ampliar la concepción de músico profesional, precisamente, a todo aquel músico que utiliza esta actividad como sustento para ganarse la vida.

Las categorías son, en un primer nivel, por su formación: académicos, líricos y la que proponemos como músicos de oportunidad; y en un segundo nivel se dividen por su actividad musical fundamental en: compositores e intérpretes (o ambos). Incluso puede haber casos de transición, por ejemplo de un músico de oportunidad hacia un músico lírico o de un lírico a un académico.^[4] Posteriormente cada uno de ellos puede especializarse o trabajar en diversos ámbitos, lo cual se puede observar en la figura 1, donde se presentan las categorías de los tres músicos y la compleja relación entre las actividades laborales que pueden desempeñar.

Fig. 1 Categorías propuestas para el análisis del trabajador de la música

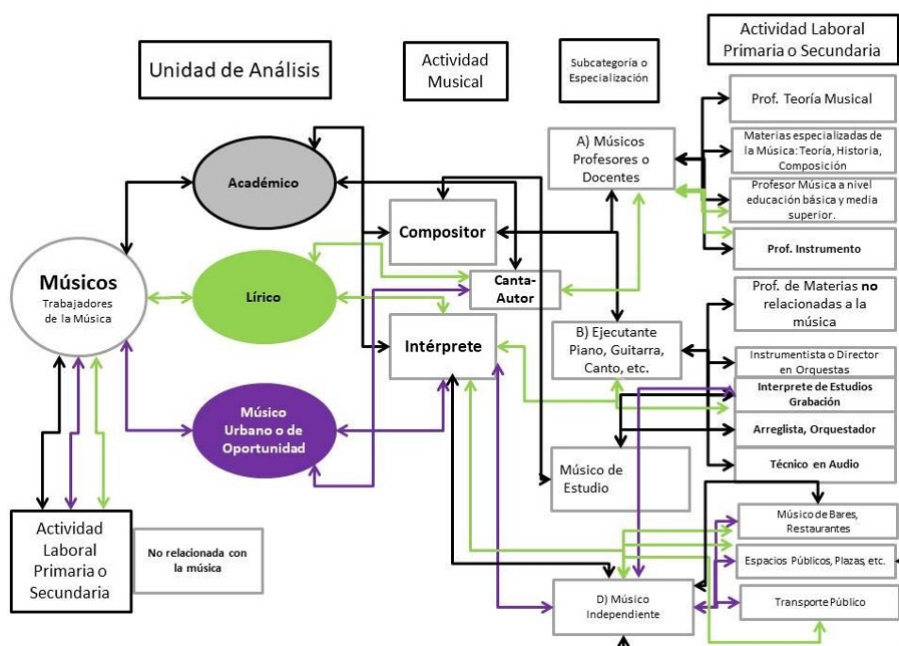


Fig. 1 Categorías propuestas para el análisis del trabajador de la música

Fuente. Elaboración propia.

Existe una división social entre los músicos formados en la academia y los líricos, pero ambos pueden desempeñarse como compositores o intérpretes. Músicos líricos y académicos pueden desempeñarse alternativamente en la enseñanza de diferentes aspectos musicales como: el canto, el piano, la teoría musical, la composición, etc. Generalmente

serán los académicos los que profundicen en cuestiones teóricas y compositivas, en tanto conocen el lenguaje musical y saben leer la partitura o el cifrado musical.

Un músico profesional es el intérprete o compositor con un nivel de conocimientos y prácticas musicales amplias, que pueden ser contratados por orquestas o trabajos relacionados a la industria musical. Por el contrario, los músicos aficionados, en un sentido estricto, no trabajan como músicos; practican para el disfrute personal, su actividad no se capitaliza. Debido a que el músico aficionado realiza su actividad por *hobby* y no de manera laboral, es excluido de esta categorización.

El trabajo de las y los músicos históricamente ha estado rodeado de una precariedad laboral. Para mejorar su situación económica y de vida se desempeñan en diferentes actividades remuneradas, casi siempre relacionadas con la música. El músico puede desempeñarse como profesor o docente de música, sea teoría, composición o ejecución de algún instrumento.

Como profesor o docente, en no pocas ocasiones realiza su actividad como una forma de subsistencia o porque no ha encontrado espacios para desarrollarse plenamente como músico en una de las actividades fundamentales, la composición o la interpretación. En el mismo sentido, como una especialización y trabajo alternativo, los compositores pueden desempeñarse como orquestadores, transcritores de música y arreglistas. Actividades que debido a su formación están en aptitud de desempeñar.

Esta condición de múltiples empleos es retomada por Machillot (2018: 277) bajo el concepto de multi-actividad. Guadarrama (2019: 109) también observa la escisión entre el músico intérprete-compositor y el músico docente y lo señala como multi-empleo, el cual es un rasgo de la precarización.

Por lo tanto, el músico profesor, cuya formación la mayoría de veces corresponde al músico académico,^[5] se desarrolla impartiendo clases de interpretación o composición, o bien realizando investigaciones sociológicas, históricas, incluso económicas o musicológicas; estas últimas buscan develar los “aspectos profundos de la cultura mediante el escrutinio de prácticas musicales históricas y socialmente situadas” González (2013: 3). También se puede desempeñar como docente en otras materias no relacionadas con la música. Pero mantiene como actividad secundaria o primaria el trabajo de músico, o al menos de forma latente busca que su actividad musical en algún momento sea su única forma de sustento.

Debido a que los músicos académicos tienen una educación formal o profesional, es más común encontrarlos en trabajos formales, en orquestas privadas o en academias e incluso trabajando como profesores de música o de otras materias. Sin embargo, debido a la falta de oportunidades laborales, también pueden encontrarse en trabajos informales, tocando en algún bar, café o restaurante por propinas. En ese sentido puede resultar difícil distinguir el carácter productivo o improductivo del trabajo, pues éste depende de la relación que establezca con el capital. El trabajo de los músicos líricos puede ser más usual que se ubique en el trabajo informal,

al tocar en plazas públicas, comercios, transporte público, donde no existe un contrato. Además pueden vender su propio material musical de manera independiente, lejos del paraguas de la industria musical. Algunos de estos trabajos se pueden ubicar como trabajos improductivos, pues no están generando plus valor, ni están subordinados a un patrón. En realidad, nada garantiza que tanto músicos académicos como líricos se ubiquen o no en trabajos formales o informales.

A partir del análisis de las aportaciones de Guadarrama (2019) y Hualde et al (2016) respecto de las condiciones laborales de los músicos, así como de las reflexiones derivadas de las entrevistas realizadas a 12 músicos durante 2019-2020, se propone una categoría de músico que hemos denominado como músicos de oportunidad.^[6]

Ya se ha visto que dentro de la realidad laboral de los músicos líricos existen aquellos músicos que han encontrado en el trabajo de la música una manera para sobrevivir. Al igual que los líricos, en los músicos de oportunidad aparece mucho el aspecto autodidacta, aunque en un principio baste con tocar un par de canciones para poder ganarse el pan de cada día. Dichos músicos se han cultivado en el mundo de la música bajo diferentes estrategias, y logrando, en algunos casos, ser músicos profesionales. Ello es digno de admiración porque hay casos en que su origen es humilde, marginal y con muchas carencias sociales, producto del sistema político, social y económico que representa la economía capitalista mundial. Las características laborales son las mismas que la del músico lírico, y técnicamente pueden tener un nivel inferior al de aquél, pero con su práctica del día a día pueden alcanzar la calidad de un músico profesional.

La diferencia es que el músico de oportunidad incursiona en la actividad musical más por una necesidad que por una elección. Este tipo de músico ha encontrado en la actividad musical una oportunidad para poder obtener ingresos, desarrollar una actividad placentera y para la cual posiblemente tenga aptitudes, así como para valorarse como sujeto social capaz de ofrecer una función social al público. Esta categoría de trabajador de la música por lo general se ubicará más dentro de un trabajo informal y no productivo, y es el que más estará impactado por la precariedad, pero también puede llegar a ser un trabajador productivo, lo cual no garantiza escape alguno a la precariedad laboral. Entre los músicos de oportunidad entrevistados, tres trabajan cantando en autobuses, y una cantando en funerales.

La precariedad en las y los músicos

Los músicos generalmente viven en condiciones de precariedad como lo señalan Guadarrama, Hualde y López, “su estudio permite observar uno de los rasgos característicos de la precariedad laboral en el mundo contemporáneo” (2015: 198).

La precariedad presenta ciertas particularidades que se señalan a continuación. Una primera connotación puede ser la referida por

Philippe Dautrey quien señala que “...el insuficiente crecimiento económico no genera bastantes empleos formales y contribuye al estancamiento de los salarios. Como consecuencia, crecieron la pobreza endémica y la precariedad” (2013: 38). El autor relaciona la precariedad con las condiciones que existen alrededor del trabajo informal, pero también sucede en el trabajo formal, ya que a pesar de que haya una generación de empleo, éste no necesariamente tiene seguridad social, salarios dignos o decentes.

La precariedad del empleo es el establecimiento de un nuevo régimen con inseguridad social, sin garantía de condiciones mínimas de vida, y donde se hacen más presentes los trabajos intermitentes. La situación anterior afecta tanto a mujeres como a hombres y no solo en su dimensión individual sino también en la colectiva. Por ello, hay “grupos enteros que son abandonados y tienen la sensación de ser dejados atrás en las transformaciones actuales” (Castel, 2003: 5).

Guadarrama, Hualde y López formulan una definición amplia y actual señalando que: “la precariedad es un proceso que presenta grados de alejamiento del trabajo estándar y matices diferenciados, de acuerdo con el carácter de las ocupaciones y las trayectorias laborales de los sujetos” (2012: 215). Se ha normalizado que dentro de “los estándares del trabajo se incluya el trabajo temporal, el trabajo nocturno, el autoempleo y el llamado *outworking*” (2012: 216). Características que encontramos en el 85% de las y los músicos entrevistados.

Otro aspecto es el carácter dinámico y multidimensional de la precariedad, su carácter complejo y dificultad de medición; sus expresiones se vinculan con “los mercados de trabajo y las regulaciones existentes por país o región” (Guadarrama et al., 2012: 216).

Es importante tomar en cuenta el impacto que tiene la precariedad laboral sobre la subjetividad de los trabajadores. Por ello se señala que:

Los aspectos subjetivos que intervienen en el fenómeno de la precariedad son ignorados frecuentemente en el análisis del fenómeno. Sin embargo, las percepciones, las vivencias y la interiorización de la precariedad son importantes tanto para su definición como para entender las prácticas sociales y las estrategias de los sujetos (Guadarrama et al, 2012: 217).

La precariedad se hace visible de acuerdo a cada tipo de trabajo, y se presenta con diferentes inseguridades e inestabilidades laborales, las cuales impactan en la subjetividad del trabajador, su quehacer y su forma de vida.

Aunque la precariedad obedece a factores económicos, también tiene una estrecha dependencia con las políticas públicas, por ello se menciona “la institucionalización de la precariedad” (Guadarrama et al., 2012: 220) como una característica de los actuales mercados de trabajo. Las políticas públicas en el campo cultural y artístico en la actualidad están orientadas a explotar económicamente el ramo de bienes y servicios en los que está inserta la cultura. En ese sentido se ve al trabajador del arte como un emprendedor o empresario, un trabajador flexible, distinción que acentúa los síntomas de precariedad desde la óptica de las políticas públicas.

Ejemplo de ello ocurre con la economía naranja (Buitrago y Duque, 2013) la cual actualmente domina la visión de la explotación de bienes culturales y orienta las políticas culturales en Latinoamérica, al enfatizar su derrama económica. Tan sólo en Marzo de 2020 uno de los autores de la economía naranja, el actual presidente de Colombia, Iván Duque, visitó México y declaró: “la economía naranja es una piedra angular para el desarrollo” (Rincón, 2020). Dicho enfoque tiene sus antecedentes en las políticas culturales de Tony Blair donde se plantearon las industrias creativas (Hesmondhalgh y Baker, 2021) y centraron el *copyright* como la manera de asegurar las inversiones (Cunningham y Flew, 2019: 132), y en la visión de John Howkins (2001) de “la economía creativa”.

El trabajo del músico se subsume a la industria musical, como en las tendencias o *mainstream*, lo cual también se puede observar en la economía naranja, la cual es una tendencia que busca explotar económicamente el sector servicios de la cultura y el arte, así como sus nuevas expresiones, como pudieran ser el diseño gráfico, los videojuegos, e incluso el turismo en los pueblos autóctonos, por ejemplo, en México se han generado los llamados pueblos mágicos (Nuñez y Ettinger, 2020), los cuales son remodelados y unificados para el turismo.

Una de las articulaciones más preponderantes de la precariedad laboral de las y los músicos, es la industria musical, la cual es parte del ramo de bienes y servicios que se ha especializado en la mercancía de la música. Se ha beneficiado de políticas públicas que giran en torno a explotar los bienes culturales y marcar tendencias, y acentúan la flexibilidad e inestabilidad laboral.

Por ejemplo en Chile, para el periodo 2003-2010, las políticas culturales han generado ganancias a la industria y precarizado a los músicos. “La política cultural se ha dejado en manos de la concursabilidad y la competencia entre artistas para conseguir los escasos recursos públicos” (Karmy et al, 2014: 69). El caso de Chile no es distinto al de México, donde las políticas culturales están orientadas a crear grandes festivales, que benefician sólo a los artistas de renombre y por consiguiente a toda la industria a su alrededor.

Uno de los músicos entrevistados nos menciona que: “en estos festivales del gobierno [en Puebla – México], como el del 5 de mayo, financiado con recursos públicos, les pagan millones a los artistas de renombre, mientras que a nosotros, los músicos locales solamente nos pagaron \$3000 pesos (US\$150 dólares) que había que dividir entre los 3 integrantes del grupo; además tan solo un año antes en el mismo festival se pagaban \$10,000 pesos (US\$500 dólares)”.

La precariedad existe en un amplio sector de los músicos y se manifiesta en su flexibilidad laboral, porque su trabajo primario no es suficiente y tienen que buscar ingresos en otras actividades y “en general viven en incertidumbre” (Hualde, Guadarrama y López, 2016: 206). Por ello es común encontrar a las y los músicos trabajando en distintos empleos, relacionados con la música o totalmente ajenos, formales o informales.

Debido a ello Guadarrama identifica que “el trabajo de los músicos tiende a la precarización y al trabajo informal”, también identifica en los

músicos el multi-empleo (2019), donde los trabajadores de la música a lo largo de su trayectoria laboral tienen empleos primarios y secundarios cambiantes. Es decir tiene un carácter dinámico, referenciando también a lo que se denomina como trabajo híbrido asalariado y por cuenta propia.

Respecto de los trabajos primarios y secundarios se menciona que “en ocasiones se vuelve difícil distinguir el empleo principal del secundario cuando este último implica una dimensión artística” (Moulin en Michellot, 2018: 274).

Además en un análisis de la revisión estadística respecto al trabajo de los músicos, se encontró que: “el 51.8 % es asalariado, [mientras que] el 80.3 % labora sin contrato escrito. De esta manera, se puede señalar que se trata de segmentos diversos, de los cuales se subsumen al capital de manera formal poco más de un tercio, en tanto que más del 50% son subordinados directos (Sánchez, Romero y Reyes 2019: 22).

También señalan que una manera de analizar la precariedad es identificar si los trabajos artísticos son asalariados o por cuenta propia. Ya que los trabajos por cuenta propia tienden a ser más inestables y sin seguridad social.

El trabajo primario y secundario, la informalidad, así como el multiempleo, se corroboraron a través de las entrevistas aplicadas a 12 músicos, de los cuales 4 corresponden a la categoría de académicos, 3 a los líricos, y 5 a los de oportunidad. Únicamente un músico académico y una música de oportunidad tenían un solo empleo, mientras que el resto de los 12 músicos tenían empleos primarios y secundarios, en promedio entre 2 y 3 empleos simultáneos, en su mayoría informales. Solamente 3 músicos académicos y 2 líricos tenían empleos formales, en combinación con otros empleos informales. En todos los casos se identificaron algunos rasgos de la precariedad laboral, ya sea por las condiciones laborales, los sueldos, las prestaciones o su rasgo de informalidad laboral.

Dentro de los hallazgos encontrados en las entrevistas a los 12 músicos, se observó que aquellos con una educación superior, o que pertenecen a estratos económicos medios y altos, no necesariamente tienen los trabajos mejor remunerados. Además, de los 12 solamente un músico académico cuenta con seguridad social y todas las prestaciones de ley.

Tabla 1. Multi-empleo en las y los músicos entrevistados

Tabla 1
Multiempleo en las y los músicos entrevistados

Identificador	Músicos académicos				Músicos líricos			Músicos urbanos o de oportunidad				
	MA1D	MA2E	MA3S	MA4D	ML1R	ML2F	ML3D	MO1M	MO2R	MO3V	MO4C	MO4A
Multi-empleo	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No	Sí	No
Empleos	3	1	5	2	3	2	3	2	2	1	2	1
Tipo de Trabajo	Asalariado e informal	Asalariado	Emprendedora e informal	informal	Asalariado e informal	Independiente e informal	Outsourcing	Cuenta Propia	Informal	informal	Emprendedor e informal	informal

Fuente. Elaboración propia.

Fuente. Elaboración propia.

Conclusiones

La precariedad que condiciona al trabajo del músico deriva del complejo de articulaciones en el actual modelo neoliberal, cuya lógica propicia la invisibilización de su función social.

La música genera conocimiento, emociones, muestra la sensibilidad y realidad de una cultura. Es una herramienta de cambio social. Sin embargo, actualmente la música aparece des-localizada de los contextos políticos, sociales y estéticos, debido a la comercialización que la constriñe. También se han perpetuado los esquemas de la alta o baja cultura. Estos criterios retrógrados han coadyuvado a la falsa percepción de que el trabajo del músico no es una profesión u oficio. Por lo tanto la precariedad de los músicos esta revestida de prejuicios y estereotipos que se replican a través del imaginario social. Esto ocurre desde el joven que quiere ser músico y su familia se opone a ello, hasta los empleadores que no valoran el trabajo del músico

El trabajo del músico es multidimensional y se mueve en distintos ámbitos, ya que, debido a su subsunción al capital a través de la industria musical, puede transitar desde lo productivo hasta lo improductivo. Debido a las condiciones básicas en que debe llevarse a cabo el trabajo artístico, con libertad, el trabajo musical entra en tensión con la creación de valor de uso, al enfrentarse al capital o volverse productivo y tender hacia la enajenación en detrimento de su expresividad estética y como generador de conocimiento.

Los músicos pueden trabajar en distintas áreas como estrategia laboral y de supervivencia. Algunos se desempeñan como trabajadores por cuenta propia o trabajan tocando o cantando en los espacios públicos. Una gran mayoría de los músicos tiene más de 2 trabajos para lograr la sobrevivencia.

Se ha propuesto una categorización del músico entendiéndolo como un trabajador no clásico y en situación de precarización. Esta categorización abierta, en conjunto con la aproximación teórica presentada, abona a delinear las bases conceptuales para analizar el trabajo del músico en toda su complejidad.

Bibliografía

- Attali, J. (2017). *Ensayo sobre la economía política de la música*. México DF: Siglo XXI editores.
- Buitrago F. y Duque I. (2013). *La economía naranja, una oportunidad infinita*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Carretero, A. (2001). *Imaginarios sociales y crítica ideológica*. Una perspectiva para la comprensión de la legitimación del orden social. España: Universidad de Santiago de Compostela.
- Castel, R. (2003). *L'insécurité sociale. Qu'est-ce qu'être protégé?* Paris: Éditions du seuil/la République des Idées.
- Cegarra, J. (2012). Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales. *En Cinta moebio* 43: 1-13. Táchira, Venezuela: UPEL <http://www.moebio.uchile.cl/43/cegarra.html>

- Cuningham S. y Flew T. (2019). *A research agenda for Creative Industries*. Edward Elgar Publishing.
- Dautrey, P. (2013). Precariedad de la sociedad, segmentación de la política social: El caso de México. *Revista europea de estudios latinoamericanos y del Caribe*. DOI: <https://doi.org/10.18352/erlacs.8391>
- De la Garza, E. (2010). *Hacia un concepto ampliado de trabajo*. México DF: Átropos UAM.
- De la Garza, E. (2011). *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva* Tomo II. México DF: Plaza y Valdés.
- De la Garza, E. (2017). ¿Qué es el trabajo no clásico? En *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*. Vol. 22 Núm. 36 (2017): Educación y trabajo (dossier). ALAST.
- De la Garza, E. (2018). *La metodología configuracionista para la investigación*. México: Gedisa.
- Durán, J. (2008). *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Durán, J. (2008). Sobre el modo de producción de las artes. Marx y el trabajo productivo. *Revista Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 17(1), 197-205.
- Elías, A. (2015). La ofensiva del capital impulsa el libre comercio en América del sur En Luis Rojas Villagra. *Neoliberalismo en América Latina. Crisis tendencias y alternativas*. Colección grupos de trabajo. CLACSO
- Engels F. y Marx K (1980). *Obras fundamentales. Teorías sobre la plusvalía I*, Tomo IV de El Capital. México: Fondo de Cultura Económica.
- Furió, V. (2012). *Sociología del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- González, O. (Marzo 12, 2019). *El arte es una estrategia del conocimiento distinta a la ciencia*. Periódico *El mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.com/noticia/-El-arte-es-una-estrategia-del-conocimiento-distinta-a-la-ciencia/375986>
- Guadarrama, R. (2019). *Vivir del arte. La condición social de los Músicos profesionales en México*. México, CDMX. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Guadarrama, R., Hualde, A., López, S. (2012). Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica. *Revista Mexicana de Sociología* 74(2), 213-243.
- Guadarrama, R., Hualde, A., López, S. (2015). *La Precariedad laboral en México. Dimensiones dinámicas y significados*. Ciudad de México, México: Coef y Uam Cuajimalpa.
- Hesmondhalgh, D. y Baker, S. (2021). *Creative Work in the Cultural Industries*. Estados Unidos: Routledge.
- Howkins, J. (2001). *The creative economy*. Estados Unidos: Allen Lane Editorial.
- Hualde, A., Guadarrama, R. y López, S. (2016). Precariedad laboral y trayectorias flexibles en México. Un estudio comparativo de tres ocupaciones. *Revista Papers* 101(2), 195-221.
- Karmy, E. et al (2014). *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile*. Buenos Aires. CLACSO
- Lewis, B. (2009). *La gran burbuja del arte contemporáneo*. [Documental] Canadá: ZDF/Arte Producciones.

- Machillot, D. (2018). *La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición*. Sociológica Año 33, número 95, 257-289.
- Marx, K. (1990). *El capital: crítica de la economía política*. México: Siglo XXI Editores.
- Marx, K. (2009). *El capital, capítulo VI inédito*. México: Siglo XXI Editores.
- Marx, K. (2018). *Manuscritos económico filosóficos de 1844*. Madrid: Alianza Editores.
- Mato, D. (2015). Estudios intelectuales latinoamericanos en cultura y poder 1. En Mato, Daniel. *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Núñez, G., y Ettinger, C. (2020). *La transformación de un territorio cultural. El desarrollo de los pueblos mágicos en México: pátzcuaro como caso de estudio*. Urbano (Concepción), 23(41), 40-57. <https://dx.doi.org/10.22320/07183607.2020.23.41.03>
- Rincón, S. (Marzo 10, 2020). Por un futuro con más talento apostemos por la economía naranja. *Forbes*. Recuperado de <https://www.forbes.com.mx/por-un-futuro-con-talento-y-cultura-apostemos-por-la-economia-naranja-ivan-duque/>
- Sánchez, G; Romero, J; Reyes, J. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *En Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, vol. 7, núm. 21. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. España: Paidós Ibérica.
- Sotomayor, H. (2015). *Introducción. El todo y las partes: configuración, reconfiguración y acumulación de capital*. Texto inédito.
- Veraza, J. (2012) Karl Marx y la técnica desde la perspectiva de la vida. México: Itaca.
- Vladillo, D. (2017). *El artista plástico contemporáneo como artista-obrero accidental*. Tesis Doctoral. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Wallerstein, I. (2006). *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*. México: Siglo XXI Editores.
- Wikström, P. (2020). *The Music-Industry: Music in the cloud*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Zemelman, H. (2005). *Voluntad de conocer. El sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*. Barcelona, España: Anthropos.
- Zemelman, H. (2011). *Configuraciones críticas. Pensar epistémico sobre la realidad. Sujeto y conciencia histórica*. México: CREFAL Siglo XXI editores.

Notas

- [1] Término utilizado para designar la actividad artística desde el oficio y artesano.
- [2] Es decir, como un intercambio entre productores, uno a uno.
- [3] El arte puede no ser político y aun así mostrar los conflictos sensibles, políticos y sociales de un momento dado. Como señalaría Marx: “la música es espejo de la realidad”.

- [4] Si el músico lírico, que ha aprendido música por autoaprendizaje, posteriormente decide ingresar a una academia para aprender formalmente la música.
- [5] Se designa como académicos, a las y los músicos que se han formado en instituciones como conservatorios y universidades, por lo que se considera que tienen la técnica superior para desempeñarse en la composición o la ejecución.
- [6] Esta categoría se empata con los músicos urbanos, ya que muchos músicos urbanos cantan o tocan en los espacios públicos. Sin embargo algunos en realidad son músicos líricos o hasta académicos, cuyo espacio laboral son las plazas, etc. Algunos incluso se autodenominan como músicos urbanos por el tipo de música que tocan o por cantar acerca de injusticias sociales. Por ello hemos propuesto la categoría de músico de oportunidad para diferenciarlos.