



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA**

FACULTAD DE ECONOMÍA

**“EL TRABAJO DE LAS Y LOS MÚSICOS EN
PUEBLA: ENTRE LA RESISTENCIA, LA
PRECARIEDAD Y LA SOBREVIVENCIA A LA
INDUSTRIA MUSICAL”**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN ECONOMÍA POLÍTICA DEL DESARROLLO**

PRESENTA:

Mtro. Axel Alfredo Morales Cabrera

COMITÉ TUTORIAL:

- * DR. JORGE ROMERO AMADO
(DIRECTOR DE TESIS)**
- *DRA. MARIA EUGENIA MARTÍNEZ DE ITA.**
- *DR. GERMÁN SÁNCHEZ DAZA**

PUEBLA, PUE. NOVIEMBRE 2021



BUAP

Facultad de
Economía

Dedicatoria

A mi mamá, quién no solo ha sido la armonía que me ha sostenido, y quién me ha apoyado siempre en cada compás de mi vida, ya sean momentos de armonía o disonancia, ella me ha impulsado siempre a avanzar a través del contrapunto de la razón y la sensibilidad buscando siempre un equilibrio entre melodías y silencios de esta sinfonía llamada vida.

Agradecimientos

Agradezco a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, a la Facultad de Economía, y especialmente al CEDES, también agradezco a los apoyos recibidos por el CONACYT y la VIEP. Sin dichos apoyos no hubiera sido posible la ejecución y conclusión del proyecto.

Agradezco a todas y todos los músicos a los que tuve la oportunidad de conocer a través de las entrevistas y quienes compartieron valiosas experiencias, las cuales fueron medulares para esta investigación.

A la Dra. Maru por todo su apoyo, cariño e interés en mi proyecto. Por sus enseñanzas que terminaron de consolidar en mí una visión más crítica. Cada una de sus clases fue aportando soportes valiosísimos en el ámbito epistemológico, resultado de ello fue mi propia necesidad de incorporar un primer apartado de la mirada epistemológica en la presente tesis. Gracias por cada lectura que me enviaba con la intención de apoyar y aportar a mi trabajo de investigación durante todo el doctorado.

Al Dr. Germán, le agradezco mucho su empatía, motivación y apoyo con mi investigación. Sin duda todos los seminarios de Economía y Cultura fueron apuntalando y enriqueciendo no solo mi investigación sino también mi formación. Gracias por su impulso y visión tan amplia que permite este tipo de trabajos sobre temas culturales tan necesario de analizar desde la crítica de la economía política. Ha sido fundamental en el desarrollo de mi investigación. Le agradezco su amistad y apoyo incondicional desde el principio hasta la culminación de esta investigación. Sus clases de economía política fueron invaluable en mi formación en el doctorado.

Al Dr. Jorge, por su invaluable acompañamiento como director de la tesis, por todo su apoyo a lo largo de esta investigación, por todas las pláticas amenas que tuvimos en su cubículo, y cuyo desenlace hacían avanzar la investigación, le agradezco todas sus aportaciones, sugerencias de lecturas y consejos que permitieron orientar y profundizar en el desarrollo de la tesis.

Al Dr. Juan le agradezco todos sus consejos y sobre todo sus aportes y diálogos alrededor de las industrias culturales como profesor y compañero de aula en los seminarios. Sus

participaciones generaron en mí una inquietud intelectual que me permitió profundizar la mirada sobre los estudios culturales.

Al Dr. Héctor Sotomayor por su cuidadosa lectura, revisión y observaciones tanto de forma como de fondo, que permitieron enriquecer mi trabajo de investigación, y entregar una mejor versión final. Valoro muchísimo sus sugerencias puntuales desde la crítica de la economía política.

Al Dr. Quiña por sus palabras hacia mi investigación y sobre todo por las precisas observaciones que me permitieron fortalecer la tesis, así como re-elaborar las futuras líneas de investigación.

A mi familia que siempre ha estado ahí y me ha apoyado de manera incondicional en todos los proyectos de vida que emprendo: a Lili y a mi Madrina les agradezco con todo el corazón.

A mi mamá, quien siempre en cada curva de la vida ha estado presente para apoyarme, ha sido, y es mi modelo a seguir, pues me siento sumamente orgulloso de ella, por lo que le agradezco todo su cariño y apoyo incondicional. Sin la formación que he recibido de ella, esta tesis no sería posible. Gracias desde la profundidad de mi alma.

Gracias también a Alberto, Escritor, y de mis mejores amigos, pero también siempre dispuesto a apoyarme con revisiones de corrección y estilo.

A Daniel, Músico, y de mis mejores amigos, quien, también en cualquier circunstancia que emprendo recibo su apoyo. Gracias, ya que contigo las primeras entrevistas piloto pudieron ser mejoradas e instrumentadas de una mejor manera.

Gracias a todos los profesores del CEDES con quienes tuve el gusto de compartir el aula y recibir sus enseñanzas, les agradezco siempre hacer posible el diálogo y los debates. Una mención póstuma para el Dr. Enrique de la Garza, quien ha sido una referencia teórica sustancial para mi proyecto.

A Lupix, agradezco sus atenciones y que siempre estuvo al pendiente de resolver cualquier trámite y pendientes administrativos. Por aquellos momentos de cotilleo que siempre hacían más amables el ambiente en el CEDES.

Agradezco a mis compañeras y compañeros, amigas y amigos del CEDES, en especial a Alfonso, Gaby, Eduardo, Jorge, Sergio, Hedwin, Sarai y Reynaldo. Ya sea por los momentos de amistad dentro y fuera del salón, por la comensalía y por supuesto también por algunas pláticas y debates sobre cuestiones de arte o de economía política y de la vida.

A mis compañeras y compañeros, amigas y amigos de la línea de investigación de trabajo, sus comentarios y aportes enriquecieron durante todo el doctorado mi trabajo: Milen, Yobanni, Víctor. ¡Les agradezco mucho!

A todas las personas que me acompañaron y apoyaron en el camino de este trabajo ¡GRACIAS!

Resumen

En las actuales condiciones del capitalismo y del neoliberalismo la precariedad atraviesa la vida y trabajo de las y los músicos en México y particularmente en Puebla.

Existe una falta de literatura que aborde las dinámicas de la precariedad en torno al trabajo del músico. Así mismo, el trabajo musical aún ha sido poco estudiado desde las vertientes de la economía, por lo tanto, es necesario profundizar en la comprensión del trabajo de las y los músicos y su articulación con la precariedad, lo cual va condicionando al sujeto músico. La configuración de la precariedad en el trabajo de las y los músicos se manifiesta en múltiples articulaciones. La presente investigación busca develar dichas articulaciones, a través de una reflexión teórica que se aproxime a interpretar el trabajo del músico a partir de la crítica de la económica política y de aportes de la sociología del trabajo, como la del trabajo no clásico. Algunas articulaciones proceden de las políticas neoliberales y de la industria de la música, es importante destacar como impactan en la subjetividad de los músicos. En esta investigación se proponen categorías de músicos como trabajadores de la música, a cuya luz se analiza la situación en Puebla, a través de entrevistas a profundidad. También se indaga en cómo afectó el trabajo de los músicos la actual crisis sanitaria del SARS-Cov2 y se delinear algunas formas en que las y los trabajadores de la música pueden generar resistencia a la precariedad y al dominio de la economía mundial capitalista.

Abstract

In the present conditions of capitalism and neoliberalism, precariousness runs through the life and work of musicians, in Mexico and particularly in Puebla.

There is a lack of literature that addresses the dynamics of precariousness around the musician's work. Likewise, musical work has still been little studied from the economic aspects, therefore, it is necessary to deepen the understanding of the work of musicians, which is crossed by different nuances of precariousness, which is conditioning the musicians. The configuration of precariousness in the work of musicians is manifested in multiple articulations. The present research seeks to unveil these articulations, through a theoretical reflection that comes close to interpreting the musician's work based on the criticism of political economy and contributions from the sociology of work, such as that of non-classical work. Some articulations come from neoliberal policies and the music industry, it is important to highlight how they impact on the subjectivity of musicians. This research proposes categories of musicians as music workers, in the light of which the situation in Puebla is analyzed through in-depth interviews. It also investigates how the current SARS-Cov2 health crisis affected the work of musicians and outlines some ways in which music workers can generate resistance to precariousness and the domination of the capitalist world economy.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	1
Capítulo 1. Bases epistémicas y teóricas hacia el trabajo de las y los músicos.....	19
1.1 Una mirada hacia la complejidad del mercado del arte.....	19
1.1.1 Delimitación epistémica de la realidad y del arte.....	20
1.1.2 Problematicación del trabajo de las y los músicos	22
1.1.3 Bases epistémicas: complejidad, articulaciones y configuración.....	26
1.1.4 Lo macro y lo microsocioal en la música	30
1.2 Categorías de la Crítica de la Economía Política para analizar la precariedad laboral en la música	32
1.2.1 La relación entre el arte y la cultura: hegemonía cultural e imaginarios.....	35
1.2.2 Categorías mercancía y valor	52
1.2.3 Categoría trabajo.....	65
1.2.4 Precariedad	68
1.3 El trabajo de las y los músicos y su problematicación con el trabajo improductivo y no clásico	72
1.3.1 Trabajo productivo improductivo en la música.....	73
1.3.2 El trabajo del músico como trabajo no clásico	76
1.3.3 Trabajo creativo en la música.....	87
1.4 Industrias culturales e industria musical.....	90
1.5 Enajenación y alienación en el trabajador de la música	104
1.6 Subsunción en el trabajador de la música.....	108
Conclusiones capitulares	113
CAPÍTULO 2. De la historia a la categoría del músico como trabajador.....	118
2.1 Músico: de una conceptualización categorial simple a una compleja	118
2.2 La categoría de músico y su relación con la Historia.....	122
2.3 La categoría de músico: del artesano, al artista y al genio	125
2.4. El músico: del mecenazgo al mercado del arte; separación de artista y artesano ...	134
2.5 La categoría de músico y la exclusión de las mujeres	137
2.6 La re-categorización del músico hacia el trabajador de la música	139
Conclusiones capitulares	146
CAPÍTULO 3. Las y los músicos en la economía contemporánea	149

3.1 El trabajo del artista en la economía capitalista mundial y neoliberal	150
3.2 Desarrollo, dependencia económica y cultural.....	157
3.3 De la economía del desarrollo a la economía verde: el eco-art y la economía naranja	169
3.4 La industria cultural como motor de la economía naranja	175
3.5 La cultura en el neoliberalismo	183
3.6 La situación musical: de la industria musical global a México.....	196
Conclusiones capitulares	212
CAPITULO 4. Los músicos en Puebla: condiciones laborales y resistencia contra la precariedad	215
4.1 Proceso metodológico para abordar el estudio de los músicos en Puebla.....	215
4.2 Precariedad: Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE)	226
4.2.1 Desigualdad en los trabajadores del arte y la música	227
4.2.2 Predominancia de los músicos ejecutantes.....	229
4.2.3 Desigualdad de la ocupación de músicos en los estados.....	231
4.2.4 Edad promedio de las y los músicos activos económicamente	233
4.2.5 Ingresos promedio a nivel nacional de las y los músicos 2017.....	235
4.2.6 Precariedad en los ingresos a nivel nacional de las y los músicos 2019	238
4.2.7 ENOE: índices de precariedad 2019.....	240
4.2.8 Datos estadísticos de las y los músicos en Puebla.....	245
4.3 Precariedad en los trabajadores de la música en Puebla.....	248
4.3.1 Precariedad laboral	255
4.3.2 Aspectos sociodemográficos	256
4.3.3 Formación.....	257
4.3.4 Propiedad de vivienda	257
4.3.5 Ingresos económicos	259
4.3.6 Mujeres, músicas urbanas y de oportunidad.....	269
4.3.7 Situación laboral y algunos índices de precariedad.....	272
4.3.8 Multi-empleo en las y los músicos	274
4.3.9 Prestaciones: Seguridad social, accidentes y ahorro para el futuro.....	276
4.3.10 Condiciones subjetivas	278
4.3.11 Discriminación e importancia de las credenciales.....	279

4.3.12 Aspectos Artísticos	281
4.4 Subsunción: la tecnología como nuevas formas de resistencia ante la industria musical.....	285
4.5 Precariedad y pandemia, doble crisis para los músicos en Puebla	308
Conclusiones capitulares	323
Conclusiones Generales	325
Bibliografía	334

Índice de cuadros

Tabla 0. Matriz de Congruencia de la Investigación.....	pág. 221
Tabla 1. Nacional. Comparativa: población ocupada, trabajadores del arte y músicos por género, ENOE 2017.....	pág. 228
Tabla 2. Nacional, Artistas ENOE IIT 2019.....	pág. 229
Tabla 3. Comparativa de la población total de músicos entre 2017 y 2019 en México.	pág. 229
Tabla 4. Por rubro: Músicos, Compositores, Intérpretes y cantantes en todo México, ENOE 2017.	pág. 230
Tabla 5. Total de músicos, compositores, cantantes e intérpretes (sin distinguir género).	pág. 230
Tabla 6. Estados: músicos, compositores, cantantes e intérpretes (por género).....	pág. 231
Tabla 7. Media de edad por género: Músicos, Compositores, Cantantes e Intérpretes ENOE 2017.	pág. 234
Tabla 8. Nacional. Media de edad por género: músicos, compositores y cantantes, ENOE 2019.....	pág. 234
Tabla 9. Rango de Ingreso Mensual para: Músicos, Compositores, Cantantes. ENOE 2017.	pág. 236
Tabla 10. Rango de ingresos mensuales para músicos por género y rubro.	pág. 237
Tabla 11. Nacional, Rango de Ingresos en Salarios Mínimos (sm). ENOE IIT 2019.	pág.239
Tabla 12. Situación conyugal de las y los músicos a nivel nacional ENOE IIT 2019.	pág. 241
Tabla 13. Nivel de estudio de las y los músicos a nivel nacional ENOE IIT 2019.	pág. 242
Tabla 14. Precariedad Laboral.....	pág.243
Tabla 15. Trabajadores subordinados y remunerados sin contrato por escrito.....	pág.243
Tabla 16. Trabajadores de la música sin ningún tipo de prestaciones.....	pág.244
Tabla 17. Trabajadores sin acceso a seguridad social.....	pág.244
Tabla 18. Porcentaje de músicos que trabajan 24 horas y más de 48 horas a la semana.	

.....	pág. 244
Tabla 19. Nacional, personas que tienen como segunda ocupación la música. ENOE IIT 2019.	pág. 245
Tabla 20. Músicos, Compositores, Cantantes, Interpretes en Puebla, ENOE IIT 2019.....	pág. 246
Tabla 21. Ingresos de los músicos, compositores y cantantes en Puebla, ENOE IIT 2019.	pág.247
Tabla 22. Seguridad social de los músicos en Puebla, ENOE IIT 2019.	pág. 247
Tabla 23. Trabajadores de la música: nivel de estudios, estado civil y edad.	pág. 257
Tabla 24. Vivienda e hijos.	pág. 258
Tabla 25. Nivel de ingresos al mes, correspondiente a los últimos 5 años y formalidad laboral.	pág. 267
Tabla 26. Ingresos y trabajo formal e informal.	pág. 272
Tabla 27. Trabajo de cuidado y apoyo familiar.	pág. 274
Tabla 28. Multi-empleo en las y los músicos entrevistados.....	pág. 274
Tabla 29. Seguridad social y ahorro para el futuro en las y los músicos.	pág. 278
Tabla 30. Percepción de Libertad en el trabajo.	pág.279
Tabla 31. Aspectos artísticos: instrumentos ejecutados y géneros musicales.	pág. 285

Índice de figuras

Fig. 1.1. Concepción teórica de la precariedad en el trabajo del músico.	pág. 72
Fig. 1.2. Comparativa entre el modelo del Gobierno británico y el de Engström y Hallencreutz.	pág. 99
Fig. 1.3. Redes en la industria musical.	pág. 100
Fig. 1.4. Sistemas de Producción y consumo en la música popular.	pág. 101
Fig. 1.5. La organización del sector de grabación en la industria musical.	pág. 102
Fig. 1.6. Cadenas de valor en el sector de publicaciones de la industria musical.	pág. 103
Fig. 2.7. Diagrama de la categoría músicos.	pág. 145
Fig. 3.8. Ocupaciones culturales por sexo.	pág. 180
Fig. 3.9. Ganancias globales de la industria musical.	pág. 198
Fig. 3.10. El IPDA representaba en 1998 el 6.7% del PIB.	pág. 202

Fig. 3.11. Porcentaje de trabajos temporales en países de América Latina, de 2003 a 2014.	pág. 211
Fig. 4.12. Comparativa de músicos y músicas en México.	pág. 233
Fig. 4.13. Edad de las y los músicos. Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI)	pág. 235
Fig. 4.15. Ingresos en salarios mínimos, relación entre la cantidad de músicos que los perciben. Entre los diferentes tipos de músicos y por género.	pág. 238
Fig. 4.16. Porcentaje de trabajadores de la música que tienen diversos empleos. ...	pág. 250
Fig. 4.17. Dimensiones cualitativas.	pág. 254
Fig. 4.18. Volumen de música grabada, 1973-2012.	pág. 291
Fig. 4.19. Monto familiar mensual de los artistas antes de la pandemia.	pág. 314
Fig. 4.20. Autodefinición de los artistas de acuerdo a su actividad.	pág. 315
Fig. 4.21. Porcentaje de disciplinas artísticas en las que trabajan los artistas.	pág. 315
Fig. 4.22. Artistas Asalariados, independientes o asalariados con actividad independiente.	pág. 316
Fig. 4.23. Pérdida de ingresos de los artistas en la pandemia.	pág. 317
Fig. 4.24. Artistas que cuentan con ahorros para enfrentar la pandemia.	pág. 317
Fig. 4.25. Artistas con plan para recuperarse financieramente de la pandemia.	pág. 318

Índice de Fotos

Foto 1. Esther, cantante de ópera.	pág. 260
Foto 2. Diego tocando su violoncello.	pág. 261
Foto 3. Daniel, compositor y guitarrista. Integrante de Contemporary Guitar Ensemble.	pág. 262
Foto 4. Ernesto Compositor y profesor de teoría musical.....	pág. 262
Foto 5. Filiberto, multi-instrumentista y músico autodidacta.	pág. 263
Foto 6. Roberto cantando en el evento Contigo en la distancia.	pág. 264
Foto 7. Dianala en el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos.	pág. 265
Foto 8. Carcará en el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, en el concierto Contigo en la distancia.	pág. 266
Foto 9. Eriván, músico urbano, cantando en la zona de Amalucan.	pág. 268

Foto 10. Manuel Estrella, músico urbano, tocando su música.	pág. 268
Foto 11. Alisson y su papá cantando en una fonda de Amalucan.	pág. 269
Foto 12. Evelin, cantante y tecladista de servicios religiosos.	pág. 270
Foto 13. CGE, Cuernavaca Morelos, 2016.	pág. 297
Foto 14. Carcará y Carlos Arellano.	pág. 298
Foto 15. Eriván y su banda X'ulel.	pág. 299

Introducción

La investigación busca develar las articulaciones que condicionan la precariedad que enfrentan en su mayoría las y los músicos en Puebla, situación que se ha observado atraviesan en general las artes y, por cierto, un denominador común al trabajo en México. Esta precariedad es resultado de complejas configuraciones que tienen las industrias culturales articuladas a través del mercado del arte, dentro de la economía mundial capitalista y sus distintas dimensiones: económica, política y social. Así, el trabajo de los artistas dentro de la llamada economía naranja representa una importante contribución al producto interno bruto (PIB) de México; sin embargo, existe una mala distribución, ya que los artistas de élite son bien retribuidos, mientras una gran mayoría tiene condiciones laborales negativas, como falta de seguridad social, inseguridad en el empleo, ingresos inadecuados, lo que impacta en las condiciones de vida de los artistas, y que, refiriéndonos a la música como parte del arte, esta situación no es ajena a las y los músicos.

Además, la mercantilización de las obras artísticas musicales genera un mercado de tendencias que obliga a los artistas a insertarse en este mercado, con lo que se generan obras cada vez más homogéneas, y que saturan el mercado, es decir, las tendencias del mercado del arte global condicionan a la industria musical en México e impacta negativamente a las y los músicos.

La situación actual del arte y la música obedece a su inserción en las relaciones sociales capitalistas. A través de sus políticas económicas se les define como mercancías, que basan su calidad de acuerdo con su precio en el mercado, fomentando que se valore como estéticas aquellas obras que se posicionan mejor en las tendencias comerciales del mercado del arte y la industria musical.

La investigación acerca del impacto económico y social que tiene el mercado del arte en el trabajo de las y los músicos en México, surge de la experiencia personal que como músico se ha vivido y percibido respecto a la realidad del trabajo de los artistas. Se ha observado que el público en general consume bienes artísticos como la música popular y las imágenes en diseños destinados al cine y la televisión, artesanías como *souvenir*, o incluso mediante la industria de los videojuegos. Debido a ello, mayoritariamente se conoce a los

grandes artistas del *mainstream* por documentales, televisión o redes sociales, lo cual resulta en una valorización somera del trabajo artístico, como es el de las y los músicos. Además, existe la problemática de las políticas culturales que deberían hacer todo el arte de acceso público, pero no es así pues el público está dividido; por un lado, hay un sector que no tiene los recursos para acceder al arte pues representa para ellos una recreación superior y deben costear sus necesidades básicas; por el otro, el sector de élite consume el arte que impera en las tendencias de mercado. Para ambos grupos la mayoría de los artistas queda en el plano del desconocimiento. Asimismo, se tiene el estereotipo de que el artista, sea músico o artista plástico se muere de hambre y que solo unos pocos lograrán el éxito, entendido este como riqueza económica. Por ello, se ha observado, como artista, que el trabajo de los artistas no es valorizado ni desde el ámbito laboral ni social, lo que incide en detrimento de las posibilidades de desarrollo laboral artístico y profesional de la mayor parte de los artistas y, además, acentúa las condiciones económicas inadecuadas que les permiten exclusivamente sobrevivir; en este sentido, son pocos los artistas que logran superar estas situaciones.

Desde la experiencia personal como artista, y la adquirida en el desempeño de la gestión cultural, también se ha observado que, en contraposición a la situación descrita, existen unos cuantos individuos con pretensiones artísticas que logran insertarse en el campo artístico solo con fines comerciales y de posicionamiento social, actuando bajo los cánones del arte de moda o *mainstream*¹ que se exhibe en los grandes circuitos y que se rige bajo las conveniencias de los distintos centros de arte y producción inmersos en relaciones capitalistas, donde lo que se busca es explotar la mercancía que puede ser tanto la obra de arte como el propio artista.

Por ello, se ha observado que los artistas, tanto del campo plástico o de la música, que laboran dentro de las tendencias del mercado pueden beneficiarse económicamente, pero pierden el sentido artístico pues la producción de sus obras se rige por la demanda establecida por los grandes centros de arte y producción, ya que estos son quienes influyen y manipulan mediáticamente al público sobre lo que deben consumir en materia de arte. Por lo tanto, los artistas al servicio del *mainstream*, la industria musical y el

¹ Término en inglés empleado para referirse a las tendencias dominantes de mercado de un momento específico.

mercado del arte infectan con ideas vacías, formas estéticas simples y sin propuestas, al mundo del arte y a aquellos artistas que, motivados por la idea de éxito, reproducen sus formas vacías, se contaminan y, a su vez, entran en las relaciones arte-capital sin ser conscientes de ello.

A partir de la experiencia laboral se ha sufrido la falta de oportunidades para insertarse en el trabajo artístico y se ha observado que, en el ámbito de la ejecución musical y de la composición, solamente aquellas y aquellos músicos que ya tienen vínculos con el ambiente artístico de élite, debido a su posición o relaciones sociales y familiares, pueden insertarse en el mercado laboral musical, incluso antes de iniciar su formación artística. También se aprecia que existen mayores dificultades para las artistas mujeres que para los hombres, ya que se discrimina su actividad artística al ser vista como de menor valor, o bien, en el ambiente laboral su ingreso se condiciona a favores o a soportar el acoso sexual a cambio de una plaza o una oportunidad laboral. Además, el color de piel también juega en contra para obtener un espacio laboral como artista, ya que el arte de élite es dominado por personas de tés blanca o clara.

Por otro lado, existen pocos espacios en la sociedad para desempeñarse como un artista profesional, pues, por ejemplo, existen pocas orquestas y las plazas son limitadas. Lo mismo ocurre para aquellos que buscan ser artistas musicales en estudios de grabación o como acompañantes en los conciertos en vivo. Por lo tanto, todos los demás músicos y músicas, tendrán que buscar actividades alternas como la enseñanza en primarias o academias, donde por experiencia propia se ha encontrado que el trabajo es desvalorizado y no se cuenta con ningún tipo de prestación, además de que los salarios se mantienen al pago mínimo por hora. En el caso de las y los músicos que no han logrado un renombre por su propio mérito, o que se han insertado al *mainstream*, es probable que solo encuentren oportunidad en actividades alternas a su profesión, como maestros o maestras de arte en escuelas, o impartiendo clases de áreas ajenas a su formación como biología, idiomas, entre otras; en ocasiones, desarrollando otras actividades en instituciones, incluso algunas totalmente separadas del mundo de la música, como el trabajo en algunas empresas. La realidad es que, en México y particularmente en Puebla, existen pocas oportunidades laborales dentro de instituciones públicas; en ese sentido, hay más oportunidades en el

sector privado, ya sea en galerías, cafés, museos, bares, etcétera, donde las posibilidades de desarrollo artístico y estabilidad económica son limitadas, sin ningún tipo de prestación, y donde se trabaja sin ninguna seguridad, pues en muchas ocasiones se paga por presentación y se vive al día.

Por lo tanto, surge la imperiosa necesidad de realizar este estudio para conocer no solo cómo se configura actualmente la situación laboral de las y los músicos en Puebla, sino para profundizar en sus causas e identificar posibilidades de mejoramiento. Lo anterior es la principal preocupación de esta investigación. Nos situamos dentro de la problemática, ya que como artista se ha vivido la dificultad laboral, y cuando nos hemos desempeñado como profesores en academias hemos sufrido la inseguridad social y de bajo salario, sin ningún tipo de garantías y donde se desvaloriza el conocimiento y la creatividad cultivada durante toda la formación profesional, ya sea adquirida como oficio o mediante estudios en una institución. También se ha observado que en general la situación de la cultura y el arte en México se encuentran en crisis, pues las élites propician su banalidad al apegarse a los dictados del mercado y la industria.

Como artistas, observamos el fenómeno desde dentro; sin embargo, como investigadores nos alejamos para observarlo y estudiarlo, sin que ello signifique que nos apartamos de la realidad, al contrario seguimos dentro de la realidad, pero bajo una óptica que nos permita posicionarnos ante el fenómeno del arte subsumido en la economía mundial capitalista, con la intención de que esta investigación logre, a partir de la comprensión y conocimiento de la problemática estudiada, delinear propuestas para mejorar la situación laboral de los artistas y para generar conciencia acerca de las implicaciones laborales, de vida y artísticas que derivan de la inserción en el modelo capitalista del mercado del arte, la industria musical o lo que está de moda (el denominado *mainstream*).

La apreciación de la problemática realizada desde la perspectiva que proporciona la condición de músico se complementa con la lectura de los siguientes datos para mostrar la magnitud del problema y la necesidad de su investigación.

En términos económicos, las actividades artísticas como las artes plásticas y la música representan una importante contribución al producto interno bruto de México, por ello el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) considera dentro de la economía naranja a las industrias culturales y creativas, incluyendo a la artesanía, la música y las artes audiovisuales entre otros. De acuerdo con el BID (2015), este sector económico generó en 2015 ingresos por \$124,000 millones de dólares y dio empleo a 1,9 millones de personas tan solo en América Latina y el Caribe. Para México el BID (2015) reporta que se generan 55,000 millones de dólares, lo cual resulta en más del doble de las remesas que recibe. Lo anterior se traduce en que la actividad artística y creativa de México genera una gran cantidad de ingresos, pero estos son mal distribuidos, y se producen a partir de una mercantilización de obras creativas y artísticas que se encuentran en un circuito de élite, donde pocos artistas cuentan con una situación laboral y económica extraordinaria y se benefician en detrimento de la mayoría de los artistas, ya sean músicos, artistas plásticos o artesanos, quienes en su mayoría no gozan de una situación social y económica saludable con respecto a su trabajo, traduciéndose en una precariedad laboral y económica.

En el caso de los artistas de la ciudad de Puebla, se puede mencionar que solo algunos artistas que han trabajado desde hace 20 años han logrado un posicionamiento mediano, ya sea con algunas presentaciones o impartiendo clases de arte en universidades, incluso algunos de ellos aún participan por becas impulsadas por el Estado, mientras que la mayoría de artistas que no están posicionados no reciben apoyos y su obra artística es desconocida, resultando en una precariedad de su vida y de su obra. Por otro lado, los estudiantes egresados de carreras artísticas carecen de oportunidades para desarrollar su carrera y tienen que dedicarse a otras actividades. Por ejemplo, dentro de las instituciones privadas, la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP) oferta la carrera de Música, pero solo brinda apoyo a aquellos que ya han consolidado su carrera, quienes llevan 20 años de experiencia, legitimando su obra y cobijándola por la institución. Por lo tanto, los estudiantes egresados de la Licenciatura en Música tienen un apoyo nulo.

Los recursos aportados por parte del Estado no recaen sobre los artistas locales, ya que se han realizado inversiones fuertes para traer a Puebla a artistas de talla internacional mientras que la mayoría de los artistas poblanos no logran dar a conocer su trabajo,

disminuyendo así sus ingresos, manteniendo al músico en el anonimato y en una precariedad laboral. El caso de las y los músicos en Puebla se agrava pues no hay apoyo real del Estado; sin embargo, existen algunos espacios privados a manera de cafés-bar en el centro de la ciudad de Puebla como el Breve Espacio, el foro Karuzo, o en Cholula lugares como Jazzatlán, este último otorga especial atención a las y los músicos que vienen de otras ciudades a tocar al lugar. La mayoría de músicas y músicos egresados de la licenciatura emigran a otras ciudades en busca de mejores condiciones u optan por el modelo de la hora clase en academias de música. Es por ello que los modelos de colectivos resultan en una forma alternativa en que los propios artistas revalorizan su situación laboral y artística.

Actualmente, dentro de las políticas que impactan negativamente al trabajo artístico se encuentran, por ejemplo, los constantes recortes al presupuesto del sector cultural e incluso desvíos de recursos públicos, además de un mal manejo donde se continúa privilegiando a los artistas consagrados o se siguen creando políticas culturales que ponderan los festivales sobre el trabajo de los artistas de a pie, de los artistas locales y nacionales que viven subsumidos en una precariedad laboral.

Por ello, se puede señalar que en México las políticas culturales dictadas por las exigencias del modelo neoliberal han descuidado el desarrollo cultural y, más aún, el trabajo y el modo de vida de los trabajadores de este sector, privilegiando las actividades que generan beneficios económicos para los sectores dominantes, por ejemplo, el turismo. Un caso relevante de esta dinámica lo constituye el sexenio de Enrique Peña Nieto, durante el cual se realizaron de manera sistemática recortes al sector cultural. Estos recortes no obedecían a objetivos estratégicos nacionales, sino que se realizaron de manera discrecional sin transparencia ni claridad de sus fines. El manejo de estos recursos incluso ha sido señalado como situaciones vinculadas a la corrupción, como los recursos entregados para festivales culturales que nunca se realizaron (Ángel, 2020).

Se puede observar el recorte gradual a través de las siguientes cifras: de 2013 a 2014 se propuso recortar a 4 mil millones de pesos (Aristegui, 2013). Para 2015, se planteó un recorte de 3 mil 103 millones. Mientras que para 2016 hubo un recorte al sector cultural por más de 2 mil millones de pesos en relación con el año anterior (Sin Embargo, 2015). Para el año siguiente, 2017, el recorte pasaría a más de 3 mil 329 millones (*El Universal*, 2016).

Dejando para 2017 un presupuesto de solo 10 mil 928 millones (Gutiérrez, 2017). Con lo anterior se puede ver que los recortes anuales fueron de entre 3 y 4 mil millones por año consecutivamente.

En Puebla, se ven claramente las políticas que fetichizan al arte al convertirlo en una somera mercancía, ya que el 21 de febrero de 2017 la Secretaría de Cultura fue absorbida por la Secretaría de Turismo, llamándose a partir de este momento Secretaría de Turismo y Cultura (Carrizosa, 2017). Secretaría a la que parece solo importar el Museo Internacional Barroco, donde pagan más de dos millones de pesos al mes por mantenimiento del museo (López, 2017). Además, el museo expuso coches de la empresa alemana AUDI para fortalecer la imagen y mediatizar de manera positiva la reciente planta Audi instalada en San José Chiapa. Estos recursos bien encaminados podrían beneficiar a los artistas poblanos y modificar su precariedad laboral.

Los nuevos espacios que se han configurado en la ciudad de Puebla para la actividad musical son de inversiones privadas, donde solo artistas consolidados de talla nacional e internacional pueden hacer uso de estas instalaciones como el Acrópolis. De acuerdo con Karen Meza: “Acrópolis [ahora conocido como auditorio GNP] Puebla será el tercer coliseo del país después del de Yucatán y Coahuila, pues tiene capacidad para más de 10 mil personas y tuvo una inversión privada de casi 400 millones de pesos” (Meza, 2016).

En párrafos anteriores se ha delineado un breve panorama empírico de la problemática artística en México y Puebla. Debido a que el eje central de la investigación es la precariedad y la subsunción alrededor del trabajo de las y los músicos, y que el resultado del trabajo musical generalmente se define como obra de arte y en general se habla de la música como una actividad del arte, resulta imperativo aventurarse a la complicada tarea de definir qué es el *arte*, ya que incluso existen teóricos que desde la filosofía del arte no se atreven a definirlo, hay otros que, por el contrario, dedican todo un libro para tal fin, como en la obra *Qué es el arte*, de Arthur Danto (2013). Con base en autores, cuya conceptualización se considera sustancial para los fines de la investigación, se delinea la propuesta de significar la obra artística como un producto concreto (no etéreo, no inasible), del trabajo humano y por lo tanto acercar a la obra musical a la perspectiva de la Crítica de la Economía Política.

Es importante entender no solo a la precariedad y subsunción del trabajo de las y los músicos como un fenómeno complejo y en movimiento, sino también al arte; la música y a la industria musical, ya que ello permitirá entender los procesos que lo configuran, marcando distancia con las visiones cultivadas, aun actualmente, en las que el arte y la economía de la música se observan con miradas parciales.

Edgar Morin plantea que los saberes se encuentran fragmentados a partir de Descartes y su frase célebre: “hay que analizar las cosas hasta sus últimas consecuencias”, deriva en las ideas de separar la ciencia de la filosofía y de otros saberes. Esto es el paradigma de occidente: el paradigma de la disyunción, el cual separa los saberes. En respuesta a esta fragmentación, Morin opone el paradigma de la conjunción, el cual conjunta los diferentes conocimientos que están dispersos (2009, p. 12). En el mismo sentido, Ilya Prigogine señala que, debido al éxito del método científico, el cual puede resultar parcial o ilusorio, deriva en “el enfrentamiento entre lo que se ha venido a llamar las dos culturas: las humanidades y la ciencia” (2004, p. 41).

Morin (2009) además señala que una de las problemáticas que encierra el conocimiento en sí mismo es el del error, pues se busca conocer la realidad de un fenómeno, cómo funciona y cómo se desarrolla; sin embargo, este conocimiento contiene errores y, por lo tanto, el conocimiento “siempre es aproximado, no es absoluto”, y cuando se problematiza o se le hacen preguntas al conocimiento es cuando este estalla y su paradoja se desmigaja, permitiendo descubrir lo desconocido. El arte no ha sido la excepción al respecto de la fragmentación de los saberes y, debido a que actualmente aún existe una preponderancia a estudiar los fenómenos artísticos desde visiones parciales, el conocimiento de este todavía encierra errores y cuestiones desconocidas.

El arte ha sido estudiado tradicionalmente desde su propia teoría del arte, una especialización y, por lo tanto, una fragmentación del conocimiento, la cual se ha nutrido básicamente de dos perspectivas: la primera es la filosófica y la segunda, que deriva de la primera en una ciencia propia, la estética; por lo tanto, se han estudiado solo ciertas dimensiones del arte. Sin embargo, han resultado valiosos algunos esfuerzos donde el estudio interdisciplinar ha conjugado áreas del conocimiento aparentemente lejanas, pero que permiten una mejor comprensión de diversas problemáticas y fenómenos del arte,

como es el caso de la estética con la neurociencia, que en su conjugación forman la novedosa disciplina del siglo XXI llamada neuroestética, la cual busca comprender lo que sucede en el cerebro cuando estamos frente a una obra de arte y por qué gozamos de esta interacción. Dentro de estas dimensiones se cruzan también las teorías del arte, la estética y la ciencia evolutiva, originando la disciplina de la ciencia estética, que busca entender el arte desde la perspectiva biológica y de la evolución del ser humano. En el caso de la música, se ha acuñado el término de neuroestética de la música para entender los procesos neuronales que ocurren cuando se crea, ejecuta y escucha la música.

Otro caso actual es la combinación de la estética con la psicología, la que nos permite comprender desde una perspectiva cognitiva cómo entendemos el arte. Michael J. Parsons señala: “¿Cómo llegamos a comprender el arte? Poco es lo que aún sabemos como humanidad para responder esta pregunta. En los últimos veinte años, más o menos ha habido un énfasis cognitivo dominante en la psicología del arte y se ha realizado una serie de estudios de las habilidades cognitivas relacionadas con las artes” (2002, p. 13). En ese sentido, también existe la psicología cognitiva de la música (Sloboda, 2015) donde se busca comprender los procesos mentales derivados de interpretar y componer la música, así como las habilidades requeridas y desarrolladas para ello.

Por lo tanto, el arte es complejo, no es solamente una producción humana como señalaba Aristóteles, o como recientemente menciona Ellen Dissanayake, autora que pertenece a la rama de la ciencia estética: “el arte es resultado de crear algo especial” (2007, p. 15), a lo que ella llama *artificación*.

Resulta importante señalar que la artificación, la creación o la práctica artística tiene implícitas relaciones sociales, económicas y políticas. Por ello, al estudiar el aspecto económico del arte, resulta necesario hacerlo desde un enfoque del pensamiento crítico, no basta con tratar de comprobar que el capitalismo ha impactado negativamente en las relaciones sociales alrededor del arte, sino comprender cómo se articula la problemática con los aspectos sociales, económicos y políticos, proponer una solución y vislumbrar los aspectos aún no estudiados y que al momento permanecen invisibles.

El arte en general y la música son un entramado de configuraciones artísticas, sociales, políticas, económicas y estudiar su realidad, así como aspectos fundamentales de su desarrollo histórico para la problemática señalada, resulta fundamental, pues se debe entender al arte como un fenómeno complejo que se encuentra articulado y que se transforma con los sujetos a través del tiempo y el espacio.

La importancia del arte para la economía como objeto de estudio ocurre recientemente en el siglo XXI. En México, en 2004 Ernesto Piedras publica su estudio *¿Cuánto vale la cultura en México?*, donde muestra el impacto económico de la cultura en México, señalando que para 1998 en el país el valor de las industrias protegidas por el derecho de autor (IPDA) representan el 6.7 % del PIB (Piedras, 2004).

Por otro lado, está la visión de la economía neoliberal. En 2001, John Howkins acuñó el término de “la Economía Creativa”, la cual comprende los sectores fundamentados en la propiedad intelectual, como las artes visuales, artesanías, música, *software*, videojuegos, etcétera. Posteriormente, en 2013 Felipe Buitrago e Iván Duque, por medio del BID, lanzan el libro *La economía naranja*, en que acuñan este mismo término como antecedente al de Howkins, donde muestran la importancia del sector de la economía cultural y creativa global, por lo que “si esta economía naranja de las Américas fuera un país representaría la tercera economía” (Buitrago y Duque, 2013, p. 116) del hemisferio norte, es decir, dos economías por delante de México. Sin embargo, Buitrago y Duque explican que el incremento de esta economía está relacionado con “el impresionante desempeño de Estados Unidos” (2013, p. 102), por lo que habría que cuestionar a qué se refiere este desempeño y las relaciones económicas, políticas y sociales que pone en juego.

La importancia de la cultura y el arte para la economía ha sido relegada en el pasado. Por ejemplo, durante el período de 1800 “los escritos de Ruskin sobre la economía del arte fueron denunciados, deplorados, o ignorados por la mayor parte de la profesión económica en su propio tiempo y, a partir de entonces, vivió en el pensamiento y la literatura del movimiento obrero” (Ginsburgh & Throsby, 2013, p. 53).

Otro caso emblemático, para el período de 1930, ocurre con uno de los economistas estrellas del momento: John Maynard Keynes, quien convivió y se integró durante gran

parte de su vida a las comunidades de artistas y escritores. Por lo que experimentó las artes de primera mano y, aunque su núcleo fue la comunidad de Bloomsbury Group, sus contactos se extendían mucho más allá de este grupo, con diversos artistas.

Sin embargo, “[e]l mismo Keynes no hizo contribuciones significativas a la vigorosa y original –pensando en Bloomsbury– sobre el lugar de las artes en la sociedad y la economía” (Ginsburgh & Throsby, 2013, p. 61).

En 2008 aparece el libro *The Political Economy of Art: Making the Nation of Culture* de Julie F. Codell, el cual examina las relaciones del arte con el Estado, así como los puntos de tensión entre los procesos culturales y los económicos, como las inversiones del Estado en la cultura, en artistas y en el público. En 2013 se publica *Handbook of the Economics of Art and Culture* de Ginsburgh y Throsby, obra en dos volúmenes que reúne a un gran número de teóricos con temas profundos sobre la economía del arte y la cultura, y aunque la base es económica, sus autores proceden también de otras disciplinas.

Lo anterior sirve para enfatizar que aún son pocos los estudios que se abocan a la problemática económica del arte, y en su mayoría son incipientes en cuanto a que señalan la derrama económica de la cultura, pero son pocos los que se ocupan de problematizar la relación política y económica con el arte y cómo, desde un sistema capitalista, los países hegemónicos inciden en la producción artística y cultural de los países dominados, así como en las condiciones y la calidad de vida de los artistas y artesanos.

El mercado del arte y la industria musical implican a los sujetos y a las estructuras, haciendo énfasis en los sujetos como “productos y productores” (Zemelman, 2011, p. 229), es decir, como sujetos condicionados por su entorno sociocultural, pero también como creadores y transformadores del arte y la cultura.

Esta investigación busca, con base en el conocimiento construido durante su trayecto, delinear posibilidades de solución que coadyuven a la formulación de políticas públicas al respecto del conflicto social resultante de la articulación de los ejes políticos, económicos y sociales con el arte y la música en la actualidad.

El arte siempre ha estado vinculado a aspectos económicos y políticos, debido a ello la definición de *arte* es abierta, subjetiva y problemática. La noción más divulgada es la que se tenía en el romanticismo, en la que el arte surge espontáneamente del genio para expresar las emociones y donde diversos aparatos teóricos apoyaban las características estéticas de las obras que podían ser consideradas como obras de arte. Es importante señalar que el arte siempre ha estado ligado a relaciones de poder (como en la época medieval y renacentista con su vínculo con la Iglesia) y a relaciones económicas (tomando el mismo caso del arte medieval y renacentista vinculado a los mecenas). Con cada época aparecen diferentes rasgos en el arte y surgen aparatos teóricos que justifican sus cualidades estéticas y, de igual manera, se ha relacionado con diferentes esferas políticas, sociales, económicas y culturales.

En este punto es importante señalar que existe una problemática al definir el arte, pues existen múltiples definiciones dependiendo del crítico, del lugar o del ramo artístico desde donde se haga, incluso algunos expertos evaden las definiciones; sin embargo, es importante definirlo para posteriormente conceptualizar correctamente la actividad artística de la música. Una definición actual del arte es la elaborada por Ellen Dissanayake (2003, p. 139), quien señala que el arte o artificación, como ella lo denomina, es transformar algo en una cosa especial que acentúa el carácter espiritual y potencia la humanización en los momentos de transición del ser humano en todas las culturas, por ello señala: “A través de la historia humana las artes han surgido como resaltadores, comportamientos especiales que modelan y embellecen las cosas que nos importan”.

Los críticos de arte en general tratan de evitar definir al arte o lo definen según les convenga, como aquellos insertados en las tendencias de mercado o *mainstream*. Sin embargo, es importante recordar la definición que hace Aristóteles, quien define al arte como un proceso de creación razonado, (Tatarkiewicz, 1991, p. 148); por su parte, Jung dice que el arte es lo que nos va a salvar de la barbarie, ya que “el arte es una especie de instinto innato que se apodera de un ser humano y lo convierte en su instrumento (1971, p. 167). Otros autores como los románticos definían al arte a partir de que este debía expresar sentimientos y estados de ánimo. En contradicción, existen otras definiciones críticas, como la de Marcel Duchamp, quien en una de sus célebres frases decía que el arte es lo que el

artista designa como arte, lo cual se podía observar en “la actitud desinhibida de Duchamp al centrar lo que hasta entonces se llamaba arte a la simple acción de señalar cualquier cachivache trivial como tal” (Calvo, 2014, p. 10).

Por ello, con este abanico de definiciones se ha mantenido la idea de que el arte es realizado por un genio creador, una figura que trasciende al ser humano. Esta definición es la que más ha perdurado y ha sido absorbida por el sistema capitalista, ya que actualmente hablar de arte significa, inequívocamente, hablar del mercado del arte. De esta forma, conviene señalar que el mercado del arte está dominado por lo que Adorno (2007) caracteriza como la industria cultural, la cual es “un orden ideológico creado desde arriba para impedir la formación de individuos autónomos, que juzguen y decidan por sí mismos. En ese sentido Adorno criticó a Benjamín por no haber sabido ver el mecanismo de dominación que se oculta en la industria cultural” (Bozal, 1991, p. 199).

Por ello, consideramos partir de la definición de arte de Dissanayake (2003) y ampliarla al enfatizar que lo especial está también en los altos niveles de maestría con la cual el artista expresa lo humano de una manera sofisticada y que trasciende su materialidad, así como su momento histórico para finalmente transformar la realidad. Sin embargo, se matizará dicha definición para esta investigación, señalando que las y los músicos crean expresiones artísticas,² que pueden ser mercantilizadas y que posteriormente la historia o el mercado arbitrariamente pueden definir como obra de arte.

La situación actual del arte y de la música obedece a su inserción en las relaciones sociales capitalistas, y es a través de sus políticas económicas que se define al arte como una mercancía que basa su calidad de acuerdo con su precio en el mercado, fomentando que se valore estéticamente las obras que resultan con un mayor precio en el mercado del arte; en la industria musical esto implica aquellas canciones o artistas que le significan mayor ganancia monetaria. El arte ha dejado de ser el conocimiento de lo sensible a través del pensamiento, el hacer algo especial, cuyas características cualitativas elevan al ser humano y le permiten un desarrollo integral.

² Una expresión artística no es necesariamente una obra de arte.

Una vez conceptualizado lo que es el arte, otro aspecto importante para la investigación es plantear cómo, desde el mercado del arte, se puede hablar de la industria musical partiendo de la idea de que el mercado del arte es una categoría económica y artística a través de la cual se expresa la hegemonía de las relaciones sociales capitalistas. Mientras que la industria cultural es un concepto acuñado por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer (2007), generado a partir de su crítica hacia la producción en serie de la cultura y el arte en el capitalismo. Actualmente, la industria cultural comprende los mecanismos de creación, producción, difusión y mercantilización de las expresiones culturales y artísticas como la música, y en ese sentido a esta última se le denomina industria musical.

Por lo tanto, la industria musical se deriva de la industria cultural y será a la que se hará referencia. Es un concepto central debido a que el objeto de estudio de esta investigación son las y los músicos. Es importante señalar que esta industria afecta tanto a las y los músicos insertos en ella, como aquellos que no lo están y que tienen dinámicas de trabajo diferentes a la industria musical, la configuración de esas dinámicas e interrelaciones con otras dimensiones es parte del objeto de esta investigación. Los ejemplos de músicos no insertos en la industria musical puede ser el caso de las y los músicos que tocan música regional o de los que denominamos como músicas y músicos de oportunidad, aquellos que han encontrado en esta actividad un medio de vida y que tocan en espacios públicos como la calle o los medios de transporte.

La investigación desarrollada indaga el impacto económico y social que tiene el mercado laboral de las y los músicos, lo cual resulta en su mayoría en condiciones de precariedad. Las y los músicos son abordados como una categoría que cubre tanto a músicos académicos o profesionales y a los denominados líricos, quienes, aunque no tienen una formación académica, sí despliegan un conocimiento empírico que les permite tener el oficio de músicas o músicos, y que pueden ser solo ejecutantes o también creativos como los canta-autores. También se aborda a los cantantes líricos de oportunidad,³ que han encontrado en la música un medio para su subsistencia y que desarrollan su actividad en los espacios públicos cotidianos como la calle, la plaza e incluso en el transporte público. Por lo tanto, los criterios para definir el objeto de estudio y delimitar la categoría de músicos es

³ Categoría que será discutida en el cuerpo de la investigación.

que desempeñen la actividad como forma de vida y que por lo menos la lleven desarrollando por dos años, y en el caso de las y los músicos académicos que tengan el grado correspondiente. Las y los músicos académicos comprenderán a los ejecutantes, compositores y arreglistas, la categoría no es rígida debido a que un músico profesional puede desarrollar una o varias actividades musicales al mismo tiempo o tener una dinámica itinerante. En la categoría de músicos académicos o profesionales también se integran las y los músicos maestros, aquellos que ejercen la actividad docente, ya sea vinculada o no al campo musical. Además, se integran a la categoría las y los músicos investigadores, quienes se dedican a estudiar el trabajo desarrollado por los artistas o músicos para generar conocimiento que ayude a transformar el campo musical en sus diversas dimensiones. Finalmente, se analizan aquellos músicos académicos que son desplazados por la dinámica capitalista de la industria musical hacia otra actividad alejada de su formación musical, debido a la falta de oportunidades laborales, lo que resulta en una insatisfacción del sujeto por este distanciamiento.

No se analizan aquellos individuos que mantienen la actividad musical únicamente como pasatiempo, ni a los lutieres y fabricantes de instrumentos musicales, debido a que su actividad laboral es tangencial a la música y a las características señaladas como objeto de estudio de esta investigación.

Es importante señalar que en el mundo del arte y la música la diferencia entre músicos líricos y académicos está fuertemente fundada en un elitismo, es decir, en el hecho de que el académico usualmente es una persona estudiada, mientras que el lírico adquiere sus técnicas exclusivamente a través de la práctica. En general, en el mercado del arte y en la industria musical la expresión artística está destinada a un intercambio mercantil y el renombre de la persona añade un valor al producto que se intercambia.

Por ello, se considera que es imprescindible abordar la situación actual del mercado del arte y la industria musical en su vinculación con la problemática que se origina en torno al modelo económico que predomina en el arte y la cultura en el mundo globalizado. Con estas bases será posible avanzar en el estudio de su impacto en el trabajo de las y los músicos en México y, particularmente, en Puebla.

Las condiciones que se observan en las y los músicos y la industria musical conforman una realidad atravesada por distintas dimensiones como la económica, social y política, las cuales se interrelacionan. Es un fenómeno complejo y que se encuentra en constante cambio, es decir, no es estático sino que se encuentra en movimiento. A su vez, se pueden observar externalidades en el fenómeno, pero dentro de esta configuración fenoménica hay que indagar e investigar en las interioridades que no están expuestas a simple vista. Estas interioridades resultan en la configuración de las relaciones y de los aspectos macro, meso y micro de las múltiples determinaciones del arte, y específicamente de la música y la condición de las y los músicos, en el entendido que lo micro involucra tanto a la subjetividad del artista o músico, como a los aspectos políticos, culturales, económicos y sociales inmediatos a su entorno y que impactan de manera directa sus condiciones de vida y de trabajo. El nivel meso a diferencia del anterior que ocurre en la localidad del músico, es más amplio pues involucra procesos que ocurren a nivel nacional y que a su vez inciden en lo local. En tanto que lo macro refiere a los procesos globales que afectan directa o indirectamente tanto a los procesos nacionales como a lo local y a la propia subjetividad del artista y del músico.

Los procesos globales, lo macro, se encuentran encarnados por dos agentes: el primero de ellos corresponde a la economía mundial capitalista (Sotomayor 2018) y las políticas culturales y sociales que interactúan con ella; de manera inherente lo podemos encontrar en las políticas neoliberales y de la dependencia cultural de las cuales ha sido objeto México. En tanto que el segundo agente se encuentra en una industria cuyos trabajadores fundamentales son precisamente las y los músicos, es decir, esta industria es la industria musical que se desprende de las industrias culturales y que actualmente dominan el mercado de la música e imponen tendencias, impactando tanto a sus propios trabajadores como al resto de las y los músicos. Los procesos nacionales, lo meso, implica una heterogeneidad de músicos, con condiciones heterogéneas de vida y laborales dependiendo estas de las condiciones socioeconómica y culturales de las regiones del país, atravesadas por las políticas económicas y culturales nacionales, generalmente subsumidas a las tendencias de carácter global, encarnadas en una industria musical nacional. De este entramado de procesos se deriva la desvalorización de las actividades musicales, entre otros rasgos, situación que se expresa en el desconocimiento de artistas locales que cuentan con

propuestas alternativas y creativas. Es importante señalar que también existe una industria musical que domina el ámbito nacional y que depende de la industria musical global.

Lo micro se refiere a las condiciones inmediatas de las y los músicos en Puebla, no solo a sus condiciones económicas y laborales que impactan su vida y su trabajo. También importante es la implicación con la subjetividad y los imaginarios de las y los músicos en Puebla, condicionados por los procesos que ocurren a nivel meso y macro.

Es por ello que resulta relevante debatir sobre el papel de dominación de la industria musical en el país y de las políticas neoliberales y de dependencia cultural en México. Así como su relación con los aspectos nacionales, como son las políticas culturales que afectan directamente a las y los músicos. De tal forma que lo macro y lo meso se articulan con lo micro, es decir, con las y los músicos en sus diferentes localidades. En el caso de Puebla, para esta investigación resulta importante ver cómo está configurado el trabajo del músico a partir de relacionar esta dependencia cultural, la industria musical, las políticas públicas y las condiciones económicas y sociales de las y los músicos en la ciudad.

El desarrollo del presente trabajo mantiene como objetivo general: aportar un modelo de análisis de las condiciones laborales de las y los músicos en Puebla, develando la trama de articulaciones estratégicas que configuran la precariedad y la subsunción en el trabajo de las y los músicos, así como sus implicaciones de género.

Como objetivo particular se busca: establecer recomendaciones, con base en el conocimiento logrado, que apoyen en la formulación de políticas y acciones para generar mejores condiciones de desarrollo en el trabajo de las y los músicos.

La pregunta central que guía el proceso de investigación es la siguiente: ¿de qué manera se articulan estratégicamente las condiciones socioeconómicas que propician la conformación del mercado laboral y de la industria musical con implicaciones de precariedad económica para las y los músicos en Puebla, México?

Para dar respuesta nos hemos trazado como preguntas particulares:

- ¿Qué categorías son las más adecuadas para analizar la problemática de precariedad en las y los músicos?

- ¿Cómo condiciona el mercado laboral musical las condiciones de vida y el trabajo de las y los músicos?
- ¿Cómo las políticas económicas y culturales impactan a las y los músicos?
- ¿Cuál es la situación de trabajo de las y los músicos?
- ¿Si los ingresos de las y los músicos son insuficientes, que actividad alterna les permite sobrevivir?
- ¿Cómo perciben las y los músicos la equidad de género en su vida y producción?

La metodología aplicada en la investigación se deriva de la mirada epistémica y teórica de la realidad como un hecho complejo, por lo tanto, el camino a seguir será abordar primeramente una problematización general del arte y la música, así como las relaciones que se establecen con la precariedad y subsunción de las y los trabajadores de la música. Posteriormente, se realiza una revisión teórica de los conceptos y categorías pertinentes para entender la precariedad laboral en la música a partir de la Crítica de la Economía Política que permitirá un acercamiento para entender como está configurada la precariedad y subsunción en el mercado laboral de las y los músicos. Después se realiza un análisis histórico político que ha configurado en México el trabajo musical. Para posteriormente entrar de lleno con la precariedad y subsunción de las y los músicos en Puebla.

Capítulo 1. Bases epistémicas y teóricas hacia el trabajo de las y los músicos

1.1 Una mirada hacia la complejidad del mercado del arte

El objetivo de este apartado teórico es hacer explícita la mirada a partir de la cual se pretende abordar el estudio de la problemática de la precariedad y subsunción en el trabajo del músico situada dentro del mercado del arte, las bases epistémicas, así como identificar algunas categorías de análisis y prefigurar líneas generales de la metodología.

En la construcción de esta mirada se retoman los principales aportes desarrollados por los pensadores del pensamiento crítico y del pensamiento de la complejidad, se consideran pertinentes para la investigación aportes de autores como: Edgar Morin (2009), Hugo Zemelman (2011), Karel Kosik (1985), Enrique de la Garza (2018) y Rolando García (2006), cuyos planteamientos resultan sustanciales para rebasar la visión positivista de la ciencia, visión que fragmenta la realidad del objeto de estudio y que constriñe el análisis de las problemáticas, limitándose a la comprobación de hipótesis.

Desde el pensamiento crítico se busca, contrario a la visión positivista, generar nuevos conocimientos, inscribiéndose en una lógica de descubrimiento que permita desentrañar la complejidad de la realidad estudiada e identificar opciones para su transformación, es decir, proponer soluciones viables para las problemáticas a estudiar.

Con base en la reflexión acerca de las aportaciones de los autores mencionados se establece como punto de partida que el arte, la música y sus trabajadores conforman un fenómeno complejo, el cual está interrelacionado con diferentes campos y niveles de la realidad.

Esta interrelación, llamada articulación por Zemelman (2011), es la que nos permitirá abordar la complejidad del arte en sus interrelaciones fundamentales con lo económico, lo político y lo social, ya que es en su interacción donde podremos encontrar cómo se configura la problemática del actual mercado del arte, que al estar inscrita en el sistema capitalista impacta negativamente en las condiciones del trabajo de los artistas, las obras de arte y la cultura del país en su conjunto.

1.1.1 Delimitación epistémica de la realidad y del arte

En este punto habría que detenerse y preguntarse: ¿cuál es la realidad del arte contemporáneo, de la cultura, así como de las y los músicos?, y aunque la respuesta se desarrollará en extenso en los capítulos tres y cuatro, metodológicamente, para poder responder a esta pregunta, la verdadera interrogante es: ¿cómo se concibe la realidad desde una metodología del pensamiento crítico?

Para ello, utilizaremos las propuestas de Karel Kosik (1985), quien nos dice que lo que conocemos como la realidad es el mundo de la pseudo-concreción, es decir, solo una minúscula visión de lo que comprende el fenómeno a estudiar, un fragmento de este, y que la cosa misma no se presenta de manera inmediata al hombre y que la esencia se conoce mediante un esfuerzo, a través de la ciencia y la filosofía. Por lo tanto, lo que el hombre percibe directamente de la realidad a través de los sentidos es la apariencia, lo que Kosik llama “el mundo de la pseudo-concreción” (1985, p. 10).

Entonces, bajo esta óptica, la realidad del mercado del arte, cultura y música está oculta, es decir, las diferentes variantes que intervienen en el trabajo del artista en su pseudo-concreción solo nos muestran lo que permite satisfacer las necesidades prácticas inmediatas, como por ejemplo pensar, en el caso de los músicos, que solo aquellos realmente buenos son los que están posicionados en el *mainstream* del arte o que el público actual no entiende al arte contemporáneo y que se necesitan expertos para ello, ambas aseveraciones tienen implicaciones sociales y económicas. De lo anterior se puede observar que la apariencia de la realidad inmediata del arte, la cultura y la música se vincula con conceptos asociados a esas representaciones, pero solo pertenecen a la superficie del fenómeno, no a su esencia.

Kosik señala: “El mundo de la pseudo-concreción, es un claro-oscuro de engaño y de verdad. El fenómeno muestra la esencia y al mismo tiempo la oculta. [...] Captar el fenómeno de una determinada cosa significa indagar cómo se manifiesta la cosa en el fenómeno, pero también describir cómo se oculta al mismo tiempo” (1985, p. 10).

Por consiguiente, la manera de abordar la realidad del trabajo artístico, y en específico del trabajo de las y los músicos, considera una investigación que permita conocer

qué es lo que genera el fenómeno de la precariedad en los artistas, y la subordinación del arte a fines económicos de la hegemonía, con amplias y múltiples repercusiones tanto a nivel global como local.

Por ello, la investigación se orienta a conocer qué es lo que genera estos fenómenos, cuál es su esencia, pero también sus manifestaciones externas, es decir, lo que se muestra en la realidad inmediata y mostrar la esencia, cómo está configurada y articulada la precariedad y subsunción de las y los músicos desde sus distintas dinámicas y dimensiones: económicas, políticas y sociales que generan un impacto negativo en el arte de la música y especialmente en sus trabajadores.

Es importante lo fenoménico, lo inmediato del mercado del arte y del trabajo artístico, así como su esencia, ya que en su conjunto conforman la realidad y configuración de la precariedad y subsunción del trabajador de la música alrededor de su mercado laboral. Es así como, a través del pensamiento crítico, se busca no solo conocer cómo se expresa la problemática artística-económica, sino también que la genera, cuáles son los procesos que subterránea, pero efectivamente la configuran.

De tal forma que la idea central del método dialéctico crítico acerca de la necesidad de destruir el mundo de la pseudo-concreción (Kosik, 1985, p. 13) para captar la esencia del fenómeno nos orienta a la búsqueda de los procesos que actúan configurando la dinámica de precariedad y subsunción en el trabajo del músico. En tal sentido, las configuraciones y objetos son considerados por la dialéctica como dinámicos, somete a un examen las formas cosificadas del mundo objetivo y los muestra como “fenómenos derivados y mediatos, como sedimentos y productos de la praxis social de la humanidad” (Kosik, 1985, p. 13). Por ello, resulta importante hablar de la práctica, como praxis o actividad humana transformadora.

El arte es una actividad del hombre que a través de una práctica o praxis transforma un objeto,⁴ impregnándolo de creatividad y de aspectos simbólicos y culturales. Resulta interesante entonces que en el arte se manifiesta la idea de Kosik (1985) como ser

⁴ Material como la pintura o la escultura, o invisible como las ondas sonoras de la música.

ontocreador, ya que en el arte se manifiestan ideas estéticas, no estéticas, políticas, sociales, ideológicas y simbólicas, es decir, se expresa en muchas dimensiones.

La praxis del arte, revela al artista como un ser que crea la realidad a través de la transformación de la naturaleza, pero de una manera única y especial como lo señala Ellen Dissanayake (2003), a partir del término *artificación* (que ya se ha mencionado en la introducción), transformando la naturaleza y confiriéndole características simbólicas, estéticas, culturales y subjetivas, haciendo de ella una extensión de la humanidad que ha sido fragmentada por el capitalismo, el arte devuelve al ser humano a la naturaleza como uno mismo y le confiere a la obra humanidad y la capacidad de transformar la consciencia de otros seres humanos y des-enajenarlos de los procesos dominantes de los actuales medios de producción mediante su contemplación y disfrute.

La obra de arte además es una forma de conocimiento expresada en una realidad humano-social. La praxis comprende el trabajo del artista, su aspecto existencial y la formación de la subjetividad humana, además constituye la objetivación del hombre, por la cual, se crea la realidad humana y le posibilita abrirse a la realidad, “permitiéndole comprender al ser. Es decir, mediante la praxis puede revelarse al hombre, al universo y a la realidad en su esencia” (Kosik, 1985, p. 126).

Por lo tanto, en el caso de la música, a través de la práctica musical: ejecución y composición, es posible develar aspectos sustanciales del ser humano, desde aspectos emocionales hasta racionales. Ya que la música expresa no solo emociones, sino también una forma de razonamiento, ya que muchas obras musicales expresan posturas políticas, sociales y, de manera general, son una concreción simbólica cultural de su tiempo.

1.1.2 Problematicación del trabajo de las y los músicos

Para poder descubrir e identificar las condiciones profundas que interactúan con el trabajo artístico de la música es necesario romper con las manifestaciones exteriores o fenoménicas del trabajo de la música través de una postura de problematicación, formulando preguntas que apunten hacia lo no visible e incluso hacia lo desconocido.

Por ello, Zemelman (1987) hace énfasis en que más que explicar es necesario indagar en lo desconocido. Por lo tanto,

el proceso constructor del objeto consiste en reconstruir un campo articulado con base en una pregunta-eje que sirva de punto de partida del conocimiento. Corresponde a pensar de acuerdo con los requerimientos de un campo de posibilidades, en forma que pueda llegarse a fijar el contenido teórico de una proposición, rompiendo con la fragmentación de la observación sobre la realidad, mediante las articulaciones posibles de la pregunta eje [...] [que] refleja el esfuerzo por penetrar en la realidad por medio de una lógica de inclusividad de niveles que operan mediante instrumentos conceptuales que cumplen la función de reflejar la articulación y su movimiento vertical longitudinal, [y] coyuntural (Zemelman, citado en Tello, 2011, p. 230).

Por lo tanto, las preguntas hacia la problematización de la precariedad laboral en la música buscan conocer y delimitar las relaciones de articulación que se manifiestan respecto a otros problemas que ocurren en la realidad. Estas relaciones ocurren en las dimensiones artísticas, políticas, económicas y sociales, las cuales en su conjunto conforman el contexto especificador dentro del cual las preguntas eje tomarán su significado.

Optar por preguntas conductoras o preguntas eje en lugar de una hipótesis para estudiar la precariedad y subsunción del trabajo de las y los músicos, se justifica porque, como se ha señalado, se busca encontrar lo desconocido, encontrar las articulaciones y generar una solución política y que sea viable. A lo anterior agregaría la cita de Tello donde señala que la “complejidad obliga a cambiar los comportamientos epistemológicos de la investigación de las ciencias sociales” (González-Casanova, citado en Tello, 2011, p. 230).

Las preguntas ejes que problematizan las condiciones laborales de las y los músicos son: ¿qué procesos configuran la precariedad y subsunción del trabajo de las y los músicos?, ¿cómo están articulados estos procesos artísticos, políticos, económicos y sociales?, ¿hay posibilidades de reconducción, de que las y los músicos escapen a la precariedad en el sistema capitalista?

Hay un extremo cinismo en cómo se maneja el arte actualmente. Por un lado, una gran parte de la producción del arte contemporáneo se inserta en un discurso en contra del capitalismo, aunque paradójicamente se inscribe en el propio capitalismo, donde las obras artísticas, en el caso de la música, se integran como producto del trabajo de los músicos, que se encuentran bajo la influencia de la industria musical, y que son creadas con el único fin de conseguir ganancias.

Esto lo podemos observar en algunos intérpretes de hip hop cuyas obras critican al capitalismo mientras que ellos mismo son parte de la industria musical y se benefician de sus exorbitantes ganancias. Por el otro lado, existe un eje sobre el cual las obras artísticas serán catalogadas como arte, a partir del costo que representen, las instituciones que lo promuevan o adquieran, es decir, academias, museos, salas de concierto son quienes legitiman que las obras sean consideradas arte y que tengan un valor cultural.

En el caso del arte objetual, este se legitima cuando es adquirido por museos o por medio de casas de subastas y galerías, estos espacios, junto con las políticas culturales del país, buscan privilegiar los intereses económicos sobre los artísticos. En el caso de la música, son las academias de música culta y las instituciones con salas de concierto las que legitiman a los músicos. Mientras que la música popular es legitimada por la publicidad y las plataformas de la industria musical como la radio o el *streaming*.

Lipovetsky (2007) menciona que la estetización del mundo, es decir, los juicios de valor del producto artístico, han migrado a otras áreas, creando otro tipo de objetos, lo que hace más ambiguo definir el arte, por lo que tiene un peso fuerte el ámbito capitalista en el arte. El arte se encuentra en crisis, lo cual representa un problema para la cultura y la educación, así como un serio problema para que los artistas puedan vivir de sus obras dignamente. El mercado del arte es monopólico y debido a ello surgen obras de arte que obedecen solo a intereses económicos, pero que tienen implicaciones sociales, políticas y culturales.

Como paréntesis, se menciona brevemente el origen del mercado del arte, el cual ocurre en el siglo XVIII con las primeras subastas del arte, las cuales eran organizadas por dueños de librerías sin experiencia en el arte. Posteriormente, se subió el tono, y grandes

subastas se organizaron en París y Londres. A partir de ahí se puede trazar el mercado del arte a lo que hoy podemos ver como la estructura internacional del mercado del arte en el siglo XX con las dos enormes casas de subastas: Christie's y Sotheby's, y que “ambos datan de mediados del siglo XVIII, y sus reglas reflejan las conservadas en los catálogos impresos de las ventas de finales del siglo XVII en Londres” (Ginsburgh & Throsby, 2013, p. 111). No existe transparencia en estas casas de subastas, es un espacio aprovechado por el capital financiero y el capital especulativo. Estos espacios donde se tasan y subastan al consumidor los productos de las industrias creativas también se han denominado como mercado del arte.

Por lo tanto, el mercado del arte es aquel espacio donde aparecen las obras artísticas y son puestas a la venta, en realidad es un concepto económico y artístico. Este mercado del arte es un conjunto de agentes, empresas e instituciones que se benefician de la explotación de la cultura y el arte con un fin comercial, su función como mercado es justamente tasar los precios y aumentar el valor económico de las obras de arte. En el caso de la música un concepto ligado al del mercado del arte, es la industria musical, el cual es otro concepto que agrupa al conjunto de empresas y transnacionales que controlan este mercado, y que será explicado más adelante.⁵

El problema del capitalismo que domina o subsume a las obras musicales, es la postura de esta investigación, sin embargo, es importante mencionar que existen otras posturas que no lo ven como un problema, sino como un beneficio, estas posturas obedecen al desarrollo neoliberal y que desde nuestro enfoque a partir de la Crítica de la Economía Política criticamos. Esta postura señala el potencial económico que posee la industria creativa, en el caso de la investigación su rama musical la industria musical, dentro del sector servicios, y que impacta de manera positiva debido a las derramas económicas de las actividades de esta industria, las cuales, como el enfoque desarrollista, siguen erróneamente apalancadas en medir el éxito a través del PIB, invisibilizando los problemas de precariedad que existen en el mercado laboral de los artistas.

⁵ Ver subcapítulo 1.4 sobre las industrias culturales y la industria musical.

Su expresión más contemporánea es precisamente la denominación de industrias culturales o industrias creativas, como prefieren llamarles los que abogan únicamente por sus aspectos positivos, sin destacar la problemática de la precariedad en sus trabajadores.

Las industrias creativas dentro de la llamada economía naranja no es más que una manera más en la que el capital ha cooptado el sector para explotarlo en su beneficio. Esta postura señala que las industrias creativas, dentro de las cuales se encuentran los artistas, van a traer crecimiento, desarrollo y una masificación de la cultura, generando valor agregado y empleo. Por lo tanto, el debate existe, y se le ha dado mucha difusión a las bondades de la economía naranja, sin embargo, desde nuestra postura en conjunto con la investigación teórica, la investigación cuantitativa y el contraste de la realidad opinamos que no es así, sino todo lo contrario, perjudica y precariza aún más el mercado laboral de los artistas.

1.1.3 Bases epistémicas: complejidad, articulaciones y configuración

La base epistémica que orienta esta investigación tiene como fundamento el método concreto – abstracto – concreto, que se propone a partir del estudio de Marx (2019) como una herramienta dialéctica que permite una mejor comprensión de los hechos sociales. Por ello, esta investigación problematiza la precariedad en las y los músicos a partir de lo que se observa en la realidad, identificando en una primera etapa las dimensiones políticas, culturales y sociales, así como sus principales vínculos con la precariedad que existe alrededor del trabajador de la música.

La necesidad de entender cómo se articulan las dimensiones: económica, política, social y cultural, tiene como fundamentos epistémicos las aportaciones de Zemelman (1987) y de Enrique de la Garza (2018). A partir de la problematización de las carencias que tienen las y los trabajadores de la música en la época actual, hemos visto imperiosa necesidad de presentar una aproximación a las articulaciones que configuran a la precariedad y la subsunción de las y los músicos. Pues justamente se propone identificar las articulaciones estratégicas que conforman esta configuración.

Para observar la realidad de las y los músicos es necesario explicitar el concepto de *realidad*, el cual es enunciado por Zemelman como “una articulación de procesos

heterogéneos” (1987, p. 24). En el caso de la precariedad y la subsunción en el trabajo de las y los músicos, estos procesos son las interrelaciones de las dimensiones económicas, políticas, sociales y culturales. Las cuales están en constante movimiento, es decir, van modificando sus interrelaciones y creando nuevas zonas de entramado. Este movimiento “se determina por los ritmos temporales de su desarrollo y su distribución espacial” (1987, p. 24).

En la precariedad laboral de las y los músicos, la temporalidad que se busca estudiar es la contemporánea, la cual está configurada a partir del surgimiento del arte contemporáneo, lugar espacio-temporal donde se inserta la música actual. Entendiendo la actualidad en su movimiento, como “dándose”⁶ y en donde es posible identificar posibles sentidos potenciales de nuevas realidades.

En cuanto a la distribución espacial debido a que el fenómeno de la precariedad del trabajo de las y los músicos ocurre como consecuencia del capitalismo e incluso la consolidación del arte contemporáneo, la industria musical y el fervor de la economía naranja tienen como uno de sus principales ejes lo que ocurre en el mercado del arte y de la música de Estado Unidos y afecta a México directamente por sus condiciones geopolíticas.

Por lo tanto, la presente investigación considera esta distribución espacial, y las relaciones políticas y económicas que ocurren de manera general a nivel mundial, así como los procesos políticos culturales en el país, para posteriormente enfocarse en los músicos de la ciudad de Puebla.

No se pretende generar un estudio específico y profundo del país, sino mostrar en su conjunto y a manera comparativa el movimiento y dinamismo de un fenómeno global, con arraigo en los países hegemónicos y su impacto negativo en el trabajador de la música. Zemelman señala al respecto del movimiento: “Si se pretende captar el movimiento de lo real no se debe olvidar el dinamismo que caracteriza a los procesos reales” (1987, p. 24).

Zemelman (1987) ubica a la realidad como una totalidad que tiene movimiento, articulación y dirección. El movimiento puede resultar de las cuestiones estructurales, y en

⁶ Término utilizado por Zemelman: *dándose*, ya que el movimiento de los hechos sociales no es algo acabado, es dinámico, y se encuentra en continua construcción.

el caso del trabajo de las y los músicos, se refiere a cómo se relacionan las estructuras políticas y económicas y se transforman con acciones, a las que denomina “transformaciones coyunturales” (p.24).

La articulación es un concepto que utiliza para captar la complejidad de un fenómeno, en el caso de la precariedad y subsunción, que condiciona al trabajo musical. Como se ha señalado, se articula con procesos políticos, económicos, sociales y culturales, y todos estos procesos intervienen en la problemática; además, develar la configuración, es decir, sus articulaciones, es la principal problematización de esta investigación.

La precariedad es una categoría central en la investigación. El sujeto son las y los músicos. Hay investigaciones centrales para nuestra investigación, que señala que un sector amplio de los músicos profesionales vive en condiciones de precariedad (Guadarrama, Hualde y López, 2015).

En cuanto a la articulación, por ejemplo, se encuentra la dimensión artística, la económica y la política, donde los músicos pueden apegarse a los apoyos del Estado, y condicionarse a sus agendas políticas, lo cual puede ser malo para el artista ya que pierde su libertad de expresión, pero le puede beneficiar económicamente y le ofrece una breve estabilidad económica. Por otro lado, puede resistirse a recibir apoyos del Estado o insertarse en el mercado del arte dominado por el capitalismo y el resultado puede ser malo para su economía, pero en beneficio de su obra de arte y su libertad de expresión. Por lo tanto, hay complicaciones entre la articulación de la dimensión económica y política con la artística. También es importante ubicar los momentos coyunturales donde los sujetos, los músicos, pueden ejercer acción a su favor.

De acuerdo con lo anterior, la precariedad laboral que existe en un amplio sector de los músicos y que se manifiesta por su flexibilidad laboral o porque su trabajo primario no es suficiente y tienen que buscar ingresos en otras actividades y, en general, “viven en incertidumbre” (Hualde, 2015, p. 206).

Se puede pensar que la precariedad se debe a que la producción, o no es buena o no responde a los requerimientos del mercado, podría ser una cuestión meramente económica de mercado; sin embargo, al relacionarlo con lo político se puede vislumbrar que estas

obras pueden no obedecer a un programa político cultural y, por ello, no son insertadas en el mercado nacional, o bien porque dependiendo del espacio, el cual tiene sus dinámicas propias, puede no obedecer al tipo de consumo cultural, por ejemplo en Puebla se consume y se esperan obras tradicionalistas, y en ese sentido entra el aspecto cultural como una dimensión a tener en cuenta.

Además del movimiento, el fenómeno de la precariedad en la música cuenta con una dirección en su desarrollo; sin embargo, esta direccionalidad está determinada como señala Zemelman por procesos estructurales, como las prácticas sociales y los microdinamismos derivados de la actuación del sujeto (1987, p. 28). Los músicos son los sujetos sociales que se analizan, sin embargo, como sujetos son ellos los que pueden mediante su acción influir en esta direccionalidad de las condiciones de la estructura económica y su configuración con las demás dimensiones, como las condiciones culturales, políticas y sociales en torno a la problemática de la precariedad en su mercado de trabajo.

El concepto de direccionalidad remite a la acción del sujeto para imprimir continuidades o rupturas, no es, por tanto, el solo movimiento de las estructuras las que propician la direccionalidad al movimiento de la realidad. La constitución del sujeto y sus posibilidades de acción no está condicionada únicamente por las articulaciones estructurales, sino que se cultiva desde un complejo de valores, creencias, ideas estéticas, emociones y sentimientos que a su vez integran configuraciones de la subjetividad. El entrelazamiento complejo de las configuraciones estructurales y de las configuraciones de las subjetividades es catalogada por Enrique de la Garza como *configuración de configuraciones*, las cuales “en sus espacios de incertidumbre, contradicciones polares y fuerza subjetiva de los actores, encuentra una definición del espacio de posibilidades para la acción viable” (De la Garza, 2018, p. 237).

Estudiar el arte en general, y particularmente a la música y el fenómeno de la precariedad alrededor de sus trabajadores en su articulación con múltiples procesos heterogéneos, implica observar los ritmos temporales y escalas espaciales diversas; esto es, observarlo como una totalidad concreta. Al respecto, Luckács (1969) señala: “La totalidad concreta, no es el todo, es la articulación entre aspectos de lo real que expresan articulaciones entre procesos” (Luckács, citado en De la Garza, 2018, p. 88).

Por lo tanto, cuando se habla de la totalidad concreta no se hace referencia a un objeto real, sino más bien, de forma más amplia y profunda, es un enfoque que se hace sobre la realidad; por ejemplo, de un hecho social.

En este sentido, la problemática de la precariedad en un sector de los músicos se aborda desde una totalidad, en el sentido de que el enfoque para analizar esta problemática social buscará las articulaciones más importantes entre las dimensiones que den explicación a la configuración de esta problemática. Estas dimensiones para la problemática señalada son lo social, lo cultural, lo político, lo económico y lo artístico. Por lo tanto, “[a]rribar al concreto pensado es reconstruir la totalidad, la cual no es el todo, sino descubrir los aspectos determinantes del proceso y sus articulaciones” (De la Garza, 1983, p. 36).

Por ello, se aclara que el análisis de la totalidad concreta no pretende abarcar la totalidad en sus múltiples componentes e interacciones, sino aquellos aspectos de la realidad que resultan esenciales para la comprensión de la precariedad y subsunción en su interacción con la dinámica del mercado del arte, la industria musical y los procesos sociales y políticos, en sus niveles macro y microsociales, los cuales en su conjunto configuran e impactan en la precarización del trabajo de los músicos.

1.1.4 Lo macro y lo microsocioal en la música

Se ha mencionado que la articulación de lo político, lo económico, lo social y lo cultural conforman en su conjunto la realidad laboral de las y los músicos. Sin embargo, en este punto resulta importante señalar que el aspecto político está conformado en una primera indagación por la política educativa y los problemas del recorte financiero a las artes, especialmente la música en la educación, y por el enfoque de la división del trabajo, el cual determina penuria de vida de los artistas e impacta en la calidad de las producciones.

Mientras que el aspecto económico se refiere, en una primera instancia, a la forma en que se producen, consumen y distribuyen los objetos artísticos, es decir, el proceso dentro de un sistema capitalista. El aspecto cultural e institucional se refiere a la interrelación entre arte y cultura a través del procesamiento de las condiciones culturales (creencias y pensamientos) para expresarlas simbólicamente en una sociedad globalizada a través de escuelas e instituciones como los museos y los espacios culturales. La coyuntura

en el mercado del arte se refiere a la forma en que se articulan la política pública y las otras dos dimensiones con el arte, y cómo determinan las condiciones de vida de los artistas en el presente.

En la articulación de estos aspectos también ocurre una interrelación entre lo que Zemelman (2011) denomina como “los espacios del sujeto”, desde donde este construye, ya no solo macroespacios, sino los microespacios, así como las combinaciones entre lo micro y lo macrosocial (p. 285).

Lo macrosocial ocurre con las tendencias globales y culturales que inciden en lo microsocioal. Lo macro ocurre en los grandes circuitos de la música, festivales internacionales, y las grandes disqueras y distribuidoras, así como con las nuevas formas de consumo y distribución masiva de la música, como el *streaming* y sus grandes transnacionales como Spotify, YouTube o Apple Music. Lo macro también está asociado a las grandes inversiones, incluso de bancos, para invertir y especular con la industria musical.

En lo macrosocial se insertan artistas reconocidos, en cambio en lo microsocioal se observa lo que ocurre en el arte en diferentes ciudades de México, desde los músicos regionales hasta los artistas emergentes, pasando por los músicos académicos y los que se forman en talleres y colectivos, quienes generan su propio mecanismo de comercialización de sus obras.

Lo micro y lo macrosocial están en constante movimiento y se afectan mutuamente, aunque el mayor impacto proviene desde lo macrosocial a través de las grandes figuras y los grandes circuitos del mercado del arte y las industrias culturales; en el caso de la música, por parte de la industria musical. Sin embargo, lo microsocioal permite que el poder de lo macro se mantenga, al perpetuar las tendencias globales y aspiraciones artísticas del *mainstream*.⁷

Finalmente, Rolando García habla de diferentes niveles de *totalidades* (2006, p.54), en ese sentido la música se encuentra inmersa en una totalidad mayor: la política, la cual

⁷ Recordemos que se refiere al término en inglés para señalar las tendencias dominantes en el arte.

permitirá entender lo que está pasando en una primera totalidad, la cual puede referirse a las condiciones de vida de los músicos en Puebla.

Se hace necesario abordar una segunda totalidad, refiriéndose a lo que sucede a nivel nacional en México, analizando las políticas culturales. Para entender lo que ocurre y cómo lo global incide en lo local, el mercado del arte, objeto de estudio de esta investigación, también debe ser entendido como un sistema complejo, donde lo que se hará será realizar un recorte a la realidad tratando de que este recorte sea lo menos arbitrario posible, aunque la arbitrariedad nunca se elimina pues hay límites físicos, límites temporales y límites conceptuales y teóricos. Los límites físicos en este caso son las localidades donde se analiza el impacto de la precariedad en torno al mercado laboral de los músicos.

Estos límites se abren y se cierran, al igual que la temporalidad que se analizará desde la actualidad, pero también es flexible para abrirse y cerrarse en otros tiempos, permitiendo analizar la perspectiva histórica del trabajo de las y los músicos, así como las posibilidades de futuros posibles.

Por lo tanto, en estos niveles y en estos límites también incide lo macro y lo microsocioal. Por ejemplo, es necesario entender la forma en que incide la política en el arte, al vincularse, probablemente desde las políticas culturales en Puebla a partir del neoliberalismo de la década de los ochenta del siglo XX, ya que esa política ha incidido en la direccionalidad de la industria musical y el mercado del arte, desde donde se han dictado las políticas públicas y culturales, las tendencias musicales. Todo ello en su conjunto ha afectado a la música en México y a las y los músicos en Puebla en el presente.

1.2 Categorías de la Crítica de la Economía Política para analizar la precariedad laboral en la música

Para pensar la problemática de la precariedad en el trabajo musical, es imprescindible rescatar las aportaciones realizadas desde el campo de la Crítica de la Economía Política, tanto el enfoque como algunas categorías que permitan avanzar en la reflexión y problematización del arte.

En 1996, el periodista John Cassidy criticó que haya “pocos trabajos señalando los problemas sociales que dominan los titulares como la inequidad, la pobreza y los ingresos” (1996, p. 6). Además, critica a los economistas académicos que enfrentan los problemas solo a un nivel abstracto y que por ello muchos políticos los ignoran y buscan asesoría con personajes ajenos a la economía. También critica a los economistas neoclásicos que sostenían que el aumento del salario dañaría a la economía y a los trabajadores ya que, “elevarían el desempleo y dañaría a los pobres” (Ibíd., p. 7). Empero, fue demostrado que no es así, con la obra *Myth and Measurement* de Card y Krueger (1995). Esta situación descrita para 1995, inverosímilmente no es ajena la actualidad, por ejemplo, en 2020 hubo mucha oposición para elevar el salario mínimo, advirtiendo la Confederación Patronal de la República Mexicana (COPARMEX) de afectaciones y hasta pérdida de empleos (González, 2020). Esto ocurre, por una parte, a las políticas neoliberales y a las empresas que buscan maximizar sus ganancias en detrimento de sus trabajadores y, por otra parte, debido a que aún existen corrientes económicas neoliberales que están apegadas a únicamente guiarse con modelos económicos matemáticos, con ideas hegemónicas del libre mercado, sin profundizar en la complejidad de los problemas sociales y culturales vinculados a la economía.

Existen pocos trabajos, algunos de ellos pioneros en este tipo de investigaciones, que abordan la precariedad en el mercado laboral de los músicos, como por ejemplo la investigación realizada por Rocío Guadarrama, Alfredo Hualde y Silvia López (2015) sobre la precariedad laboral en México. En ese sentido, la presente investigación busca hacer explícitos los problemas de precariedad en los artistas y de su subordinación al sistema capitalista, el cual ha subsumido el campo artístico en sus diferentes expresiones y dimensiones. Por ello, es necesario poner en tensión las principales categorías de la Crítica de la Economía Política que se consideran relevantes para analizar cómo se configura la precariedad en el mercado laboral de la música.

La relación entre la problemática del arte y el sistema social no ha sido claramente asumida, tradicionalmente tanto desde el arte como desde el campo de la Crítica de la Economía Política, aunque en este último caso con las propuestas de Marx (2009) y sus

seguidores se observa una vinculación que si bien aporta en el conocimiento, se encuentran aún en desarrollo, sobre todo en México.

A partir de que el arte se comienza a diferenciar como una esfera autónoma, los teóricos, artistas y filósofos se empiezan a preguntar acerca de la relación entre el arte y la sociedad, lo que hace surgir dos vertientes: en la primera se encuentra la idea de “el arte por el arte” (Shiner, 2004, p. 302), por ejemplo, Gautier, Wilde y Baudelaire, quienes afirmaban que “el arte no tiene nada que ver con la moralidad, la política o la vida mundana, sino que existe por sí mismo” (Shiner, 2004, p. 305); la segunda vertiente sostenía que el arte existe principalmente en función del desarrollo de la humanidad y, por lo tanto, una de sus funciones principales es la de incidir en la transformación de la sociedad, en esta vertiente destacan Courbet, Proudhon, Ruskin y Tolstoi, quienes creían en la responsabilidad social del arte. En este sentido, Larry Shiner (2002) menciona que algunos marxistas declaraban que el arte existe principalmente para servir a la humanidad, la moral o a la revolución.

Actualmente, el arte y la cultura se ven sumergidos en una tendencia económica que va *in crescendo*, a lo que Lipovetsky llama el hiperconsumo (2009). Lipovetsky habla de la tendencia a homogenizar los productos culturales, pero también del fenómeno contrario, el de individualizar los productos, en lo que él denomina: “la economía de la super-oferta” (p. 14). Además, este autor señala que, a lo que él llama *la transformación hipermoderna*, “se caracteriza por afectar en un movimiento sincrónico y global a las tecnologías y los medios, a la economía y la cultura, al consumo y a la estética” (p. 22). En ese sentido, estamos hablando de la sociedad actual en el capitalismo global, donde la tecnología ha transformado “radicalmente tanto la economía de la producción como las modalidades de consumo” (p. 49).

Lipovetsky (2009) se decanta por señalar que en la actualidad lo que impera es la economía de la variedad. En realidad, nuestra postura no está totalmente de acuerdo con la del autor, ya que él rechaza la homogenización como característica global. Creemos que en la economía mundial capitalista se tiende primero a homogenizar los productos y a homogenizar a sus consumidores, una vez ahí, se crean segmentos y se brinda una aparente variedad de productos para cada sector que se ha homogenizado. Estamos de acuerdo con la

postura de Lipovetsky respecto a que en la globalización “hay formas culturales cada vez más fluidas e imprevisibles, mestizas y transnacionales, ‘caóticas’ y fractales. En la hora de la mundialización hipermoderna, las identidades se confunden, se vuelven volátiles, descompartimentadas y caleidoscópicas” (p. 99).

El autor señala, por ejemplo, al triunfo del videoclip, como “una ilustración del crecimiento del poder de la lógica mercadotécnica en la industria del disco, en la época del hiperconsumo” (p. 291). En ese sentido, menciona cómo a la industria musical ya no le es suficiente su producto principal: la música, y necesita combinarlas con aspectos visuales como la moda, el cine, la marca y el estilo. Necesita crear tendencias con sus productos, los cuales casi siempre van primordialmente enfocados a los jóvenes, que son sus consumidores por excelencia. La música, desde el punto de vista de la industria musical, podría no sobrevivir sin los videoclips, la moda y las marcas. Por ello, Lipovetsky señala que “la sociedad de hiperconsumo es contemporánea del triunfo de una minipantalla global que asocia estilo y comercialidad, imagen y sonido, letra y moda, música y cine” (2009, p. 291).

1.2.1 La relación entre el arte y la cultura: hegemonía cultural e imaginarios

A continuación se realiza una aproximación a la relación entre el arte y la cultura, su relación con la hegemonía cultural y los imaginarios. Posteriormente se retomarán las categorías de la Crítica de la Economía Política para analizar la precariedad laboral en la música.

La economía y la cultura son dos dimensiones de la realidad que han estado vinculadas desde que el hombre dominó la naturaleza, controlando los excedentes y creando valores de uso, así como desde que comenzó a crear bienes simbólicos. Aunque no existe un gran interés por parte de los teóricos en el pensamiento economicista y de la economía neoliberal por develar esta relación, sí existe desde la Crítica de la Economía Política, pues al artista se le puede considerar un productor (Benjamín, 2018) y su producto es resultado de su fuerza de trabajo (Marx, 2018), el cual tiene un valor de uso.

Pérez (2017) señala que “se pueden encontrar antecedentes del vínculo de la economía con el arte, cultura y la creatividad en el siglo XVII en Bodin, Mandeville y

Giliani, ya que ellos trataron los determinantes de los precios de las obras de arte” (2017, p. 30). Además, ya para el siglo XVIII Hume destacó la importancia que tenía para la sociedad el destinar recursos a las artes. Por otro lado, desde la perspectiva de la Economía Política Clásica, “Adam Smith señaló que el trabajo de actores, músicos, bailarines, entre otros, no producen un valor que se pueda incorporar en una mercancía y que su trabajo expiraba al momento de su producción” (Pérez, 2017, p. 30).

Posición que consideramos errónea, y que desafortunadamente es una idea que desde la perspectiva economicista se ha implantado en los imaginarios sociales, lo cual ha coadyuvado en que se considere que el trabajo de los artistas no produce valor, cuando por un lado no solo tienen valor de cambio, sino que tienen un valor de uso y además producen plusvalía para el capital como se señalara en el apartado 1.3.1.

En el siglo XX comienza un mayor acercamiento a la relación arte, cultura, creatividad y economía con Baumol (1966), Throsby (2003), entre otros. Sin embargo, ya desde el siglo XIX Marx había develado, a partir de la Crítica de la Economía Política, algunos aspectos laborales del vínculo entre economía y cultura, lo hace cuando habla del trabajo productivo e improductivo, situando a los artistas en esta segunda categoría. Lo anterior derivó en una errónea interpretación de que él consideraba a los artistas como flojos, y otros lo llevaron más allá al considerarlos como parásitos sociales por no estar insertos en la cadena productiva. También hay aportes cuando utiliza el papel del artesano para ejemplificar como se subsume un trabajador ante el capital (2017, p. 249).

Respecto de la cultura, también son importantes las aportaciones que se realizan desde la sociología y la antropología con autores como Durkheim (1951) y Levi-Strauss (1998), entre otros. Durkheim caracterizó a la cultura como un hecho social que escapa a la voluntad de sus actores e incluso puede ceñir al individuo. Por ello señala que:

Una vez que el primer caudal de representaciones ha sido constituido, dichas representaciones [...] se transforman en realidades parcialmente autónomas que gozan de vida propia y que tienen el poder de atraerse, de rechazarse, de formar entre sí síntesis de diversa clase, combinaciones todas ellas determinadas por sus afinidades naturales y no por el estado del medio en el que se desarrollan. Por lo

tanto, las representaciones nuevas, producto de esta síntesis, son de la misma naturaleza, tienen por causas inmediatas otras representaciones colectivas y no tal o cual carácter de la estructura social (1951, p. 159).

Mientras que Levi-Strauss señaló el carácter lógico y opuesto que existe entre la naturaleza y la cultura, además justifica su uso como “instrumento metodológico por parte de la sociología moderna (1998, p. 35); sin embargo, también reconoce que ningún análisis podrá captar el punto en el cual “se produce el pasaje de los hechos de la naturaleza a los hechos de la cultura” (Quintero, 2005). No obstante, enuncia una aproximación, pues “todas las estructuras universales en el hombre corresponden al orden de la naturaleza, mientras que todas las estructuras que estén sujetas a normas pertenecen al orden de la cultura” (1998, p. 41), destacando la prohibición del incesto como hecho social que constituye la unión entre dos órdenes opuestas.

Con las propuestas de Durkheim (1951) y Levi-Strauss (1998) se da a la realidad cultural un carácter complejo y de movimiento, la subjetividad es el lugar desde el cual se crean los hábitos, las tradiciones y lo simbólico, lo cual impacta en los seres sociales a través de un entramado complejo cuyo origen es la imaginación, es decir, “la idea hace la realidad” (Durkheim, 1991, p. 237).

El origen de las fuerzas, aquello que subyace en la subjetividad, son los sentimientos, los valores, las ideas, las normas, que en su conjunto como mecanismo de producción simbólica forman aquella fuerza “sin la cual no podemos explicar fenómenos sociales de gran magnitud” (Murguía, 2003, p. 100); por lo tanto, la sociedad no es meramente la suma de conciencias y voluntades individuales, es un movimiento complejo de fuerzas. Asimismo, es importante señalar que los hechos sociales inciden en el sujeto, lo moldean y marcan su forma de ser y de pensar, la cultura incide tanto en el sujeto como en el imaginario social. Otra aportación a la cultura es la que realiza Murguía cuando enuncia que “la cultura es una realidad estructurada que tiene sus mecanismos específicos de reproducción y cambio” (Ibíd., p. 100).

Desde el punto de vista marxista, está la posición de Gramsci (1975), para quien la cultura es una interioridad del mundo. Por ello, enuncia lo siguiente al respecto de la cultura:

La cultura es [...] conquista de superior conciencia por la cual se llega a comprender el valor histórico que uno tiene su función en la vida. [...] Y esa conciencia no se ha formado bajo el brutal estímulo de las necesidades fisiológicas, sino por la reflexión inteligente de algunos, primero, y luego, de toda una clase. [...] Esto quiere decir que toda revolución ha sido precedida por un intenso trabajo de crítica, de penetración cultural, de permeación de ideas a través de agregados humanos al principio refractarios y sólo atentos a resolver día a día, hora a hora, y por ellos mismos su problema económico y político, sin vínculos de solidaridad con los demás y que se encontraban en las mismas condiciones (Gramsci, 2019, p. 15).

A partir de la cita anterior, se hace referencia a la categoría de *hegemonía*, como en muchos de los escritos de Gramsci, y que no es explícito al definirla, pues va construyendo esta categoría a través de sus artículos más destacados.

La música y el arte son parte de los hechos culturales, y desde la perspectiva de la Crítica de la Economía Política se hace necesario abordarlos partiendo de la categoría de *hegemonía* de Gramsci (2019). Cuando se habla en las siguientes páginas sobre cultura, también nos estamos refiriendo a la música, como parte esencial de la cultura. Como actividad que se desarrolla dentro de la cultura.

El significado simple de la palabra *hegemonía* es el de “la supremacía que un Estado ejerce sobre otros” (RAE, 2018). Sin embargo, la “hegemonía no es una simple mezcla o alianza del dominio y el consenso [...] sino hegemonía social, propia no del gobierno político o “dominio directo”, sino relativa al “consenso espontáneo” dado por las grandes masas de la población a la dirección de la vida social impuesta por el grupo gobernante” (Piñon, 1989, p. 273).

Lo anterior quiere decir que los países dominantes no solo van a establecer su dominio cultural y musical sobre los países dominados, significando la imposición de los gustos musicales y también de la manera de producción y consumo de la música.

Lo más importante es que la población de los países dominados va a aceptar de manera sistémica las imposiciones sociales y artísticas en su vida social, va a ser partícipe de su propia dominación por parte de los países dominantes o hegemónicos.

La hegemonía es mucho más compleja de definir pues involucra diferentes fuerzas y puede entrar en crisis. Por ello, se dice que: “La hegemonía constituye un bloque histórico, es decir, una unidad de fuerzas sociales y políticas diferentes; y tiende a mantenerlos unidos a través de una concepción del mundo que ella ha trazado y difundido. Cuando esta concepción entra en crisis, entra en crisis la hegemonía” (Álvarez, 2016, p. 158).

Por lo tanto la crisis hegemónica ocurre cuando se tiene el dominio pero se va perdiendo la capacidad, es decir la clase social al mando del poder político, ya no sabe dirigir ni resolver los problemas colectivos, cuando la visión de mundo que ha impuesto es rechazada y la clase subordinada, aprovechando los momentos coyunturales, resuelve concretamente los problemas, imponiendo ahora, su concepción del mundo y ratificando su propia existencia así como unificando los “sectores sociales que se forman en torno suyo.” (Álvarez, 2016, p.158)

Al respecto de la crisis hegemónica, Chomsky señala que las guerras y demás crisis pueden lograr que la gente piense e incluso se organice, y el poder privado recurre regularmente al Estado para contener las amenazas para su monopolio del escenario político y de la hegemonía cultural (Chomsky, citado en Toledano, 2000, p.176).

El vínculo entre cultura y hegemonía tiene remaches políticos y económicos, y desde Gramsci (2019) se señala al choque violento de la cultura del dominante sobre el dominado. Esto se podría equiparar a la definición de cultura de Bolívar Echeverría cuando menciona que “la pluralidad identitaria en contra y dentro de su unidad, parece propia de la lógica del comportamiento y de la vida cultural de la América Latina, [la cual tiene causa en] la adopción del mestizaje (como método de convivencia, reproducción y estrategia), esto es: la intervención en el otro y la apertura al otro” (Echeverría, 2017, p. 244).

En ese sentido, para Echeverría “la cultura sería entonces lo mismo que la reproducción de una cierta singularidad, identidad, o mismidad, un proceso que se da cotidianamente lo mismo en la práctica, en la producción y en el consumo de las cosas, en lo terrenal y en el discurso” (Echeverría, 2017, p. 245).

Por lo tanto, la “cultura se homologa a la ideología [...] como concepción del mundo” (Gramsci, citado por Giménez, 2005, p. 59). Para Gramsci, la cultura contiene la

fuerza para integrar y unificar a los individuos. En Gramsci se observa que las “ideologías organizan a las masas” (1975, p. 70) y es donde hacen consciente su posición social, él ve una vinculación directa entre cultura y hegemonía, lo relaciona con el poder, hacia donde se mueve la educación y el pensamiento de acuerdo con el consenso cultural.

Tanto la cultura como la ideología son instrumentos de la hegemonía, que permitirán que una clase social privilegiada imponga su visión del mundo y reconocimiento como cultura dominante al presionar a los dominados a reproducir patrones culturales ajenos en detrimento de los propios.

La cultura determina la identidad colectiva de los actores. Es la fuerza que une y permite actuar, para Gramsci antes de los grandes cambios estructurales de una revolución se debe someter a crítica la cultura dominante. La cultura popular descansa en lo común y se acentúa su importancia, ya que es relevante recuperarla pues permite una mayor cohesión social. La crítica de la cultura popular permitirá superar sus deficiencias y se hará a partir de la política. La cultura es parte de las relaciones sociales y, por tanto, de la hegemonía y el poder.

Hasta ahora se ha vinculado a la cultura y a la hegemonía, continuemos con la relación entre cultura y economía a través del economista David Throsby (2003). En su obra *Economía y Cultura*, Throsby realiza un análisis minucioso sobre la articulación e interdefinición de la cultura y la economía, parte del significado etimológico de la palabra *cultura* como el labrado de la tierra y señala cómo, con el devenir del tiempo, se ha ampliado su definición desde el uso figurativo de la palabra *cultivar*, en relación a los productos y prácticas de las bellas artes, hasta un uso más general que engloba lo intelectual y “la totalidad de la forma de vida de un pueblo sociedad” (Ibíd., p. 24).

Por lo tanto, el significado de lo que es la cultura pareciera demasiado amplio y ambiguo, lo cual resulta problemático para cualquier análisis pues se cae en una indefinición. Lo anterior es propio de la problemática de la cultura y lo relacionado a ella. Por esta razón, Throsby propone dos definiciones de cultura, las cuales integra dentro de tres ejes que le permiten al autor realizar un análisis cultural desde la dimensión económica. Throsby señala que definirá la palabra *cultura* de la siguiente manera:

[E]n un amplio marco antropológico o sociológico para describir un conjunto de actitudes, creencias, convenciones, costumbres, valores y prácticas comunes o compartidas por cualquier grupo. El grupo se puede definir desde el punto de vista político, geográfico, religioso, étnico o de alguna otra característica, siendo posible referirse, por ejemplo, a la cultura mexicana, vasca, judía, asiática, feminista, empresarial, juvenil, etcétera. Las características que definen al grupo se pueden expresar en signos, símbolos, textos, idioma, instrumentos, tradición oral y escrita, así como por otros medios. Una de las principales funciones de estas manifestaciones de la cultura del grupo es establecer –o al menos contribuir a ello–, su identidad y, por lo tanto, proporcionar medios para diferenciar a los miembros del grupo de los de otros grupos. La segunda definición de cultura tiene una orientación más funcional, pues denota ciertas actividades emprendidas por las personas y los productos de dichas actividades, que se relacionan con los aspectos intelectuales, morales y artísticos de la vida humana. Cultura en este sentido se refiere a actividades que conducen a la ilustración y la educación de la mente, más que a la adquisición de destrezas puramente técnicas y vocacionales (Throsby, 2003, p. 25).

Por lo tanto, la cultura está integrada por creencias, valores y prácticas de los grupos que contribuyen a afianzar su identidad, y los diferencia de otros grupos. Esta definición, como se podrá observar, se puede integrar a la perspectiva de hegemonía y cultura de Gramsci (1975). Ya que es la imposición de valores, creencias y prácticas de un grupo sobre otro lo que en parte se define como hegemonía cultural.

La hegemonía cultural se define desde Gramsci (2019), pero también aparece como un concepto paralelo en lo que Pierre Bourdieu (1999) define como violencia simbólica, la cual hace referencia al dominio ejercido hacia una sociedad culturalmente heterogénea por una clase dominante, que impondrá su cosmovisión: moral, percepciones, costumbres, valores, etcétera. Se acepta como suya la cultura e ideología dominante. Por ello, Bourdieu enuncia que:

La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la

dominación) cuando sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural” (Bourdieu, 1999, p. 224).

La hegemonía cultural perpetúa el *statu quo* social, económico y político y lo presenta como beneficioso para todo el mundo, cuando en realidad es un constructo social en favor exclusivamente de la clase dominante. La hegemonía cultural permite, desde Gramsci (2019), analizar las clases sociales y la superestructura. Además, en la economía contemporánea de la globalización el problema del dominio ideológico se vuelve más complejo, pues el mercado ejerce su dominio absoluto en el capitalismo, otorgando más poder a las minorías privilegiadas sobre las mayorías dominadas o subordinadas. La ideología dominante planetaria que prevalece es la del mercado desregulado como proyecto cultural hegemónico.

Una vez que se ha problematizado la cultura y la economía alrededor de la categoría de hegemonía, resulta importante regresar a Throsby (2003) para rescatar sus aportes más importantes en la definición de la cultura, con vistas a proponer una definición que incorpore las aportaciones de Gramsci (2019) y Bourdieu (1999), y que servirá como fundamento para ubicar a la música como un hecho cultural.

Throsby (1999) propone que la palabra *cultura*, se emplee como un adjetivo en lugar de utilizarla como sustantivo, por ejemplo para denominar los bienes culturales o las industrias culturales, este último corresponde al sector cultural de la economía. Por lo tanto, para precisar el significado, el autor propone que la palabra *cultura* debe derivar de tres características:

Actividades que impliquen creatividad en su producción.

Actividades que generen comunicación y significado simbólico.

El producto resultante debe representar una forma de propiedad intelectual. (Throsby, 1999, p. 25)

A partir de la definición propuesta, se incluyen actividades como los festivales, la creación y ejecución musical, el cine, la televisión, el diseño, etcétera; sin embargo, el autor señala claramente que la “innovación científica” no podría entrar en la definición, ya que, si bien tiene creatividad y derechos de autor, está “dirigida a una rutina utilitaria más que a la comunicación de significados” (Throsby, 1999, p. 25). Este último aspecto es debatible pues desde la perspectiva filosófica que enuncia Dussel (2000) como la colonialidad del saber, existe una colonialidad del enfoque cognitivo mediante la imposición del eurocentrismo, lo cual resulta y es determinante no solo en los productos científicos, sino también en la cultura y el arte que se produce.

Retomando la definición de Throsby (2001, p. 27), el autor señala que existe una problemática para abordar la cultura desde la perspectiva de bienes y servicios, “como una categoría diferente de mercancías en términos del análisis económico”. Es decir, el debate consiste en conocer si existe una diferencia entre los bienes culturales y los bienes económicos ordinarios.

Nuestra postura al respecto, y que se desarrollará en los siguientes apartados, es que desde la realidad se puede observar que cuando los bienes culturales son tratados como mercancía, merma el carácter simbólico e identitario inherente a ellos. Despojan el carácter cultural del objeto y lo transforman en un objeto que vale por su precio de intercambio: una mercancía. Lo anterior no exenta que sea posible adquirir objetos culturales y mantener, hasta cierto punto, su valor simbólico e identitario, lo cual es difícil.

Un ejemplo de ello puede ser para los mexicanos la comida regional, que representa su identidad y está llena de simbolismos; lo mismo ocurre con la música que identificamos como mexicana, ya sea la ranchera, la música nacionalista de los años cuarenta o la música actual que relacionamos con nuestra identidad mexicana.

Cuando los bienes culturales son absorbidos por la propiedad privada ocurre lo mismo. Tal vez los casos en los cuales la cultura no merma, es cuando es ofrecida al mercado con la finalidad de que se convierta en un bien público y regrese así a su comunidad para continuar creando prácticas, creencias, valores y dar cohesión a la identidad y subjetividades. Por otro lado, la apropiación y consiguiente copia de objetos y

prácticas culturales, para ser puestas en el mercado, resultarán de la misma manera en la pérdida del simbolismo e identidad del objeto cultural y su transformación en solo objeto-mercancía, esto es lo que ocurre en la hegemonía cultural.

La industria cultural y la industria musical aparecen como una articulación importante en la hegemonía cultural, pues la industria cultural aparece como un campo y “espacio central de disputa por la integración y hegemonía cultural” (Hopenhayn, 2015, p. 11).

Asimismo, la hegemonía cultural adopta formas “institucionales y no institucionales” (Wortman, 2015). Por lo que es importante criticar a la institucionalidad académica y a las industrias culturales, ya que estas inciden en los imaginarios que tiene la sociedad sobre el arte, la cultura y los artistas. Como ejemplo, la hegemonía cultural a través de las instituciones académicas “históricamente ha ejercido sobre la representación de la idea de *intelectual*” (Mato, 2015, p. 268). Es decir, se imponen estereotipos al respecto de la cultura y el arte, de la música y sus trabajadores; otra forma de enunciarlo es que, con la hegemonía cultural se imponen imaginarios sociales.

Los imaginarios, a partir del párrafo anterior, resultan importantes de discutir, ya que la hegemonía cultural impone su visión sobre el arte y la cultura. Ejemplo de ello es cómo la figura del artista se ha ido transformando desde la posición social del artesano hasta la del genio. Esto obedece a múltiples dimensiones políticas, sociales y económicas; pero también culturales y, desde ahí, podemos señalar cómo con fines capitalistas los imaginarios sociales negativos al respecto de la figura del músico ayudan a articular la precariedad de los artistas.

Por ello, Carretero considera respecto a los imaginarios que “interesa ligar, específicamente, la noción de imaginario social con los procesos de construcción social [...] analizando los efectos producidos en el terreno de la creación de realidades” (2001, p. 251).

Los imaginarios tienen implicaciones sociales, educativas, culturales y políticas, ya que a través de estos se significan y crean realidades. Por ello, se profundizará en cómo se construye la figura del músico a partir de su concepción histórica, y cómo cambia la idea

que se tiene del músico. En un momento aparecen como trabajadores artesanales y en otro período histórico se eleva su figura a la de un ser superdotado, para posteriormente llegar al imaginario del músico como un trabajo en el que uno se muere de hambre, o que el músico es un bohemio. Estos imaginarios impactan negativamente la percepción que se tiene del músico y coadyuva a mantener su situación de precariedad, lo cual se corrobora en el capítulo 4 con las entrevistas realizadas a las y los músicos. Los diferentes significados de la figura del músico, se explican por su vinculación con momentos históricos y marcos culturales específicos, desde los cuales se les da validez y legitimidad. Recordemos al respecto que: “Los imaginarios constituyen un repertorio de sentidos que se han legitimado en un marco social y cultural para interpretar comportamientos sociales y legitimar determinadas valoraciones ideológicas y culturales” (Cegarra, 2012, p. 5).

El imaginario sobre el arte, la música y sus trabajadores en la época actual constituye un código, una gramática que permite tener nociones predigeridas y de manera inmediata sobre cualquier tema impuesto a través de la hegemonía cultural. Esta gramática constituye “un esquema referencial para interpretar la realidad socialmente legitimada construido intersubjetivamente e históricamente determinado” (Cegarra, 2012, p. 3).

Por lo tanto, el imaginario son las imágenes con las que, a través de la actividad mental, distinguimos el contenido de cualquier representación, ya sea del arte, de hechos sociales o de sujetos; estas representaciones y su contenido aparecen en la consciencia. Por ello, “el imaginario es la codificación que elaboran las sociedades para nombrar una realidad. En esa medida el imaginario se constituye como elemento de cultura y matriz que ordena y expresa la memoria colectiva, mediada por valoraciones ideológicas, auto-representaciones e imágenes identitarias” (Ugas, 2007, p. 49).

El imaginario social, como lo expone Castoriadis, hace referencia a la “creación de significaciones imaginarias sociales y de la institución” (Cegarra, 2012, p. 10), pues su rasgo institucional es precisamente el de instituir imaginarios pre-figurados. El imaginario individual transita, debido a la necesidad humana de relacionarse, a una colectividad, pero “no como una suma de imaginarios individuales, sino gracias a condiciones históricas dadas y sociales favorables para lograr ser instituidos” (Cegarra, 2012, p. 10).

Regresando a la categoría de hegemonía y hegemonía cultural, es importante señalar cómo se relacionan con los imaginarios. En la reelaboración formulada por Raymond Williams (1980), la hegemonía incluye y supera a los conceptos de cultura e ideología.

La cultura sería el proceso total en el que los hombres definen y configuran sus vidas. A partir del uso de hegemonía, Gramsci introduce el tema de la desigualdad en la capacidad de los hombres para realizar este proceso. De este modo, la referencia al poder supera a una idea liviana de la cultura, tan arraigada en la actualidad, como argamasa que produce imaginarios sociales, introduciendo el problema de la subordinación y la dominación (Wortman, 2007, p. 57).

La construcción de la hegemonía tiene muchas aristas y de ningún modo es un proceso transparente. Dentro de estas aristas, destaca la manifestación de los imaginarios sociales, los cuales forman parte intrínseca de nuestra existencia y “se construyen desde nuestros vínculos más primarios, pero no derivan de ellos. En todo caso, en ellos también se encarnan creencias y valores sociales” (Wortman, 2007. p. 60).

Gerardo de la Fuente nos recuerda que en Gramsci la categoría de hegemonía no es solamente superioridad y dominio, sino que, gravemente, el concepto refiere también a la participación activa “de quienes son incluidos en el manto hegemónico” (2002, p. 57); es decir, hay una aceptación de los dominados por ser sometidos. La ideología y la cultura encierran significados socialmente codificados, los cuales moldean y dan sentido a las prácticas sociales, a la realidad. A partir de ello, se explica por qué asumimos la moda y música estadounidense como nuestra.

La ideología se plasma en el aspecto simbólico de la cultura y se presenta como un dispositivo de poder que normativiza la conducta colectiva, se puede decir entonces que los símbolos son de quien los trabaja.

De acuerdo con lo anterior, es importante señalar que actualmente la cultura y lo espiritual se satisfacen en el mercado. La hegemonía es lo que da un determinado movimiento a las culturas dominadas. Hay pues, una construcción hegemónica y delimita lo que se entiende como cultural; sin embargo, aquella es compleja y se encuentra en movimiento, abarca todas las actividades humanas y se explica a partir de coyunturas filosóficas, políticas y económicas. La hegemonía cultural se refiere entonces a la cultura

dominante que impone normas a la sociedad y, por lo tanto, no son naturales ni inevitables, son impuestas y artificiales que constriñen lo político y lo intelectual de la sociedad en su colectivo. Es importante no dejar de lado que en ese movimiento de imposición desde la hegemonía emergen subjetividades con capacidad de acción y resistencia, con posibilidad de integrar movimientos contra-hegemónicos.

Entonces, la cultura (la música) es una realidad estructurada y compleja que codifica la ideología y que ejerce una fuerza en el colectivo social. La cultura (la música) también son las prácticas, valores y creencias creadas por un grupo y cuya función es afianzar su identidad, ya que en ellas plasman aspectos simbólicos y subjetivos. Además, la cultura (la música) puede ser sometida a la fuerza dominante de otra ideología y de otra cultura. Para así reproducir símbolos artificiales dentro de una cultura dominada y reproducir esquemas y normas a su interior. Una forma de que esto ocurra es cuando los bienes culturales (musicales) son sometidos al mercado capitalista, pues se buscará complacer al mercado y por lo tanto adoptar los símbolos, la ideología y la estética de la cultura dominante, generando como daño colateral que la cultura (el arte y la música) se disloquen y desarraiguen de la sociedad.

Con la hegemonía cultural las obras artísticas extravían el vínculo con la sociedad cuando se pierden sus funciones sociales y se convierten en “meras florituras para complacer el ojo de los individuos que tienen alguna relación con los libros o con las galerías de arte” (Emerson, citado en Shiner, 2004, p. 321), y lo cual ocurre con el capitalismo. Un ejemplo de lo anterior es que en el capitalismo industrial se perdió la relación con el arte.

Al respecto, Marx señaló en su juventud que “el capitalismo industrial no sólo había dividido a la humanidad entre capitalistas y trabajadores, además de haber falseado la experiencia humana de producción, sino que también había pervertido los sentidos. Las clases trabajadoras habían quedado reducidas a la actividad mecánica, mientras que la clase capitalista ya no realizaba ni participaba en el arte sino que pasa su tiempo adquiriendo dinero para comprar cosas” (Marx, citado en Shiner, 2004, p. 322).

Por lo tanto, la combinación entre propiedad privada y la división del trabajo polarizó profundamente “el uso –valor reducido a mera utilidad y del intercambio– valor que redujo todos los productos hechos por los hombres a comodidades” (ibíd.).

La economía y el arte, desde la Crítica de la Economía Política, tienen una articulación estratégica a partir de la categoría de hegemonía cultural, con ella se hace referencia al mercado y al capitalismo como proyecto globalizante. Por ello, resulta importante rescatar las categorías de trabajo, producción, mercancía, valor de uso y división de trabajo. La fractura del capitalismo como condición de posibilidad de desarrollo del ser humano y del arte es se observa en la siguiente reflexión de Shiner:

Marx estaba convencido de que a través de la abolición de la propiedad privada se lograría la transformación de la sociedad y el desarrollo del hombre y del arte, eliminando, por lo tanto, su naturaleza egoísta y de mera utilidad para darle un pleno uso humano al arte. En este sentido cada ser humano sería un creador que le permitiría desarrollar su potencial humano y librarse de la división establecida del trabajo (2004, p. 322).

La transformación de la sociedad, a partir de la eliminación de las estructuras capitalistas debía conducir también a valorar todo trabajo humano creativo y a eliminar la división, construida históricamente entre las artes y la artesanía. “Las bellas artes y artesanía, y el artista ya no estará por encima del artesano; sólo habrá artes y creación humanas” (ibíd., p. 322). Las reflexiones marxistas sirven para reintegrar el arte a “la vida cotidiana en un contexto de justicia social (Rose, citado en Marx, p. 322).

Otro aspecto importante en esta misma línea, es la crítica que aparecerá en Marx en cuanto a “los efectos enajenantes del capitalismo en las artes” (ibíd., p. 322). Cuando se habla de enajenación se hace referencia a un sometimiento del trabajo por los medios de producción y a una desvinculación entre el trabajador y su producto. Con ello también se perfila una división del trabajo en el arte.

Por ello, Shiner (2004), recuerda la condena que realiza Ruskin a la división del trabajo y lo cita de la siguiente forma: “No es el trabajo lo que está dividido, sino el hombre, cuya individualidad y creatividad han sido destrozadas. Para Ruskin la división del

trabajo significa una separación radical entre el artista-diseñador y el artesano que, a la postre, convierte al hombre de oficios en poco más que una maquina operativa [enajenante]. Además, la producción industrial produce objetos de una desagradable uniformidad comparada con la belleza de objetos artesanales” (ibíd., p. 323).

Capitalismo e industrialismo inciden en la profundización de las condiciones de enajenación y segregación que caracteriza a las y los trabajadores del arte, marcando diferencias, entre genios y artesanos, entre arte y artesanía. La división de arte y artesanía fue criticada desde el siglo XIX por William Morris, quién plantea la unión entre arte y artesanía, lo que implica en el trasfondo la necesaria relación del arte con la sociedad, pues al proponer eliminar la división de arte y artesanía⁸ y defender la unidad entre artes y oficios, “reclamando respeto a quienes trabajan con sus manos” (Shiner, 2004, p. 325), se rescataban los vínculos prácticos inherentes a la artesanía. Proponiendo una idea piramidal del arte al señalar que:

Si el arte fuera como corresponde, cada albañil y carpintero haría cosas tan bellas como útiles, y las artes formarían una pirámide, donde, por una parte, todos los oficios manuales estarían comprendidos en la base; por la otra, en el centro, pasando sin apenas transición, se hallarían la pintura, la escultura y la poesía; y, por último, la música ocuparía el lugar de la cima (Shiner, 2004, p. 325).

Una propuesta fundamental que enfatiza el vínculo del arte con la sociedad se relaciona con la idea de Marx (1990) acerca de las condiciones materiales como uno de los fundamentos para entender la dinámica de la sociedad.

El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general, de que todas las relaciones sociales y estatales, todos los sistemas religiosos y jurídicos, todas las ideas teóricas que brotan en la historia, solo pueden comprenderse cuando se han comprendido las condiciones materiales de vida de la época de que se trata y se ha sabido explicar todo aquello por estas condiciones materiales (Marx, 1981cp, p. 1).

⁸ En este sentido, de acuerdo con Marx la artesanía se posicionaría en la producción simple de mercancías.

Esta idea, que ha generado diversas interpretaciones, permite explorar al arte en su interrelación con las condiciones socio-históricas particulares a cada momento, observando esta interacción de una manera amplia en donde el arte juega un doble movimiento como producto de entramado de relaciones y al mismo tiempo como producente (Zemelman, 2011, p. 229), ya que es innegable que el arte incide en el desarrollo del ser humano y de la sociedad, creando realidades, esto es, constituyendo clara expresión de la calidad ontocreadora del ser humano.

Esta interrelación que señala Marx (1990) la podemos observar históricamente en la transformación que ocurre en el arte al pasar de la etapa de mecenazgo en el siglo XVIII (1680-1830), a la etapa del sistema de mercado, donde la primera se correspondía con las condiciones mercantilistas y la segunda con el sistema capitalista. En la primera, las producciones artísticas eran encargadas por los clientes o patrones que pertenecían a sectores acomodados, comerciantes, el clero y los soberanos, y donde el valor de la obra radicaba en que satisficiera los propósitos del encargo y que tuviera los requerimientos formales y estéticos como: belleza, armonía y proporción, además el precio se determinaba por la calidad de los materiales y la dificultad de la ejecución, así como el tiempo y reputación del taller o maestro; mientras que la segunda etapa contrasta en determinar la forma en que se adquirían y distribuían las obras, así como la manera en que se asignaba el precio.

En el sistema de mercado los artistas producen generalmente de manera anticipada para vender posteriormente sus obras al público que aparecerá de manera anónima y muchas veces por mediación de los marchantes. La falta de un encargo específico da la impresión de que los artistas son libres de seguir sus convicciones. El cambio de sistema fue gradual, desde el siglo XVIII, pasando por una transición hasta el predominio de la hegemonía del modelo de mercado a principios del siglo XIX.

Estas obras son consideradas como expresión de una personalidad, por lo tanto, el cliente compra no solo “una obra autónoma y autosuficiente, sino además la imaginación y creatividad de quien la ha producido, expresadas como reputación” (Shiner, 2004, p. 184).

El criterio de valor surge de la propia obra, de su aspecto formal, de su expresividad y de la originalidad que despliegue. Por lo tanto, el precio ya no se funda en aspectos materiales de la obra, “ni en la cantidad de trabajo requerido para realizarla, ni siquiera en la dificultad de ejecución” (Ibíd.).

Por ello, se dice que la obra de arte ya no tiene precio y que el precio real queda fijado por la reputación del artista, el deseo del comprador por adquirir y pagar la obra. Lo anterior descrito contribuyó a la fragmentación del público, donde son los críticos y las instituciones quienes se especializan en saber qué debe ser apreciado y pagado (Shiner, 2004, p. 185).

La historiadora francesa Annie Becq ha descrito la transición del mecenazgo al mercado como desplazamiento desde el “trabajo concreto” al “trabajo abstracto”, alimentado por el giro del valor de uso al valor de cambio. En el viejo sistema del arte el trabajo del productor era concreto en el sentido de que la facilidad, la inteligencia y la inventiva se empleaban para ejecutar un encargo, que muchas veces tenía un uso específico y se ajustaba a un asunto determinado. En el sistema de mercado emergente el trabajo se convierte en abstracto en el sentido de que no tiene relación alguna con un lugar o propósitos específicos, no tiene un asunto predeterminado y, por consiguiente, carece de una elaboración específica, como no sea la de una generalizada creatividad (Shiner, 2004, p. 185).

De acuerdo con lo anterior, se extraen las principales categorías que se consideran pertinentes para abordar la precariedad entorno al trabajo de las y los músicos, las cuales serían: mercancía, valor y trabajo. Así, las cuestiones de valor de la obra de arte se problematizan desde la perspectiva laboral de la teoría marxista para así enfrentar la problemática de la configuración de la precariedad y subsunción en el trabajo del músico y el valor de las obras musicales, como producto de un trabajo concreto.

Finalmente, como preámbulo al abordaje de las categorías de la Crítica de la Economía Política que nos parecen centrales para discutir la precariedad y subsunción de las y los músicos es importante mencionar que se ha vivenciado en algunos congresos donde se han expuesto avances de esta investigación, algunas opiniones de economistas que

mencionan que el arte es una excepción a la teoría económica ya que los costos de producción no van a determinar el precio de la obra de arte.

Estas opiniones se centran en el esquema de la teoría marginalista, en donde el gusto por el consumo de un género de música, por ejemplo, se fortalece en lugar de disminuir. También hemos escuchado que el arte no puede ser mercantilizado o que los artistas, a diferencia del proletariado, tienen la posesión de los medios de producción.

Estas afirmaciones tratan de cuadrar los procesos productivos y de trabajo con ciertos modelos económicos de la teoría neoclásica. Nos parece que la visión que proponemos desde la Crítica de la Economía Política permite dejar de ver al arte como una mera cuestión metafísica imposible de teorizar, ya que como se ha señalado en el primer apartado, partimos de la realidad y la práctica del arte, de la música, para problematizarlo y la Crítica de la Economía Política permite un análisis congruente desde una óptica teórica con todas las herramientas y categorías para dilucidarlo.

1.2.2 Categorías mercancía y valor

La respuesta a la pregunta de si las obras de arte son mercancía puede variar entre teóricos del arte y economistas. El primer grupo podrá alegar que para que una obra de arte se realice en su despliegue estético no podrá ser una mercancía, ya que ello supondría despojar a la obra de arte de su esencia aurática⁹ y convertirla en un objeto, en una cosa, es decir, fetichizarla. Para el segundo grupo será una mercancía mientras se realice en el intercambio. No se trata, pues, de una discusión simplista.

Lo primero que señala Marx en *El capital* es que “[l]a riqueza de las sociedades dentro del marco capitalista de producción aparece como un [...] arsenal de mercancías” (2017, p. 43). Por lo tanto, la mercancía aparece como objeto externo para satisfacer necesidades humanas, sin importar cuáles sean: como un medio de vida (objeto de disfrute) o como medio de producción.

En ese sentido, la música, como creación humana, no está en la naturaleza, es un objeto material/inmaterial externo y satisface diferentes necesidades humanas, que van

⁹ Como menciona Walter Benjamín en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989).

desde el disfrute, la cohesión social, los ritos, la exaltación de emociones, el conocimiento, entre otros. Por lo tanto, en efecto, estamos hablando de que la música es una mercancía.

En cuanto a la materialidad de la música en la naturaleza, coloquialmente es considerada como inmaterial ya que se dice que su esencia es intangible, se percibe por el oído; sin embargo, desde otras ópticas de la acústica, la ciencia del sonido, se piensa al sonido como oscilaciones, movimientos de onda que hacen vibrar el medio, es decir, se propaga el movimiento en las partículas del aire. La música se produce de acuerdo a un orden establecido de las melodías y armonías que son producidas por un instrumento material que provoca que las vibraciones del aire sean percibidas como sonido en el oído y, por lo tanto, de acuerdo con esto, la música es material, sería inmaterial si se produjese en el vacío, en cuyo caso solo habría transferencia de energía.

Se puede pensar que la música no es tangible, se está pensando que no es posible tocarla con el sentido del tacto, sin embargo, sí la percibimos con un sentido adecuado para ello: el auditivo. Por otro lado, los ciegos se acercan a la música desde el sentido del tacto. Tanto si es percibida por el tacto como por el oído, la música es material y útil para quienes la escuchan.

Al mismo tiempo que el ser humano se transforma, también transforma a la naturaleza y esta al ser humano, así como a las relaciones entre los seres humanos. La naturaleza es la existencia misma de la materia, salimos de ahí y constituimos una especie. Pero en esta especie, al tener capacidad de conocimiento, se diferencia la idea entre sujeto y objeto, sin dejar de ser naturaleza. La producción de la música sale de la naturaleza, de la madera y metal de los instrumentos –esto es lo que nos provee la naturaleza–, y de la sensibilidad y el conocimiento del ser humano, es decir, del trabajo de mujeres y hombres. El ser humano se apropia de la naturaleza y se desarrolla. Cuando las y los músicos obtienen sus instrumentos, están insumiendo y desechando, provocando que la naturaleza se humanice. Esto es lo que Marx llama el metabolismo del ser humano con la naturaleza (Bellamy, 2013).

Marx utilizó el concepto del «metabolismo» en una tentativa de fundamentar su crítica de la economía en forma materialista. Así, dicha fundamentación ayudaría a

una comprensión clara de las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza procedente de la ciencia natural de su época. Lo anterior era algo central para su análisis de la producción de valores de uso y el proceso de trabajo. A partir de esta metodología, Marx desarrolló su principal crítica ecológica, la de la fractura metabólica, o, tal como él mismo lo señaló: “un desgarramiento insanable en la continuidad del metabolismo social, prescrito por las leyes naturales de la vida” (Bellamy, 2013, p. 1).

Por lo tanto, la música, como una de las bellas artes, no está exenta de este metabolismo, en el cual las y los músicos a través de su proceso de trabajo crean valores de uso, que tienen valores de cambio, pero que también expresan una fractura social, debido al proceso de producción, a la apropiación de la naturaleza para crear sus obras, que si bien son útiles y despliegan un valor de uso de suma importancia para la concreción humana, impactan a la naturaleza al crear sus objetos artísticos.

Lo que ocurre cuando un objeto es útil, es que despliega un valor importante: el valor de uso. “La utilidad de un objeto lo convierte en valor de uso” (Marx, 2017, p. 44), y esta utilidad está condicionada por sus cualidades materiales, por lo tanto, lo que constituye un valor de uso es su materialidad.

Los valores de uso forman el contenido material de la riqueza, cualquiera que sea la forma social de esta [...]. El valor de uso se efectiviza únicamente en el uso o en el consumo. Además, el valor de uso da soporte material al valor de cambio. Los valores de uso [son en esencia] el contenido de la riqueza, sea cual fuere la forma social de ésta. (Marx, 2017, p. 44)

El valor de cambio es la relación cuantitativa, es decir, la “proporción en que se cambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra” (Marx, 2017, p. 45). El valor de cambio se reduce, es decir, se hace una abstracción a algo en común respecto al cual representen las mercancías. “Como valores de uso, las mercancías representan, ante todo, cualidades distintas; como valores de cambio, solo se distinguen por la cantidad: no encierran, por tanto, ni un átomo de valor de uso” (Marx, 2017, p. 47). Si se quita el valor de uso a las mercancías solo queda la cualidad de ser productos del trabajo.

Un valor de uso encierra un valor por ser materialización del trabajo humano abstracto. Este valor se mide por la cantidad de trabajo que encierra, el cual se valora por el tiempo de trabajo, el cual tiene su unidad de medida en horas, días, etcétera.

En ese sentido, las obras de arte, la música, son producto del trabajo de las y los músicos, involucra no solo el tiempo que invierten en crearlo, sino también el tiempo que han ocupado en especializarse en ello.

El tiempo invertido en una mercancía debe ser el “tiempo de trabajo socialmente necesario” (Marx, 2017, p. 48) que se requiere para producir un valor de uso cualquiera. “Por consiguiente, lo que determina la magnitud de valor de un objeto no es más que la cantidad de trabajo socialmente necesario para su producción” (Marx, 2017, p. 48).

Por lo tanto, mercancías que “encierran cantidades de trabajo iguales o que pueden ser producidas en el mismo tiempo de trabajo” (Marx, 2017, p. 48) representan la misma magnitud de valor. Este valor cambia al cambiar la capacidad productiva del trabajo, ya sea por la destreza, por el proceso de producción, o bien, por el progreso de la ciencia.

Respecto a la magnitud de una mercancía Marx señala que: “[...] cambia en razón directa a la cantidad y en razón inversa a la capacidad productiva del trabajo que en ella se invierte” (1990, p. 8). Para producir mercancías no basta producir valor de uso, sino que se debe producir valor de uso para otros, es decir, valor de uso social y debe pasar a manos de otro que lo consume por medio del cambio. El valor de uso es generador de riqueza, la cual está en función de la cantidad de valores de uso producidos: “Cuanto mayor sea la cantidad de valor de uso mayor será, de por sí, la riqueza material” (Marx, 1990, p. 13) dos mercancías encierran más riqueza que una. Las fluctuaciones se explican por el doble carácter del trabajo.

El mismo trabajo rinde, por tanto, durante el mismo tiempo, idéntica cantidad de valor, por mucho que cambie su capacidad productiva” y “El mismo cambio operado en la capacidad productiva por virtud del cual aumenta el rendimiento del trabajo y, por tanto, la masa de valores de uso creados por este, disminuye la magnitud de valor de esta masa total incrementada, siempre en el supuesto de que

acorte el tiempo de trabajo necesario para su producción. Y a la inversa” (Marx, 1990, p. 13).

Las mercancías encierran el valor de uso y su materialidad, es decir, su forma natural. “Las mercancías solo se materializan como valores en cuanto son expresión de la misma unidad social: trabajo humano que, por tanto, su materialidad como valores es puramente social” (Marx, 1990, p. 14).

La música es un objeto útil que satisface las necesidades humanas y es el resultado de la apropiación del ser humano de la naturaleza. Las obras de arte pueden ser consideradas productos mientras solamente satisfagan la necesidad de su creador. Sin embargo, generalmente las obras de arte no son hechas para el propio disfrute del artista, en ese sentido las obras de arte no se acercan a la definición de producto. Por otro lado, el producto, una vez que se intercambia, adquiere la característica de mercancía, la cual, como condición, debe tener valor de uso y valor de cambio. Al intercambiar los productos se realizan como mercancías.

La utilidad de la música es su valor de uso, está condicionado por su materialidad, el cual por su naturaleza y como se ha explicado anteriormente, no se agota al ser consumido por los sentidos, la subjetividad, el gusto y la consciencia del ser humano. Su valor de cambio es la relación cuantitativa con la que se intercambia por dinero. También será la relación cuantitativa, medida en dinero, en el precio, en comparación con “valores de uso de una clase por valores de uso de otra” (1990, p. 5).

Por consiguiente, aplicando la categoría a las obras de arte, el valor de uso es resultado del trabajo del artista y su condición es satisfacer necesidades, y será el trabajo específico el que le dará sus cualidades, enfatizando que la forma estética que adquiera la obra debido a su materialidad y a la subjetividad impresa en ella resultará en un gusto, el cual es moldeado socialmente. La abstracción de las cualidades de la mercancía artística, es decir, el trabajo abstracto, es la capacidad de dar valor.

Su materialidad, es la encarnación del trabajo humano abstracto y es resultado de un determinado trabajo concreto, útil. “Es decir que este trabajo concreto se convierte en expresión del trabajo humano abstracto” (Marx, 1990, p. 24). En el caso de las obras de

arte, habría que señalar que esta abstracción, además de objetivar el trabajo, está inmersa en dos componentes más: la creatividad y la subjetividad que el artista impregna a la materialidad.

Por lo tanto, el valor de uso proviene del trabajo del artista, y en principio el valor de uso de una obra de arte es el goce estético, el cual no se agota en los sentidos. Entonces, dicho valor de uso encierra otro valor debido a que materializa el trabajo humano abstracto. Se puede medir el valor por la cantidad de trabajo que encierra, lo cual va de acuerdo con la definición de Marx. Sin embargo, como se ha señalado, a partir de la inserción de la obra de arte en el sistema mercado el criterio del tiempo invertido al realizar una obra de arte ya no influye como un aspecto preponderante en cuanto a su valor o su precio. Esto no significa que desde esta nueva concepción la obra de arte ya no sea una mercancía, al contrario. El tiempo de trabajo socialmente necesario para elaborar una obra de arte no es necesariamente indicativo de su valor. Esta sería una primera crítica al sistema actual del mercado del arte.

Actualmente, cuando el capitalismo ha subsumido al arte, el comportamiento del mercado del arte ha convertido cierto tipo de obras de arte. Las “obras maestras” y las de los artistas contemporáneos del *mainstream* prácticamente se desarrollan en función del dinero, ya que los grandes bancos e inversionistas han elegido el arte como un nicho para el mercado especulativo. Es más redituable invertir en arte contemporáneo o en obras consagradas que en oro. En este sentido, las obras de arte ya se encontraban como mercancía y algunas han pasado a funcionar ahora como dinero.

Cuando la obra de arte entra al mercado, también es fetichizada, pues como cualquier mercancía dentro del sistema capitalista, su forma es resultado de un trabajo privado del artista, mientras que, el conjunto de los trabajos de los artistas, forman un trabajo colectivo de la sociedad y, por ello, ocurre lo que señala Marx: “[s]on relaciones materiales entre personas y relaciones sociales entre cosas. (1990, p. 38). En cuanto al fetichismo desde la óptica de la teoría del arte, correspondería a aquellas obras que son replicas, por lo tanto el carácter fetichista estaría en un doble movimiento en el caso de las obras artísticas que son reproducidas en masa, como se ha mencionado en el caso de las obras cinematográficas y de las imágenes, exceptuando en este caso a la música, pues de

acuerdo al criterio del fetichismo en la teoría del arte, la música está descartada para ser fetichizada desde esta perspectiva.

En su artículo *El valor del arte desde una perspectiva marxista*, Duran menciona que se afirmaba implícitamente que el autor de la obra de arte “es un trabajador que en el proceso de trabajo es capaz de crear valor” (2008, p. 2). Lo cual coincide con el planteamiento de Marx donde señala que el capitalismo supone históricamente la separación de los productores de sus medios de vida, por lo que para poder vivir solo les queda vender su fuerza de trabajo, como propietarios libres de dicha fuerza de trabajo. En este caso, el artista vende esta fuerza de trabajo al mercado, ya sea a los editores, productores o distribuidores. Por lo que en ese sentido su producto del trabajo, la obra de arte, se ofrece como mercancía aún no realizada, pero que al enfrentarse a una mercantilización y distribución que se halle bajo el sistema capitalista del trabajo asalariado, se realizará como mercancía. Por lo tanto, la determinación del producto ofrecido por la fuerza de trabajo artística es la forma de mercancía. Las obras de arte van a circular en la económica como cualquier otra mercancía, funcionando con las leyes habituales del mercado, lo que particularmente en la época actual es innegable.

La mercancía, desde la perspectiva marxista, señala la materialización de bienes en cuanto materialización de valor y el uso de la fuerza de trabajo; sin embargo, “la producción de valor en el arte ocurre fuera de la esfera inmediata de producción de valores de uso artísticos” (Duran, 2008, p. 207). Tomando dicha consideración, el arte no sería producción de mercancías. Esto se constata cuando muchos artistas crean sus obras y esperan a que alguien les confiera valor, pues el artista no tiene control sobre su valor (Smithson, citado en Duran, 2008, p. 207). Siguiendo este argumento,

El precio de la mercancía artística nunca es expresión del trabajo concreto (entendiendo como tal, el trabajo inmediato que el artista invierte en la creación de valores de uso) en ella expresado. La producción de arte se situaría así ajena al modo general de producción de mercancías en el capitalismo. Tengamos ahora en cuenta que un análisis tal presupone la separación (que no es simplemente presupuesta desde un punto de vista analítico sino que es deducida conceptualmente) de la esfera de la producción de la circulación, algo que

entendemos es ajeno al examen del proceso capitalista en su conjunto realizado por Marx y según el cual ambas esferas son interdependientes. (Guerrero, citado en Duran, 2008, p. 208)

Evidentemente, las obras son mercancías y cuando el artista crea la obra es productor de valores de uso, pero cuando vende el producto se convierte en comerciante; sin embargo, aún queda la problemática de cómo se determina el valor de la obra de arte.

En cuanto a la categoría valor, de acuerdo con Enrique de la Garza, “luego de la disputa de la economía con las vertientes mercantilistas se impuso la idea de que en el centro del proceso económico estaba la generación de valor” (1998, p. 5) y que era generado no por la circulación de mercancías, más bien por la producción. Por ello el concepto central de la economía clásica fue el valor trabajo, es decir, “la cantidad de trabajo incorporado a las mercancías” (1998, p. 6).

Enrique de la Garza (1998) señala que en Marx la relación económica no es realmente una esfera separada de las otras esferas de lo social, entre todas se incluyen recíprocamente, pero lo más importante es que la relación económica es una abstracción analítica: la relación de producción nunca es solo económica en la realidad.

La relación económica es a la vez de poder y cultural, por ello debe vincularse con otros aspectos de las relaciones sociales. Marx reivindica el trabajo como única fuente de valor. La idea compleja en Marx es la interrelación de la producción, entre lo económico, lo político y lo cultural. Las categorías valor, mercancía, capital, plusvalor, tasa de ganancias, “esconden relaciones sociales más complejas” (De la Garza, 1998, p. 7), reales y fetichizadas al mismo tiempo, por lo tanto, “el acento no está en cómo se puede producir más valor, sino en cómo la producción de más valor implica explotación” (De la Garza, 1998, p. 6).

La creación de valor se da en la etapa de producción –la cual es proceso de trabajo–, por ello, “las relaciones en el proceso de trabajo que permiten la valorización del capital son también relaciones de poder sobre el trabajo y de tipo cultural” (Marx, 2017). De acuerdo con lo anterior, la sociedad no está dividida naturalmente en esferas sino “la economía es inmediatamente trabajo y cultura” (De la Garza, 1998, p. 6).

Como se ha señalado anteriormente, el valor de una obra de arte a partir del sistema mercado ha dejado de considerar el tiempo socialmente necesario para producir dicha obra y en cambio deja que el valor sea conferido por el mercado, lo cual posiciona al trabajo del artista en una situación de tensión pues de ella podrá o no obtener los medios para la reproducción de su vida. Por ello Duran va señalando lo siguiente:

La potencial demanda dirige su atención a aquellas obras de arte que alcanzan una cierta repercusión en el mercado; partiendo siempre del supuesto de que la repercusión o reputación de un artista es creada por los expertos. En primer lugar, porque repercusión o reputación parecen otorgar una buena base para poder especular con el precio de la obra; y, en segundo lugar, porque la repercusión de un artista se suele entender como un signo de su calidad, que así promete satisfacer los deseos estéticos de la demanda. Así que fama y reputación gracias a los expertos parecen conformar los factores económicos básicos que determinan el precio de las obras de arte, teniendo siempre en cuenta lo que la demanda está dispuesta a pagar: como en las subastas, todo depende de la oferta más alta. (De Marchi y Van Miegroet, citado en Duran, 2008, p. 211)

En este sentido, es interesante la cita que hace Duran de Bourdieu mencionando que llega a una conclusión similar, señalando que “no es el productor quien en realidad crea el objeto en su materialidad, sino más bien el conjunto de agentes ocupados en el campo” son quienes se constituyen como los auténticos “sujetos” de la producción artística, de su “valor” y de su “significado” (Bourdieu, citado en Duran, 2008, p. 211).

Parece entonces que lo que domina el sistema mercado en el mundo del arte es una teoría natural de la competencia, donde el artista depende del mercado. La fuerza de trabajo artística se ha hecho invisible ante una teoría que se ocupa de los precios, pero que no quiere ver los “precios como manifestación de la equivalencia de los valores creados por el trabajo social en la forma de mercancías” (Duran, 2008, p. 212).

Lo crucial al demostrar una teoría laboral del valor desde el trabajo artístico y sus productos y mercancías, a saber, las obras de arte, es analizar qué ofrecen los artistas en el mercado y tomar en cuenta el aspecto de su “exclusiva propiedad”. Desde este enfoque, se

puede articular una teoría de la explotación, de la lucha de clases de “los productores artísticos” en la sociedad capitalista. Al respecto, Duran señala que:

Suponer que los artistas ofrecen los productos de “su” trabajo implica postular la unidad inquebrantable entre productor y los productos de “su” trabajo, unidad que nosotros aquí rechazamos. Aunque no podemos desarrollar ahora las razones teóricas para un tal rechazo, lo cierto es que la supuesta unidad entre productor y los productos de “su” trabajo se acerca peligrosamente a los presupuestos del derecho natural burgués que supone la sociedad como un conjunto de individuos propietarios aislados. En cualquier caso, lo que obviamente se manifiesta en el mercado son productos del trabajo con cualidades específicas, es decir, valores de uso. Pero para que estos productos puedan aparecer como mercancías se tienen que realizar, al mismo tiempo, como valores. El artista lleva a cabo esta transferencia de valor, no puede ser de otra manera. Nuestra tesis es que si el artista no vende su capacidad de transformar su fuerza de trabajo en trabajo [...] sino que lo que vende es esa actividad ya realizada en la forma mercancía, esto es posible gracias a un desarrollo específico de la producción de arte en la sociedad capitalista. El mundo del arte parte del siguiente supuesto básico: de la propiedad de la fuerza de trabajo del artista emana la propiedad sobre el resultado de su aplicación, la cual asume una forma “privada” gracias a los derechos de propiedad intelectual y de autor. Es decir, es una propiedad que viene consolidada por el derecho burgués. Edelman postula que la obra de arte puede ser definida legalmente como propiedad al ser la expresión creativa de lo que el artista ya posee, su yo o personalidad, pues lo que constituye al sujeto como sujeto de derecho es la libre propiedad de sí mismo [...]. Del hecho de que durante la época moderna el artista se haya tenido que enfrentar a un mercado anónimo [...] pone de manifiesto la importancia crucial que ha tenido el reconocimiento de la fuerza de trabajo artística expresada como derechos de autor, lo que le ha permitido al artista poder reclamar un ingreso por la venta de los productos de su trabajo. La autoría pasa así a legitimar una labor que le pertenece al artista como trabajador de arte en el mercado [...]. Pero lo que el artista vende son mercancías que otorgan un derecho de uso específico y de propiedad (con todas las relaciones económicas que ello conlleva, pues la venta es siempre la transferencia

de la propiedad del objeto) que está supeditado a la manera como el artista ha aplicado su fuerza de trabajo (Duran, 2008, p. 215).

Marx (2017) elabora la fórmula del valor de la siguiente manera¹⁰: $M = c + v + pv$, la cual no sería diferente en esencia a las mercancías artísticas, sin desconocer sus particularidades. En ese sentido, Graw (2017) menciona una aproximación de la mercancía artística a la mercancía marxista:

[L]a mercancía artística puede leerse como una síntesis de la mercancía marxista y el regalo maussiano, en virtud de que la firma que lleva refiere a su autor, desde donde se enriquece, al igual que el regalo, con sus intenciones y tal vez con su ‘alma’. Pero al igual que la mercancía marxista, representa a la vez una acumulación - es más: está repleta - de trabajo vivo. Su valor particular sería entonces su capacidad para poner en juego no sólo la capacidad de trabajo de su creador, sino también su ‘alma’, su núcleo más interno. Contiene la vida interna de una persona y su poder creativo y así parece especialmente deseable en el escenario biopolítico descrito por Virno, que apunta a la explotación de nuestras facultades creativas, de nuestras vidas.

En ese sentido, se puede ver a la música como una mercancía desde la teoría de Marx (2017), ya que es resultado del trabajo del ser humano y en la economía mundial capitalista las obras de arte, artísticas y artesanías, son una mercancía cuyo valor de cambio se exagera con fines especulativos con el objeto de obtener altísimas ganancias.

Por ello, a partir de la investigación desarrollada, se propone un ejercicio de carácter conceptual, en el entendido de que se requeriría una investigación aparte, específica sobre la manera en que se podría determinar el costo de una obra de arte. Actualmente, como es del dominio público, “las obras de arte” adquieren valores estratosféricos sin que medien consideraciones acerca del valor estético, artístico e histórico de las obras. Aunado a ello, no se considera la cantidad de trabajo vivo y pasado incorporado en las obras artísticas.

¹⁰ La fórmula de toda mercancía producida de manera capitalista. Donde M es mercancía, C es capital y V son los costos de la fuerza de trabajo, y PV es el plusvalor.

El siguiente ejercicio conceptual tiene como objeto aproximarse a una forma de valorización menos arbitraria respecto a las obras de arte, y sobre todo orientado a rescatar el valor de uso y el trabajo de los artistas. Lo que podría coadyuvar a generar menores desigualdades en los costos de las obras artísticas, ya que se podrían ponderar con el valor adecuado, por ejemplo, obras de artesanía y de jóvenes creadores respecto de aquellas obras artísticas de los grandes circuitos del arte contemporáneo, algunas de las cuales, en múltiples ocasiones, no tienen ningún contenido estético, ni social.

A la mercancía artística se le podría definir como MA, la cual añadiríamos que tiene algunas especificidades, como la que señala Isabelle Graw (2017) respecto a la firma del artista. Se habla entonces de que la mercancía artística también tiene un valor de prestigio, de acuerdo con la trayectoria, la acumulación de trabajo vivo en toda su vida, de quien lo realiza; es decir, un valor artístico (va).

$$MA = c + v + va + pv$$

En los trabajadores de la música asalariados o que formalmente pertenecen a la industria musical aparece la plusvalía +pv sin mayor tensión. Sin embargo, en aquellos cuyo movimiento se da en la informalidad o la autogestión, y que más adelante denominaremos como trabajadores no clásicos del arte y la cultura, la plusvalía se genera de manera indirecta a través de la circulación.

Otra especificidad de la mercancía artística es el valor cultural. Sin embargo, señalaríamos los resultados de la investigación de Throsby y Zednik, donde relatan que respecto a la teoría del valor en las mercancías culturales, “su valor puede expresarse como una combinación de dos componentes separados: su valor económico y su valor cultural” (Ginsburgh & Throsby, 2013b, p. 96).

De acuerdo con sus investigaciones, aunque el valor cultural (vcl) está relacionado con el valor económico, este no es determinante para el valor de la mercancía. En ese sentido, lo que deducimos de su investigación es que en las mercancías que circulan en la economía mundial capitalista, el valor cultural es relegado. Nos parece importante considerar el valor cultural, ya que, a diferencia del valor artístico que es de índole

individual (sin desconocer los condicionamientos sociales), el valor cultural sería más importante por ser de carácter social:

$$MA = c + v + (va + vcl) + pv$$

Existe otra especificidad de la mercancía cultural y artística, que sería el valor estético. El valor estético se encuentra principalmente en el arte, donde está incluso por encima de la norma. Fuera del arte ocurre lo contrario, pues el valor estético y las funciones extra-estéticas aparecen totalmente en la obra, siendo que la obra se vuelve única e irrepetible. El valor estético está en constante evolución, se modifica de acuerdo la consciencia social que lo produce y lo recibe. La intención de artista importa, como en el caso del arte efímero y, de acuerdo con Mukarovsky (1975), las instituciones tienen un papel importante en la valoración estética según la importancia y valores de la propia institución. El autor también menciona que una obra de arte tendrá mayor valor estético en tanto tenga más polisemia.

En ese sentido, se puede considerar que el valor estético debe integrarse para establecer el valor económico de una obra, ya que este valor, al igual que el de la firma del artista, legitima a la obra en el mercado de acuerdo a diferentes instancias e instituciones.

$$MA = c + v + (va + vcl + ve) + pv$$

Mukarovsky señala que toda función estética es dinámica y, por tanto, habrá enfrentamiento entre valores extra-estéticos, que se combinan dentro del todo de la obra (1975, p. 189).

En cuanto a las obra donde ésta ha trascendido a la vida del artista, es decir, en las que lleva algunas generaciones muerto, se podría considerar hablar incluso del valor histórico (vh).

Como el interés de este ejercicio es sobre las obras artísticas actuales no incorporaríamos el vh a la conceptualización. Además, se advierte que cada una de las particularidades propuestas representa un reto, ya que para cada una se podrían derivar dos o tres características fundamentales a tener en cuenta. Por ejemplo, para el valor artístico se tendrían que considerar los años de formación del artista, los años de trayectoria, el número

de obras expuestas a nivel local, nacional e internacional. También se tendría que problematizar y tensionar sobre si incorporar o no la legitimidad que le dan las instituciones. Por lo tanto, de manera general la formulación conceptual quedaría de la siguiente manera:

$$MA = c + v + (va + vcl + ve) + pv$$

Reiterando que se trata de un ejercicio conceptual orientado a valorizar el trabajo de las y los artistas, en particular de las y los músicos, que es el interés de esta investigación, y dejando una línea abierta para investigaciones futuras.

Es necesario aclarar que existe una complejidad al tratar de llevar a la realidad esta conceptualización, ya que implica preguntarse cómo cuantificar aspectos cualitativos. Sin embargo, queda abierta la posibilidad de asignar a las especificidades va , vcl , ve , un valor que refleje su presencia o ausencia (número enteros o logarítmicos).

En el entendido de que, como se señala en el apartado 1.4, no todas las obras artísticas y culturales deben sujetarse a un proceso de valorización para su incorporación al mercado, ya que por su relevancia social, cultural, histórica se convierten en bienes simbólicos con un amplio valor de uso, bienes culturales que son propiedad de la sociedad en general y no deben someterse al mercado privado.

1.2.3 Categoría trabajo

El trabajo es el que genera valor de uso a través del proceso de apropiación y transformación consciente de la naturaleza para la satisfacción de las necesidades del ser humano. Los valores de uso en el capitalismo adquieren la forma de mercancías.

El trabajo puede ser productivo e improductivo. El productivo “[e]n una primera aproximación, pocos dudarían en afirmar que, para la teoría marxista, trabajo productivo es aquel que produce plusvalía. Lo que significa que es indispensable que se trate de trabajo asalariado y que la fuerza de trabajo sea comprada por el capital, tiene que ser explotada directamente por el capital” (Carcanholo, 2013, p. 1).

Por consiguiente, el trabajo productivo tiene una doble función, por un lado, origina la plusvalía,¹¹ el valor excedente que origina la ganancia; por el otro, también produce el valor para que la fuerza de trabajo se reproduzca, e incluso paga el salario de los trabajadores no productivos. Entonces es una actividad que crea valor y es socialmente determinado, pues como señala Duran en su artículo Sobre el modo de producción en las artes, “encierra una relación específica entre el comprador y el vendedor del trabajo, es aquel que se cambia directamente por dinero que es capital” (Duran, 2008, p. 1).

El trabajo no productivo corresponde a las actividades donde no existe una vinculación directa con el proceso productivo enfrentado con el capital. En este sentido, es importante señalar que no todo trabajo está confrontado con el capital. Teóricos marxistas dejan fuera de la categoría de trabajo productivo aquellas actividades que no están enfrentadas con el capital y, por lo tanto, no producen plusvalía, como son: el comercio, las actividades de propaganda y publicidad, mantenimiento del orden, de la justicia, aparato político y actividades militares. De igual forma, las actividades de campesinos, artesanos, artistas, profesores, profesionales de la salud, administradores y del servicio doméstico, son improductivos cuando no están enfrentados al capital. En este punto es importante señalar que existe un debate al respecto de si los artistas como los artesanos no se ubicarían más bien en una actividad pre-capitalista, mientras que la otra posición es que en la actualidad varias de esas actividades se encuentran inmersas en el esquema capitalista y, por ende, ya existe una relación de generación de plusvalía, por lo que son productivos; además, esta actividad está muy desarrollada en la actualidad, insertándose en el sector servicios donde las cuestiones tecnológicas han dinamizado mucho este sector y, de forma más amplia, la economía naranja. Al respecto, existen artistas que ya tienen un patrón, se les encargan obras y generan plusvalía además de percibir un salario e inclusive sufrir condiciones de flexibilidad laboral.

Carcanholo (2013) señala que, por ejemplo, los artesanos pueden ser productivos cuando se enfrentan al capital, de tal manera que la relación trabajo-capital constituye el

¹¹ Según sus *16 Tesis de economía política. Interpretación filosófica, Tesis 5: El capitalismo mercantil*, Enrique Dussel propone que: “Se llama plus-valor la cantidad de valor que, en el plus-tiempo de trabajo (que es el que supera el límite del tiempo necesario para reproducir el valor del salario) por la actividad del plus-trabajo, el trabajador crea de la nada en el capital (plus-valor), más-valor del pagado en el salario. [...] [E]l poseedor del dinero paga la fuerza de trabajo (igual al salario), pero además usa parte de la actividad del sujeto humano o del trabajo vivo mismo, que no recibe pago alguno por ese plus-trabajo ejercido en un plus-tiempo” (2014, p. 49).

parámetro para identificar las actividades productivas de las no productivas, con base en esta idea es que el autor mencionado aclara que en la determinación del trabajo productivo el destino del producto generado por el trabajo no interesa, pues un trabajo productivo puede ser aquel en que el consumo es productivo, no productivo o suntuario (p. 18).

Marx (2017) identifica como una forma de trabajo improductivo el trabajo artístico, ejemplifica con el trabajo del escritor John Milton y de su obra *El paraíso perdido*, el cual es un trabajo improductivo por la conceptualización que se tiene del arte. De acuerdo con Giorgio Agamben, “la entrada del arte en la dimensión estética solo es posible cuando el arte mismo ha dejado la esfera de la producción [...] para entrar en la de la praxis [...], la cual es la expresión de la voluntad creativa del artista” (Agamben, citado en Carcanholo, 2013, p. 4); por lo tanto, aunque la obra entre al círculo del mercado capitalista, el acto creativo es de quien lo produjo y su voluntad objetivada en la obra no se lo podrán apropiar los capitalistas, incluso cuando él venda su obra. “Esta relación primordial entre producto y voluntad caracteriza no sólo lo que es específico del modo de producción artístico, sino también, sus relaciones de mercado” (Carcanholo, 2013, p. 4).

Por ello, no se debe considerar de manera peyorativa dentro de las políticas encaminadas al arte y a la cultura que el trabajo artístico sea señalado como “un trabajo improductivo”, se tiene que entender que lo es, o debiera ser, dentro del sistema capitalista pues si lo consideráramos productivo perdería la esencia de lo que es el arte: su creatividad y voluntad liberadora. Sin embargo, en la actualidad existen actividades artísticas que se encuentran en una relación capitalista y eso ya las convierte en productivas, si se sigue el criterio de que producen plusvalía.

De acuerdo con el análisis desarrollado por Marx (2017), la característica fundamental de la improductividad del trabajo de Milton era no estar subsumido al capital. Las obras de arte, en este sentido, constituyen entonces una mercancía que es producto de un trabajo no productivo. Por otro lado, también se puede considerar las diferencias de trabajo simple y complejo, por ejemplo, el simple puede encontrarse en aquello que realizan los aprendices de los talleres y, el complejo, en los maestros. Una consideración más que será discutida en otro apartado sería el de si los artesanos corresponden al trabajo simple y los artistas al trabajo complejo.

Sánchez Vázquez, partiendo de la diferencia entre trabajo productivo e improductivo en la que sigue fielmente a Marx, concluye que mientras “el artista sólo crea un valor de uso, es decir, mientras sólo produce un objeto que vale por su utilidad humana concreta, su trabajo es improductivo, justamente por ser un trabajo creador que satisface la necesidad de expresión y comunicación del hombre” (2005, p. 196).

Por ello, la creación de valor de uso en las y los músicos debe ser referido a la esfera del trabajo improductivo; sin embargo, hay que tener en cuenta que estos valores de uso pueden ser puestos en movimiento por el capital con el fin de valorizarlo, de crear plusvalía y, en ese caso, toda producción de valores de uso se convierte inmediatamente en trabajo productivo.

Las consecuencias en el capitalismo son que la obra de arte como mercancía, como producción material, está sujeta al mercado, a las leyes de la oferta y la demanda, por lo tanto, la obra de artística no se va a apreciar por su valor de uso (estético) sino por el contrario, por su valor de cambio; “es decir, se hace abstracción de su verdadero valor. Con ello, el arte se ve negado en su propia esencia, como actividad creadora, y el artista ve negada asimismo su libertad de creación” (Sánchez Vázquez, 1996, p. 91).

Finalmente, se debe de considerar desde la axiología que la subjetividad del trabajador (trabajo vivo), como señala Dussel en su tesis 5, “no tiene valor porque es la fuente creadora del valor; tiene dignidad, que es mucho más que mero valor” (2014, p. 49).

1.2.4 Precariedad

Las condiciones de precariedad que se observan en el trabajo del músico 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 también a la problemática de como genera valor su actividad y como se valoriza su producto, así como el impacto subjetivo del artista respecto a su actividad.

En cuanto a la dimensión social, por solo mencionar algunos elementos, 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 con la sociedad en general. La dimensión política tiene distintas vertientes, una sería cómo impactan las políticas públicas directamente en la valorización del trabajo del músico y su concepción subjetiva como un trabajo, también cómo conducen ciertas políticas a vulnerar los derechos humanos de algunos músicos cuando el Estado censura que puedan ejercer su actividad en sitios públicos como las plazas o los centros históricos, e incluso en cómo puede su actividad estar vinculada con expresiones sociales y políticas a favor o en contra.

Por lo anterior, se puede entender cómo estas dimensiones se interrelacionan, es decir, es un fenómeno complejo y que se encuentra en constante movimiento y transformación, por ello su estudio implica la convergencia de las aportaciones realizadas en diversos ámbitos. De acuerdo con el objetivo trazado, aquí se enfatiza la mirada desde la Crítica de la Economía Política.

Los músicos locales en un amplio sector viven en condiciones de precariedad, como lo señala Guadarrama, Hualde y López en su estudio sobre la precariedad laboral, donde se analiza al sector de los músicos profesionales ya que “[s]u estudio permite observar uno de los rasgos característicos de la precariedad laboral en el mundo contemporáneo (Menger, citado en Guadarrama, Hualde y López, 2015, p. 198).

La precariedad, a partir de su etimología (RAE, 2019), señala que, significa poca estabilidad o duración, también implica que no se poseen los medios o recursos suficientes. Lo anterior aplicado a la práctica laboral resulta más compleja y diversa, además se suele dar por sobrentendido el término *precariedad*, pero es importante señalar a qué nos referimos cuando hablamos de precariedad en el trabajo del músico. Una primera connotación puede ser la referida por Philippe Dautrey, quien señala que “en México, 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, p. 38). Este autor relaciona la precariedad con las condiciones que existen alrededor del trabajo informal.

Una segunda acepción es la que señala Castel al enfatizar la precariedad del empleo como el establecimiento de un nuevo régimen laboral que recae en la inseguridad social

(2003, p. 6). Debido a ello, Guadarrama Hualde y Estrada señalan que “la precariedad es un proceso que presenta grados diversos de alejamiento del trabajo estándar y matices diferenciados, de acuerdo con el carácter de las ocupaciones y las trayectorias laborales de los sujetos (2012, p. 215)”. La precariedad ha cambiado de acuerdo a su momento histórico (Rodgers y Rodgers, 1989) y cada vez la podemos encontrar más como una característica de las formas atípicas, “estándares de empleo, que incluyen el trabajo temporal, de tiempo a domicilio, nocturno, el autoempleo y el llamado *outworking*” (Rodgers, citado en Guadarrama *et al.*, 2012, p. 216).

Un tercer aspecto es el carácter dinámico y multidimensional de la precariedad, por ello se dice que: “Se reconoce la precariedad como un fenómeno multidimensional, complejo y difícil de medir, que se manifiesta de manera según los mercados de trabajo y las regulaciones existentes por país o región (Miguélez y Prieto, ESOPE, y Rodgers, citados en Guadarrama *et al.*, 2012 p. 216).

Un cuarto aspecto a tomar en cuenta es el impacto que tiene la subjetividad de los trabajadores debido a la precariedad laboral. Por ello, Guadarrama *et al.* (2012) señalan 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 y los actores colectivos, como los sindicatos” (p. 216).

La precariedad, por lo tanto, es un fenómeno complejo, dinámico y multidimensional que ha cambiado y enfatizado distintas deficiencias en distintos mercados del trabajo de acuerdo con su momento histórico y se va caracterizando por su tendencia a presentarse en el mercado laboral informal y a la pérdida de seguridad social, pero de acuerdo con cada tipo de trabajo se presenta con diferentes inseguridades e inestabilidades laborales, las cuales impactan en la subjetividad del trabajador y su forma de vida.

Aunque la precariedad obedece a factores económicos, también depende de las políticas públicas (Prieto, 2008); por ello, se habla de la “institucionalización de la precariedad” (Castel, citado en Guadarrama *et al.*, 2012).

La precariedad laboral que existe en un amplio sector de los músicos se manifiesta por 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, 2015, p. 206). Se puede pensar que esta precariedad es porque lo que producen, o no es bueno o no responde a los requerimientos del mercado, podría ser una cuestión meramente económica de mercado; sin embargo, al relacionarlo con lo político se puede vislumbrar que estas obras pueden no obedecer a un programa político cultural y por ello no son insertadas en el mercado nacional, o bien porque dependiendo del espacio sociocultural, el cual tiene sus dinámicas propias, puede no obedecer al tipo de consumo cultural.

El problema de la precariedad en el trabajo de los músicos se aborda desde una totalidad en el sentido de que el enfoque para analizar esta problemática social buscará las articulaciones más importantes entre las dimensiones que den explicación a su configuración. Estas dimensiones son lo social, lo cultural, lo político, lo económico y lo artístico. Por lo tanto, “arribar al concreto pensado es reconstruir la totalidad, la cual no es el todo, sino descubrir los aspectos determinantes del proceso y sus articulaciones” (De la Garza, 1983, p. 36). Por ello, se aclara que el análisis de la totalidad concreta no pretende abarcar la totalidad en sus múltiples componentes e interacciones, sino aquellos aspectos de la realidad que resultan esenciales para la comprensión de la dinámica del trabajo del músico y de sus procesos de configuración e impacto en su precarización, lo cual se observa en la figura 1 a través de un mapa conceptual que muestra las interrelaciones de las categorías y los niveles de articulación con las diferentes dimensiones del problema de la precariedad en el trabajo de las y los músicos.

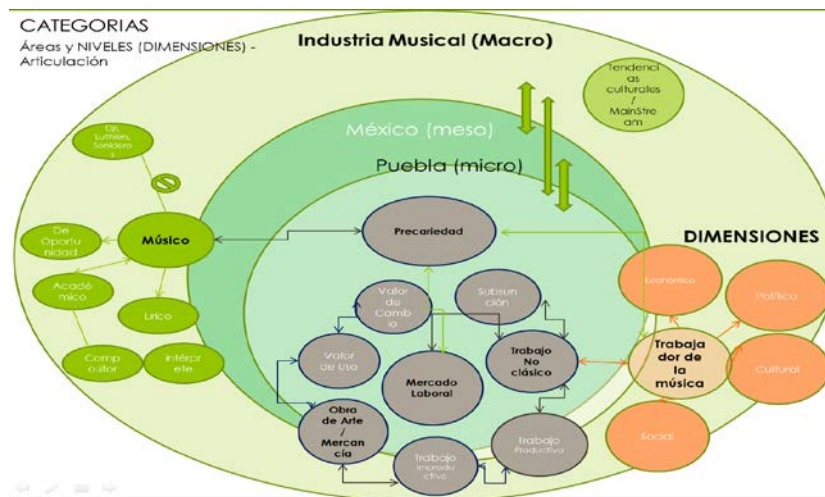


Fig. 1. Concepción teórica de la precariedad en el trabajo del músico.

Fuente: elaboración propia.

1.3 El trabajo de las y los músicos y su problematización con el trabajo improductivo y no clásico

El objetivo de este apartado es tensionar el concepto de trabajo para los trabajadores de la música. A partir de la Crítica de la Economía Política se busca analizar el trabajo del músico y debatir qué tipo de mercancía produce y qué tipo de trabajo es el que realiza el músico.

En un primer momento se presentan los conceptos de *trabajo* y *mercancía*, posteriormente se hacen algunas reflexiones sobre el trabajo creativo y la obra artística, y a partir de estos dos bloques desarrollados se tendrán las bases para reflexionar respecto a la enajenación y la subsunción en el trabajo del músico.

Lo anterior dará luz para discutir, posteriormente, sobre las condiciones de precariedad en el trabajador de la música.

1.3.1 Trabajo productivo improductivo en la música

A partir de la mirada de la Crítica de la Economía Política, se ha señalado acertadamente que el trabajo es una actividad mediada entre el ser humano y la naturaleza, donde el ser humano se posiciona sobre la naturaleza, la domina y la impacta; al hacerlo, el hombre se modifica a sí mismo en tanto que el ser humano también es naturaleza. Un aspecto fundamental de considerar al trabajo como una práctica exclusivamente humana es que a diferencia de los demás animales, el ser humano configura el trabajo en su consciencia antes de efectuarlo, por lo tanto, es una acción intencional y premeditada, acción que realiza subordinando su voluntad. Por ello, “el resultado al cual llega el trabajo humano preexiste idealmente en la imaginación del trabajador” (Marx, citado en Neffa 1999, p. 6). Además, el trabajo tiene “una dimensión subjetiva, pues permite expresar la individualidad, la identidad [...] y su pertenencia al género humano” (Neffa, 2006, p. 25).

El proceso de trabajo articulado con la naturaleza es resultado de una necesidad, por lo tanto, la direccionalidad del trabajo es satisfacer dicha necesidad por lo que “existe una adecuación objetiva y directa entre la necesidad y su objeto” (Neffa, 2006, p. 20). En ese sentido, el ser humano se enfrenta al objeto como si fuese él mismo, ya que tiende por naturaleza a “hacerse objeto” (Neffa, 2006, p. 20). El trabajo da “lugar a una realidad objetiva y exterior de sí mismo” (Neffa, 2006, p. 24).

Otra característica sustancial del trabajo es que “el trabajo es una realidad social” (Marx, 1991), pues aunque con el trabajo se pueden crear valores de uso para uno mismo, ello ocurre de manera esporádica y muy limitada, mientras que en su mayoría se crean valores de uso para otros seres humanos, a ello se denomina trabajo socialmente combinado.

El trabajo socialmente combinado “forma una máquina productiva total” (Marx, 1991) que produce mercancías. Por ello, cuando el trabajo es subordinado por el capital a través de los medios de producción se dota de más funciones a la capacidad de trabajo y se “incluyen en el concepto inmediato de trabajo productivo, y sus agentes en el concepto de trabajadores productivos, directamente explotados por el capital y subordinados en general a su proceso de valorización y de producción.

Por ello, Marx, en las teorías de la plusvalía, tomo IV sobre la naturaleza del trabajo productivo e improductivo, menciona que:

El trabajo productivo, en el sentido de la producción capitalista, es el trabajo asalariado, que, al ser cambiado por la parte variable del capital [...] no sólo reproduce esta parte del capital (o el valor de su propia fuerza de trabajo), sino que produce además, una plusvalía para el capitalista. Solamente así se convierte la mercancía o el dinero en capital, produce como capital. Solamente es productivo el trabajo asalariado que produce capital. [...] Pero, suponiendo que no existiera capital, sino que el propio trabajador se apropiara del plus trabajo, el excedente de los valores creados por él sobre los valores que consume, no cabe duda que este trabajo sería verdaderamente productivo, puesto que crearía nuevos valores (1980, p.137).

En ese sentido, el trabajo de los músicos puede ser productivo en el menor de los casos, esto es, según la primera idea asentada en la cita. Ya que son productivos los músicos de orquesta y los músicos que están al servicio directo de las disqueras, uno de los pilares de la industria musical.

Mientras que para el trabajo improductivo, Marx señala que en los músicos, “si la música es buena y quien la escucha la entiende, el consumo de música ocupa un lugar más alto que el consumo de champaña, aunque la producción de vino sea un ‘trabajo productivo’ y la de música no” (1980, p. 276). De acuerdo con lo anterior, y considerando el momento histórico en el que Marx escribe, considera a la música en general como un trabajo improductivo. Es lógico el planteamiento pues en el momento en que se está desarrollando la crítica a la economía política, la crítica se está haciendo hacia los medios de producción que se están empleando sobre todo en la industrialización. En ese momento todavía no aparece la etapa del capitalismo que existe hoy día y tampoco habían aparecido las primeras industrias culturales. Aún se veía al trabajo creativo fuera de la subordinación del capital y, por lo tanto, no era una actividad productiva para este.

De lo anterior se destaca cómo una sociedad en un momento dado, y en un tipo de organización social particular, puede etiquetar de productiva o improductiva una actividad.

En ese sentido, lo productivo es lo único meritorio de un salario. Esto último es lo que manifiesta el capital respecto al trabajo productivo.

Actualmente, el trabajador de la música se ubica tanto en el trabajo productivo como improductivo. Se puede señalar como trabajadores productivos a los músicos que trabajan en un centro de espectáculos o en un restaurante, se les indica que tocar y reciben un sueldo. También son productivos aquellos músicos que tienen un contrato laboral en forma con alguna disquera o en una orquesta privada. Sin embargo, existe una tendencia de músicos que se ubican dentro de la esfera improductiva, en los términos en que Marx (1980) realiza su crítica a la economía política.

Los músicos improductivos son quienes no producen directamente una valorización del capital, se pueden encontrar entre aquellos que no tienen un contrato, ni sueldo fijo, que trabajan en la informalidad debido a la escasez de oportunidades laborales y a la percepción que se tiene del trabajo del músico, la cual tiene su fundamentación histórica en la conformación del concepto de artista y de músico, y donde se tiene la errónea percepción de que siempre el artista, el músico, debe trabajar por remuneraciones voluntarias por el público. En esos casos, están todos los músicos itinerantes que laboran en distintos restaurantes, bares y centros nocturnos, también aquellos que tocan en las plazas y lugares públicos que no exigen un costo de entrada. De igual manera, se encuentran los músicos que trabajan en las calles y en el transporte público. Son improductivos ya que no están revalorizando el capital, solamente están obteniendo ingresos para su subsistencia, por lo tanto no producen ingresos directamente para la empresa capitalista.

Además, los músicos pueden trabajar en distintas áreas como estrategia laboral y de supervivencia. Algunos enseñan música o materias relacionadas al arte en escuelas, academias o universidades. Otros, aunque formados como ejecutantes o compositores, pueden fragmentarse y ofrecer sus servicios como trabajadores autónomos, e incluso transitar de lo improductivo a lo productivo y prestar sus servicios a disqueras o a otros músicos, pero solo perciben un pago por trabajo. Este es el caso de algunos cantantes que trabajan para distintos artistas haciendo los coros en las grabaciones de sus álbumes.

También hay compositores que trabajan por encargo arreglando u orquestando alguna obra musical. Otros músicos pueden orientarse a la investigación musicológica, la cual tiene una fuerte vinculación con la sociología, o bien pueden generar investigaciones alrededor de la música desde una perspectiva multidisciplinar. En ese sentido, el músico puede moverse entre diferentes dimensiones laborales y transitar entre lo productivo e improductivo.

De acuerdo con lo anterior, el trabajo del músico se puede señalar como complejo ya que se mueve entre distintas categorías y dimensiones.

1.3.2 El trabajo del músico como trabajo no clásico

El trabajo del artista desde la óptica del marxismo no produce plusvalor, ya que no se encuentra tradicionalmente inserto en los medios de producción capitalista. Sin embargo, como se señalará más adelante, en la actualidad hay casos en que su trabajo es subsumido formalmente y o realmente, ya que hay algunos que sí forman parte de un medio de producción.

El trabajo artístico tiene dos vertientes, la primera que se desarrolla en el *mainstream*, como se puede observar en la industria musical inserta en la economía naranja (Buitrago y Duque, 2013), es decir, dentro de los principales circuitos del arte, y el segundo tiende a la precarización y al trabajo informal (Guadarrama, Hualde y López, 2015).

Además, es importante señalar la relevancia de los mundos del no trabajo en la “conformación de subjetividades e identidades, mundos del no trabajo desclasados o interclasistas, como por ejemplo los del consumo de masas o el ocio; se trataría también del fin de la ética protestante del trabajo frente al placer del consumo” (De la Garza 2010, p. 18). Asimismo, las actividades no asalariadas, así como los trabajos informales o precarios, no pueden sostener identidades colectivas amplias, 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.

De la Garza denomina como trabajo no clásico al trabajo 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 (De la Garza, 2010, p. 18). Por ello, cobra importancia la categoría de trabajo no clásico para señalar el trabajo de los artistas frente al trabajo típico asalariado como trabajo clásico. Por lo tanto, 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, p. 13).

En países como México los trabajos no clásicos han sido mayoritarios y han sido despreciados desde la perspectiva económica y de la actividad productiva. Sin embargo, De la Garza señala que “el concepto de trabajo ha cambiado históricamente [...] [por lo que] el trabajo puede entenderse como la transformación de un objeto de trabajo como resultado de la actividad humana utilizando determinados medios de producción para generar un producto con valor de uso y en ciertas condiciones con valor de cambio” (De la Garza, p. 6).

En el caso de los artistas, una parte de la producción inmaterial, el objeto material, sigue siendo importante, por ejemplo el disco o el vinilo en la música; sin embargo, el proceso completo de la producción implica que el consumidor participe en una de ella, como en las artes plásticas cuando un comprador encarga una pintura con determinadas características. Mientras que en otros casos el producto es meramente simbólico. Enrique de la Garza señala que se implica “una reformulación de quienes son los actores en el proceso productivo” (2010, p. 7); es decir, en la producción creativa la manera de consumir tiende a convertirse al mismo tiempo en una manera de producción.

En el trabajo artístico, el cual es realizado por los artistas y pertenece a los trabajos no clásicos, la mayoría de los objetos no provienen de la naturaleza, sino que son productos meramente simbólicos, que si bien se plasman a veces en forma material, como el caso de las artes plásticas o la música, este sustrato, al final de cuentas es irrelevante frente al aspecto simbólico del producto. Además, dichos productos simbólicos también generan

conocimiento,¹² por ejemplo la creación de conocimiento que puede encarnar “el espectáculo musical en vivo” (De la Garza 2010, p. 7).

Al decir que el trabajo artístico involucra gastar energía y requiere transformar un aspecto intelectual, no se desprecia que el trabajo físico esté desconectado de lo intelectual. Sin embargo, el trabajo artístico o intelectual resulta complejo 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, p. 8).

En ese sentido, el aspecto subjetivo del trabajo artístico implica no solo conocimiento, sino también valores, emociones, sentimientos, formas de razonamiento y formas estéticas de apreciar el discurso, e incluso razonamientos cotidianos o científicos.

Por ello, De la Garza señala que “la diferencia histórica entre trabajo y no trabajo no puede ser determinada por el tipo de actividad o de objeto, sino por ser generadora de productos útiles en articulación con ciertas relaciones sociales de subordinación, cooperación, explotación o autonomía” (De la Garza, 2010, p. 8).

La especificidad del trabajo artístico no proviene de las características del objeto, ni de las actividades mismas, ni del tipo de producto, sino de la articulación de producción y de las relaciones sociales que conlleva, con implicaciones económicas, de poder y culturales.

En el trabajo artístico las emociones juegan un papel importante en la construcción de relaciones laborales, pero además las emociones se convierten en objeto de mercado. Desde el enfoque del proceso creativo, las emociones son un producto que integra las interacciones entre sujetos productivos, distributivos y de consumo. Así, por ejemplo, existe un mercado para la música alegre y otra para la que evoca emociones de tristeza. Existe una producción simbólica que es apta para la radio; en general es la música que busca emociones alegres o neutras y existe otra apta para el cine, donde el drama y la

¹² Se habla de que el arte produce sensaciones, emociones, pensamientos, sentimientos y subjetividades. Por ello, de manera amplia el arte produce conocimiento ya que resulta en una mezcla de valores y experiencias que ocurren tanto en el intérprete y el compositor como en el escucha. Para Davenport y Prusak “el conocimiento es una mezcla de experiencia, valores, información y ‘saber hacer’ que sirve como marco para la incorporación de nuevas experiencias e información, y es útil para la acción. Se origina y se aplica en la mente de los conocedores” (2001, p.4).

emoción de tristeza o el sentimiento de melancolía cobran más vitalidad. Respecto a la producción simbólica hay que tomar en cuenta las diversas problemáticas que encierra su producción.

Pero la producción de símbolos, entre ellos los emotivos [...], se enfrentan a la dificultad de su estandarización y a la dependencia artesanal en cognición, estética, emoción o moral del trabajador que los genera, de tal forma que su producción adquiere caracteres cercanos al antiguo artesano, a pesar de que se trabaje con equipo informático o computacional. En un extremo la producción de símbolos se asimila a la de conocimiento sin interacción cara a cara entre productor y consumidor, en el otro lo emotivo es central o bien lo estético en una exhibición o representación artística. (De la Garza, 2010, p. 18)

El control del trabajo implica que hay 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.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, podemos sintetizar los principales rasgos que consideramos delimitan al trabajo no clásico, a partir de los cuales fundamentamos nuestra posición de considerar al trabajo de las y los músicos como trabajadores no clásicos.

Un primer aspecto que se rescata es que la concepción marxista del trabajo aporta una concepción ampliada de este, ya que considera como trabajo no solo el que se produce para el mercado, tanto el asalariado como el no asalariado, según se postula desde la teoría neoclásica, sino que considera también como trabajo la actividad humana orientada al autoconsumo. Esto es, aquél trabajo que no se produce para el mercado sino para asegurar la continuidad de la vida. Por ello es que Enrique de la Garza señala que “una parte de los trabajadores no clásicos no se integran al mercado” (2011, p. 11).

Además, el concepto ampliado del trabajo, permite establecer una primera demarcación entre trabajo y no trabajo, diferencia que no está en función del tipo de actividad o de producto generado sino en la forma en que se inserta en la producción: relaciones de explotación, de subordinación, de cooperación o autonomía (2011, p.16).

Aunque, consideramos que también es importante, para una mayor comprensión del trabajo en sus diversos tipos, analizar la actividad y el tipo de producto que se genera. En ese sentido se puede entender las particularidades entre trabajos que están insertos en similares relaciones de explotación, subsunción, autonomía o cooperación.

Un aspecto fundamental que caracteriza al trabajo no clásico, y que derivamos de los planteamientos de Enrique De la Garza es su ubicación en el campo de la producción inmaterial. Lo que implica que el producto que se genera por parte del trabajador es inmaterial, por lo tanto simbólico. Esta característica la podemos observar en el trabajo de las y los músicos.

Además, la producción simbólica que deriva del trabajo no clásico, genera un producto integrado por un conjunto de símbolos heterogéneos que al mismo tiempo que se producen, circulan y son subjetivados por los consumidores.

El ejemplo clásico es el del trabajador del teatro. La producción simbólica es considerada por De la Garza como el primer tipo de trabajo No clásico, aunque aclara que este no lo agota. (2013, p.317). Situación que es también característica de la producción musical, los trabajadores de la música generan productos inmateriales, de carácter sonoro, simbólicos que en el mismo momento de su producción ocurre su circulación y consumo subjetivo, por el que escucha. Un ejemplo clásico de ello, es el concierto en vivo.

Es importante destacar el carácter complejo de la producción simbólica, que incorpora lo cognitivo, emocional, estético y moral, articulados de diversas formas, densidades y pesos, donde la subjetividad es el eje del proceso de producción y consumo. De tal forma que avanzar en la comprensión del trabajo de las y los músicos como trabajadores no clásicos impone dilucidar el tipo de las relaciones en que se producen las obras musicales y el entramado simbólico que las configura.

En ese sentido, las relaciones que ocurren en los artistas en la economía mundial capitalista es la de la subsunción formal y o real. Estos forman parte de la generación de plusvalor, ya que se encuentran insertados en relaciones trabajo-capital. Esto es, de acuerdo con Marx (1990), lo que genera valor en el capitalismo, es el trabajo explotado y esto

ocurre en el proceso de producción, contrario a la visión errónea de los economistas neoclásicos que pensaron que el valor se determina en el mercado.

Por lo tanto, el neoliberalismo sofisticó la manera de explotar al trabajador, entre las formas más actuales están las del emprendurismo y la flexibilidad laboral. La fetichización de las relaciones sociales, esto es, el ocultar una relación y verlo como algo natural, ha sido llevado a un nivel más alto de cinismo por parte de la hegemonía, la cual proclama la libertad, pero para que el trabajador explotado sea libre de vender su fuerza de trabajo. En el arte la explotación ocurre directa e indirectamente.

La explotación directa se da cuando se trata de talleres de producción que funcionan casi de manera industrial para satisfacer la demanda de obras de artistas de élite y del *mainstream* como Jeff Koons (*El País*, 2015), quien tiene su taller en Nueva York y dispone de 160 personas que realizan las obras e indicaciones del “artista”, en ese caso se puede observar también una subsunción formal del arte por el capitalismo. Lo mismo ocurre para el caso de las disqueras que disponen de distintos músicos y compositores entorno a su figura de *mainstream* para, de manera artificial, crear la imagen de artista, así como sus discos y contenidos.

La explotación indirecta ocurre cuando los procesos globalizantes del capitalismo impactan en el trabajo y en las condiciones laborales de los artistas o artesanos, condicionando ciertas especificidades de su trabajo al mercado y restringiendo que puedan comercializar sus productos. Mientras que la subsunción real demanda la subordinación del trabajo al capital, y también a las actividades llevadas a cabo en todos los espacios sociales, desde el hogar donde se invisibiliza el trabajo de la mujer que garantiza la producción y reproducción del capital, “podría afirmarse incluso que la subsunción real implica la subordinación de la tecnología, la cultura, la subjetividad, la política y las relaciones sociales en su conjunto, al ciclo del capital” (Dierckxsens, 2017, p. 1).

En este sentido, se observa cómo dentro del proceso de la subsunción real el aspecto cultural, y por lo tanto su vertiente artística, el trabajo artístico no clásico también es subordinados al ciclo del capital en la economía mundial capitalista.

Como se ha señalado, el trabajo del músico se mueve en principio entre lo productivo y lo improductivo, además debido a la peculiaridad que tiene lo podemos ubicar también a partir de De la Garza (2011, p. 305) como un trabajo no clásico.

A su vez, existen otras denominaciones como la de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), la cual ubica a los trabajos informales dentro de lo que denomina como trabajos no estándar (2016, p. 7).

La Organización Internacional del Trabajo (OIT), por sus siglas en inglés: (ILO), menciona en su informe de 2016 que “las industrias de medios y cultura abarcan muchas ocupaciones variadas, como periodistas, [...] escritores, [...] músicos, cantantes [...]. A nivel mundial, el sector tiene una larga tradición de trabajo atípico, caracterizado por trabajo por horas, trabajo basado en proyectos, trabajo por cuenta propia (incluido el trabajo por cuenta propia dependiente), acuerdos contractuales poco claros y poco o nulo control sobre su situación laboral” (ILO, 2016, p. 101).

Esta organización reconoce a las y los músicos dentro de un trabajo no estándar en su mayoría y que no cuentan con protección en cuanto a seguridad social, incluso en los países desarrollados, donde se tienen mayores prestaciones al respecto. Los músicos de Panamá son considerados empleados, sin embargo, en otros países se han tomado medidas para desregular la industria. Destaca el caso de Nueva Zelanda, donde se impulsó una ley en 2000 para que a todos los trabajadores de la producción de películas, incluidos los músicos, se les excluyera de la definición legal de empleados. De este modo eliminan sistemáticamente los derechos y protecciones del empleo.

Tanto los trabajos informales como el no estándar conllevan implícito una característica definitoria, que es el de la precariedad laboral, ya que este tipo de trabajador usualmente “lleva los riesgos asociados con el trabajo, en lugar del negocio que está contratando al trabajador” (OIT, 2016, p. 8). Además, Micheli señala que la tendencia de los trabajos es hacia la flexibilización y la informatización. Esto debido a que “la ausencia estructural de posibilidades de empleo en la economía mexicana ha abierto el paso a una “normalización” de la flexibilidad” (2002, p. 536). La flexibilización es una constante en el

trabajo del músico, pues este usualmente no cuenta con contratos fijos, ni seguridad social ni en el sueldo y debe buscar dónde vender su trabajo creativo.

El trabajo no clásico, el cual dentro de sus características está el no ser asalariado, y puede también señalarse que agrupa las características del trabajo no estándar (OIT), del cuenta propia (ILO), y la flexibilidad laboral (Foro Económico Mundial; WEF, por sus siglas en inglés).

La ampliación que se propone para la definición de trabajo no clásico en los trabajadores del arte es la siguiente: se trata de un trabajo no asalariado, con inseguridad social, donde el trabajador del arte puede trabajar por cuenta propia o bajo la concepción de trabajador creativo o innovador y subcontratarse a empresas culturales o de la industria creativa. Su trabajo está precarizado legalmente, pues desde las políticas culturales se le quita sistemáticamente sus derechos laborales. También es un trabajador que está subsumido por la economía mundial capitalista, formal y realmente.

Un ejemplo de cómo el trabajador no clásico del arte es precarizado desde las políticas públicas puede señalarse en el siguiente caso, y es destacable el país en el que ocurre y preguntarse si esto ocurre en los países de primer mundo, que se puede esperar de los países supeditados y subordinados a los países hegemónicos.

En 2000, un colectivo de músicos en Holanda logró un acuerdo para que los músicos substitutos en las orquestas tuvieran una compensación económica y para que los músicos contratados como músicos de autoempleo fueran considerados empleados con todos sus derechos laborales e incluso se les daría una compensación *premium* para mejorar sus ingresos. Sin embargo, para 2007 la autoridad holandesa sobre competencia laboral anuló los logros del colectivo. Para 2014 llegó el caso al Tribunal de Justicia Europea, que declaró a favor de la ley de competencia, señalando que los trabajadores autónomos no están exentos de dicha ley, y donde tomó relevancia que las compensaciones no se les debería otorgar a los falsos autoempleos, lo que constituyó una herramienta legal en contra de los autoempleos y trabajadores por cuenta propia, pues debería probarse en tribunales qué casos constituían falsos o verdaderos autoempleos. De este modo, la ley holandesa

podía considerar a los músicos suplentes o sustitutos como falsos autoempleos (ILO, 2016, p. 211).

En las condiciones del neoliberalismo en que prevalece la tendencia a mercantilizar el arte, la cultura y a sus trabajadores, se cataloga como creativos a algunos trabajadores. Estos trabajos creativos, ya no solo se enfrentan a la precarización, al empleo temporal, al autoempleo, a la inseguridad social y laboral, ahora también enfrentan un nuevo reto: la informatización laboral.

Frey (2013) alerta sobre la gran cantidad de trabajos que tienden a la informatización, es decir, trabajos que serán sustituidos por computadoras. Aunque hay autores como Arantz, quien minimiza el impacto de la informatización en el trabajo al señalar que, “en particular, la posibilidad técnica de utilizar máquinas en lugar de humanos para la provisión de ciertas tareas no tiene por qué significar que la sustitución de los humanos por las máquinas realmente tenga lugar” (2016, p. 25). Sin embargo, Frey señala que “las bellas artes, originalidad, negociación, persuasión, percepción social y asistencia y cuidado, son variables que exhiben valores relativamente altos en la categoría de bajo riesgo” (2013, p. 40). Es decir, que en general el trabajo creativo es de los trabajos con menor riesgo a ser informatizado. Pero eso no quiere decir que incluso actualmente no existan sectores en la industria musical que ya han sido informatizados. Por ejemplo, existe *software* que analizan si una composición musical puede ser un éxito o no y, por lo tanto, de cierta manera somete a prueba y dirección el trabajo de algunos compositores, es decir, ya existe una supervisión del producto musical a cargo de algoritmos.

Además, actualmente la inteligencia artificial representa también una competencia contra las y los músicos, por ejemplo, en el caso de las y los compositores, se ha creado inteligencia artificial (IA) capaz de emular dicha actividad, como lo es el proyecto DeepBach (2016) donde una computadora realiza composiciones al estilo de Bach o Flow Machines;¹³ ambos proyectos a cargo de Sony, los cuales consisten en IA capaz de componer canciones completas. Por lo tanto, es importante señalar que, aunque la música esté en un rubro de menor riesgo a ser informatizado, eso no quiere decir que no se estén informatizando ciertas áreas y procesos. Al respecto, es importante resaltar que la

¹³ <https://www.flow-machines.com/>

creatividad resulta erosionada por la presencia de operaciones mecánicas y logarítmicas, en donde el sentimiento, la pasión, la imaginación y el razonamiento humano se pierden. En la actualidad, la IA está orientada a replicar una síntesis del comportamiento humano. En dicho enunciado se acentúa que el *pathos* de la IA es generar un modelo general, un estereotipo del comportamiento humano, lo cual entra en contradicción con el arte, pues este obtiene su peculiaridad justamente de la amplia heterogeneidad de comportamientos humanos; sin embargo, constreñir a la música bajo un comportamiento que le es funcional al capital produciendo solo lo que se puede capitalizar, es el camino de los algoritmos enfocados a replicar el comportamiento artístico.

Por lo tanto, los algoritmos ya se han enraizado alrededor del trabajo del músico. Habría que cuestionarse cómo va a impactar a futuro el trabajo del músico que en general tiende a la precariedad. ¿De qué manera impactaran la IA a las tareas, trabajos, ocupaciones y empleos de los músicos? ¿Hacia dónde apunta la convergencia de lo artificial con lo vivo? ¿Cómo se va a incorporar lo artificial con la biotecnología? ¿Algún día asistiremos a un concierto ejecutado solo por IA? En ese sentido, DeepBach y Flow Machines ya han sembrado las primeras respuestas.

“Ya se ven implicaciones laborales no solo en el ámbito de la producción sino también en el sector servicios. También de manera amplia habría que preguntarse ¿para qué industrias está sirviendo la inteligencia artificial? La computación cognitiva, actualmente, busca entender la actividad neuronal con sustratos sintéticos” (Reyes-Álvarez, 2018).

En su edición 2016, el WEF anunciaba la Industria 4.0, la cual ofrece mayor flexibilidad y adaptabilidad a los cambios en la demanda, reduce el tiempo en procesos de innovación y posibilita mejor adaptación a las demandas específicas del consumidor.

Por lo tanto, la tendencia neoliberal y sus políticas a la precarización del trabajo continúan a través de la innovación, la flexibilidad del trabajo y la automatización y una nueva burbuja económica en la inversión de biotecnología e inteligencia artificial, las cuales pueden impactar en la industria musical y esta a su vez en el ámbito laboral del músico.

Una primera articulación estratégica que configura la precariedad y la subsunción en las y los músicos, desde la dimensión política, es la eliminación sistemática de los derechos laborales a través de la implementación de políticas públicas neoliberales que impulsan los modelos económicos y culturales a través de figuras como el empleo por cuenta propia, el autoempleo, el *freelance* y los emprendedores. Desde el lado político, se precarizan los trabajos culturales, creativos o artísticos, al sustraer los derechos más básicos como el derecho a la salud, a un contrato digno y a la seguridad laboral. Lo más grave es que esto se realiza desde las propias leyes, las cuales son promovidas por las políticas neoliberales y, como se ha visto, por la presión que ejercen las grandes transnacionales de la industria cultural o creativa hacia los gobiernos.

En este sentido, la articulación de la precariedad desde la dimensión política se interrelaciona con la dimensión social y cultural, ya que mediante la industria de la publicidad se implantan imaginarios donde solo destacan aspectos positivos y se enaltecen figuras como el emprendedor, el trabajo creativo o la innovación cultural. Las y los emprendedores creativos son mostrados como artistas autónomos, autosuficientes y dueños de su propia empresa, cuando en realidad se les puede ubicar como trabajadores no clásicos que tienden a la precarización, a la informalidad y a la falta de seguridad social y laboral (esto se abordará en el último capítulo para el caso de las y los músicos en Puebla).

Desde la dimensión económica se articula e interrelacionan conceptos como la *economía naranja* y la exaltación de sus bondades al generar riqueza, y son convertidas en políticas culturales, adoptadas por diferentes países. Por lo tanto, las dimensiones culturales, sociales y económicas se interrelacionan y son articuladas por las políticas públicas para maximizar las ganancias de las empresas creativas al ofrecer mano de obra precarizada y con la menor cantidad de derechos laborales posibles.

El trabajo de las y los músicos oscila entre el productivo, el improductivo, el formal, el informal, el no estándar, el no clásico, con tendencia a la informatización y con una clara flexibilidad laboral. En lo anterior se enfatiza la complejidad del análisis del trabajo del músico de acuerdo con la arista desde la cual se le analice. Consideramos que analizar el trabajo del músico a partir del trabajo no clásico permitirá una mejor comprensión de este debido a sus características mencionadas.

1.3.3 Trabajo creativo en la música

El producto del trabajo es un objeto peculiar pues en esencia es una extensión del hombre, ya que mediante el trabajo el hombre “convierte las cosas externas en órganos de su propia actividad, órganos que añade a los suyos con el fin de alargar [...] su naturaleza [...] dado que lo que diferencia una época de otras no es lo *que se fabrica* sino *cómo*, con qué medios se hace” (Marx, 1991, p. 218). Este objeto posee dos tipos de valor: el de uso y el de cambio. Es a partir de la “ayuda de los medios de trabajo, [que] el objeto pasa a ser un producto, y a partir de allí es menos un objeto natural que un objeto humano. El proceso de trabajo se extingue en el producto, o sea en un valor de uso, una materia natural asimilada a las necesidades humanas mediante un cambio de su forma” (Marx, 1991, p. 219). Siguiendo con la argumentación de Marx, rescatamos que a su vez el objeto, la mercancía, se extingue cuando se asimila su valor de uso, cuando el ser humano la consume para satisfacer alguna necesidad, ahí se realiza la mercancía como valor de uso. Mientras que se mantendrá como mercancía cuando es intercambiada por su valor de cambio por otras mercancías o por el dinero, que es una medida de cambio. La mercancía como valor de cambio se realiza en el intercambio.

Lo anterior es importante para la discusión sobre qué tipo de objeto es el que produce el trabajo artístico. ¿La obra de arte escapa a los valores de uso o de cambio?, ¿qué características tienen las obras artísticas como mercancía?, ¿cuál es el tipo de necesidad a satisfacer para la cual se crean las obras de arte?

La obra de arte es un concepto que posiciona este objeto por encima de otras obras artísticas de menor importancia. La jerarquía parte de que la obra de arte es única pose características que la hacen una obra maestra, en cuanto a su técnica y ejecución. Por lo tanto, solamente es una etiqueta que valora subjetivamente un producto artístico y que no necesariamente tiene más o menor trabajo que otra obra, considerada bajo este criterio de jerarquización como no artística. De ahí la valoración subjetiva y comercial que distingue entre la obra de arte y la artesanía.

Nuestra posición es que ambas son productos del trabajo creativo. La posterior etiqueta obedece a fines monetarios y de estatus, en todo caso es la historia del arte la que, a

posteriori, señala como obra de arte alguna artesanía u objeto artístico debido a que las propiedades subjetivas, emotivas, reflexivas o técnicas plasmadas y que emanan de la obra son únicas y valiosas para la humanidad, que han trascendido la época en la cual han sido creadas.

Por lo tanto, aquí se les da el mismo tratamiento a las obras de arte, a las artesanías y a las denominamos como obras o productos artísticos. En esencia, el trabajo artístico o creativo lo que produce es un objeto que satisface una necesidad colectiva, ya que gratifica tanto al “artista” como al público. Dicho objeto es la materialización de la subjetividad, los sentimientos, la creatividad de su autor. Pero no se limita a ello, ya que también se nutre de la experiencia del artista frente a otras obras, y ante su propia vida y la de los demás. El objeto será más auténtico y logrará satisfacer la necesidad colectiva mientras sea producto de un trabajo libre que permita plasmar toda la emotividad, consciencia y subjetividad del autor, esto es lo que denominaremos como el *espíritu humano*.

La necesidad que satisfacen las obras artísticas es la contemplación y el deleite del ser humano, lo que tradicionalmente se denomina como goce estético o experiencia estética. Aunque esta necesidad no se agota con la experiencia estética o, dicho de otro modo, esta es más amplia que lo que usualmente se señala como contemplación o deleite. Las obras artísticas pueden incidir directamente en la consciencia del ser humano que las contempla. Por un lado, pueden producir emociones y sentimientos en el público y, por el otro, inciden en la consciencia, brindando reflexión y enseñanzas sobre algún tema. También pueden mostrar de manera política y estética una posición ante las coyunturas, e inclusive en algunos casos pueden vislumbrar un futuro. Por ello, también tienen una función histórica, política y social.

La importancia de las obras artísticas es que contienen múltiples aristas para ser interpretadas. Las obras artísticas se realizan con el deleite, el goce estético, la interpretación, las emociones, los sentimientos, así como la reflexión resultante ante ellas.

Las obras artísticas permiten desarrollar de forma integral el espíritu del ser humano. Esto es, como ya se ha señalado, los aspectos emocionales, subjetivos y reflexivos o de la consciencia humana. Además, un aspecto fundamental es que los artistas están

vinculados con su obra artística de una manera estrecha. El producto del artista es parte del mismo artista, en tanto su subjetividad plasmada en él. Pocas mercancías podrían tener estas características.

El trabajo creativo produce obras artísticas para ser consumidas a través del espíritu humano, pero una vez que han sido terminadas por el artista, momento en que el mismo artista consume su obra y satisface su necesidad creativa, la obra se convierte en una mercancía que no escapa a expresar sus dos caras, el valor de uso y el valor de cambio, donde el valor de uso solo existe en potencia, ya que el artista puede intercambiar su producto por otra mercancía o por dinero. Como sucedía en las relaciones precapitalistas, en el mercantilismo el “artista” no estaba subordinado a un patrón o al capital, una vez terminada su obra realizaba un intercambio mercantil por otras mercancías para su consumo. A su vez, los mercantes podían intercambiar la obra por otras mercancías o venderla directamente a quien la consumiría, este último realizaría la obra a través del valor de uso, al contemplar, interpretar y deleitarse con la obra.

Existe una diferencia sustancial entre el consumo de la mercancía artística y de cualquier otra mercancía: la obra artística no se agota en el consumo, ya que se enriquece en cada contemplación e interpretación que se hace de ella. La obra artística se consume socialmente y, por lo tanto, enriquece el espíritu de las sociedades que la consumen. Además, puede ser consumida, es decir, contemplada, reflexionada e interpretada por un mismo individuo un sinnúmero de veces, pudiendo brindar una arista positiva distinta en cada interpretación.

Por otro lado, desde su origen las obras artísticas pueden y tienden a ser fetichizadas. Esto ocurre precisamente porque son producto del trabajo de un ser humano, y por sus características técnicas, expresivas o reflexivas son productos codiciados por otros seres humanos. Es ahí cuando se explota el valor de cambio de la obra de arte. En el capitalismo la explotación de la obra de arte para producir valor se realiza de manera profunda y amplia con la conformación de toda una industria productiva alrededor de este tipo de bienes a través de la industria cultural.

1.4 Industrias culturales e industria musical

Antes de entrar de lleno a las industrias culturales, y específicamente a la industria musical, es importante problematizar lo que ya se ha señalado en la introducción: que tanto el trabajo de las y los músicos, así como las actividades realizadas dentro de la industria musical, se insertan en el sector servicios, y que desde el punto de vista económico ya se puede vislumbrar como una situación compleja, ya que en “los últimos años la naturaleza de los servicios ha cambiado de una forma importante y por ello sus características también” (Romero, 2014, p. 1); además, “gracias a la tecnología y a la dinámica de la producción, ahora es posible que muchas de las actividades terciarias puedan ser producidas en un lugar y consumidas en otro, y eso ha facilitado su comerciabilidad” (Muñoz, citado en Romero, 2014, p. 1).

Al respecto de la tecnología, hemos podido observar cómo incluso con la música se han generado nuevas formas de producción y consumo, ya que, en la pandemia del Covid19 a lo largo del 2020, fueron numerosos conciertos, tanto de músicos de élite, como de músicos locales, los que se llevaron a cabo en todas partes del mundo. En ese sentido, solo a través del tiempo se podrá ver si se mantendrán las tendencias de los conciertos por *streaming* o, como coloquialmente se les conoce, conciertos virtuales en vivo, y si estos perduraran como una nueva forma de consumo cultural.

En ese sentido, nos apegamos a la propuesta de Romero, quien señala que “un servicio se puede definir como la modificación del estado de una persona o un producto cuyo proceso de producción se ha desarrollado previamente, como resultado de una actividad (despliegue de trabajo humano) cuyo producto puede asumir una forma intangible o tangible, el cual puede ser efímero o perdurar por determinado tiempo” (2014, p. 11).

El mismo autor ejemplifica con un concierto de música y señala que este es “intangible y se percibe en el momento de la ejecución [...]. Asimismo, tiene la característica de que cuando la circulación entre la producción y el consumo del servicio no se reduce a cero, la circulación se hace previamente a la producción del servicio” (Romero, 2014, p. 11).

También la duración del servicio musical pudiera ser compleja, pues se puede considerar que depende no solo del tiempo en que la música se ha ejecutado, sino también de la subjetividad del escucha. Una pieza musical puede resonar en la mente del espectador por horas o días después de haber escuchado el concierto, e incluso mantener en la persona el estado anímico provocado por la obra musical. Situación que, por supuesto, es debatible, pero sirve para complejizar aún más las características de la música como un servicio intangible, y que pudiera tener también una duración indeterminada, al menos en ese sentido. Pues obviamente como servicio se paga el tiempo que dura la ejecución por parte del instrumentista o interprete.

Por lo tanto, las industrias culturales, y la musical, se pueden ubicar dentro del sector servicios. ¿Pero que son las industrias culturales? La respuesta obedece a dos partes, la primera conceptual y la segunda económica.

La conceptualización de industrias culturales ha tenido distintas significaciones, de acuerdo al lugar y momento de enunciación en el que se realizan. En un principio el término apareció como una crítica a la producción en masa de los bienes culturales y con el peligro de un empobrecimiento social y estético. En otro momento las tendencias económicas las re-definen como industrias creativas con objeto de incorporarlas al mercado global. Lo más interesante es que en esa transición muchas de estas industrias culturales se han asumido como industrias, en toda la extensión de la palabra, es el caso de la industria musical.

En el sentido económico, las industrias culturales son un conglomerado de empresas que se han constituido como una industria, ya que han acaparado los procesos productivos de los bienes artísticos y culturales, se han apropiado e incluso han constreñido el ámbito artístico y cultural al equiparlo con el sector servicios. De manera dominante dictan a nivel global las tendencias de producciones artísticas y culturales. De acuerdo a la UNESCO (2007): “Las industrias culturales están definidas como aquellas que producen productos creativos y artísticos tangibles o intangibles, y que tienen el potencial para crear riqueza y generar ingreso a través de la explotación de los activos culturales y de la producción de bienes y servicios basados en el conocimiento (tanto tradicional como contemporáneo)”.

Daniel Mato realiza una crítica al concepto de industrias culturales y al del consumo cultural, pues han sido constreñidas bajo una determinada idea de lo que cabe dentro de dichas industrias. Al respecto de las industrias culturales, señala que:

[E]ste universo usualmente incluye las siguientes industrias y consumos relacionados: publicaciones impresas y electrónicas (incluyendo periódicos, libros, revistas, afiches, tiras cómicas, etc.), radio, cine, video (incluyendo juegos), fotografía, música (incluyendo representación de espectáculo público, grabación e impresión), televisión, publicidad e internet (páginas web, portales). En algunos casos la idea de “industria cultural” se utiliza para incluir ampliamente los medios de comunicación de masa y algunas industrias del entretenimiento y espectáculo, pero no todas, ya que, en general, no se incluye a la “industria” del espectáculo deportivo. Algunas de las visiones más abarcadoras de la idea de *industrias culturales* incluyen al turismo. Pero otras industrias o actividades humanas susceptibles de ser consideradas como industrias, usualmente no se incluyen bajo la categoría *industrias culturales* (ver por ejemplo: Hesmondhalgh, 2002; Thorsby, 2001; Unesco, 1982). Entre las exclusiones más significativas al respecto, cabe mencionar no sólo industrias como la del juguete, el automóvil, el vestido y la comida rápida, [...] sino también muchas otras, como, por ejemplo, la de la salud, la farmacéutica, la de cosméticos, la de alimentos (no sólo la “comida rápida”), bebidas, [...] entre otras (2007, p. 132).

Es necesario remontarse al origen de las ideas de industria cultural y de consumo cultural, estas surgen con los teóricos de la escuela de Frankfurt, Max Horkheimer y Theodor Adorno con su obra *Dialéctica de la Ilustración* (1947). En dicha obra se plasma la preocupación sobre lo que llaman la cultura de masas, cuando la industria, debido a los avances técnicos y mecánicos, permitió que las mercancías culturales puedan ser creadas en serie, en el caso de la música con el disco de acetato o vinilo. La crítica que hace Horkheimer y Adorno es que la masificación cultural juega un papel donde se atrofia el espíritu humano, existe un mancillamiento a la imaginación y las industrias culturales resultan en un instrumento de dominación de la “hegemonía” (Gramsci, 2019). Por ello, Daniel Mato señala al respecto: “Notablemente, además, también estaban preocupados por

el empobrecimiento que la *cultura de masas* representaba vis-à-vis el *arte*. Posteriormente, en un ensayo escrito sin la colaboración de Horkheimer, Adorno señala que en el borrador del libro de 1947 se hablaba de *cultura de masas*, pero que finalmente sustituyeron la expresión por *industria cultural*” (2007, p. 134).

Posteriormente, los teóricos franceses Miége (1979) y Girard (1981) resignificaron la categoría de industrias culturales, “eliminando el pesimismo de la escuela de Frankfurt” (Wikström, 2020, p. 15) y señalando que la mercantilización de la cultura tenía sus lados positivos, como, por ejemplo, que los bienes culturales que anteriormente eran inaccesibles al público común, ahora podían ser consumidos por este. Además, resignificaron la industria cultural como una “zona dinámica, de lucha entre el arte y el comercio” (Hesmondhalgh, 2002, p. 17).

Además, otro teórico como Hesmondhalgh problematiza las bondades y los aspectos negativos de las industrias culturales, al señalar que las políticas que buscan expandir estas industrias no prestan atención a las condiciones de los trabajadores, en su mayoría *freelance*, quienes están marcados por un trabajo irregular, inseguro y sin protección, y donde la ansiedad provoca efectos corrosivos debido a que no se tiene la “certidumbre de la estabilidad del trabajo en el futuro” (2011, p. 35). Hesmondhalgh critica la idea de una *nueva división internacional del trabajo cultural* (New International Division of Labour: NIDL o NICL). Algunos autores sobre el trabajo creativo que han desarrollado la idea del NIDL son Toby Miller (2016) y Richard Maxwell (2001). Para ellos, dentro de la industria cultural existe una nueva división internacional de trabajo cultural. Este concepto es adaptado del marxismo y está ligado a la precariedad laboral, ya que se analiza el surgimiento de una nueva economía mundial capitalista que involucra movimientos masivos de capital desde países desarrollados a sitios de producción de bajo costo en países en desarrollo, explotando una enorme reserva global de mano de obra. Por ello, “es claro que el NICL se convirtió en un modelo de explotación entre territorios, industrias y ocupaciones” (Miller, 2016, p. 114).

Hesmondhalgh también ha señalado recientemente que el término industrias creativas es muy diferente al de las industrias culturales. Tal vez esto ha sido para quitar la carga negativa que arrastran las industrias culturales y su relación con la precariedad

laboral, concentrándose en el pensamiento dominante sobre las bondades del emprendedurismo y las empresas creativas. El autor menciona que “las connotaciones más políticamente centristas del término industrias creativas lo ha hecho atractivo para los estudios empresariales y de gestión. Cuando se trata del análisis del trabajo creativo, parece haber una brecha real entre, por un lado, las discusiones sobre las industrias culturales individuales y, por el otro, la dinámica de la creatividad en las industrias culturales en su conjunto” (Hesmondhalgh, 2021, p. 1).

Actualmente, también se les denomina *industrias creativas* a las *industrias culturales*. Pensar a las industrias creativas como algo nuevo no es tan acertado, ya que en realidad ya estaban presentes desde hace tiempo pues es un campo emergente que tiene su eje en la privatización del sector cultural. La idea de las industrias creativas parte del Reino Unido y no es extraño, pues ahí surge el neoliberalismo. El debate de las industrias creativas se ha centrado en las capacidades cognitivas, la capacidad y la inteligencia y se ha impulsado los sistemas de producción postfordistas. En ese sentido, habría que preguntarse: ¿qué está entendiendo el capitalismo como creativo?, porque la lógica puntual del capitalismo ha llamado a recuperar lo creativo para su explotación, ya que si uno no se ciñe a esos lineamientos creativos, lo que hagamos puede estar fuera de su órbita. La producción explota un tipo de lógica creativa que le es funcional para la acumulación del capital.

A través de las distintas industrias creativas que conforman la gran industria cultural se van construyendo economías de nichos, por ejemplo, la industria musical. Con ello también se van estereotipando las actividades, pues actualmente se vincula mucho a las industrias creativas como un espacio de jóvenes; sin embargo, ¿todos los que no son jóvenes no pueden crear?

La contradicción más importante a resolver es la que existe entre el arte y el capital. Contradicción, pues esta relación lleva limitaciones en su enfoque. Como se determina la contradicción arte capital y como se va moviendo y qué papel tiene. El trabajo arte capital, es un trabajo progresivo, y va determinando a los sujetos. Hay que cuestionar sus alcances y limitaciones. Más importante aún es ver cómo se intenta salir de la contradicción arte-capital. Cómo los artistas, los músicos, son presionados por esta tanto en el proceso de producción, como en los de circulación y consumo. Pero ello, no implica que los artistas

sean determinados absolutamente por el capital, pues hay espacios y procesos que pueden revertir esa contradicción, y de eso se trata. Parece que todo ya está sometido, pero no es así. Recordemos que las estructuras no determinan al sujeto, solo lo presionan, pero hay espacios para la acción (Zemelman, 1987).

Las políticas que abogan por una expansión radical de estas industrias en las condiciones actuales no prestan atención a las condiciones de la mano de obra creativa, marcados por el trabajo irregular, inseguro y sin protección. El trabajo cultural podría ser, de hecho, una forma importante en la que la política de las industrias creativas podría ser criticada, y en la que el activismo podría ser informado.

Es importante criticar a las industrias culturales a partir de la idea de una “nueva división internacional del trabajo cultural” (Miller, 2002), pues dota al enfoque de la creatividad en el trabajo de una base teórica marxista, para abordar el tema de “precariedad” en los artistas. Actualmente, lo creativo tiene de base la idea implícita de desigualdad y explotación.

Osten señala, respecto a la flexibilización laboral como modelo del trabajador de la industria cultural, que:

La acción y el pensamiento ya no se esperan simplemente de artistas, curadores y diseñadores. Los nuevos empleados flexibles y basados en contratos son los clientes de un creciente mercado publicitario que promueve la creatividad, el artista como modelo para el nuevo modelo del obrero flexible se puede encontrar en varios estudios de medios, negocios y sectores de las tecnologías de la información (TI) (2007, p. 49).

El vocabulario de la creatividad es uno de los pilares bajo los cuales se han fundamentado estas industrias culturales que, a partir de 2001, han tomado fuerza, primero con la obra de Howkins *La economía creativa: transformar una idea en beneficios* (2001), y posteriormente con Felipe Buitrago e Iván Duque Márquez, a través del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), con la obra *La economía naranja: una oportunidad infinita* (2013), donde renombran a la economía creativa como economía naranja. Ambas fundamentadas en la explotación de la creatividad y en su conjugación con empleo

profesional, innovación y autogestión artística han llevado a cabo una transformación social, “que afecta la formulación de políticas junto con el campo de la política y la crítica cultural” (Osten, 2007, p. 59).

Por otro lado, una idea ampliamente explotada por la industria cultural es la del creador como figura hegemónica, pues los artistas e intelectuales son construcciones específicamente europeas. Sobre esto, Osten señala:

Desde el siglo XVI, la capacidad de producción creativa, para la *creación de mundos*, no es algo considerado durante más tiempo como estrictamente divino, pero también como una capacidad humana para relacionar intelectuales y manuales. Habilidades entre sí en un modo específico de producción, que se distingue de las actividades que son simplemente una cuestión de artesanía. En este sentido, el concepto de *creatividad* se entendió como encapsulado reflexividad, conocimiento técnico y conciencia de la contingencia inherente al proceso creativo (Osten, 2007, p. 52).

Durante el siglo XVIII, la creatividad fue una característica fundamental del artista, se le veía como un genio que no tenía influencias de nada, un creador autónomo. Dentro de esta estructura social capitalista emergente, los conceptos de aptitud y propiedad fueron unidos a la noción tradicionalmente masculina de *genio* para producir un tema excepcional. De esta forma: “Ser creativo ha servido desde entonces al individualismo burgués como una descripción genérica para la actividad destinada a trascender o eludir determinantes económicos” (Osten, 2007, p. 52).

El contexto señalado es el propicio para la generación de discursos eurocéntricos acerca de la creatividad, la producción y la culturalización del trabajo. Por ello, la figura del artista como algo excepcional ha servido de soporte para el discurso de las industrias culturales, pues sustenta una capacidad inédita y creadora de innovaciones en los modos de producción; a su vez, los conceptos de autoría y formas de vida circulan a largo de los “diversos discursos contemporáneos sobre la transformación social” (Osten, 2007, p. 53).

Al respecto, Osten señala que “los temas de la modernidad –artistas, músicos, inconformistas y bohemios– también funcionan como modelos a seguir en los debates de la

Unión Europea sobre políticas laborales y sociales en Alemania y Suiza y más prevalentemente en el Reino Unido” (2007, p. 59).

Actualmente, son las industrias culturales las que subordinan el trabajo creativo, directa e indirectamente. Esta industria es la que produce objetos artísticos cada vez más fetichizados y a través de un trabajo que cada vez se muestra más alienado. Esto ocurre ya sea que el trabajo este subsumido formalmente o realmente.

A las industrias culturales se les puede segmentar de acuerdo a los bienes simbólicos y culturales que produce. Existe una industria del libro, otra para el diseño gráfico, para el cine está la industria cinematográfica y, por supuesto, para la música, la industria musical. Sin embargo, a las industrias culturales también se les denomina industrias creativas. El primer nombre lleva la connotación de la crítica por parte de la escuela de Frankfurt, mientras que la segunda es la designación económica contemporánea con las que se conocen, y con ello se trata de hacer a un lado el debate de la teoría crítica.

Las industrias creativas, a partir de su estructura, tienden a impulsarse de acuerdo con la eficiencia con la que producen y distribuyen los bienes creativos. Con estructuras que pueden ser muy amplias para los sellos discográficos y estudios de cine, y menores para, por ejemplo, galerías de arte. Por ello, “[l]as empresas tienden a clasificarse, centrándose de acuerdo a la distribución de bienes creativos (*promotores*) y en quienes identifican y cultivan talentos creativos (*recolectores*)” (Ginsburgh & Throsby, 2013, p. 562).

Las grandes empresas, que constituyen a las industrias creativas, también incluyen a otras empresas externas como las del entretenimiento. “Buscan sinergias, para generar ganancias que dependen teóricamente de condiciones bastante especiales; excluir a otros y evitar la ejecución hipotecaria por parte de ellos” (2013, p. 563).

Un distintivo en la organización de las industrias creativas es:

[L]a prevalencia de tipos distintivos de contratos. Estos contratos rigen las colaboraciones entre artistas y terceros, en relaciones de plena competencia o dentro de una empresa. La estructura de estos contratos deriva fundamentalmente del

trabajo creativo y sus productos. Los contratos tienen especial importancia en las industrias creativas. Algunos equivalen a empresas conjuntas en las que los artistas y las aportaciones [...] colaboran simultáneamente para obtener algún resultado valioso (Ginsburgh & Throsby, 2013, p. 563).

La industria musical contemporánea puede ser entendida de una mejor manera desde el concepto de la economía musical, como: industria del *Copyright*, como lo explica Patrick Wikström: “los productos comercializados en las industrias culturales son categorizados como *bienes informáticos*, porque son intangibles y pueden ser digitalizados” (Shapiro, citado en Wikström, 2020, p. 23). Existe un acuerdo de uso entre el poseedor de los derechos y el consumidor, por ejemplo, la música por *streaming* prohíbe su grabación o ejecución pública de manera comercial. Los productos de este tipo de industria son referidos como experiencias, ya que no se puede determinar si son buenos hasta que son consumidos (libros, películas, música). Lo anterior es una forma menos utilizada, la más conocida es la de industria musical, por ello es la que se adopta en esta investigación.

La industria musical incluye diversos sectores y actividades, se han hecho muchos intentos de definir y estructurar las partes de la industria como “el presentado por el Departamento de Cultura del Gobierno de Inglaterra” (Ibíd., p.51). De acuerdo con esto, se problematiza inclusive en la actualidad acerca de qué sectores pueden ser considerados parte de la industria y cuáles serían externos.

Algunos académicos como Hesmondhalgh (2002) consideran a la industria musical conformada por tres partes: el sector de grabación, el de publicidad, y el de la música en vivo. Cada parte a su vez tiene ramificaciones y diferentes sectores. Además de que la industria musical tiene una vinculación nodal con la industria de la publicidad.

Patrick Wikström, en su reflexión sobre las dinámicas de la industria musical, analiza cuatro modelos diferentes. El primero es el de Leyshon, quien presenta un modelo espacial de las redes de la industria musical; el segundo corresponde a Burnett y Weber, quienes presentan un modelo de producción y consumo de la música popular; el tercero le pertenece a Hirsch, y se trata de un modelo de la industria de la grabación; y el cuarto es el

de Wallis, cuyo modelo es sobre la cadena de valor de la publicación de la música (Wikström, 2020).

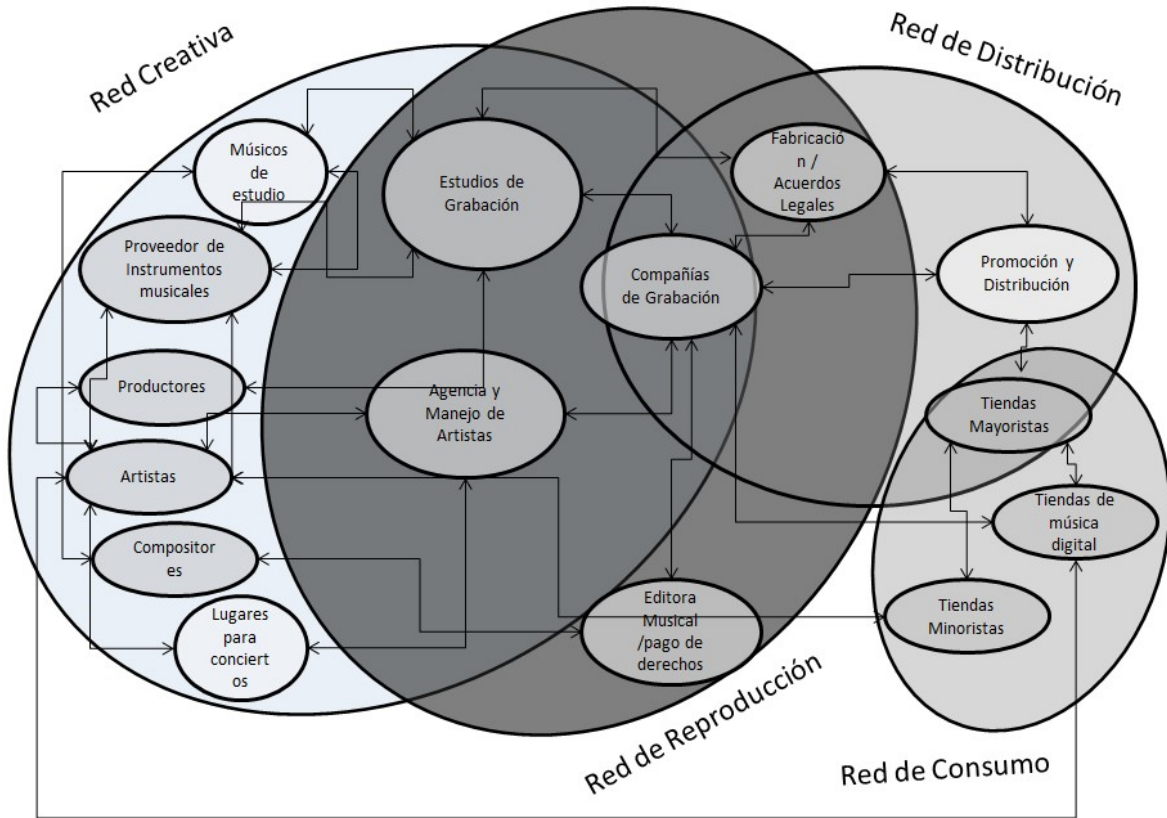
Presentamos los cuatro modelos de las figuras 2 a la 6:

Fig. 2. Comparativa entre el modelo británico y el de Engström, respecto a lo que constituye la industria musical



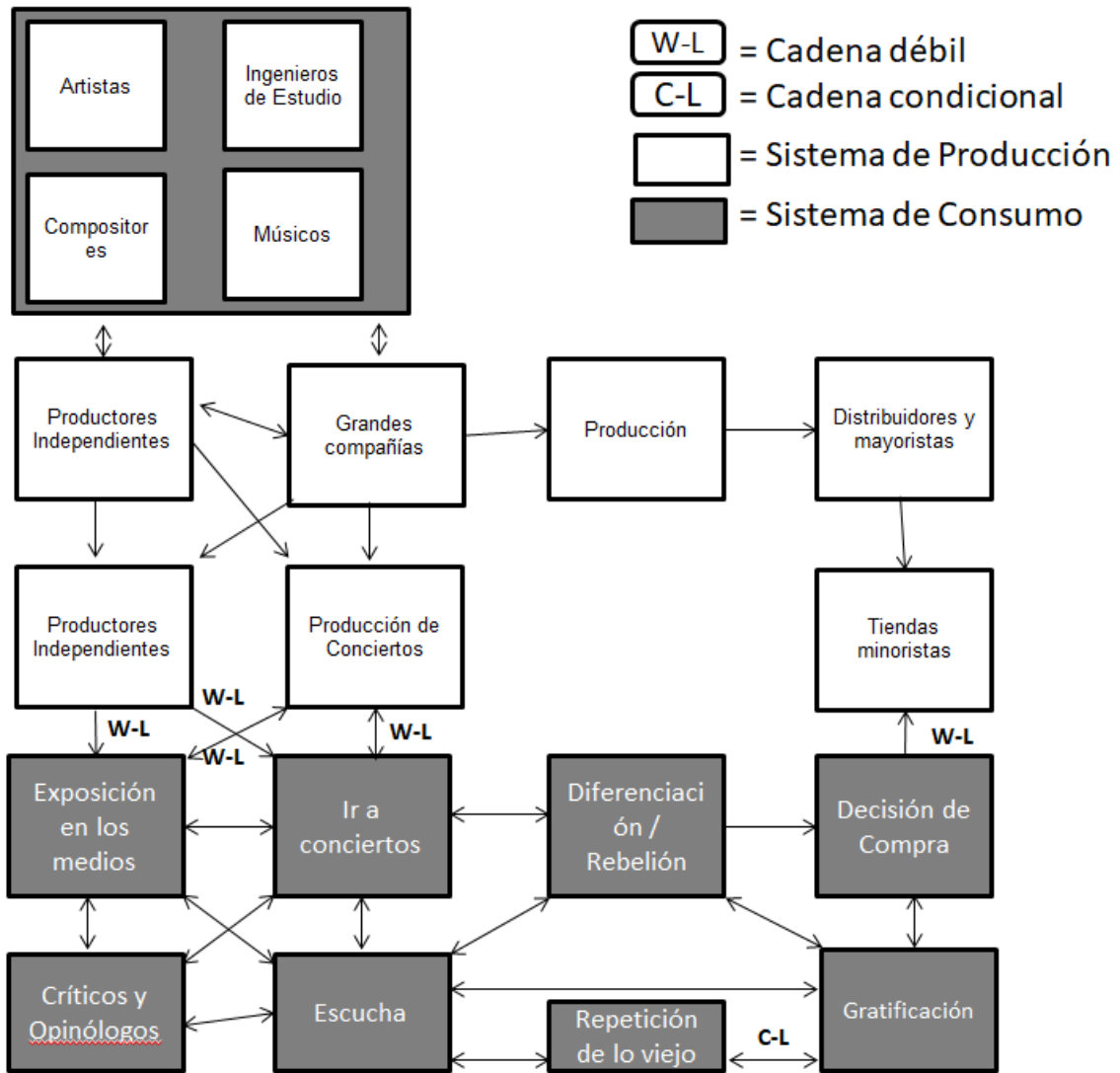
Fuente: reelaborado a partir de Wikström (2020, p. 52).

Fig. 3. Redes en la industria musical.



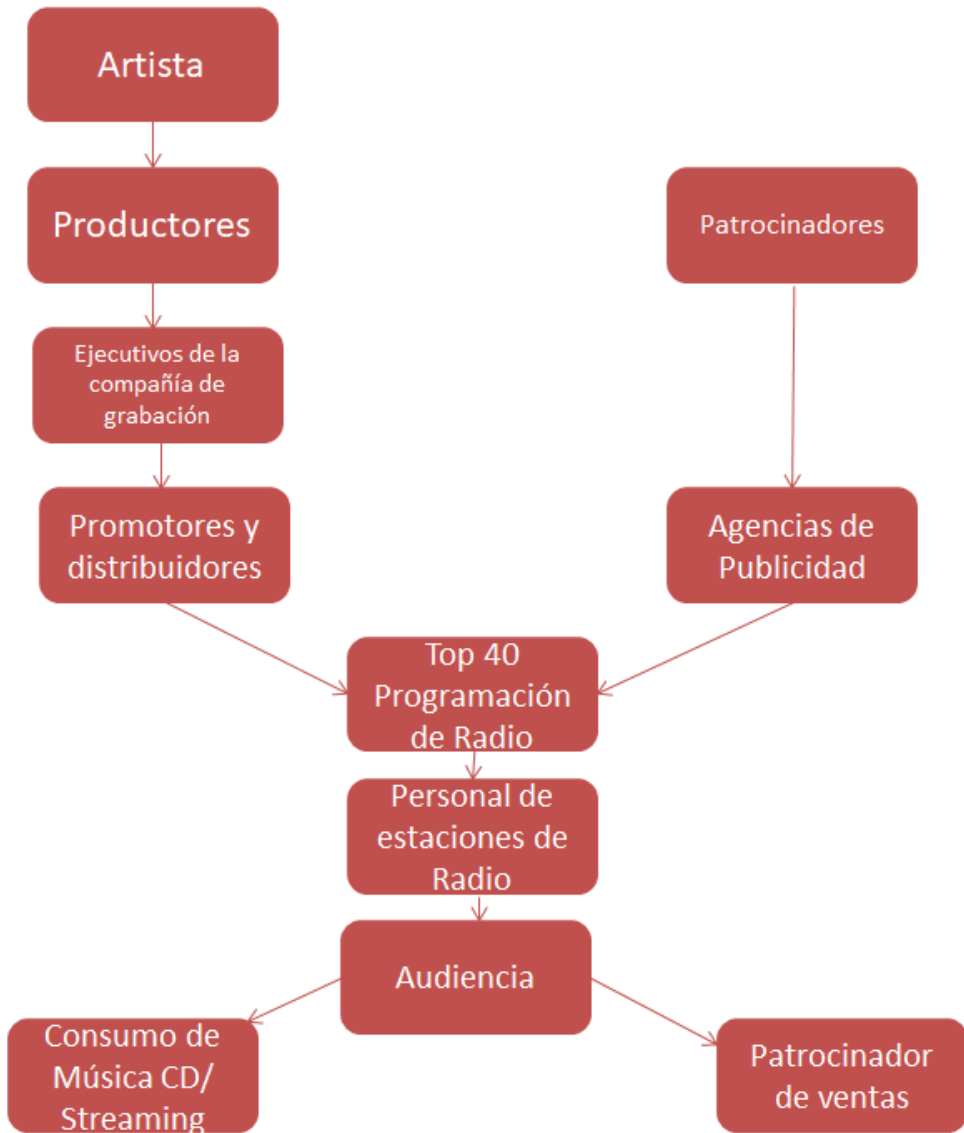
Fuente: reelaborado a partir de Wikström (2020, p. 54).

Fig. 4. Sistemas de Producción y consumo en la música popular.



Fuente: Reelaborado a partir de Wikström (2020, p. 56).

Fig. 5. La organización del sector de grabación en la industria musical.



Fuente: reelaborado a partir de Wikström (2020, p. 59).

Fig. 6. Cadenas de valor en el sector de publicaciones de la industria musical.



Fuente: reelaborado a partir de Wikström (2020, p. 63).

El objeto de presentar brevemente cómo se estructuran las industrias musicales es para señalar la complejidad de su movimiento en cuanto a la gran ramificación que tienen sus sectores y actividades. No es el objeto de esta investigación discutir internamente a la industria musical, sino de abordarla a partir del conglomerado de industrias, como lo señala la UNESCO, y de la crítica de la Escuela de Frankfurt, retomando dicha crítica en la actualidad para las industrias creativas y la industria musical.

En el siguiente apartado se discutirá cómo la industria musical, como expresión de la economía mundial capitalista que controla la producción de la música e incide directa e indirectamente en las y los músicos, puede someterlos, subsumirlos, e incluso provocar que

el músico se desvincule con su producto: la música, ocasionando que las y los músicos solo produzcan mercancías con el objeto de colocarlas en el mercado, perdiendo su valor de uso, simbólico y estético.

1.5 Enajenación y alienación en el trabajador de la música

El trabajo del músico es un trabajo creativo que en principio es un trabajo libre, pero como ya se ha mencionado, en el capitalismo puede posicionarse dentro de la esfera productiva y subsumirse formal y o realmente. Existen trabajos donde el músico está subsumido formalmente como es el caso de los que tocan en restaurantes bajo las indicaciones del restaurantero capitalista o en las orquestas privadas. También existen otros ámbitos donde el trabajo escapa a la subsunción formal y o real del capital, pero no así de la subsunción real del consumo, ya que el capital controla tan eficazmente la producción artística y cultural que, aunque un músico no esté inserto en la industria musical, éste de todos modos es subordinado cuando coloca su producto en el mercado, ya que las tendencias y los precios son controlados y dictados por la industria musical. En ese sentido, la explotación del trabajo del músico se realiza vía precios en la circulación.

Ante las interrogaciones: ¿cómo decir si un trabajo es enajenante o no?, ¿si el trabajo artístico se caracteriza como liberador?, ¿en qué momento se puede considerar enajenado?, recordemos lo que señala Marx (1990mf) en los manuscritos económicos filosóficos de 1844:

El objeto que el trabajo produce, su producto, se enfrenta a él como un ser extraño, como un poder independiente del productor. El producto del trabajo es el trabajo que se ha fijado en un objeto, que se ha hecho cosa; el producto es la objetivación del trabajo. La realización del trabajo es su objetivación. Esta realización del trabajo aparece en el estudio de la Crítica de la Economía Política como desrealización del trabajador, la objetivación como pérdida del objeto y servidumbre a él, la apropiación como extrañamiento, como enajenación. Hasta tal punto aparece la realización del trabajo como desrealización del trabajador, que éste es desrealizado hasta llegar a la muerte por inanición. La objetivación aparece hasta tal punto como

perdida del objeto que el trabajador se ve privado de los objetos más necesarios no sólo para la vida, sino incluso para el trabajo. Es más, el trabajo mismo se convierte en un objeto del que el trabajador sólo puede apoderarse con el mayor esfuerzo y las más extraordinarias interrupciones. La apropiación del objeto aparece en tal medida como extrañamiento, que cuantos más objetos produce el trabajador, tantos menos alcanza a poseer y tanto más sujeto queda a la dominación de su producto, es decir, del capital. Todas estas consecuencias están determinadas por el hecho de que el trabajador se relaciona con el producto de su trabajo como un objeto extraño (Marx, 1990mf).

Lo anterior es marcadamente visible en el trabajo del obrero, ya que al estar sometido en la producción capitalista, en primer lugar, es explotado, y el valor del producto se crea al pagar menos horas al trabajador por su fuerza de trabajo, así es como se crea el plus valor. Además, se fragmenta la elaboración del producto de tal modo que el trabajador es privado de la subjetividad y conocimiento necesario para realizar un producto completo y, por lo tanto, se vuelve solo un engranaje de la producción, lo cual resulta en una desvinculación del trabajador con el objeto producido, le es ajeno a él. Entonces, un obrero enajenado resulta no solo en la generación de plusvalía directa, sino también en la reproducción de una conducta funcional al sistema. Además, es posible que un obrero enajenado genere plusvalía indirecta.

Esta enajenación también puede ocurrir, por paradójico que parezca, en la producción de objetos artísticos. Lo cual ocurre cuando el artista se va desvinculando del espíritu humano que debe plasmar en su objeto artístico y, por una razón u otra, ya sea para complacer al mercado o para vender su obra y asegurar su subsistencia, elabora productos artísticos donde su emotividad, consciencia y reflexión se ven fragmentadas por el ímpetu de terminar o crear una obra bajo los estándares del mercado, ya sea por presión dominante de las industrias musicales o del público que demanda un tipo de música en específico. Las obras musicales, entonces, comienzan a producirse en masa, de manera industrial con las disqueras y productoras, pero también de manera artesanal cuando el artista comienza a copiar las tendencias y emularlas para satisfacer al mercado. Entonces, el artista se desvincula con su obra y se produce un extrañamiento frente a ella.

Es importante señalar que hay otro aspecto para que ocurra la enajenación y es la división del trabajo. Por ello, la división del trabajo en Smith (2011) aparece como un elemento virtuoso para la riqueza de las naciones, mientras que en Marx (2017ec) aparece como un elemento que enajena.

La fuerza de trabajo en el capitalismo es mercancía, pero también el propio trabajador se convierte en mercancía, por un lado, al estar enajenado y carecer de conciencia y, por otro lado, debido a que se somete al mercado de los hombres: “La demanda de hombres regula necesariamente la producción de hombres, como ocurre con cualquier otra mercancía. Si la oferta es mucho mayor que la demanda, una parte de los obreros se hunde en la mendicidad o muere por inanición. La existencia del obrero está reducida, pues, a la condición de existencia de cualquier otra mercancía. El obrero se ha convertido en una mercancía y para él es una suerte poder llegar hasta el comprador. La demanda de la que depende la vida del obrero, depende a su vez del humor de los ricos y capitalistas” (Marx, 1990mf, p. 2).

De acuerdo con Marx, el ser humano debe tener tiempo para cultivarse espiritualmente. Una de sus críticas a la economía clásica es que solo ve al trabajo como una actividad lucrativa. El ser humano empieza a ser humano cuando no está en el trabajo, lo cual resulta contradictorio en cierto sentido pues la condición del ser humano es el trabajo. Pero esto ocurre en la enajenación pues el trabajo se convierte en una carga frente al ser humano.

Se ha señalado que el ser humano es concebido como naturaleza, y como tal existe una identidad. Pero al mismo tiempo se diferencia de ella, es negación de la naturaleza, se constituye como especie, versus a la naturaleza, no es un alejamiento si no una determinación de la relación con ella, su apropiación de la naturaleza mediante el trabajo, por ello, el trabajo es un elemento esencial del ser humano. El trabajo da definición e identidad al ser humano. El trabajo es condición del ser humano. Por ello Sánchez Daza, apunta que “el ser humano se realiza al transformar la naturaleza, siendo el producto resultado de su objetivación como ser humano” (2018).

El ser humano ya no se reproduce únicamente de lo material, si no que necesita la satisfacción subjetiva. En medida que se resuelve la necesidad animal, se busca la necesidad humana, lo subjetivo. Desafortunadamente, hoy ese producto subjetivo ya no le pertenece al hombre, hay extrañamiento, se produce por producir. El hombre se enajena, la subjetividad se desdibuja. El músico, como trabajador de la música, también es un productor que transforma la naturaleza, las ondas acústicas en música. Sin embargo, ante la tensión que ejerce la industria musical, el músico puede enajenarse y producir o ejecutar canciones con las cuales ya no se identifica.

Al respecto, señala Marx que “el trabajo enajenado convierte a la naturaleza en algo ajeno al hombre [...] y lo hace ajeno de sí mismo, de su propia función activa, de su actividad vital, también hace del género algo ajeno al hombre; hace que para él la vida genérica se convierta en medio de la vida individual. En primer lugar hace extrañas entre sí la vida genérica y la vida individual, en segundo término convierte a la primera, en abstracta, en fin de la última, igualmente en su forma extrañada y abstracta” (1990mf, p. 35).

Lo anterior enfatiza que la enajenación hace extraño al propio hombre ante sí mismo, como a su esencia espiritual y humana. Lo subjetivo en el hombre también contiene un sentido de creación y belleza. El ser humano no es solamente una idea de racionalidad, sino también hay una idea emocional. Hay una subjetividad sobre la belleza en tanto somos naturaleza:

La producción práctica de un mundo objetivo, la elaboración de la naturaleza inorgánica, es la afirmación del hombre como un ser genérico consciente, es decir, la afirmación de un ser que se relaciona con el género como con su propia esencia o que se relaciona consigo mismo como ser genérico. Es cierto que también el animal produce. Se construye un nido, viviendas, como las abejas, los castores, las hormigas, etc. Pero produce únicamente lo que necesita inmediatamente para sí o para su prole; produce unilateralmente, mientras que el hombre produce universalmente; produce únicamente por mandato de la necesidad física inmediata, mientras que el hombre produce incluso libre de la necesidad física y sólo produce realmente liberado de ella; el animal se produce sólo a sí mismo, mientras que el

hombre reproduce la naturaleza entera; el producto del animal pertenece inmediatamente a su cuerpo físico, mientras que el hombre se enfrenta libremente a su producto. El animal forma únicamente según la necesidad y la medida de la especie a la que pertenece, mientras que el hombre sabe producir según la medida de cualquier especie y sabe siempre imponer al objeto la medida que le es inherente; por ello el hombre crea también según las leyes de la belleza (Marx, 1990mf, p. 36).

1.6 Subsunción en el trabajador de la música

Los trabajadores de la música pueden operar bajo una subsunción formal y o real del capital. Marx señala, en el capítulo VI inédito, que la subsunción formal es: “La relación capitalista como relación coercitiva que apunta a arrancar más plusvalor mediante la prolongación del tiempo de trabajo” (Marx, 2017ec, p. 56). Distinguiendo que la subsunción real “se desarrolla en todas aquellas formas que producen plusvalor relativa, a diferencia de la absoluta. Con la subsunción real del trabajo en el capital se efectúa una revolución total” (Marx, 2017ec, p. 56). En ese sentido, la plusvalor absoluta es la que se genera a partir de la prolongación de la jornada laboral y la plusvalor relativa se genera cuando se reduce el tiempo de trabajo necesario y por lo tanto se aumenta el tiempo de trabajo excedente. Esto último ocurre con la implantación de la tecnología para revolucionar los procesos productivos.

Un elemento para que exista la subsunción es el salario, ya que este es un anclaje por el cual el trabajador depende del capitalista. Además, esta dependencia establece también una propiedad privada. El capital depende del trabajador, pero el trabajador se vuelve objeto, un engrane de la producción y solo existe como trabajador. La subsunción real ocurre cuando el trabajador está desposeído de los medios materiales para satisfacer sus propias necesidades. Pero la subsunción formal ocurre por el régimen de propiedad. Estamos sujetos a la subordinación de ese mercado.

El músico produce su obra y cuando no está totalmente subordinado se dice que tiene cierta autonomía; sin embargo, el capital trata de subsumirlo, de subordinarlo. La reproductibilidad técnica es una forma de subsunción real, y además también se puede

señalar que la subsunción real está remachada en el mercado; la circulación y los artistas tienen que seguir las tendencias y vender en él.

La subsunción entra por el capital comercial, los artistas dependen de los productores, los espacios de conciertos, las industrias de *streaming* musical como Spotify, etcétera. El capital comercial impone las modas, la música como mercancía gana en valor de cambio, en detrimento de su valor de uso y cada vez se produce menos como un objeto artístico y más como un simple objeto.

Por otro lado, y como se ha señalado, en una orquesta privada o restaurante el músico está subsumido formalmente. En una disquera, con toda la tecnología para aumentar la productividad, se puede encontrar a las y los músicos subsumidos realmente. Mientras que los músicos que tratan de ubicarse fuera de las tendencias hegemónicas de la cultura y de la industria musical, también pueden encontrarse subsumidos por el consumo real de las mercancías, ya que la industria musical pone las pautas a seguir y controla el mercado musical. Los músicos necesariamente tendrán que colocar su producto en el mercado, el cual es dominado por las tendencias impuestas por el capitalismo y bajo los precios que este ha establecido; sin embargo, es posible crear cierta resistencia ante dicho mercado. Es así que la creatividad es otro aspecto que está determinado por la subsunción formal o real, pero para entender mejor la subsunción real del músico es importante señalar que también hay una subsunción del consumidor.

Al respecto de lo anterior, Veraza señala que:

[E]l desarrollo de la subsunción real de proceso de trabajo inmediato bajo el capital conlleva de suyo una expresión funcionalmente exterior al proceso de trabajo inmediato que es la subsunción real del consumo bajo el capital. En la subsunción real del proceso de trabajo inmediato bajo el capital las fuerzas productivas técnico-productivas inmediatas o que tienen que ver con la transformación de los objetos naturales en objetos útiles para la reproducción social quedan subordinadas y estructuradas materialmente de acuerdo a las necesidades de auto-valorización del capital. Por otro lado, en la subsunción real del consumo al capital lo que se subordina no son sólo las fuerzas técnico-productivas inmediatas sino también

aquellas necesarias para la transformación corporal y espiritual de los individuos humanos (naturaleza humana) en vista de adecuarlas a las necesidades de autovalorización y acumulación o reproducción del capital; esto es, lo que se subordina al capital son los valores de uso para el consumo (Veraza, 2012, p. 108).

Por lo tanto, la subsunción también se realiza a través de la circulación, como señala Veraza:

El proceso global mediante el cual el capital subordina todos los contenidos sociales y particularmente las fuerzas productivas técnicas inmediatas. La subordinación capitalista del ser social y de la historia –pues de eso se trata en la historia capitalista y, por lo tanto, en *El capital*– 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 (Veraza, 2012, p. 144).

La relación entre la subsunción y la enajenación ha sido establecida por Marx (2009) pues analizando la relación y trasladándola al trabajo de las y los músicos, es evidente que mientras más subsumido se encuentre el trabajador de la música, este pierde identificación con su obra, crea piezas musicales que se ajustan más al mercado y a las tendencias de carácter homogenizante, se desvincula de su obra. Por ello, Veraza señala que, “la teoría de la subsunción formal y la subsunción real depende, en primer lugar, de la teoría de la enajenación” (Veraza, 2012, p. 144).

La subsunción real del consumo bajo el capital se produce reconfigurando los medios de comunicación e información, los de la circulación, ya que son necesarios para la expansión de la economía capitalista mundial. El capital ha subsumido realmente y de manera sistemática la estructura productiva de todos los objetos de consumo. Por ello, era necesario subsumir de forma real al sujeto social, no solo como trabajador sino también como sujeto consumidor.

Cuando el trabajo del músico está subsumido formalmente, también se puede observar que es un trabajo productivo¹⁴, ya que genera plus valor. Cuando el trabajo está bajo la subsunción real, entonces no solo se le explota ampliando su jornada laboral sino a través de la implementación de la tecnología.

Un caso ya mencionado de la subsunción real, es cuando las y los músicos trabajan en las disqueras. Mientras que en una pequeña orquesta privada la subsunción es formal. Pero, aunque no se establezca una subsunción formal o real en algunos casos, es muy posible, que lo que si se pueda señalar es que el trabajo tiene un grado de explotación. Por ejemplo, en el caso de las y los músicos que trabajan en una orquesta a cargo del Estado, esté no buscaría la ganancia capitalista, sin embargo, a los músicos no les pagan por su trabajo completo, por lo tanto, sí es explotado, aunque no genere plusvalía directa. En ese sentido, el Estado no valoriza el capital en ese momento, serian gastos generales del estado. Sin embargo, no se le paga completo su trabajo, se le paga por su fuerza de trabajo.

En la subsunción formal, las y los músicos son explotados en la medida que generan plusvalía dentro del capitalismo, pero también hay formas no capitalistas, que se subordinan al capital, y que no necesariamente son totalmente capitalistas, pero están en medio.

El capital va subsumiendo a otras formas no capitalistas y las pone a su servicio de manera directa o formal. Por ejemplo, el capital comercial, un restaurantero contrata a los músicos para trabajar, en ese caso son formalmente asalariados, y generan plusvalía absoluta. Pero un grado de subsunción mayor ocurre, cuando el capital se apropia del proceso de trabajo. Siguiendo el mismo ejemplo, ahora el restaurantero indica que es lo que se va a tocar o cantar, es ahí cuando se subordina a las y los músicos, cuando se les despoja de su creatividad y se subordinan al capital.

Además, la tecnología se convierte en el principal instrumento de subordinación del trabajo al capital. Por ello se ha mencionado que, en el caso de las grandes disqueras, las y los músicos estarían en una subsunción real.

¹⁴ En el complejo mundo de la economía mundial capitalista, hay mediaciones entre los trabajos productivos e improductivos, ya que algunos trabajos no se enfrentan directamente al capital pero aun así tienen algún grado de relación con él.

La subsunción puede ocurrir, incluso, si las y los músicos se posicionan fuera de la subordinación directa de la industria musical, ya que en la economía mundial capitalista hay mediaciones y es difícil escapar de esta, debido a que dicha industria acapara todas las fuerzas productivas, el trabajo es subordinado por el capital en la circulación.

La división internacional de trabajo, ubicada en su dimensión social, hace que unos sean artistas y les niega a otros el ser artistas. La producción de lo estético es una producción humana, pero nos es negada por la división del trabajo. Debería permitirnos recrearnos colectivamente. La división del trabajo es la expresión económica del carácter social del trabajo dentro de la enajenación.

El trabajo enajenado es condición para la propiedad privada. La propiedad privada necesita de un marco legal y de instituciones. El trabajo enajenado, en sus orígenes, crea relaciones sociales que se institucionalizan.

La industria es la expresión más acabada del ser humano y también de la enajenación del ser humano. La industria subsume todas las demás ramas. El capitalismo logra la industria.

Los músicos son productivos cuando generan plusvalía para los capitalistas, lo que se traduce en relaciones de poder. Por ello, un cantante improductivo, se puede volver productivo cuando se le extrae valor por la circulación o vía precios.

El músico se va subsumiendo por el capital musical, ya sea con el restaurantero, la disquera, la radiodifusora, etcétera; el capitalista lo va subordinando, lo explota y es productivo en la medida de que hay una rentabilidad.

El trabajo productivo e improductivo no es algo acabado y cerrado, nos lleva a términos políticos. Son procesos que se dan, el trabajo productivo es el trabajo necesario, el improductivo sería innecesario, pero en función de las necesidades del capital.

Por lo tanto, la dimensión económica tiene una articulación estratégica con la dimensión política y cultural. Ya que, por un lado, la industria musical, a través de sus grandes trasnacionales ejercen un poder de facto para presionar a los gobiernos a legislar propuestas laborales que les sean benéficas, donde tengan la menor cantidad de gastos y

derechos hacia sus trabajadores del arte, esto es, leyes que flexibilizan y precarizan a las y los músicos. Por otro lado, la articulación con la dimensión cultural a través de la industria de la publicidad, impone y domina las tendencias del consumo. La hegemonía cultural dicta lo que se debe consumir, cuáles son las tendencias y artistas musicales del momento.

La industria cultural y su articulación con la hegemonía no tratan solamente de imponer las visiones de mundo, sino “se trata también [...] de una tendencia a la estandarización cultural que opera con la lógica del valor de cambio” (Hopenhayn , 2015, p. 11).

Además, a través de los medios se incide en los imaginarios sociales, tanto del público como de los propios artistas, apuntalando ideologías como el trabajador creativo como innovador y emprendedor, y como el trabajador creativo como dueño de su propia empresa. Esto influye ampliamente en las subjetividades, aceptando y concediendo la precarización laboral a través de las propuestas de flexibilización y la subcontratación laboral.

La industria cultural, la industria musical, subsume a los trabajadores, son explotados, lo cual es un asunto político y social. La lucha por mejores condiciones en los trabajadores es una articulación de lo político y social con la dimensión económica mencionada.

Conclusiones capitulares

El punto de partida epistémico del estudio de la precariedad laboral de las y los músicos en Puebla se realiza a partir de las aportaciones teóricas de Zemelman (1987) de totalidad, movimiento, direccionalidad, sujeto y articulación, en conjunto con las aportaciones de la metodología configuracionista de Enrique de la Garza (2018). Por ello, las consideraciones más importantes son:

La realidad es inacabada, se mueve en ritmos temporales y espaciales. Es necesario utilizar la metodología desde el pensamiento crítico para abordar un problema complejo con múltiples articulaciones, como lo es el del mercado del arte, el cual está articulado por

procesos políticos, económicos, sociales y culturales, en interacción permanente de lo micro y lo macrosocial, ya que conforman el entramado de procesos en cuya compleja interacción es posible desentrañar la realidad del mercado del arte y del mercado laboral del músico.

El trabajo de las y los artistas plásticos y músicos, está condicionado por procesos complejos, articulados desde las dimensiones: política, económica, social y cultural. El arte está aprisionado por el sistema capitalista y, por lo tanto, se hace necesario mirar al futuro para buscar propuestas que permitan liberar al arte y mejorar las condiciones de vida de las y los artistas, ya que ellos son los sujetos sociales a partir de los cuales se conforma el mercado del arte y el mercado laboral de la música, por lo tanto, la investigación buscó develar el complejo de articulaciones estratégicas y establecer pautas que coadyuven a la formulación de políticas públicas respecto de la precariedad del trabajo del músico. En ese sentido, es importante señalar que las políticas públicas alrededor del arte y la cultura son un primer paso importante para des-precarizar el mercado laboral de las y los artistas; sin embargo, no son el único camino, ya que ellos como sujetos a través de su *praxis* continuamente generan estrategias de resistencia que no dependen del gobierno ni del mercado. Estos crean su propia dinámica donde son libres de expresar estética y simbólicamente a través de su arte sin que ello tenga implicaciones económicas negativas, e incluso pueden optar por mediarse entre la resistencia y las políticas públicas. Este debate se abordará en el capítulo tres. Finalmente, la perspectiva de futuro (utopía) no deberá quedar en lo superficial sino buscar lo profundo de lo que está determinando las condiciones del arte en México y en Puebla.

El punto de partida desde la Crítica de la Economía Política son los conceptos de mercancía, valor de uso y valor de cambio utilizados en Marx (1990) y el concepto de trabajo no clásico desarrollado por Enrique de la Garza (2010). Por ello, las categorías formuladas en el campo de la Crítica de la Economía Política permiten comprender las dinámicas del mercado del arte y de la producción artística vinculadas con las condiciones capitalistas de la sociedad y que tienen una gran pertinencia y vigencia para el análisis contemporáneo del mercado del arte y de la situación laboral de las y los músicos.

Ante la pregunta: ¿el arte es necesario para el ser humano?, no solo es necesario sino imprescindible para el desarrollo integral del ser humano, ya que, con la división internacional del trabajo y la fragmentación de saberes desde Descartes, el desarrollo integral del ser humano se ha constreñido y limitado, perdiéndose mucho del conocimiento que aportan las artes y la cultura. En ese sentido, el arte es un bien útil para la sociedad y, por lo tanto, es necesario el financiamiento del Estado, y aunque el arte, de acuerdo a las categorías marxistas, es un trabajo no productivo, debería ser financiado por el Estado, pues es un bien útil para la sociedad.

Las artes no son productivas en el sentido de que no generan plusvalía directamente, pero al ser definidas por la sociedad como un bien común¹⁵ se convierten en un valor de uso, en una mercancía bajo la producción capitalista. Los artistas inciden en el valor de uso, que es conocimiento, que es un producto, es el trabajo del artista, que tiene un salario y contribuye a la producción de plusvalía.

En la producción de conocimiento también hay una división de trabajo. El conocimiento¹⁶ tiende a subordinarse como mercancía, bajo proceso de producción capitalista, como tendencia. Las ciencias sociales y las humanidades, como las artes, construyen e inciden en las sociedades del ser humano, son valor útil, valor de uso.

La necesidad que tiene la sociedad capitalista va reorientando qué tipo de conocimiento se quiere producir. La división del trabajo es una imposición de la producción capitalista. Hoy sabemos que el arte también está sometido al poder y a los requerimientos del capitalismo.

¹⁵ El arte es un bien común, como lo reivindica el manifiesto modernista de 1897, en el sentido de que debe ser tanto para los ricos como para los pobres. Además, debido a que el artista crea sus obras en general con el propósito de que otros las aprecien, es un bien creado para el disfrute de otros seres humanos. Sin embargo, no se puede negar que hay quienes buscan privatizarlo o meterlo en una dinámica elitista.

¹⁶ El conocimiento está relacionado con saber identificar y estructurar, lo cual tiene que poder hacer un compositor y un intérprete. La partitura no es solo información, sino que tiene implícito conocimiento; sin embargo, el intérprete debe tener el conocimiento para poder interpretarla. El escucha debe tener el conocimiento para apreciar una melodía o una sinfonía. Una buena interpretación y composición brindan el conocimiento necesario mínimo para que el escucha forme su propio conocimiento mientras tenga la atención de escuchar la pieza a profundidad. Pues la música, como conocimiento, permite identificar y estructurar la formación para obtener un resultado, que puede ser incluso una emoción o sentimiento, el escucha agrega intuición, subjetividad y sabiduría a la música convirtiéndola en conocimiento. Por ello: “Las notas musicales son datos, organizadas de forma estructurada y coherente, dentro de un contexto, con un fin. Es el conocimiento del pianista, su sabiduría, lo que hace que los datos, la información, se conviertan en verdadera melodía” (De la Rica, 2001).

La educación forma parte del sistema de reproducción de capital y lo estimula, por ello está orientada a fortalecer esas orientaciones. Debido a lo anterior, hay que modificar las relaciones sociales, así se modificarán las relaciones de la cultura y la educación.

El arte como una función social implica que estos productos se van subordinando y se van capitalizando. Hay sectores artísticos subordinados a la ley del valor, por ejemplo, las orquestas sinfónicas.

Por lo tanto, el capital no agota las relaciones sociales, las capitalistas tratan de subsumirlas, por lo que es importante revalorizar la categoría de trabajo en la dimensión del trabajo artístico.

En todo caso, aunque se observa que existen más casos de músicos en subsunción formal que real, lo que se señala es que las y los músicos se encuentran en subsunción. A partir de ello, es que es importante utilizar la categoría de trabajo no clásico de Enrique de la Garza (2013), pues a partir de las categorías de Marx (2009) se muestra a los trabajadores que transitan a la subsunción real del capital - en ese sentido - y dada la magnitud de los trabajadores, en sus condiciones cotidianas de trabajo, que durante décadas la economía neoclásica a tratado solo de dar importancia al trabajo mientras se inserte en el mercado productivo, además han existido otras tendencias por clasificar los trabajos bajo el concepto de la informalidad y que no abonan en mucho, es necesario para el trabajo de las y los músicos por sus características subjetivas, estéticas, de interacción con el público, que se recuperar la categoría de trabajo no clásico.

Una segunda articulación estratégica que configura la precariedad y la subsunción en los trabajadores de la música desde la dimensión económica es el control preponderante de los medios de producción artístico por parte de las industrias culturales, lo que da como resultado que los trabajadores directos son precarizados debido a la subsunción formal a la que están expuestos. Aquellos trabajadores que no tienen una relación directa son también precarizados debido a la subsunción real en la que se encuentran, pues en el caso de las y los músicos, la industria musical controla los precios, las tendencias de producción y el mercado, a través de la circulación.

Hasta el momento se han identificado dos articulaciones estratégicas que configuran la precariedad y la subsunción en las y los músicos. La primera es a partir de la dimensión política, con la supresión de derechos laborales desde las leyes promovidas por el modelo económico dominante.

La segunda articulación es a partir de la dimensión económica, con la industria musical se ejerce un poder de facto para presionar a los gobiernos a aprobar leyes en su favor, para pagar menos a sus trabajadores y des-regularizar su mercado laboral.

Además, la industria musical, a través de las alianzas estratégicas de las transnacionales que opera, presiona para solicitar que se destinen mayores recursos que le impacten positivamente, por ejemplo, el caso mencionado durante la pandemia cuando un grupo de disqueras transnacionales presionaron al gobierno italiano por un fondo para sellos discográficos en 2020.

Con su articulación con la dimensión cultural, impone las tendencias de consumo y controla la circulación de mercancías, así como el precio de ellas, de la música. Por lo tanto, la industria musical tiende a estandarizar sus productos ya que opera bajo la lógica del valor de cambio.

Ambas articulaciones se inter-definen para impulsar una precarización laboral, a través de la fulminación de los derechos laborales y la implantación en la subjetividad de los artistas de figuras como el artista emprendedor, con ello se acepta un trabajo no asalariado, sin derechos laborales y sin prestaciones.

Es posible contrarrestar los impactos de las articulaciones mencionadas a través de la acción y resistencia de nuevas subjetividades, capaces de integrar movimientos contra-hegemónicos.

CAPÍTULO 2. De la historia a la categoría del músico como trabajador

2.1 Músico: de una conceptualización categorial simple a una compleja

Hasta el subcapítulo anterior se ha delineado 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 reconocer las complejidades del trabajo creativo y acentúa las problemáticas de precariedad en torno a él; sin embargo, es importante señalar que el trabajo del músico es complejo, pues desde distintas ópticas puede ser señalado bajo diversas categorías. Desde el enfoque de la economía tradicional, se señala como un trabajo que está imbricado entre lo informal y lo formal –informal es el caso de músicos que trabajan en restaurantes, cafés o la calle, mientras que formal son aquellos que laboran en una orquesta–. También es categorizado bajo los rasgos que señala la Organización Internacional del Trabajo (OIT) como un autoempleo o trabajo no estándar. Nosotros señalamos que toda esa complejidad puede ser cubierta y tomada en cuenta al abordarlo desde el trabajo no clásico y cuya profundización se desarrollara en los siguientes capítulos. Antes de ello, es necesario preguntarse: ¿qué es un músico? y ¿qué es un músico como trabajador?

A primera vista parece simple definir a un músico como lo hace la Real Academia Española (RAE), es decir, músico es la “persona que conoce el arte de la música o lo ejerce, especialmente como instrumentista o compositor”. (RAE, 2017).

Dicha definición es ambigua pues, por un lado, hay estudiosos que conocen el arte de la música sin ser músicos, por ejemplo, los historiadores o los ingenieros en audio, quienes actualmente toman cursos sobre teoría musical. Por otro lado, constriñe la categoría a una persona que es instrumentista o compositor. Entonces, bajo esta definición, ¿los arreglistas,¹⁷ los profesores de música y los musicólogos,¹⁸ no serían músicos? Además,

¹⁷ El arreglista es aquel músico que si bien ejecuta algún instrumento musical, se especializa en modificar y adecuar composiciones; es decir, en arreglarlas para un fin determinado. Por ejemplo, arreglar una composición de piano para ser ejecutada por una orquesta, en dicho arreglo incluso puede incluir nuevas melodías o composiciones que acompañen a la principal o dotar de armonía completamente nueva a la pieza y repartirla entre los instrumentos de la orquesta, es una actividad compleja desde el ámbito musical.

¹⁸ El musicólogo es, por lo general, un músico cuya principal actividad en torno a la música, sea la investigación de la música, conjuga un papel de historiador y científico social, pero siempre su objeto de estudio central es alguna cuestión musical. Musicólogos son aquellos que estudian o historizan la vida de un compositor o incluso analizan partituras cuyo autor se desconoce y logran descubrir, a través de toda una

existen personas que, como parte integral de su vida, son ejecutantes o compositores, que dicha actividad la desarrollan por satisfacción personal o por pasatiempo, pero que su trabajo y formación obedece a otros campos como los ingenieros o los arquitectos. Se mencionan ambos campos debido a que, curiosamente, existen en la historia de la música muchos ingenieros y arquitectos que terminaron dedicándose profesionalmente a la música, como: Iannis Xenakis, ingeniero, fundador de la música estocástica (1922-2001); Gerardo Masana, arquitecto, (1937-1973), fundador del grupo Le Luthiers; y Tom Scholz, guitarrista de la agrupación Boston e ingeniero mecánico (nacido en 1947). Por supuesto que no son las únicas profesiones de donde han brotado músicos, por ejemplo Brian May fue el guitarrista de Queen y posee un doctorado en Astrofísica.

Por consiguiente, existe una amplia diversidad de profesionistas que han abandonado su carrera principal para dedicarse a la música adquiriendo sus habilidades musicales de manera profesional o empírica. Con ello también se complejiza la caracterización del trabajo del músico, pues existen músicos que han estudiado en conservatorio o una licenciatura (los llamados músicos académicos) y aquellos que han adquirido su conocimiento en las artes musicales de manera autónoma o empírica (los denominados músicos líricos).

Además de lo anterior, existen ciertos lugares donde un músico puede ejercer su carrera, como las orquestas, donde por lo general solamente se aceptan aquellos músicos que tienen estudios profesionalizantes, es decir, a los músicos académicos. En ese sentido, llegamos a una primera tipología respecto a la categoría de músico: la del músico académico o profesional y la del músico lírico. Esta distinción también da a lugar una respuesta parcial al respecto de la pregunta que hemos planteado al inicio del presente apartado: ¿qué es un músico como trabajador?, la cual parece que desde la realidad laboral y desde el punto de vista academicista de las artes se estaría respondiendo que el músico sería aquel que tiene una formación académica. A estos músicos generalmente se les denomina como músicos profesionales, ya que se desempeñan laboralmente desde su

investigación profunda, a quién pertenece. También lo son aquellos investigadores de aspectos sociales o estéticos de la música.

formación como compositores¹⁹ o intérpretes,²⁰ y en ese sentido se estaría acotando la categoría del músico a aquellos formados en instituciones. Sin embargo, existen también músicos profesionales reconocidos, cuya formación es empírica, pero no se hace explícita dicha información, pero su grado de ejecución o composición es tan buena para la industria musical que se hacen famosos y entran dentro del grupo de músicos profesionales.

Entonces, ¿las personas que no tienen estudios formales de la música, no serían músicos? No solo la categoría de músico es compleja, sino también su actividad, pues se diversifica en múltiples ramas; además, a diferencia de muchas otras profesiones, los músicos pueden adquirir sus conocimientos por autoaprendizaje y competir con aquellos de formación académica, como así lo hicieron: Jimi Hendrix (1942-1970), Paul McCartney (1942-) de quien, de acuerdo con el musicólogo Ian Macdonald, su musicalidad es resultado de una práctica autodidacta y señala que “por naturaleza atraído por los aspectos formales de la música a pesar de ser totalmente indocto [...]. Técnicamente produce obras ‘formales’ casi totalmente por instinto, su valoración armónica está basada principalmente en una perfecta percepción musical y un par de agudos oídos [...] [un] melodista por naturaleza –creador de tonadas capaces de existir aparte de su armonía” (2005, p. 12). Además, al respecto señala Benítez que “McCartney comentó: ‘Yo prefiero pensar sobre mi enfoque musical’ [...], algo así como los artistas rupestres primitivos, que dibujaban sin tener una formación” (2010, p. 134).

También está el caso de la reconocida cantante Janis Joplin, quien brevemente estudió bellas artes (no canto ni música) y dejó sus estudios inconclusos para aventurarse a cantar blues, tiempo después estudió sociología. Hablando del canto como actividad musical, y partiendo de la definición de la RAE, ¿los cantantes son músicos? Hoy en día

¹⁹ El compositor es aquel músico que interpreta o no sus propias composiciones con algún instrumento, su actividad principal está abocada a la creación de significados a través de la composición musical, genera obras musicales inéditas mediante su razón, subjetividad y su sensibilidad. El compositor también puede desarrollarse como arreglista, orquestador, analizador de partituras o editor de partituras.

²⁰ El intérprete es aquel músico que interpreta con su razón, sensibilidad y emotividad una pieza musical, es decir, la ejecuta con algún instrumento, ya sea un piano, un violín o con su voz mediante sus cuerdas bucales. Esta obra puede ser propia o de otros compositores. Por lo tanto, cantantes, cantautores, pianistas, violoncelistas, etcétera, son todos intérpretes. Solo desde las artes musicales se distingue entre instrumentistas y cantantes, en el sentido de que los instrumentistas ejecutan un instrumento externo a ellos, mientras que el cantante no. Esto también debido a que en general se le llama instrumentista a aquel miembro de una orquesta y, por el contrario, se distingue de otros intérpretes que llevan una posición destacada o de solista en las obras musicales, como lo pueden ser los pianistas o guitarristas frente a una orquesta llena de instrumentistas.

parece difusa la respuesta, existe un debate debido al grado de comercialización y explotación de la actividad musical, y de que con ella se ha generado un estilo de vida de fama y reconocimiento, donde los medios plantean que cualquier persona sin formación alguna, y sin aparente entrenamiento o trabajo empírico previo, puede alcanzar la denominación de músico. Lo anterior es el caso de los concursos televisivos de “artistas” y “músicos” que pasan del anonimato al estrellato, lo cual comenzó con concursos como American Idol en 2002, o los programas para Latinoamérica como es el caso de México con los premios OTI y muchos otros programas televisivos que continúan a la fecha gozando de gran aceptación popular, bajo otros nombres. En ese sentido, hay personas que con ayuda de la tecnología presentan un canto aceptable, pero que tanto músicos líricos como académicos señalan que aquellos artistas fabricados de ninguna manera son músicos.

Cabe aclarar que, en nuestra postura la cual va de acuerdo a las artes academicistas, el canto es la ejecución del instrumento vocal humano: la voz, y se requieren años de entrenamiento para perfeccionarlo y llevarlo a un nivel profesional, ya sea dentro de una academia o de manera empírica; por lo tanto, los cantantes son músicos, siempre y cuando, como el caso de cualquier ejecutante, estos tengan técnica, y por ende hayan invertido suficiente tiempo de trabajo entrenándose como cantantes. Ejemplo de lo anterior es que existe una distancia abismal entre una cantante de un concurso televisivo y una cantante profesional como lo fue María Callas (Nueva York, 1923-1977 París). La primera no sería considerada músico mientras que la segunda sí lo sería. Otro ejemplo de grandes cantantes lo tenemos con la mexicana Ángela Peralta Castera (Ciudad de México 1845-Mazatlán, 1883), quien además de abocarse al canto, es decir, a la interpretación, también compuso diversas obras musicales.

De acuerdo con la problematización anterior, surge la necesidad de categorizar adecuadamente al músico como trabajador y diferenciarlo del término coloquial de músico, el cual puede describir distintos tipos, desde el que lo hace por hobby, pasando por otro tipo de artistas como los DJs, hasta casos donde se les designa como músicos cuando en realidad no lo son, como los productos de la televisión donde supuestamente cantan los participantes y en realidad lo que se presenta es un montaje.

2.2 La categoría de músico y su relación con la Historia

Para proponer la categoría de músico como trabajador de la música, se hace necesario realizar una breve exploración histórica respecto a la figura del músico. Entre tanto, se debe advertir que en cuanto a las artes, la música fue objeto de la historia hasta apenas adentrado el siglo XVIII mientras las demás artes ya habían sido estudiadas por la historia en épocas más antiguas, lo cual también supone cierta complejidad al momento de buscar hechos históricos acerca de la música.

De acuerdo con el musicólogo y esteta italiano Enrico Fubini:

[Existe] una anómala historicidad en la música por causas de orden histórico, sociológico, ideológico, social y filosófico. [...] Hasta tiempos muy recientes, la música no vivía mucho más allá de su primera ejecución. [...] se ha venido afirmando con frecuencia que tal circunstancia era debida al tipo de notación [²¹] de la que se servía el músico, demasiado imperfecta y, por lo tanto, inadecuada respecto a su realidad sonora. [...] Indudablemente, la idea de una existencia tan precaria en el tiempo, abandonada generalmente y de modo único al breve espacio de su ejecución, no podía dejar de generar una consciencia histórica de carácter muy diverso a la de otros artistas, que habían estado siempre habituados a trabajar no sólo para el presente, sino también para el futuro y en estrecha vinculación con el pasado (1995, p. 49).

Por ello, Fubini menciona que la distancia histórica a la que estamos de una obra de Josquin Després (1521), compositor del renacimiento, es inmensa comparada a la distancia a la que estamos de un cuadro coetáneo de Rafael o Miguel Ángel. Explica que esto es debido a que “[l]a música, en nuestra cultura, se ha articulado a lo largo de los siglos con ritmos históricos diferentes respecto a los de las otras artes. Su dimensión histórica, su vida en el

²¹ La notación musical es la manera en que se codifica con símbolos la música en un papel, el cual denominamos partitura. La notación musical tiene sus comienzos en la época medieval y tardaron varios siglos de evolución del “lenguaje musical” para que se llegara a la estandarización que hoy día conocemos. Una aproximación al código musical de hoy ya aparece en la notación musical del período barroco, pero incluso en la actualidad es necesario un estudio musicológico para interpretar una partitura de ese período pues hay figuras en la notación que se han perdido o han evolucionado en otras figuras que se ejecutan de manera distinta a la original.

presente y en el pasado se proyecta de modos distintos, requiriendo una memoria histórica de orden diferente” (1995, p. 39).

Conforme se ha moldeado la historia del arte y de la música, las cuales no son uniformes ni mucho menos homogéneas, se han creado diversos estereotipos del sujeto denominado como artista. Desde la división de artesanos y artistas, de la concepción del artista como una clase inferior, hasta su elevación al genio artístico, dichos estigmas configuran una idea en la identidad del músico que, aunque opuestas, conviven: la del músico que se muere de hambre y la del artista genio o *rockstar*.

Se hace énfasis en que en primera instancia no se trata de hacer la historia de la categoría de músico, sino la historia del músico como trabajador, es decir, la constitución del sujeto social a través del tiempo. Una vez constituidas las fases más relevantes, se procede al final del capítulo a construir al músico como el sujeto cuyo objeto de trabajo es la música en la actualidad, y a partir de ahí a proponer una categoría y re-categorización de los músicos como trabajadores de la música. En ese sentido, es importante recordar lo que señala Zemelman respecto al sujeto social ya que “[a]bordar el sujeto significa no otorgarle el rango de señor soberano de la naturaleza, sino reconocer su historicidad antes que limitarse a rescatar una voluntad de poder en tanto subjetividad que se ve seriamente exaltada” (2011a, p. 35).

Por ello, la definición que se propone se refiere solo a la parte de la actividad musical, un sujeto social que tiene una función en un contexto específico, ya que, tanto en el renacimiento como en el romanticismo así como en la actualidad, el músico ha tenido y tiene características diferentes. Concretamente en lo que la historia refiere como divisiones históricas: renacimiento, romanticismo y la época actual.²²

El apartado siguiente, que presenta la historia del músico como artesano, artista y genio, tiene como articulación fundamental lo que Zemelman denomina como *el pensar histórico*, el cual “busca reconocer los espacios en los que se distingue la presencia de lo

²² Por supuesto, teniendo consiente que los cambios en las divisiones históricas no son determinantes de un momento a otro, sino que, cada período histórico se funde con el siguiente y es complejo definir exactamente cuándo un período deja de pertenecer al otro, porque como fenómeno social esto no ocurre así, la historia es una ramificación de hechos sociales, con continuidades y rupturas de un entramado complejo y en constante movimiento.

históricamente necesario, aunque al mismo tiempo es una construcción desde la toma de conciencia de la disconformidad respecto de las circunstancias” (2011a, p. 37).

En cuanto al sujeto social es importante señalar que “es un nivel de abstracción de lo real que se puede concretar en movimiento debido a otras determinantes” (De la Garza, 1992, p. 16). En el sujeto social es importante la relación entre la subjetividad (identidad) y la estructura, teniendo en cuenta que la estructura es ir más allá del aspecto económico y “de las relaciones de producción, va a los procesos de trabajo, del mercado de trabajo a la esfera de consumo y la reproducción de la fuerza de trabajo” (De la Garza, 1992, p. 17). Tampoco hay que olvidar que también existe la estructura cultural, la cual “se sobrepone al sujeto individual y lo enmarca en parámetros que no dependen de su voluntad” (De la Garza, 1992, p.17).

En ese sentido, se habla de la conformación de subjetividades, las cuales pueden tener estructuras parciales, ser maleables o poseer cierta plasticidad al momento de la construcción de significantes y de sentidos.

Por ello, la importancia de hablar del sujeto social, quienes son los que:

Dan significación a los conflictos en la estructura a través de una visión del mundo. La mediación entre estructura y acción colectiva es subjetiva. No basta entender la subjetividad como identidad, sino que debe implicar una identidad de futuro y de proyecto”. Y se debe transitar “hacia una voluntad colectiva autónoma”. En ese sentido, los conceptos: “estructura, subjetividad, identidad y voluntad deben ser problematizados”. Ya que se puede hablar de estructura en muchos niveles: sociales, culturales y de personalidad. (De la Garza, 1992, p.17)

Las relaciones de producción: valorización, trabajo, distribución, consumo, serán problematizadas en el último capítulo a partir del análisis de entrevistas a diferentes músicos dentro de la re-categorización propuesta al final de este apartado.

El sujeto histórico se constituye con una intencionalidad y una identidad. Ahí se vincula el concepto de hegemonía, un sujeto colectivo con ciertos intereses, donde ya que hay una ignición, sujetos se reúnen debido a intereses coyunturales. El sujeto histórico es el

que es capaz de cambiar la historia. El sujeto social tiene que ser necesariamente un sujeto histórico. Los movimientos no necesariamente significan tensionar a largo plazo, puede haber un proyecto local que constituya un primer cambio que no debe ser despreciado. En ese sentido, no se habla de consciencias, sino a partir de Gramsci (2019) se retoma a lo largo del texto el concepto de hegemonía, ya que este se constituye a partir de diversas identidades.

Adelantamos que: el trabajo de las y los músicos, ahora se realiza en espacios no integrados, sin embargo, sigue siendo central la categoría de trabajo, ya que es el punto de partida donde se toma conciencia histórica y se orientan las conductas. El sujeto se construye en torno a su trabajo y la identidad está relacionada parcialmente a su trabajo, hay una inter-definición entre el sujeto y su espacio laboral respecto a su identidad y su voluntad. La identidad se debe rescatar como la capacidad de formación de ciertas configuraciones.

En los siguientes apartados, veremos de manera breve cómo se ha configurado la figura e identidad del músico a partir de su transitar por la historia.

2.3 La categoría de músico: del artesano, al artista y al genio

No es el objetivo de este apartado el de profundizar en la figura del músico en cada etapa de la historia de la música, pero sí de señalar momentos cruciales que han devenido en la concepción cambiante que se ha tenido, y se tiene, de la figura del artista, del músico. Esta concepción no se agota con señalar si gozaban de reconocimiento o no, sino que va dirigida en buscar la concepción del trabajo del músico, pues su labor fue considerada desde un oficio de menor nivel y posteriormente elevada a un nivel de genio o iluminados, estos niveles por los que atravesó también reflejaron un cambio en su calidad de vida vinculada a su actividad como artistas. La historia de la categoría que aquí se expone es en relación, no a la categoría misma, sino a los sujetos que la categoría nombra.

En la antigua Grecia “puede decirse de la música que en el pensamiento griego se encuentran las raíces de nuestra cultura musical” (Fubini, 1995, p. 58). Esto es debido a que las ideas que se formularon desde aquella época sobre la música han sido tan relevantes que su huella aún es visible en la música actual. Lo anterior tiene sentido cuando reflexionamos

que toda la música griega está fundamentada por “la relevancia ética, positiva o negativa, de la música en la sociedad. La pregunta sobre si, y dentro de qué límites, puede decirse que la música es un elemento educativo desde el punto de vista social es algo fundamental en el pensamiento griego y representa el gran núcleo en torno al cual se articula la problemática sobre la relevancia ética de la propia música” (Fubini, 1995, p. 58).

Es importante señalar que el término *música* de los griegos (*Musiké*) es totalmente distinto al significado contemporáneo de la música vinculado a las artes y a la creación de significados a través de sonidos estructurados, con una intencionalidad, subjetividad y emotividad.²³ La música en los griegos enmarcaba un conjunto de actividades como la gimnasia, la poesía, la danza y el teatro. Incluía la música,²⁴ y específicamente el canto. Se tenía una visión utilitarista de la música, en tanto “podía servir a la sociedad para la educación del hombre” (Fubini, 1995, p. 58).

Se tenía también un enfoque pitagórico-aristotélico en cuanto a que consideraban que “será la música la que revele la naturaleza más profunda de la armonía y el número. En ese sentido se fragmenta el concepto, en la música audible por el sonido y la música hipotética, no audible, aquella que producen los astros en el cosmos de acuerdo a leyes matemáticas y de intervalos. La historia de la música privilegiará a aquella que podemos escuchar.

Otro concepto importante se origina con los pitagóricos, quienes afirmaban que la música tiene “el poder de restablecer la armonía turbada de nuestro ánimo. De aquí nace uno de los conceptos clave de toda la estética musical, y no sólo musical, de la antigüedad, el concepto de catarsis” (Fubini, 1995, p. 61). A través de la catarsis se podía influir la conducta del hombre y, por lo tanto, es considerado un elemento pedagógico-político.

Actualmente, el pensamiento musical occidental sigue influenciado por los conceptos de armonía, matemática y política. Por otro lado, en los diálogos de Platón su discurso oscila entre “una radical condena de la música y su incondicional exaltación como forma suprema de belleza y verdad” (Fubini, 1995, p. 61).

²³ También la música improvisada cuenta con estructuras armónicas o rítmicas que guían a los demás elementos que ocurren de manera no estructurada. Una excepción podría ser la música aleatoria.

²⁴ La música griega, entre el siglo V y III a. C. aún era transmitida solo de forma oral.

Platón²⁵ concluye en *La Republica* que, en el Estado ideal, “la música debe ser prohibida” (Fubini, 1995, p. 63), esto de acuerdo a sus argumentaciones, debido a que nos nubla la mente con el deleite y nos aleja del pensamiento filosófico de la contemplación de la belleza. Dicha prohibición es necesaria, argumenta Platón, “ya que de otro modo el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley de la razón” (1995, p. 63). Se observa cómo Platón condena a la música por ser fuente de producción de placer. Por lo tanto, en los griegos también se observa una complejidad: la tensión entre la filosofía y la música. Es así que “la escisión entre música y cultura, no completamente cerrada siquiera en nuestros días, tiene con toda probabilidad su origen precisamente en el pensamiento griego pos-platónico y aristotélico” (1995, p. 67). Filodemo, filósofo que perteneció a la escuela epicúrea, realiza un tratado de música donde señala que dicha actividad es: “sobre todo un agradable pasatiempo” (1995, p. 68).

Hasta ahora se ha mencionado la concepción de la música por parte de los filósofos griegos y pareciera que se ha dejado de lado al sujeto, al músico. No es así, la historia de la música, por su naturaleza joven y compleja, no profundiza en la figura del músico de aquellas épocas. Sin embargo, podemos deducir que, para los momentos de los debates platónicos y aristotélicos, los músicos no gozaban de una reputación destacada. Es importante señalar que Aristóteles continúa la línea argumental de Platón, sin embargo, él acepta la música como una actividad de ocio, un pasatiempo adecuado de los hombres libres. “En el pensamiento aristotélico encontramos una evidente conexión entre el tiempo libre, el ocio, y las disciplinas liberales y nobles” (Fubini, 1995, p. 69).

Por lo tanto, la ejecución musical, la actividad del músico era vista como un oficio; “un trabajo manual, que no puede, por tanto, integrarse en la educación liberal. Existía entonces, una separación radical, entre la práctica musical relacionada al oficio del interprete y la actividad del disfrute de la música misma.

El origen de la palabra *arte* hace referencia al oficio (*techné*), (Shiner, 2001, p. 46). Por ello, Shiner enuncia acerca de la concepción antigua del artista que “encontramos que

²⁵ *La Republica* de Platón se publica alrededor de los años 380 a. C., cuando todavía la tradición musical era transmitida de forma oral.

está mucho más cerca de nuestra idea de hombre de oficios que de nuestros modernos ideales de independencia y originalidad” (Shiner, 2001, p. 50).

Fubini señala que “la música como *profesión y practica interpretativa* quedó relegada” (1995, p. 69). Sin embargo, la relación entre la música y el ser estaría dada por la imitación, por ello se llegó a establecer a la música dentro de las artes imitativas y, por lo tanto, se le puede extraer un valor educativo al conocer, de manera mesurada, sus efectos emocionales sobre el ser humano.

Antes de los debates mencionados (siglo III a. C.), la figura del músico gozaría de una mejor posición social, ya que, para el siglo IV y V a. C., el termino *mousikós*²⁶ designaba al hombre culto, incluso se han encontrado estatuillas de músicos tocando instrumentos de cuerda en el siglo XIX a. C. (Comotti, 1999, p. 5).

También la literatura muestra la importancia del músico, ya que son abordados tanto en *La Ilíada* cuando “los representantes de los aqueos son enviados al santuario de Apolo en Crisa [...], para hacer cesar la peste que había azotado su ejército bajo los muros de Troya: después de haber restituido a la hija del sacerdote Crises y de haber cumplido el sacrificio expiatorio, aplican la ira del dios entonando a coro el peán. También Aquiles canta acompañándose con la phorminx,²⁷ el instrumento de cuerda de los aedos, para aliviar la pena de su alma” (Comotti, 1999, p. 6). Otros pasajes de índole similar aparecen en *La Odisea*.

La música y el intérprete gozaban de una buena reputación en la antigua Grecia, la tradición musical griega estaba ya conformada, y es cuando comienzan a aparecer nuevas prácticas musicales y también, de manera relacionada o fortuita, se desarrollan los debates en torno a la música, emitidos por parte de los filósofos griegos. En general aceptaban su tradición musical, y el cuestionamiento estaba, sobre todo, dirigido a las nuevas prácticas armónicas y melódicas.

De lo anterior, surgen cuestionamientos importantes, que incluso siguen ocurriendo hoy en día respecto al arte de la música y la concepción que tenemos sobre la figura del

²⁶ Músicos.

²⁷ Instrumento de 2 a 7 cuerdas, perteneciente a la familia de la lira. Antecesor de la guitarra moderna.

músico. En primer lugar, se observa que la actividad artística una vez que es establecida como tradición es valorada, y cuando ocurren cambios técnicos y de ejecución por parte de nuevas tendencias artísticas, estas causan revuelo y rechazo por la sociedad, mismo rechazo que ocurre por parte de los artistas cuando una tradición artística ha sido agotada –de acuerdo a su punto de vista– y entonces incursionan en romper las formas establecidas de la práctica por otras de vanguardia. Con esta dicotomía entre la tradición y la innovación ocurren cambios de estatus y estigma en la figura del artista, en momentos con tintes negativos y en otros positivos.

Para la época en discusión no se tienen datos sobre la calidad de vida de los músicos, solamente se puede especular de acuerdo al estatus positivo y negativo del que gozaron en momentos determinados. Lo anterior es lo que ocurrió con la música y el estatus de músico en la antigua Grecia, culminando de una manera negativa en la figura del músico después de los debates de Platón, Aristóteles, Filodemo y Damón. Es hasta el Renacimiento que dicha concepción deja de ser preponderante.

En la Edad Media “el término artista solía quedar reservado a quienes estudiaban las artes liberales, mientras que una persona dedicada a la *producción* o a la *ejecución* de alguna de las muchas artes mecánicas era con frecuencia denominada *artifex*²⁸” (Shiner, 2001, p. 60). El artífice o artesano medieval, asumía su producción como un encargo donde los patrones especificaban el contenido y las directrices. Además, se concebía no como un individuo sino como miembro de un taller donde se solucionaban diversos aspectos del trabajo. Shiner aporta otros rasgos particulares del artesano al señalar que: “era un hacedor y no un creador”. [...] El artesano/artista medieval no era ni el anónimo artesano de los románticos ni el moderno individualista de los revisionistas” (2001, p. 62).

Nuestra idea del músico como compositor-artista también está muy lejos de las prácticas y las concepciones medievales. [...] La música era considerada una ciencia teórica vinculada a ideas generales sobre la armonía cósmica y toda suerte de relaciones matemáticas. Algunos de los preceptores que formaban parte de las escuelas catedralicias se hicieron muy conocidos, de tal como que sus indicaciones y sus partituras para las distintas partes de la misa circulaban en el medio, pero no

²⁸ Artífice.

había muchas vacilaciones a la hora de alterar o modificar las piezas en la interpretación. En música, lo mismo que en poesía y en prosa, las mujeres compositoras de los conventos eran tan productivas y respetadas como los hombres: el reciente resurgimiento de las composiciones de Hildegarda de Bingen²⁹ nos lo recuerda. Por lo que toca a la música secular, se mantuvo la distinción entre artes mecánicas y liberales. A los bien nacidos les gustaba cantar y era común que se acompañara de un instrumento, aunque también contaban con animadores cortesanos, los juglares, amplia categoría que abarcaba funambulistas, acróbatas, bailarines, domadores, cantantes e instrumentistas. Estos músicos a sueldo componían y ejecutaban sus artes por una paga; por consiguiente, practicaban las artes mecánicas y, a los ojos de la nobleza eran inferiores en condición como los poetas, los pintores o los sastres contratados. A menudo estos sirvientes musicales buscaban empleos en los caminos o casas de aristócratas y mercaderes, y muchos de ellos afinaban como músicos de pueblo, con funciones tales como las de oficiar de sereno, hacer sonar las campanas o tocar en bodas, funerales y otras ceremonias ocasionales. Así pues, el nivel más alto alcanzado por el músico medieval fue el de teórico puro, aficionado aristocrático o funcionario de corte o de iglesia, condición alcanzada por los principales intérpretes y compositores; la mayoría de los músicos profesionales formaban parte de una masa de artesanos/artistas que trabajaban con sus manos por una paga. En lugar del moderno compositor que crea obras de arte musicales independientes existía una mayoría de músicos-compositores intérpretes y la música servía para acompañar la vida social y religiosa (Shiner, 2001, p. 65).

El estudio de la música pasó a formar parte de una educación integral con el denominado *quadrivium*, en el que se integraban la música, la aritmética, la geometría y la astronomía. Posteriormente, la música y su intérprete adquirieron relevancia, ya que la Iglesia utilizó la música como una manera de adoctrinar, al incorporarla desde los cantos gregorianos hasta la elaboración de composiciones que acompañarían los ritos litúrgicos. Más adelante, muchas composiciones comenzaron a ser encargos por la Iglesia y se constituyó la misa como una forma musical.

²⁹ Conocida en inglés como Hildegard Von Bingen.

La música medieval estaba subordinada al texto religioso y nunca debía opacar el sentido religioso, por ello ciertas cuestiones armónicas y melódicas estaban prohibidas, como las disonancias y el denominado intervalo del diablo: el tritono. El músico estaba subordinado a la Iglesia y debía componer e interpretar de acuerdo a las normas que eran dictadas desde dicha esfera.

En el Renacimiento ocurre un cambio importante en la concepción y condición del artesano/artista. Empero, ni el ideal de arte, ni el de artista, corresponden a nuestros ideales actuales “del artista autónomo que busca expresarse a sí mismo y ser original” (Shiner, 2001, p. 71).

Hubo importantes mejoras en la condición del artista, en el caso de los músicos, debido a los príncipes italianos como los Médici, quienes gustaban de montar grandes espectáculos de corte, y para ello potenciaban la música secular, de tal modo que, “proporcionaban empleo regular a las partituras de los músicos. Poco a poco el desacreditado juglar medieval que iba de corte en corte se iba convirtiendo en un uniformado amanuense, alojado y mantenido en el palacio junto con otros sirvientes domésticos” (Shiner, 2001, p. 72). Lo anterior no significa que ocurriese una ruptura marcada entre la concepción medieval del artista/artesano y la renacentista.

Si bien existió una continuidad, también fue en esta época cuando se comenzó a gestar el cambio de la concepción del artista/artesano. Además, aún “no se consolidaba la moderna separación entre compositor e intérprete”, (Shiner, 2001, p. 72) lo cual ocurre con el comienzo de la música impresa en 1501. La figura del artista cobró importancia y prestigio por diversas razones, entre las cuales destacan, como se ha mencionado, su vínculo con las élites. Pero también por la investigación humanista del Renacimiento que recupera los textos griegos y donde les impresiona el concepto de artífice que “lega una obra absoluta y perfecta” para la sociedad, cuya función era ser cantada como tragedia y también los madrigales, que contextualizaba la vida social de la clase alta. “Es en el Renacimiento que la música se convirtió en arte” (Shiner, 2001, p. 72).

La recuperación de la importancia del artífice³⁰ griego, en conjunto con la movilidad que gozaban los músicos al servicio de la clase alta y, que les permitió desplazarse de una corte a otra y gozar de un estilo de vida sin carencias y con reconocimiento, más el hecho del desarrollo de la biografía del artista como género literario en la cual se le daba un tratamiento casi heroico a dicho sujeto; en su conjunto, potenciaron de manera positiva la concepción del artista. Es importante recalcar que, aún para esa época, “no hubo un concepto regulativo del artista que los separara [...] respecto a los artesanos. El término utilizado por Vasari y otros seguía siendo *artífice*” (Shiner, 2001, p. 73).

Algunas traducciones de los textos de Vasari traducen *artífice* como artista y otras como hombre de oficio o artesano y a veces de manera arbitraria emplean en un mismo texto uno u otro término.

Por lo tanto, solo algunos de estos artífices elevaron su posición social y comenzaron a gozar de mayor reconocimiento y mejores condiciones de vida, mientras que los demás seguían laborando en los talleres artesanales y cuyas condiciones de vida eran marcadamente precarias. En el caso de los músicos “siguieron siendo compositores/intérpretes que ejecutaban piezas funcionales a sueldo de sus empleadores y que libremente reciclaban parte de sus propias piezas o tomaban prestadas piezas de otros compositores” (Goehr, 1992).

Con lo anterior se observa que la producción musical ocurría en dos dimensiones, la que era dirigida por las élites, dentro de las cuales se encontraban los mecenas, la clase dirigente de la Iglesia, la nobleza y la incipiente burguesía. Por otro lado, estaban aquellos músicos que tocaban por un sueldo en fiestas o lugares públicos. Los medios de producción de la música estaban en manos de la élite, quienes encargaban la creación de obras para su deleite, para misas o para la corte; además, disponían de los lugares donde se interpretaba la música, como los palacios y las iglesias. En general, eran dueños de los instrumentos, los órganos, las violas de gamba, el clave, etcétera. Tal vez por su sencillez, los músicos solo podían acceder a poseer algún laúd como instrumento propio.

³⁰ *Artifex*, como se ha mencionado en páginas anteriores.

Los músicos al servicio de la Iglesia fungían como maestros de capilla, y aunque no tenían un estatus de ídolos musicales, sí gozaban de cierto reconocimiento, estaban bajo la protección de la Iglesia y podían viajar a distintas ciudades. La Iglesia les proveía de una casa donde vivir, gozaban de una honorable reputación como miembros útiles a la sociedad y al servicio de la Iglesia. También eran llamados por reyes para que los instruyeran en el arte de la música. Es el caso del compositor barroco Johann Sebastian Bach, quien compuso innumerables misas,³¹ el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen contrató al compositor como maestro de capilla en 1717. Además, el príncipe era un entusiasta de la música y pagaba bien al compositor para que compusiera otras obras, además de las religiosas, y las interpretara.

Era usual que la nobleza encomendara la creación de obras musicales para ellos. Se destaca que los músicos al servicio de la Iglesia y la nobleza gozaban de una vida confortable y sin carencias, ni de hábitat, alimentos y vestido. Sin embargo, los músicos llamados juglares, y aquellos que interpretaban música popular, mayoritariamente constituida por danzas y cantos que se ejecutaban en fiestas, en la calle y en cantinas, formaban parte de un estrato inferior, con muchas carencias y cuya vida estaba vinculada a los marginados. En este sentido, se observa cómo la figura del artista está fragmentada en dos posiciones a partir de la producción musical que desempeñaban, por un lado, estaban aquellos con una buena calidad de vida vinculados a la nobleza y a la Iglesia y, por el otro, aquellos que eran vistos como poseedores de un nivel social inferior, tanto por su falta de academicismo musical como por el hecho de tocar para el vulgo.

La concepción de algunos pintores, músicos, escultores, estaba relacionada con una imagen de “artesano-científico” (Shiner, 2001, p. 81), conocimiento que resultaba fundamental para la invención, la cual no significaba creación en aquella época sino más bien se entendía como descubrimiento. Para finales del siglo XVI, el sentido científico y de la invención “se vio enriquecido por las cualidades asociadas con la idea del poeta, como la imaginación, la inspiración y el talento natural. Se decía que la brillantez o el talento natural se manifestaban como la gracia” (Shiner, 2001, p. 81).

³¹ Posteriormente, las misas continuaron elaborándose, en conjunto con otras formas musicales. En el clasicismo Haydn y Mozart elaboraron las propias, e inclusive en el siglo XVIII se continuaban elaborando misas, ejemplo de ellas son las compuestas por Beethoven y Schubert en el período romántico.

La gracia era concebida como una condición natural y no se pensaba como resultado del trabajo del oficio del artista/artesano. He ahí la semilla precursora de la concepción del genio creativo, la cual explota en el romanticismo.

Persiste una lucha del artista/artesano en cambiar su condición social y elevarla. Dicha transición se observa con más claridad en el siglo XVII, “momento en que la imagen del artesano/artista, así como la categoría de arte, empiezan a cambiar, al mismo tiempo que todavía dominan los valores y prácticas del sistema antiguo” (Shiner, 2001, p. 99).

Es importante señalar, al respecto del genio creador en la actualidad, que la discusión sobre por qué algunos artistas triunfan o están por encima de otros debe centrarse no “en la relación laxa entre el estrellato y el talento discutida por los economistas [sino en que el fenómeno del genio no es otro que el de la] ventaja acumulativa, la cual puede acumularse independientemente de la dificultad” (Ginsburgh & Throsby, 2013b, p. 22).

2.4. El músico: del mecenazgo al mercado del arte; separación de artista y artesano

Para el siglo XVII existieron muchos artistas famosos que pretendían ser considerados como señores, es el caso de Rubens, Velázquez, Bernini o Carvaggio. Los elementos claves en el período renacentista como la invención y el talento siguieron vigentes y se cohesionaron con el término *ingenium*, es decir, el genio, cuya raíz remite a dos significados: “*genius* (guardián espiritual) e *ingenium* (talento natural)” (Shiner, 2001, p. 107); sin embargo, “aunque la condición social de los poetas, pintores y músicos continuó mejorando, siguió estando muy lejos del moderno ideal posromántico del artista” (Shiner, 2001, p. 107).

En el siglo XVIII, la idea de artesano/artista ya había sido abandonada. Ello se evidencia en el “diccionario portátil de las bellas artes de Lacombe (1752)” (Shiner, 2001, p. 151), donde se da el nombre de artista a aquel que ejerce alguna de las artes liberales. Aunado a ello, “la creación de tantas academias, habría de elevar la condición social” (Shiner, 2001, p. 153), de los artistas y, finalmente, la expansión del mercado del arte provocó una mayor especialización. Por ello, el ascenso de la condición social y la concepción social que poseían de sí algunos artistas desembocó también en la gradual atenuación de las relaciones entre los mecenas y el artista, por un nuevo sistema: el

mercado del arte. En el mercado del arte el autor de la obra afirmaba “públicamente tanto su propiedad como su poder de autoría” (Shiner, 2001, p. 160).

La innovación legal de los derechos de autor tendría su apogeo a comienzos del siglo XVIII en Inglaterra, se remplazarían los derechos a perpetuidad de la obra, cedida del autor a los impresores, y se establecería que la propiedad sería del autor, quien podía vender sus derechos por “dos términos consecutivos de catorce años” (Shiner, 2001, p. 160). Estas legislaciones se promovieron, no para proteger al artista o al autor, sino para proteger a los impresores de la piratería. En este sentido, se puede observar cómo el mercado del arte comenzaba a consolidarse en un sistema más amplio.

Los músicos siguieron dependiendo del sistema de patronazgo, mucho más que los escritores y pintores. Interpretar música a sueldo siguió siendo un empleo de baja condición, mientras que la afición de interpretar música por parte de aristócratas o burgueses era un signo de cultura. Con excepción de Haendel en Inglaterra y de algunos vanos esfuerzos por parte de Haydn y Mozart, no fue sino hasta Beethoven, a finales del siglo, que los compositores comenzaron a ganar lo que hoy consideramos derecho natural del artista a la independencia (Shiner, 2001, p. 162).

Los músicos más famosos como Bach, Haydn y Mozart dependían de sus contratos y se les podía exigir un estilo compositivo y debían pedir permiso para viajar. Además, se les podía sancionar si se tomaban libertades que no habían sido aceptadas con antelación.

El ascenso del concierto secular y el acercamiento de la clase media a la música en busca de mentores que los instruyeran en las artes musicales permitió que algunos músicos pudieran escapar de depender de un patrón a tiempo completo.

Haendel, quien tuvo muchos contratos privados y de algunas academias y universidades, también “se embarcó en la producción de óperas y conciertos por abono, y finalmente se ganó bien la vida” (Shiner, 2001, p. 162). En 1749, “doce mil personas pagaron para escuchar el ensayo final de *la música para los reales fuegos de artificio* en los jardines de Vauxhall. Haendel estuvo presente en Vauxhall no sólo a través de su música sino además representado por una escultura de fino mármol tallada por el célebre escultor François Roubiliac” (Shiner, 2001, p. 162).

Otro caso es el de Haydn, quien tenía de patrón a un príncipe, el cual en un momento dado le autorizó a viajar a Londres. Ahí el músico vivió de sus conciertos y de sus clases, el compositor exclamó: “¡Qué dulce es gozar de cierto grado de libertad!” (Shiner, 2001, p. 162).

Mozart también renunció a una posición predefinida socialmente, al componer operas por encargo y ganar así su sustento. Sin embargo, encontraría los problemas que todos los músicos coetáneos se enfrentarían al liberarse del mecenazgo y enfrentarse al mercado del arte. Ahora no serían los patronos los que podrían coartar la libertad del músico, lo sería el público, que con su indiferencia podría hacer retroceder la independencia del artista. Beethoven, a diferencia de Mozart, logró mantener una independencia relativa durante su carrera, pero aun así dependió de un mecenas de la aristocracia. Las ambiciones de estatus como artista independiente tomaron fuerza conforme aparecieron más compositores que se elevaban sobre las masas y alcanzaban una reputación y fama que pronto fue el deseo de los demás artistas (Shiner, 2001, p. 162).

En el siglo XX ocurre otra transformación importante en la concepción y posición en la sociedad del artista y del músico. Con la separación del artista y del artesano se sientan las bases para el surgimiento de la figura del artista como genio, del artista catalogado como *ser superior*. En el campo específico de la música, la revolución tecnológica de los medios de comunicación incidió en su difusión masiva, propiciando que el capitalismo favoreciera la imagen del artista genio con fines de rentabilidad económica. La música y el músico entran en una etapa en la que la pérdida de libertad se profundiza, pues ahora estará supeditado, subsumido a las directrices del mercado capitalista, donde el beneficio es para unos pocos artistas que han sido elevados a la categoría de ídolos en detrimento de muchos otros músicos que experimentan una calidad de vida y un trabajo precario. Situación en la que se profundizará en el siguiente capítulo.

2.5 La categoría de músico y la exclusión de las mujeres

En la referencia anterior de la historia y conformación de la categoría del músico, uno de los aspectos centrales que se observaron fue la invisibilización de figuras femeninas en la música, situación que se explica porque el transcurso histórico de las y los músicos anteriores ha estado encuadrado en el sistema mundial capitalista, el cual reproduce y exacerba las desigualdades.

En los talleres existieron muchas mujeres artesanas/artistas y, como se ha mencionado con el caso de la compositora Hidelgarda de Bingen (siglo XII), existían muchas mujeres que estudiaban y desarrollaban sus conocimientos en las artes. Sin embargo, “el desprecio aristocrático y la precariedad” hizo que muchos artistas abandonaran su vocación, aunado a ello los “estereotipos de género impactaban y enterraban la producción artística de las mujeres. Ejemplo de ello es lo que menciona Shiner: “en el mismo siglo, algunos escritores argumentaron que, aunque las mujeres podían escribir, no debían intentar ni la épica tragedia, sino que debían atenerse a los géneros femeninos como la epístola y la romanza” (2001, p. 103). Ahí se gesta el estigma de que las mujeres, por su tendencia emotiva solamente pueden escribir obras populares. Concepción rotundamente errada.

Las mujeres en el arte no solo sufrieron exclusión, sino que además también fueron afectadas por la visión de que la posición social de las mujeres se constituía como “consumidoras de cultura elevada y productoras de objetos de baja categoría” (Ídem), noción que se argumentaba con las artes de la costura y los debates machistas sobre el lugar que debía ocupar la mujer en la sociedad. Esta es la razón por la cual muchas mujeres fueron invisibilizadas y apartadas de la producción artística. En otras ocasiones, ocultaban su nombre bajo seudónimos de hombres y, en tantas otras, sus obras eran plagiadas y firmadas por otros artistas.

Es destacado el caso de Fanny Mendelssohn (siglo XIX), quien tenía una habilidad igual o mejor que la de su hermano Félix Mendelssohn, sin embargo, ella vio truncada su carrera musical debido a los roles sociales ya pre-establecidos en su época. Durante mucho

tiempo logró publicar sus composiciones, pero para que estas fuesen aceptadas se publicaron bajo el nombre de su hermano.

Julie Dunbar (2011) denuncia la “omisión de las historias de las mujeres músicas en documentos escritos” y en registros grabados por parte de la industria musical, así como la responsabilidad de esta en la perpetuación de estereotipos acerca de los roles “propios” de las músicas, afirmando que “heredamos una historia de la música que ha ignorado en gran medida los logros de las mujeres y las circunstancias históricas que han influido, e incluso limitado, su trabajo” (Dunbar, citada en Moreno, 2018, p. 30).

Por lo tanto, se debe “señalar que las mujeres se han dedicado activamente a las distintas facetas de la práctica musical, no sólo como afición, sino también como profesión, y tanto en la música popular como en la académica. Para comprender cómo ha ido evolucionando la participación femenina en la música, merece la pena hacer una reseña sobre el acceso de las mujeres a la formación musical profesional, las condiciones laborales a las que se han enfrentado y los espacios que han ido conquistando en las últimas décadas” (Moreno, 2018, p. 30).

“Es imperante señalar que a través de la historia de la música existieron grandes compositoras, cuya obra se ha perdido o permanece inédita (Adkins Chiti y Ozaita, 1995) y han existido, no hace mucho tiempo atrás, intérpretes y directoras de grupos musicales de gran popularidad en su época de las que no se encuentran registros discográficos” (Dunbar, citado en Moreno, 2018, p. 30).

Las mujeres han sido excluidas e invisibilizadas de manera profunda en muchísimas actividades. Las artes y particularmente la música no ha sido la excepción, por ello Moreno menciona que “quien asevera que ha existido un *patriarcado musical* en la tradición musical occidental, que ha relegado a la mujer música a la esfera privada –en tareas de acompañamiento o enseñanza– alejándola de roles de liderazgo y virtuosismo. [...] En relación a la formación profesional, las mujeres no han podido acceder a estudios musicales de nivel avanzado en igualdad de condiciones que los hombres” (Moreno, 2018, p. 31). En ese sentido, en Europa las mujeres tuvieron acceso a la ejecución y creación musical

hasta que se fundan los conservatorios a finales del siglo XIX, sin embargo, el acceso fue con muchas restricciones.

Se han encontrado más de noventa compositoras españolas de música antes del siglo XX que compusieron diferentes tipos de obras musicales entre las cuales destacan piezas para cámara, óperas y zarzuelas.

Para México, el número es menor, ya que tan solo para el siglo XIX se conocen dos compositoras: Guadalupe Olmedo y Sofía Cancino de Cuevas. Mientras que para la primera mitad del siglo XX son destacadas tan solo cuatro compositoras: Hilda Paredes (Tehuacán, México, 1957), Marcela Rodríguez (Ciudad de México, 1951), Gabriela Ortiz Torres (Ciudad de México, 1964) y María Granillo González (Coahuila, 1962).

En México, se tuvieron que abrir paso las mujeres ante la inequidad de género que existió y aún perdura en las artes, por ello son solo pocas mujeres las que se conocen y muchas otras permanecen en la invisibilidad. Además, se dio preferencia a la incursión de las mujeres como cantantes, mientras que ha existido una mayor oposición por parte del gremio de músicos consagrados y de las instituciones bajo las cuales operan para permitirles que se desempeñen como compositoras.

2.6 La re-categorización del músico hacia el trabajador de la música

De acuerdo con los pasajes anteriores, la categoría de músico ha sufrido grandes transformaciones con el devenir del tiempo. En un principio fue relacionado más al significado de oficio, vinculado al trabajo manual. De ahí su nexo con los artesanos, categoría que daba el acento en el trabajo que se llevaba a cabo en grupo en los talleres. Cuando el artista/artesano comienza a independizarse, y a ganarse su autonomía para dejar los patronazgos y vender su producto en el mercado, comienza a su vez una resignificación en su estatus como artista. Es en ese momento que abandona una vida precaria al entrar bajo el cobijo de las élites, pero a su vez desarrolla su trabajo de manera subordinada y bajo sus directrices. En ese entonces el músico aún funcionaba como una figura íntegra, en cuanto a que el mismo sujeto ejecutaba la música, la interpretaba y a su vez la componía.

En la búsqueda por mejores condiciones de vida y por una libertad creativa, el músico, además de recibir un pago por su ejecución musical o sus composiciones, incursionó también en la enseñanza de la música a la clase media. Ya para el Renacimiento el músico teórico era reconocido como una persona culta, para ese momento de la historia ya había una distinción entre un compositor, quien gozaba de una mayor reputación, y un intérprete. Estos últimos ejecutaban la música en algún instrumento, incluido el canto. La figura del músico como intelectual de la teoría musical comenzó a cobrar importancia, pero más que una ramificación de la categoría de músico, era una actividad que cualquier músico formado podía desempeñar para obtener ingresos fuera del patronazgo.

La división social del músico, de aquellos que se relacionaban con la burguesía o las élites, y de los que estaban más vinculados a la tradición oral de la música y se desempeñaban en las cantinas y las calles, 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 llamamos líricos.

Por lo tanto, la escisión entre el músico académico y el lírico está en función de si ha recibido una educación en forma a través de instituciones legitimadoras o no. No está a discusión que un músico formado en las academias posiblemente tenga mayores conocimientos de la teoría musical y de las técnicas de ejecución de su instrumento, en comparación con un músico lírico, aunque no necesariamente tiene que ser así siempre. En ambos casos lo importante es el tiempo de trabajo que le han invertido a formarse como músicos.

Músicos son los compositores y los intérpretes. Existen los que, como en el Renacimiento, se desempeñan en ambas actividades. Los intérpretes son los cantantes, pianistas, violoncelistas, violinistas, flautistas, etcétera, mientras ejecuten una obra, es decir, la interpreten con un instrumento, y por lo tanto se les designa también como instrumentistas o ejecutantes.

Una división social oscila entre los músicos formados en la academia y los líricos. Ambos pueden desempeñarse como compositores o intérpretes. Músicos compositores,

intérpretes, líricos y académicos pueden desempeñarse alternativamente en la enseñanza de diferentes aspectos musicales como el canto, el piano, la teoría musical y la composición. Generalmente, serán los académicos los que profundicen en cuestiones teóricas y compositivas, pero no está restringido el campo para los músicos líricos, quienes también pueden enseñar las técnicas compositivas y de ejecución a las que han llegado a través de la práctica.

El músico, en todos los sentidos anteriores, trabaja por un sueldo interpretando obras de otros músicos o propias, y componiendo obras musicales. En el salario del músico se debería tener en cuenta el trabajo previo que existe para lograr una interpretación o composición en específico, y el tiempo de ensayo, así como la inversión necesaria de tiempo, esfuerzo, dinero, en su formación. El trabajo del músico, en ese sentido, tiene una función social, crea subjetividades, significados y complace al ser humano. Por otro lado, su creatividad, y propia subjetividad, está involucrada cuando se ejecuta o compone una obra musical.

La creatividad y el acercamiento a las artes no son exclusivos de algunos pocos artistas que han sido favorecidos por el gen artístico. Todo el ser humano, en tanto que puede disfrutar la música, es capaz de ejecutarla y crearla. Sin embargo, la fragmentación a partir de la división del trabajo ha favorecido y relegado ciertas habilidades. No es funcional para el capital que todos los trabajadores inviertan su tiempo y dinero en la música, pero sí lo es que, a partir de algunos músicos que le son redituables, algunas personas se formen como músicos para que la gente consuma el producto de una industria musical que subsume al músico de una manera u otra, donde además se generan ganancias a través del mercado, por aquellos músicos que no están directamente relacionados con la industria musical, pero que desean vender su producto en el mercado y, por lo tanto, se subordinan a la industria a través de la circulación de sus productos, la subsunción del músico real ocurre vía precios.

Existen personas que logran escapar a la fragmentación del ser humano, y se forman de manera más íntegra al recibir una formación dentro de las artes, por ejemplo, como las y los músicos, pero que no se desempeñan laboralmente como tales. Vulgarmente se dice que lo hacen por *hobby*. A estos músicos se les denomina como aficionados. Pueden inclusive

haber practicado lo suficiente para llegar a un nivel compositivo o interpretativo semejante al de las/los músicos profesionales. Se denomina músico profesional al intérprete o compositor con un nivel de conocimientos y prácticas musicales amplias y que, por lo tanto, pueden ser contratados por orquestas o trabajos relacionados a la industria musical. Los músicos aficionados, en un sentido estricto, no trabajan como músicos, es una actividad que realizan para el disfrute personal, su trabajo no se socializa. Por ello, generalmente se les añade el adjetivo de aficionados. En términos generales y amplios, si su nivel es igual al de un profesional se les podría denominar como músicos. En ese sentido, compositores e intérpretes, sean líricos o académicos, constituyen la categoría de músicos, y de manera amplia se les podría añadir los músicos aficionados.

Desde la perspectiva del trabajador de la música, los músicos aficionados no se constituyen como trabajadores. Por lo tanto, se excluye de la categoría de músicos para la presente investigación a los músicos aficionados. Esto da respuesta a por qué es necesaria una división entre la categoría global de músicos y otra donde se enfatice su aspecto de trabajo.

Debido a que el trabajo del músico históricamente ha estado rodeado de una crueldad laboral. El músico, en la búsqueda de mejorar su situación laboral y vida precaria, ha buscado diferentes medios laborales en los cuales desempeñarse, casi siempre relacionados a la música. Desde la historia se ha señalado cómo en la búsqueda de la independencia los músicos del renacimiento tardío se desempeñaron como profesores de música, situación que actualmente sigue en vigencia. Muchos músicos al no poder ejercer su trabajo dentro de la composición o la ejecución buscan trabajos alternos, y que muchas veces se convierten en su principal medio de sustento. El músico, laboralmente puede desempeñarse como profesor de música, sea teoría, composición o ejecución de algún instrumento. No es tanto que se proponga una ramificación de la categoría músico, como músico maestro, más bien ocurre una situación más profunda.

El músico se ve obligado a desempeñarse laboralmente como profesor, pero aunque desarrolla dicho trabajo es una manera de subsistencia, y en ciertos casos, resulta una forma de resistencia ante la subordinación de la industria musical. Pese a ello, el músico mantiene activamente el deseo de que su actividad secundaria: que la composición o ejecución

constituyese su principal medio de trabajo y sustento. En el mismo sentido, como una especialización y trabajo alternativo, los compositores pueden desempeñarse como orquestadores, transcritores de música³² y arreglistas, actividades que, de manera íntegra más la creación original de obras, está en aptitud de desarrollar un compositor.

Por lo tanto, el músico profesor, o llamado actualmente académico,³³ se desarrolla impartiendo clases de interpretación o composición, o bien realizando investigaciones sociológicas o históricas acerca de 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 forma de sustento y por lo tanto sigue perteneciendo a la categoría de músico intérprete o compositor.

En ese sentido, existen músicos que reciben la formación para componer e interpretar obras, pero también para investigar desde las ciencias sociales aspectos de la música. A estos se les llama musicólogos. Aunque técnicamente pueden interpretar o componer obras musicales, generalmente se abocan de tiempo completo a la investigación y desarrollan una aptitud musical como la de los aficionados. Por lo tanto, por su formación son considerados de forma general como músicos, pero para la presente investigación serán excluidos de la categoría de músico. Si bien su medio de trabajo está relacionado a la música, pero su trabajo pertenece a otra esfera, la del investigador social. La categoría de músico que se propone no es cerrada ni mucho menos acabada. Siempre existe la posibilidad de que se dé el caso de algún musicólogo cuyo trabajo principal o secundario sea ejecutar o componer. En ese caso, se harán las excepciones necesarias.

Existen diversas actividades vinculadas a la música y que forman parte de los trabajadores y entusiastas de la industria musical, y muchas veces se entrecruzan unos y otros. Por ejemplo, están los ingenieros en audio o producción, aquellos que a través de *software* realizan las mejores grabaciones y edición de sonido de las canciones. Debido a que la música actualmente se constituye como una carrera en la que se puede padecer

³² Aquellos músicos que copian partituras antiguas, ya sea de forma manual o digital. También pueden generar *particellas*, es decir, de una composición orquestal aislar un instrumento y generar su partitura correspondiente.

³³ Definición diferente al músico académico en el sentido de que ha sido instruido por una academia o institución.

hambre o donde no hay suficientes oportunidades laborales, muchas personas que hubieran gustado de estudiar música eligen estudiar una ingeniería en audio o producción pero, aunque son actividades cercanas a la música, no constituye a estas personas como músicos.

También están los lauderos o luthieres, aquellas personas que construyen y reparan instrumentos musicales. A nivel mundial, a finales del siglo XX apareció la figura del Disc Jockey, denominado tradicionalmente como DJ, quien toma fragmentos de diversas canciones y los combina en una nueva canción, lo que lleva implicaciones legales pues debe tener el permiso para usar dichos fragmentos. Puede ser interesante abordar el trabajo del DJ para otra investigación. Sin embargo, para la presente, no constituye la actividad compositiva e interpretativa que se ha venido mencionando. Por lo tanto, ni los lauderos, ni los DJ's, ni el fenómeno sonidero,³⁴ entran dentro de la categoría de músicos.

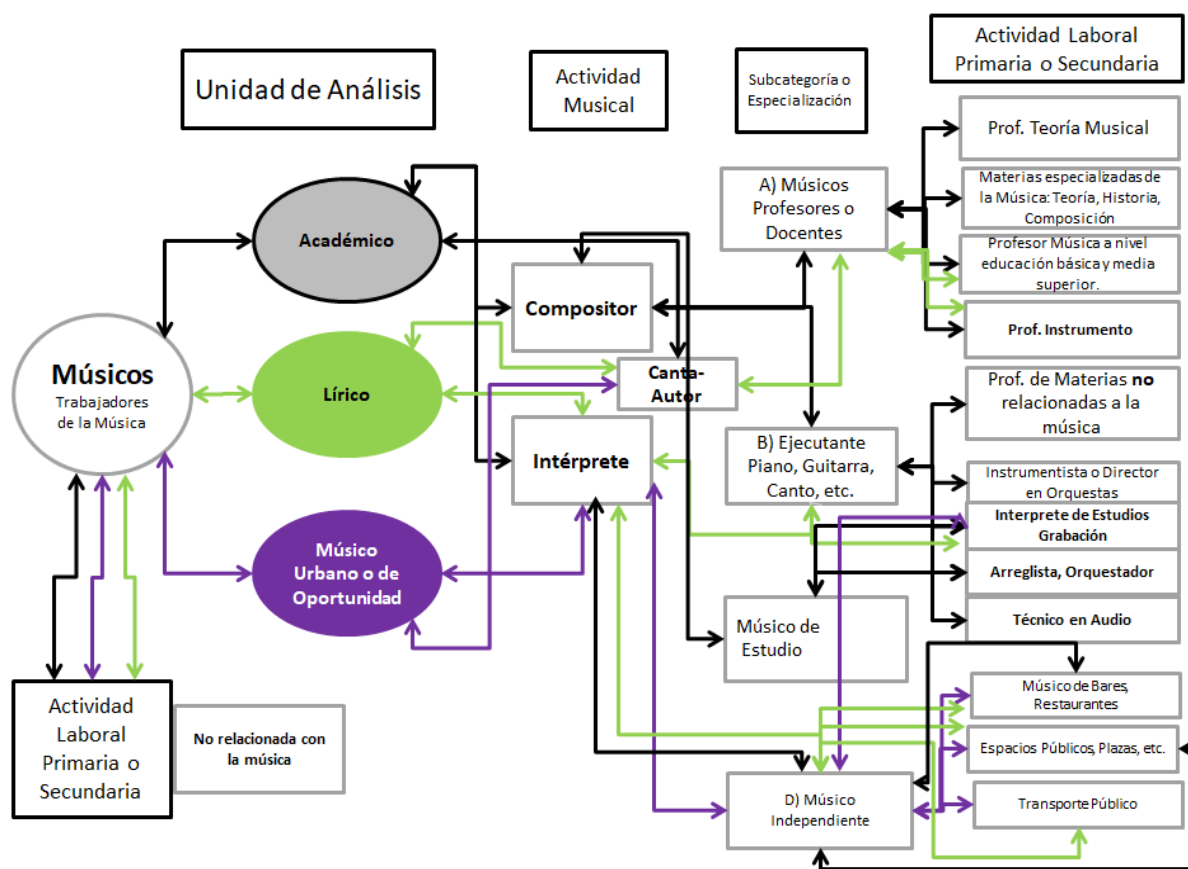
Los músicos que abordará esta investigación son aquellos trabajadores de la música que viven una situación laboral de precariedad, son músicos que componen o interpretan, son trabajadores de la música, cuya actividad musical la desempeñan como un trabajo primario o secundario, ya sea que su formación sea en instituciones o de manera empírica. También aquellos músicos de formación académica que han optado por la enseñanza musical como medio de vida. Por lo tanto, se estudiará a los músicos compositores, intérpretes, líricos y académicos.

Finalmente, es necesario mencionar que, a partir de la observación de la realidad laboral de los músicos, se identifica que en los músicos líricos existen personas que se han labrado como músicos, e inclusive como músicos profesionales, pero cuyo transitar, digno de admirar, viene de una vida marginal y precaria, con condiciones de vida inadecuadas, producto del sistema político y económico que representa la economía capitalista mundial y que han encontrado en el trabajo musical su medio de vida. Técnicamente, pueden tener un nivel inferior al del músico lírico, pero con su práctica del día a día pueden alcanzar ese nivel y en algunos casos el de un músico profesional. A estas personas, que han encontrado una oportunidad en la vida a través de la música, las proponemos bajo la categoría de

³⁴ Son aquellas personas que manejan la instalación de equipos de sonido para bailables y que eligen la música que se va a tocar. Deciden en qué momento empieza y termina una canción e inmediatamente reproducen otra en el equipo de audio.

músicos de oportunidad. Para diferenciarlos de aquellos que oscilan entre diversos trabajos de la calle, proponemos que al menos lleven desarrollando dicha actividad por un período de dos años, tiempo que consideramos suficiente para la formación de un músico de nivel básico. Posteriormente, el músico de oportunidad, como hemos mencionado, puede transitar hacia el músico lírico e inclusive hacia el profesional. Por lo tanto, dentro de la categoría de músico integramos al músico de oportunidad. En la figura 7, se presenta un esquema de la re-categorización que hemos propuesto para analizar la precariedad laboral en el trabajo del músico:

Fig. 7. Diagrama de la categoría músicos.



Fuente: elaboración propia.

Conclusiones capitulares

El breve recorrido histórico se realizó bajo la idea de ver a la historia no solo como antecedente sino de detectar algunas características que han presentado las y los músicos en momentos históricos importantes que permitieran abordar esta articulación estratégica para acercarse a la construcción propia de la categoría de las y los músicos, así como de comprender las diferentes etapas por las que ha pasado desde su integración como artesano, artista y, posteriormente, la elevación de su figura a genio creador; idea esta última que aún persiste en algunos ámbitos.

La complejidad de definir al músico subyace en que esta actividad puede ser desarrollada por cualquier persona. Sin embargo, es necesario una formación y estudio profundo de la música, el cual puede llevarse a cabo tanto dentro de las academias como de manera autodidacta, por lo tanto, hay que distinguir entre la actividad musical como entretenimiento y la actividad musical como trabajo, a estos últimos es a los que nos abocamos. La música es producto del trabajo de los músicos.

La categoría de las y los músicos es atravesada por su actividad histórica, los espacios donde desarrollaron su trabajo y cómo se apropiaron de dichos espacios. También por la relación que históricamente han tenido con los medios de producción artística y las estructuras de poder prevalecientes.

El cambio de la concepción que se ha tenido de las y los músicos, de los imaginarios que los apuntalan y los han transformado de artesanos a genios, sin olvidar al artista, se ha expresado en sus condiciones materiales de vida.

En este transcurrir histórico brevemente presentado, la figura de la mujer como creadora y trabajadora de la música ha estado invisibilizada, siendo, primero, excluida del ámbito musical, momento en que algunas mujeres implementan como estrategia para dar a conocer su obra la pérdida de su autoría para cederla a figuras masculinas.

Posteriormente, se logra su incorporación al trabajo musical pero con múltiples constreñimientos pues no se les permitía la composición musical o la ejecución de ciertos

instrumentos, como por ejemplo el *violoncello*, ya que este instrumento para su ejecución requería que la mujer lo sujetara con las piernas abiertas.

La re-categorización que se propone es a partir de la Crítica de la Economía Política, para estudiar el trabajo de las y los músicos en su articulación con las estructuras económicas y políticas de cada momento histórico, pero que son capaces de incidir sobre dichos condicionamientos generando posibilidades de transformación en sus condiciones de producción y vida.

Por lo tanto, la tarea de construir la categoría de músico como trabajador toma en cuenta la profundidad de su categoría histórica, pero también como se definen, actúan y hacia donde se encaminan las y los sujetos. Si bien, se considera al sujeto como persona sujeta a los condicionamientos estructurales, también se rescata la idea de que las estructuras no son determinantes, sino que condicionan y en ese condicionamiento se abre la posibilidad de que emerjan las subjetividades de la y los sujetos para transformar la realidad.

La re-categorización presentada del músico como trabajador de la música es multidimensional ya que no se ve a su trabajo solo desde la dimensión económica, sino también desde su dimensión social, política y cultural, pues su trabajo es fundamentalmente una relación social. Relación que produce y crea mercancías con las cuales satisface necesidades simbólicas y subjetivas.

De acuerdo con lo anterior, se ha propuesto la categorización del músico como trabajador de la música. Categorización que se divide y problematiza en las siguientes subcategorías: el músico académico, lírico, urbano o de oportunidad.

Se identifica una tercera articulación estratégica, en este caso el acontecer histórico de la trama de dimensiones culturales, sociales y políticas. La categoría histórica del músico ha estado constreñida por diferentes imaginarios sociales que han coadyuvado a la percepción colectiva de las y los músicos, ya como sujetos desvalorizados, ya como genios creadores otorgándoles un estatus social y económico alto, impactando en sus condiciones materiales de vida y producción, traducándose en la polarización existente entre el genio creador y el artista precarizado.

Actualmente, aún persiste el estereotipo del músico como bohemio o muerto de hambre, situación que desde la dimensión económica, cultural y social articula la precariedad, por un lado y, por otro, se apuntala la subsunción de los trabajadores del arte al sujetarse a los nuevos imaginarios impuestos desde la hegemonía cultural, del artista como innovador y emprendedor.

Finalmente, aunque se ha expresado la articulación histórica de la política, cultural y social, también existe una articulación con lo económico, pues estos imaginarios políticos y culturales además de afectar la subjetividad de las y los músicos también impactan en la precarización laboral y, por lo tanto, en los ingresos y condiciones laborales que trastocan profundamente la subjetividad y condiciones de vida.

CAPÍTULO 3. Las y los músicos en la economía contemporánea

La precariedad que condiciona al trabajo de las y los músicos en México y Puebla tiene múltiples articulaciones y complejas configuraciones dentro de la economía mundial capitalista y sus distintas dimensiones: económica, política cultural y social; por ejemplo, el multi-empleo de sobrevivencia, desempleo, subcontrataciones etcétera, son manifestaciones de la precariedad laboral que, en su vinculación con otras dimensiones de la totalidad social, constituye particulares configuraciones.

Además, la regulación del trabajo y la flexibilidad laboral, en conjunto con la acotada visión de la economía naranja, impulsadas desde las políticas neoliberales, han contribuido a configuraciones del mercado laboral que mantienen como rasgo dominante la precariedad. Se deben entender las contradicciones que existen en el mercado laboral de los artistas, y cómo se ha desarrollado históricamente la dependencia cultural en México y las políticas culturales neoliberales que aún permean en la actualidad.

La situación de las y los músicos enfrenta características de precariedad en su mercado laboral actual, la cual es transversal a los trabajos artísticos y culturales, es decir, afecta a un amplio sector como los artistas plásticos, los escultores, artesanos, trabajadores de las artes escénicas, etcétera. Asimismo, se puede presentar desde una a múltiples características, con bajos salarios, inseguridad laboral, flexibilidad laboral o subcontratación, falta de prestaciones por ley, ninguna prestación médica ni ahorro para la jubilación, entre otras. Por ello, estamos de acuerdo en la afirmación de Guadarrama (2019) acerca de que la precariedad es multidimensional y compleja, además de acuerdo con las entrevistas que se presentarán en el último capítulo también señalamos que puede existir tanto en los trabajos formales como en los informales.

Para ejemplificar la situación de los artistas en Puebla, nos concentramos en los músicos, buscando reflexionar sobre el trabajo del músico y las relaciones que establece en la economía mundial capitalista.

Debido a la complejidad y diversidad de temas que se abordarán en este capítulo, es necesario en este apartado puntualizar los aspectos que se desarrollarán. En primer lugar, se plantea ubicar al trabajo del músico en la actual economía capitalista mundial. Enseguida,

se introducirá brevemente la dependencia económica de los países en desarrollo para así poder abordar la dependencia cultural y, posteriormente, recuperar el sentido crítico en que hemos señalado a las industrias culturales en el apartado 1.4, y desde esa postura señalar cómo las tendencias económicas como la economía verde, debido a la dependencia cultural, han tenido un impacto también en el trabajo cultural y artístico, así como en sus procesos de producción, siendo una de las más actuales la economía naranja. Por ello, el trabajo cultural, incluido el del músico, ha adquirido relevancia en el capitalismo contemporáneo, razón por la cual se señala a la economía naranja, connotación que sometemos a discusión en el apartado.

3.1 El trabajo del artista en la economía capitalista mundial y neoliberal

La economía mundial capitalista está condicionando la situación social, económica, política y cultural de cada uno de los países que están dominados a partir de aquellos que son hegemónicos. Dicha situación, en su conjunto y no solo cultural, impacta en el trabajo de las y los músicos.

A partir de la dinámica hegemónica del capitalismo que subsume a los países dependientes, se determina su situación cultural y se generan comportamientos y valores como son las ideas de la modernidad, del progreso y de la competitividad. También se generan respuestas que atacan los puntos más perversos del capitalismo, como son las miradas del feminismo y las epistemologías del sur. Por lo tanto, en la economía capitalista mundial se generan ideas y valores que permean en el campo laboral y artístico, como mecanismos que propician la continuidad del capitalismo; entre estas, las del artista como emprendedor, el arte y la cultura con fines puramente mercantiles o turísticos, e incluso a través de los imaginarios sociales que impactan la subjetividad de las y los músicos y donde prefieren ser valorados como artistas emprendedores y aceptar las implicaciones políticas y económicas y laborales que ello conlleva, a ser vistos como artistas que se mueren de hambre.

La subsunción del trabajo por el capital pone en tensión actualmente el rumbo del trabajo humano, y en general todas las actividades humanas, por ello se requiere un

concepto más amplio del trabajo, en particular el de las y los músicos, cobrando importancia el concepto de trabajo no clásico de Enrique de la Garza.

En este sentido, es importante cómo se va a categorizar el trabajo de las y los artistas desde la Crítica de la Economía Política, justamente para establecer las relaciones que tiene con el capital. Pues el trabajo de las y los artistas desde una mirada superficial se puede ver como un “trabajo mercantil simple” (es decir, como un intercambio entre productores, uno a uno). En realidad, en su configuración e inter-relación con las dinámicas políticas, sociales y económicas (dentro de la economía mundial capitalista) no constituye una relación de este tipo, aun cuando existan casos como cuando se contrata a un o una cantante para una boda, ya que por lo general hay una mediación capitalista, las y los músicos están subsumidos realmente, e inclusive pueden en ciertos casos estar subsumidos formalmente. Por ello, la categoría de trabajo no clásico de Enrique de la Garza y su propuesta de ampliación permiten una mejor comprensión de las características de los trabajos no asalariados, precarios y subsumidos de una u otra forma dentro de la economía contemporánea y su configuración actual en el mundo.

En ese contexto, es pertinente recordar que, de acuerdo con Wallerstein, el sistema mundo moderno desde sus orígenes hasta la actualidad es y siempre ha sido “una economía-mundo capitalista” (2006, p. 17). Esta economía mundo se caracteriza por ser una zona geográfica dentro de la cual aparece una división del trabajo y con ello un intercambio de bienes, un flujo de capital y de trabajo. Esta economía-mundo comprende muchas culturas, no hay una homogeneidad ni política ni cultural, ya que “lo que unifica con más fuerza a la estructura es la división de trabajo constituida dentro de ésta” (Wallerstein, 2006, p. 41).

Como se ha mencionado, en la economía-mundo se pondera la incesante acumulación de capital, lo que le da su característica capitalista al sistema mundo. Por ello la economía-mundo y el sistema capitalista van de la mano, unidos por la división del trabajo, lo que le permite al sistema seguir acumulando riquezas, y para ello hace también uso de instituciones y multiplicidad de Estados para establecer mercados parcialmente libres, monopolios y privatizaciones.

Wallerstein hace énfasis en que:

La economía del mundo capitalista necesita de los estados, necesita del sistema interestatal y necesita de la aparición periódica de poderes hegemónicos. Pero la prioridad de los capitalistas no es nunca el mantenimiento, y mucho menos la glorificación de ninguna de estas estructuras. La prioridad es siempre la acumulación incesante de capital, y ésta se logra de la mejor manera con un siempre cambiante cuadro de dominios políticos y culturales dentro del que las empresas capitalistas puedan maniobrar, obteniendo su apoyo de los estados pero buscando escapar a su tutela (2006, p. 85).

La economía-mundo está sujeta a agudas presiones especulativas, las cuales escapan al control de las más importantes instituciones financieras y organismos de control, tal como los bancos centrales. Surge la violencia en todas partes y por períodos largos, además no hay quien pueda acallar dichos levantamientos, ya que las restricciones morales que impone el Estado y las instituciones religiosas reducen su eficacia considerablemente. Por lo tanto, el sistema mundo concientiza de la problemática estructural del sistema y sus consecuencias en la economía y el bienestar de las personas.

Una categoría importante para referirse a este sistema mundo capitalista, por tener una pertinencia de escala mundial y por expresar las recientes transformaciones de cómo se ha ejercido la “hegemonía” (Gramsci, 2019), es la “economía mundial capitalista” (Sotomayor, 2015), la cual sustenta que las naciones están en función de acumular capital, y para ello median y pierden centralidad frente a la hegemonía. Esta categoría se articulará en función de un horizonte histórico.

Sotomayor señala que “los Estados nacionales, contienen las relaciones sociales de producción y en su conjunto forman un sistema mundial estructurado por la ley del valor” (2015, p. 41) desembocando así en el sistema mundial de la economía mundial capitalista. Así, evitamos la ambigüedad del término *capitalismo*, pues no solo se debe identificar con un modo de producción sino con un sistema social, a partir de un proyecto civilizatorio de modernidad a través de la idea de progreso, el cual, aunque pareció bueno en un principio,

tuvo una contradicción cultural que radicó en que no existía una geocultura para mantener la economía mundo capitalista (Wallerstein, citado en Sotomayor, 2015, p. 50).

La configuración de la economía mundial capitalista se refiere a los niveles de estructura que presionan al sistema interestatal hasta su fundamento social, el cual es la relación de subsunción del capital al trabajo.

La categoría de *economía mundial capitalista* se retoma a partir del concepto *modo de producción capitalista*, para dar “la idea de que éste tiene un funcionamiento sistémico y de alcance mundial” (Sotomayor, 2015, p. 75).

Esta categoría permite observar el modo de producción capitalista a escala mundial y sus distintas esferas nacionales que lo rigen y, además, hace posible prestar atención a lo determinante, que son “las relaciones sociales de producción e intercambio que, a partir de esa propiedad y el proceso productivo, se establecen y derivan en el carácter del modo de producción, es decir, que la propiedad privada de los medios de producción es una precondition para el establecimiento de relaciones sociales capitalistas” (Sotomayor, 2015, p. 76).

En esta economía mundial capitalista se producen mercancías bajo relaciones de explotación del capital hacia el trabajo, el cual produce mercancías universalmente, lo que desemboca en la llamada “globalización, pero sobre todo el actual proceso de reconfiguración hegemónica” (Sotomayor, 2015, p. 84).

Por otro lado, la importancia de señalar cómo está configurado el mundo actualmente desde las concepciones de Wallerstein con sistema mundo capitalista, hasta las que señala Sotomayor con la categoría de economía mundial capitalista, no están peleadas entre sí, sino que se complementan y sirven para sentar la base de dónde está parado el músico y los artistas, al caracterizar el sistema mundial bajo el cual deben vender su trabajo, pues justamente la expresión concreta de la economía mundial capitalista va a ser el mercado mundial capitalista. Con lo anterior se remarca el espacio físico, social y temporal donde se manifiestan las dinámicas y contradicciones de la economía mundial capitalista, pues como señala Sotomayor “el mercado mundial capitalista es la totalidad

concreta. El mercado mundial capitalista constituye la realidad fenoménica en la que se expresa la esencia, aunque a la vez es también la que la oculta” (Sotomayor, 2015, p. 84).

La actual configuración del mundo, su organización en la economía capitalista, tiende a precarizar las condiciones del trabajo en general. Esta configuración es lo que Wallerstein denomina como la economía mundo (una de sus expresiones a partir de la década de los ochenta del siglo XX es la globalización), la cual es una crisis sistémica del capitalismo; este se presenta como un sistema cuyo principal objetivo es la infinita acumulación de capital, lo que la conduce a una crisis estructural y es “lo que llamamos capitalismo moderno” (Dumenil, 2011, p. 2).

El capitalismo, a nivel mundial, tiene un gran crecimiento, limitando las capacidades de consumo de los individuos y promoviendo el endeudamiento de las familias y los Estados. El crecimiento en la producción además está causando grandes daños a la naturaleza y a las condiciones de vida de los trabajadores. Por ello, Caputo señala que “el capitalismo entra en crisis no porque produzca poco, sino porque produce demasiado” (Caputo, 2010, p. 10).

Al respecto de las crisis en el capitalismo, Sánchez, De Ita y Sotomayor señalan que:

La persistencia de la crisis mundial ha puesto en evidencia el funcionamiento productivo y tecnológico del modelo de acumulación neoliberal, si bien en las visiones dominantes se insiste en el carácter financiero, hoy se complementa con los problemas estructurales y ambientales; la ciencia y la tecnología han sido pilares del crecimiento económico, orientadas y condicionadas por los procesos de producción, distribución y consumo promovidos por el modelo capitalista neoliberal (Sánchez, De Ita y Sotomayor, 2017, p. 137).

Por lo tanto, el modelo neoliberal y capitalista van de la mano. Es importante recordar lo que señala David Harvey sobre lo que es el neoliberalismo:

El neoliberalismo es ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no

restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada fuertes, mercados libres y libertad de comercio. [En el cual, el] papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas. Por ejemplo, tiene que garantizar la calidad y la integridad del dinero. Igualmente, debe disponer las funciones y estructuras militares, defensivas, policiales y legales que son necesarias para asegurar los derechos de propiedad privada y garantizar, en caso necesario mediante el uso de la fuerza, el correcto funcionamiento de los mercados (Harvey, 2007, p. 6).

Además, una primera³⁵ característica del modelo neoliberal, es que el Estado no interviene más allá de crear los mercados en las áreas donde pudiese no existir, como en algún momento lo fue la tierra, el agua, la educación, la seguridad social y el medio ambiente. Una vez que se crean los mercados, la intervención del Estado debe ser mínima pues, de acuerdo con el modelo, el Estado no puede beneficiarse de tener información privilegiada por adelantado, como los precios, para supuestamente no relacionarse con ciertos grupos de poder y que puedan en su conjunto condicionar las intervenciones que realiza el Estado en su beneficio.

Una segunda característica del neoliberalismo, en la economía mundial capitalista, es la violencia estructural, que opera como violencia económica, violencia de género, violencia delictiva, violencia social, entre otras. Esta imposición de la violencia sirve para asegurar la hegemonía, control político y social de las clases dominantes sobre la población. Una de las formas violentas del modelo es precisamente la acumulación por desposesión.

“La acumulación por desposesión es un ejercicio de poder que, de una u otra forma, se ha expresado en el devenir histórico del capitalismo. Aunque esta acumulación por desposesión cobra fuerza ideológica a partir del modelo neoliberal y representa actualmente, si no la única forma, sí la más importante, para sostener o incrementar la acumulación de capital en la geografía *glocal*” (Merchand, 2012, p. 75).

³⁵ Mencionaremos solamente tres características, aunque, evidentemente, son muchas más.

Para llevar a cabo la acumulación por desposesión es necesario que tanto el Estado como los dueños del capital (financiero, comercial y productivo) estén en contubernio para que dicha desposesión sirva para incrementar el capital, para ello es necesaria la siguiente condición: “expropia[r] el derecho del trabajador de vivir dignamente con un empleo bien remunerado” (Merchand, 2012, p. 75). Es decir, “lo que posibilita la acumulación por desposesión es la liberación de un conjunto de activos, incluida la fuerza de trabajo a un coste muy bajo y en algunos casos, nulo” (Harvey en Merchand, 2012, p. 75).

Una tercera característica del modelo neoliberal es el poder sobre el territorio. Los Estados hegemónicos ejercen dicho poder sobre los Estados periféricos. Como ejemplo, Estados Unidos de América controla y se apropia de territorios que le permitan mantener su supremacía en la economía mundial capitalista.

Para ello, implementan la lógica capitalista, “compuesta por la élite del poder económico (corporativos transnacionales), que es expresión de fracciones del capital que edifican espacios productivos, comerciales y financieros, con el objetivo de ensanchar su influencia económica en el orden mundial y asegurar tasas de retorno crecientes” (Merchand, 2012, p. 76).

Los efectos de la acumulación por desposesión impactan de manera más prominente a los habitantes de los países pobres o en desarrollo. Además, las crisis, las cuales ocurren con más frecuencia en este tipo de países, permiten que se intensifiquen dichos efectos.

La acumulación por desposesión se aplica como un principio homologado (por igual) en todas las economías del orbe, sean estas desarrolladas o en desarrollo. Uno de los rasgos que ha cobrado importancia en el tipo de acumulación por desposesión, y que recomienda la política neoliberal, se manifiesta en el apoyo irrestricto del Estado para salvaguardar los intereses del capital financiero y de las instituciones de crédito en crisis, aunque esto vaya en contra del beneficio económico y social de la mayoría de los pueblos (expropiación de ahorros bancarios –corralito argentino–, permiso para hacer retiros del banco únicamente de cierta cantidad, rescate financiero a favor de los bancos –crisis de 2008–, etc.). Se puede hablar de un común denominador que caracteriza la acumulación por desposesión

en todos los países y que se aplica a partir de la adopción de la ideología neoliberal, que consiste en promover una empresarización y privatización de instituciones públicas, lo cual lleva al desmantelamiento del ya casi extinto Estado de bienestar (Merchand, 2012, p. 76).

La hegemonía de los países centrales se constituye a partir del control que ejercen sobre los países periféricos y dependientes, pues es determinante a las condiciones de rentabilidad para la expansión del capital. Ello obliga a que el capital privado haga presión sobre los gobiernos para mantener su hegemonía, lo cual ocurre en detrimento de los derechos laborales, sociales y ambientales. Al respecto, Merchand señala: “Lo cierto es que la globalización ha significado el avance de las multinacionales productivas y financieras de los países centrales sobre los mercados periféricos, el debilitamiento de los Estados (periféricos) frente a las corporaciones (sobre todo extranjeras) y la integración pasiva a una economía mundial comandada desde los países centrales” (Merchand, 2012, p. 98).

Por lo tanto, los países en desarrollo, concepto que criticaremos en el siguiente apartado, son estos Estados dependientes de los países hegemónicos. No solamente se va a dar una dependencia económica alrededor de ellos, sino también una social y cultural. Esta dependencia cultural, en conjunto con el modelo neoliberal y las grandes transnacionales, centrando el foco de atención en aquellas relacionadas y vinculadas a la música van a articularse en su conjunto para generar condiciones que impactan al trabajo de las y los músicos y los mantienen en condiciones de precariedad.

3. 2 Desarrollo, dependencia económica y cultural

La dependencia cultural limita la producción del conocimiento en cualquiera de sus expresiones, así como la generación y salvaguarda de los bienes simbólicos pues subordina en su conjunto a la cultura de los pueblos dependientes respecto a la de los países hegemónicos, donde, por lo general, las pautas se dan desde la ciencia y tecnología desarrolladas en los países dominantes. El problema se puede observar en las universidades donde se pondera el saber originado en los países dominantes, no se apropian críticamente del conocimiento ni se reflexiona, sino que solamente se reproduce, se toma como una

verdad histórica cultural universal, lo cual contribuye a anclar la dependencia cultural en detrimento de la crítica social y fomento de la pobreza intelectual.

La dependencia cultural consiste en que los pueblos y países dominados adoptan ideologías y conocimientos ajenos, lo cual obstaculiza la generación de conocimientos propios, dándosele una importancia mayor a la cultura y saber extranjero. Por lo tanto, a través de estos saberes se interpreta, desde una mirada eurocéntrica, nuestra realidad, lo cual no permite ver la realidad social de América Latina, incluyendo a México. La dependencia de los países dominados tiene implicaciones a nivel cultural, económico, político y artístico, esto es, atraviesa al conjunto de la sociedad. Debido a la condición actual de la globalización se han intensificado y diversificado las relaciones de la dependencia cultural.

Por lo tanto, el arte y la música como expresiones culturales y formas de conocimiento también forman parte de la dependencia cultural, donde la incidencia negativa del poder hegemónico provoca que, en los países dominados, por un lado, se pierda la reproducción del arte y de la música propios, erosionándose la memoria colectiva, y por el otro, que se busque imitar lo que sucede social y artísticamente en los países dominantes.

De acuerdo con Immanuel Wallerstein, “lo que se desarrolla no es un país, [...] sino un patrón de poder o, en otros términos, una sociedad. [E]sto es, la sociedad capitalista” (citado en Quijano, 2000, p. 39).

La dependencia cultural es un fenómeno que se va dando dentro del mismo movimiento de la dependencia económica. Por ello, es importante señalar brevemente el contexto del sistema económico en el que surge y algunos conceptos que la apuntalan como el desarrollo, para posteriormente acentuar algunos casos de la dependencia cultural.

Las condiciones de dependencia han atravesado a los países colonizados en América Latina, en el caso de México desde que llegaron los españoles. Las estructuras prehispánicas que existían en ese momento fueron violentadas de manera tajante, pero también de manera lenta y paulatina, erosionando las estructuras sociales y simbólicas, e incluso destruyendo algunas de ellas.

Al respecto, José Mariátegui menciona: “Los conquistadores españoles destruyeron, sin poder naturalmente reemplazarla, esta formidable máquina de producción. La sociedad indígena, la economía [...], se descompusieron y anonadaron completamente al golpe de la Conquista” (2010, p. 7). A partir de esto, se observa que la dependencia de México hacia los países colonizadores ha estado presente desde la época colonial española. Posteriormente, pasamos a depender de Inglaterra y Estados Unidos, suministrando materias primas y dependiendo de sus inversiones en nuestro país, las acotadas posibilidades de crecimiento económico que tales relaciones imponen han resultado en el incremento permanente de una deuda, que se adquiría con la hegemonía del momento, acentuándose las relaciones de inequidad.

El capitalismo es el sistema económico que ha estado presente durante estas relaciones de dependencia, de hecho, la colonización es lo que permitió en primera instancia que el capitalismo existiera pues la extracción de riquezas de los países colonizados habilitó que el ciclo del capital se iniciara y se mantuviera. Ruy Mauro Marini señala que “América Latina se desarrolla con la dinámica del capital internacional. Colonia productora de metales preciosos y géneros exóticos, en un principio contribuyó al aumento del flujo de mercancías y a la expansión de los medios de pago, que, al tiempo que permitían el desarrollo del capital comercial y bancario en Europa, apuntalaron el sistema manufacturero europeo y allanaron el camino a la creación de la gran industria” (1973, p. 5).

Por ello, menciona Mariátegui que: “El capitalismo articula múltiples espacios-tiempos o contextos que son histórica y estructuralmente desiguales y heterogéneos y configura con todos ellos un mismo y único orden mundial” (1973, p. 5). Estos “espacio tiempos son reconocidos como desarrollados en el actual mundo capitalista, respecto de aquellos que estarían en vías de desarrollo o subdesarrollados” (Quijano, citado en Acosta, 2000, p. 40).

El *desarrollo* es un término que se ha usado desde la visión eurocéntrica para que América Latina y los llamados países en vías de desarrollo alcancen económicamente a los países desarrollados. Sin embargo, desde esta postura solamente se incentiva a aplicar las

políticas económicas que permiten aún más la dominación de los países industriales, haciendo que los países dominados tengan mayores niveles de pauperización.

Habrán sectores, industriales, culturales y artísticos que en los países dominados eleven su producción o economía, pero serán únicamente un puñado, solo aquellos centros industriales que maquilan a la hegemonía o aquellos centros culturales que imitan lo que sucede en los circuitos artísticos internacionales, los que se insertan en la producción artística de los países dominantes. Sin embargo, será el resto de la población la que permanezca y aumente las condiciones de pauperización.

Lo mismo ocurrirá para aquellos trabajadores del arte, solo algunos de ellos podrán vivir dignamente del trabajo artístico, mientras la gran mayoría permanecerá en condiciones de precariedad. Desde luego que con las condiciones históricas de dependencia se entrelaza la dinámica interna de los países conformando un entramado generalmente propicio al capital, también en algunos países la dinámica local se orienta a erosionar las condiciones de dependencia.

Por lo tanto, el “desarrollo es un término de azarosa biografía en América Latina [...] tironeando entre un consistente reduccionismo economicista y [...] otras dimensiones de la existencia social. Es decir entre muy diferentes intereses de poder” (Quijano, citado en Acosta, 2000, p. 38). Por ello, menciona Quijano que debemos buscar el término en el entramado de “una nueva configuración de poder que se conoce con el nombre de globalización” (Quijano, citado en Acosta, 2000, p. 38).

El concepto de desarrollo, en la globalización, se suscribe a la evolución de un sistema social de producción mediante acumulación y progreso de técnicas. En este sentido, en la dependencia cultural también se hace énfasis en la innovación de la técnica, es decir, la cultura y los artistas se han subsumido al utilizar las nuevas técnicas de producción impuestas por la economía mundial capitalista. La técnica va a separar al ser humano de la naturaleza y en esta dependencia cultural no existe una crítica hacia el propio proceso de producción cultural o artística, ni de lo que las técnicas significan dentro del proceso del trabajo y como mediación entre el artista y la obra.

Por ello, el significado de desarrollo dentro de la dependencia cultural, desde la perspectiva neoliberal, exalta la idea de progreso y modernidad; sin embargo, desde una posición crítica se observa que en realidad oculta los procesos bajo los cuales los artistas son dominados por la técnica en favor del capital.

Por lo tanto, el significado de desarrollo, asociado con el grado de satisfacción de las necesidades humanas, se aleja de las necesidades esenciales y pierde nitidez en determinados contextos culturales (Furtado, 1980).

La forma en que se ha conceptualizado el desarrollo toca diferentes aristas y dimensiones de la sociedad, como se puede extraer de las afirmaciones de Quijano, quien señala la existencia de dos perspectivas en América Latina asociadas con dos corrientes del pensamiento. “La teoría de la modernización, acuñada principalmente en Estados Unidos y asociada al estructural-funcionalismo; la otra que podría reconocerse como la teoría del imperialismo capitalista, asociada principalmente al materialismo histórico” (Quijano, citado en Acosta, 2000, p. 44).

La primera dividió la experiencia de la humanidad en “economía, sociedad, cultura y política”. Otorgando a la cultura “la condición de sede y fuente de las explicaciones acerca de las diferencias entre los grupos humanos respecto del *desarrollo*” (Quijano, citado en Acosta, 2000, p. 44), refiriéndose por cultura a la ideología y la religión.

Esta teoría de la modernización va a atravesar al campo del arte de los países dominados ubicándolos en niveles inferiores de desarrollo cultural y simbólico, ya que se debe recordar que las obras de arte son una manera en que el conocimiento de lo simbólico es transmitido, por lo tanto, desde aquella óptica, la producción artística de América Latina se ha fragmentado, marginado y desvalorizado.

La función que ha cumplido América Latina para la economía capitalista mundial va más allá de los requerimientos de acumulación por parte de los países industriales ya que contribuye a que la acumulación pase a “depender más del aumento de la capacidad productiva del trabajo que simplemente de la explotación del trabajador” (Marini, 1991, p. 4).

Esta situación se expresa en el campo del arte en el hecho de que la reproducción de las obras artísticas con fines de comercialización, dada la mercantilización que se ha efectuado del arte, cuando implica la relación del empresario con el trabajador, actúa en la valorización del capital. El incremento de la productividad se genera en el proceso de reproducción por la utilización de la tecnología y de las máquinas.

El carácter productivo de la actividad artística, en este momento de reproducción de la misma, lo podemos vincular con el análisis que realiza Marx (1990) en los manuscritos de 1863-1867 en relación al escritor John Milton y su obra *El paraíso perdido*, donde muestra que la producción de la obra por el artista no genera valor, cuando no existe la relación capital-trabajo. Sin embargo, sí lo hace una vez que el modo de producción capitalista se adueña de la obra y de sus derechos de autor; por ejemplo, la industria publicista.

El capitalismo en América Latina se configuró como un patrón de poder donde las ideas de raza, de clase y de género estructuraron la sociedad en estratos superiores e inferiores, asociando estos estratos sobre todo a las capacidades de producción cultural e intelectual. De esta manera, se instauró el patrón mundial de poder capitalista en su rasgo colonial moderno, permitiendo que estas ideas continúen dominando la mentalidad individual y social, a través de la situación de dependencia.

De este modo, se observa cómo se desplaza el colonialismo de una institucionalidad a otra, así como entre países. Quijano menciona en referencia a la raza que tiene como consecuencia su re-articulación divisoria a escala global: “De eso da cuenta el concepto de colonialidad del poder” (Quijano, citado en Acosta, 2000, p. 47).

Por ello, se observa que los europeos se conciben como una raza homogénea blanca, mientras que en el resto del mundo y en términos de esclavitud, salario y explotación, se estableció un nuevo patrón fundado en la colonialidad del poder, entre “europeos” o “blancos” y las demás razas dominadas o “inferiores” (Quijano, citado en Acosta, 2000, p. 49).

La división de raza impacta dentro de los países en situación de dependencia en múltiples espacios de la sociedad. En referencia a la problemática artística, contribuye a

acentuar la división entre la artesanía y las obras de arte academicistas, dando a estas últimas un estatus de mayor valor, pues la artesanía al proceder de manos indígenas es desvalorizada. Si bien es cierto que la división entre arte y artesanía se genera durante el siglo XVIII, con la idea de raza se exagera dicha separación.

Esta situación de dependencia es también el trasfondo de que en los países dominados se desarrollen prácticas artísticas subsumidas a las estéticas dominantes de los grandes circuitos del arte contemporáneo, configuradas por centros dominantes como Nueva York.

La solución a esta problemática de la colonialidad del poder, dice Quijano, se encuentra en “[l]a democratización de las relaciones sociales cotidianas, [se] requiere en todas partes que los unos y los otros, se reconozcan como de la misma naturaleza. La colonialidad del poder, la clasificación racial de la población hace literalmente imposible toda democratización real [...]. Y mientras la colonialidad del poder no sea erradicada, ese proceso no podrá culminar” (Quijano, citado en Acosta, 2000, pp. 50-51).

Además del concepto de colonialidad de poder, dicho autor aporta también el concepto de dependencia histórico estructural para comprender la situación de los países latinoamericanos en el capitalismo mundial

La colonialidad del poder y su correlato la dependencia histórico-estructural de la sociedad capitalista en América Latina quedaron duraderamente articuladas al nuevo dominio del capital del centro. Es de esa configuración de poder en el capitalismo, fundada no en la imposición sino en la comunidad de intereses, a su vez fundada en la colonialidad del poder, local y global, de lo que da cuenta el concepto de dependencia histórico-estructural. Esta es, rigurosamente, un componente de la colonialidad de poder en el capitalismo mundial (Quijano, citado en Acosta, 2000, p. 53).

Debemos estar conscientes de la problemática que ocurre cultural y artísticamente en este entramado signado por la dependencia, con una mirada desde la colonialidad del poder y del saber (Foucault, 2002), que permita abrir camino hacia la valoración propia y la generación de arte con una visión desde América Latina, y que no esté en función del

capitalismo y del arte contemporáneo de los países dominantes, pues el desarrollo no tiene que ser lineal. Desde un análisis crítico a la realidad artística y social que se aparte de las visiones dominantes y eurocéntricas, se hace necesario que el arte deje de imitar y vuelva a mirar la esencia de la cultura de los países inscritos en los circuitos de la estética dominante, impuesta por la colonialidad del poder e incluso se oriente a las problemáticas sociales actuales y en ese sentido se rescata lo que menciona Schumpeter sobre el problema de racionalizar todo, por lo que es necesario “alejarse del tratamiento metafísico del desenvolvimiento social, mostrándonos la posibilidad de un tratamiento empírico” (Schumpeter, 1997, p. 68), es decir, nos hemos olvidado del ser del desenvolvimiento social.³⁶

En el campo de las implicaciones económicas y sociales, señala Myrdal (1967) que las desigualdades económicas en el mundo se ajustan a un patrón “definido y sencillo”, en el cual los países colonizadores son los desarrollados en tanto que la pobreza se da en los países que fueron colonias, como América Latina. Este patrón que identifica Myrdal (1967) es una condición que de forma ampliada y reiterada se da, ya que en los países altamente desarrollados se observan tendencias ascendentes. Los países industrializados son los que se industrializan más y los que gastan en explotar el petróleo y los recursos minerales de los países pobres.

Desde estos países considerados “desarrollados” se dictan, además, los parámetros culturales que se siguen, generalmente, de manera acrítica en los países bajo su dominio, obstaculizando el desarrollo de propuestas arraigadas a las condiciones locales. Por ello, la importancia de abordar el estudio de estas teorías, pues nos permiten comprender la dinámica cultural y artística generada en los países en situación de dependencia.

La teoría de la dependencia o del subdesarrollo fue la respuesta a las condiciones políticas por la crisis del capitalismo, Por su parte, Gunder Frank, considerado uno de los creadores de la teoría de la dependencia plantea que esta surge como idea de progreso y nacionalista (1967).

³⁶ En cuanto a los evolucionistas, consiste en ver los motivos y actos de voluntad como algo más que un reflejo social.

Otra aportación importante para comprender la situación de dependencia es la de Vania Bambirra, quien define la teoría de la dependencia en su conjunto como una fundamentación empírica y teórica, así como el análisis de las relaciones de dependencia de América Latina. El punto de partida es el análisis histórico de Engels y Marx sobre la situación colonial, así como la teoría del imperialismo por Lenin y Rosa Luxemburgo.

Dicha autora rescata “el intento de la aplicación del método de análisis marxista para la comprensión del fenómeno del *subdesarrollo* realizado por Paul Baran en los años cincuenta” (Bambirra, 1978, p. 16).

Por lo tanto, la teoría de la dependencia, nos dice, “es el estudio de las formaciones económico-sociales capitalistas dependientes, vale decir, el análisis a un nivel de abstracción más bajo (que el modo de producción capitalista hecho por Marx), capaz de captar la combinación específica de los modos de producción que han coexistido en América Latina bajo la hegemonía del capitalismo” (Bambirra, 1978, p. 26).

De acuerdo con estas aportaciones, derivamos la postura de que la teoría de la dependencia aplica los aportes del marxismo-leninismo para comprender la especificidad de las problemáticas que derivan de las leyes de movimiento del modo de producción capitalista en América Latina, donde la economía y la sociedad se conformaron posterior a la destrucción de las sociedades indígenas, siendo entonces resultado del desarrollo del modo de producción capitalista.

Gunder Frank muestra las condiciones que inciden en el subdesarrollo, destacando el transcurso histórico y dependiente de la política burguesa: “No se puede entender el subdesarrollo de una sociedad dependiente como la América Latina si no se plantea éste históricamente como producto de una política burguesa que responde a intereses y a una estructura de clases que son a su vez determinados por la dependencia del satélite latinoamericano con respecto a la metrópoli colonialista e imperialista” (Gunder Frank, 1969, p. 11).

Por ello, advierte que “el capitalismo nacional y la burguesía nacional no pueden ofrecer salida alguna al subdesarrollo en América Latina” (Gunder Frank, 1969, p. 13). Debido a que la dependencia no es solo algo externo impuesto, es también algo interno y

una condición histórica, integral, de la sociedad latinoamericana que determina la burguesía dominante y la acepta. La propia burguesía es dependiente.

Dicho autor también refiere el señalamiento de Smith, acerca de que la conquista colocó a toda América Latina en la posición de subordinación. Esta estructura colonial determina intereses directos de raza, clase y género para el sector dominante de la burguesía.

De tal forma que podemos derivar la afirmación de que, en los países colonizados, la sociedad tiene una configuración propia, decantada por las condiciones de dependencia. En estas relaciones las clases dominadas han jugado un rol instrumental en beneficio de los intereses de las clases hegemónicas de los países dominantes, en donde el desarrollo de las actividades económicas y culturales se han inscrito y movido bajo tales condicionamientos.

Gunder Frank (1969) pone el acento en el papel de la política en la profundización de las condiciones de dependencia y subdesarrollo al señalar que la conquista colocó a América Latina en una posición de subordinación y dependencia económica colonial respecto al sistema capitalista comercial en expansión. La dependencia colonial con respecto a la metrópoli capitalista formó y transformó la estructura económica y de clases e inclusive la cultura. Esta estructura colonial y de clases determinó intereses directos de clase para el sector dominante de la burguesía, valiéndose de instrumentos gubernamentales para generar políticas de subdesarrollo, que terminan fortaleciendo los lazos de dependencia y los intereses burgueses, “agraviando el desarrollo del subdesarrollo en América Latina” (Gunder Frank, 1969, p. 23).

El autor señalado examina la relación de dependencia económica, estructura de clase o lumpenburguesía y política del subdesarrollo o lumpendesarrollo. Además, menciona que el imperialismo aceleró la producción y exportación de materias primas transformando la estructura económica y de clases.

Lo anterior, mientras que desde adentro la lumpenburguesía latinoamericana se asoció con el capital extranjero, imponiendo así políticas de desarrollo que afectarían no solo el rasgo económico, sino también el cultural. Este proceso se acentúa en el neo imperialismo del siglo XX, donde se crea una nueva dependencia para América Latina,

transformando la estructura económica y de clases, dando impulso a la lumpenburguesía que en esta nueva relación incluye al sector industrial como socio menor del imperialismo “generando así un renovado subdesarrollo” (Gunder Frank, 1970, p. 23).

De acuerdo con Tormod Hermansen, se reconocerán explícitamente cuatro aspectos o subprocesos que ocurren dentro del desarrollo: económicos, sociales, culturales y político-administrativos. Respecto a los procesos culturales, señala que:

Los procesos culturales de desarrollo, se entienden los vinculados con los productos fuera de mercado de la interacción social. Es decir, el aumento del grado de instrucción y de conocimientos técnicos y su mejor distribución mediante el mejoramiento de la educación; los cambios en las concepciones, creencias, valores y normas –que a su vez generan otros cambios en las actividades individuales y sociales, elevando las aspiraciones y el grado de conciencia–, y las nuevas formas y modos de expresión en las artes y en las letras. En cierta medida, y en especial cuando se tiene presente la esfera educacional puede hablarse de crecimiento cultural (Hermansen, 1977, p. 60).

En ese sentido, el desarrollo cultural es un proceso cualitativo que genera innovación como una respuesta a los desafíos del proceso mismo del desarrollo, dicha innovación ocurre en diferentes ámbitos. Además, el término es ambiguo cuando se refiere a los cambios en los valores y las creencias, ya que el significado de lo que usualmente se denomina como desarrollo cultural y deterioro cultural va a depender del sistema axiológico que se aplique.

Para Hermansen (1977), es adecuado emplear expresiones neutras del cambio cultural como la de aculturación. Para otros teóricos es importante mostrar el movimiento del impacto de una cultura a otra, o incluso el sometimiento. Por ello, hay otras expresiones que denotan un mayor dinamismo y crítica al respecto de los cambios culturales.

Es así que cobra importancia el lugar de enunciación y el término que se utiliza para designar a los cambios culturales, pues subyacente al término empleado hay toda una ideología que lo apuntala. Ejemplo de ello son:

La transculturación expresa lo complejo y dinámico, lo multidireccional de los cambios sociales y culturales (Ortiz, 2002).

La transmodernidad invita a un diálogo intercultural, simétrico y transversal de una periferia a otra, como “afirmación de la exterioridad despreciada, negada, del sistema-mundo (Dussel, 2004, p. 18).

La hibridación cultural se refiere a los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (Canclini, 2001, p. 14). Cada hibridación cultural la antecede otra hibridación, las estructuras subyacen al proceso.

Stallaert nos habla sobre la filósofa Magda Rodríguez, quien rechaza la visión tercermundista, para ella la transmodernidad es “el nuevo paradigma del primer mundo, globalizado, vacío, sofisticado, high tech” (2017, p. 136).

Esta investigación enuncia la violencia de los procesos culturales a través de la categoría de hegemonía cultural, pues identifica la imposición de una cultura y una ideología desde los países dominantes, y el proyecto civilizatorio del capitalismo. Además, muestra que los dominados aceptan la cultura impuesta y que solo a través de la apertura a nuevas subjetividades revolucionarias puede venir el cambio desde los dominados, por medio de movimientos de resistencia; una contra-hegemonía que coadyuve a la transformación de las condiciones existentes de dominación.

Como aportación a la problemática de la dependencia cultural, se rescata la posibilidad de interpretar la cultura latinoamericana a partir de un nuevo sujeto histórico, el pueblo oprimido y no los sujetos desde los cuales tradicionalmente se ha interpretado (Dussel, 2006).

La teoría de la dependencia arroja luz, visibiliza las consecuencias negativas de las relaciones entre países hegemónicos y dependientes, contribuyendo a develar las ambigüedades y contradicciones de las tradicionales teorías acerca del desarrollo que benefician a los países hegemónicos al ocultar las relaciones de explotación y desigualdad que los nutren en su desarrollo a costa de los países dependientes y dominados.

Las formulaciones de la teoría de la dependencia son sustantivas para entender las condiciones de sujeción en que se han movido los países colonizados en diferentes momentos de la historia. En la comprensión de las particularidades de estas dinámicas es importante realizar un esfuerzo de entrelazamiento de las posturas con las actuales formulaciones del decolonialismo y de las perspectivas de género decoloniales que contribuyen a su enriquecimiento, tarea pendiente para abordar con mejores instrumentos teórico-conceptuales descentrados, no solo la dinámica económica y política de nuestro país, sino la cultural y particularmente la que refiere al arte y al mercado del arte, por ser este el interés fundamental que guía nuestra investigación.

Es necesario para las producciones culturales y artísticas incorporar el pensamiento que aborda la realidad de América Latina y el enfoque de la descolonización epistémica (Dussel, 2000, p. 246), dar importancia al saber generado en nuestros países, el arte y cultura de México, esto es, dejar de despreciar lo propio y revalorizarlo.

Por lo tanto, la dependencia cultural es la cuarta articulación estratégica que configura la precariedad y subsunción de las y los trabajadores de la música. Esto ocurre con la dimensión cultural y política, es decir, la hegemonía cultural adoptada en México y su articulación con la dimensión económica, pues precisamente el país está supeditado a los requerimientos y condicionamientos de los países dominantes.

3.3 De la economía del desarrollo a la economía verde: el eco-art y la economía naranja

A partir de la implantación del modelo neoliberal se comenzó a hablar en un sentido distinto del desarrollo en México, entendido como un proceso por el cual el país podría convertirse en un país de primer mundo, se idealizaba el modo de vida americano, el cual se concretizaba con el consumo. En ese entendido se comenzó también a idealizar las nuevas expresiones artísticas y culturales de Europa y Norteamérica, dando una mayor apertura al arte proveniente de estos centros.

De acuerdo con, Eduardo Gudynas: “El desarrollo es entendido como una idea que lleva a un progreso económico y social, hacia un mejor nivel de vida, además de un bienestar social, cultural y político” (2011, p. 22). Por lo tanto, se entiende que en el

desarrollo se comprendía un avance cultural y artístico cuya finalidad fuera parte del bienestar social; sin embargo, en realidad los procesos culturales y artísticos se subordinaron al proceso de desarrollo y del modelo neoliberal.

El desarrollo como idea dominante, como se ha observado en los rubros antecedentes, “se popularizó después de la segunda guerra mundial, como un desafío a la pobreza y a la distribución de riqueza. Distinguiéndose así los países desarrollados de los subdesarrollados como América Latina. Por ello, los países del sur debían seguir los pasos de las naciones industrializadas. La palabra quedó arraigada al crecimiento económico y la pobreza se resolvería por los medios económicos” (Gudynass, 201, p. 23).

El desarrollo es un proceso que profundiza las relaciones de poder y estructura cómo se entiende el mundo, siendo estas relaciones las únicas vías válidas y defendidas como las relaciones superiores, por lo que las ideas del progreso se han naturalizado con el pensamiento económico y ha condicionado todas las perspectivas económicas en América Latina. En términos economicistas, para el desarrollo lo que importa es el PIB.

A partir de diversos reportes sobre el crecimiento, como el informe *stern*, se ha observado que sería imposible alcanzar dicho desarrollo y que se han generado diversas crisis no solo en el campo económico, sino también en el cultural, y en la naturaleza con el creciente deterioro del medio ambiente y la generación de una exacerbada contaminación.

Por ello, se han generado propuestas como el de la sustentabilidad, que en buena medida obedece a la necesidad de mantener las bases para el adecuado funcionamiento del capitalismo. De tal forma que las consecuencias derivadas del modelo económico capitalista desembocaron en la búsqueda de alternativas que permitieran su renovado funcionamiento. “Las tendencias del mundo que han aparecido cambiaron de manera drástica la visión dominante de cómo entender el desarrollo, [debido a] los límites naturales y los problemas del medio ambiente junto con el incremento de la pobreza y la desigualdad, pusieron en cuestionamiento el tipo de desarrollo que se estaba impulsando” (Garza y González, 2010, p. 122).

Aunque el concepto se ha difundido con la idea de hacer compatible la conservación de la calidad del medio ambiente y la equidad social tratando de incorporar los procesos

productivos con un respeto a la naturaleza y la cultura que convergieran en un bienestar colectivo, los esfuerzos por la sustentabilidad, ante el calentamiento global propiciado por la actividad productiva desenfrenada, mostraron que fueron ineficaces.

Debido a esto menciona Guimaraes que “el capitalismo ha incrementado la brecha entre ricos y pobres y ha agravado los problemas ambientales, es decir se ha empobrecido de manera progresiva “el patrimonio natural del planeta. [...] [L]a insustentabilidad de los patrones de consumo y de producción pone al descubierto la dimensión cultural y ética de la crisis. [...] El discurso de la sustentabilidad se transformó en un “slogan de marketing político y económico” (Guimaraes, 2009, p. 101).

Se observa entonces que el capitalismo en su funcionamiento ha generado muchas crisis, deterioros y despojos: crisis económicas, crisis ambientales, crisis culturales, que conllevan a valorar las actividades y recursos en función de su papel e importancia para el capital.

Con los modelos desarrollistas se generaron diferentes propuestas económicas, por ejemplo, para el caso de la idea de la sustentabilidad apareció la economía verde. Entre las propuestas generadas con los fines mencionados interesa destacar por sus implicaciones para el campo cultural y artístico, la llamada economía verde y el eco-art, por constituir también antecedentes de la economía naranja que actualmente ha adquirido especial auge como motor de la industria cultural en el mundo y en el país. Antecedentes y expresión actual, conforman vertientes de penetración del capital en el campo cultural, artístico y musical con la consiguiente subsunción a sus intereses.

A partir de la crisis financiera de 2008 el término *economía verde* ha sido central en el discurso hegemónico. Ha sido exitoso su uso como eslogan y ha entrado en la *mainstream* del discurso político. Diferentes instancias, desde el Banco Mundial, la OCDE, hasta coaliciones empresariales, colocan como objetivo el lograr el cambio “hacia un futuro más verde” (Moreno, 2013, p. 64). Por ello, en la conferencia del G20 de 2012 se incentivó la creación de reformas para el crecimiento verde como inversión, señalando que el Estado debía guiar las inversiones hacia criterios verdes.

Dicha transición verde supuestamente estaba encaminada a fortalecer “la capacidad institucional de los países a disparar un nuevo ciclo económico, en el cual el crecimiento y el desarrollo tengan en cuenta las preocupaciones de la sustentabilidad, clima, biodiversidad, energía, inclusión social y erradicación de la pobreza, etcétera” (Moreno, 2013, p. 66).

Por ello, la economía verde se refiere a ámbitos como la compra de huellas de carbono y de agua, regulación de bosques, océanos, ríos, agricultura de bajo consumo de carbono, incorporación de energías renovables, impuestos verdes, normas de eficiencia energética, e incluso las políticas públicas para el combate al cambio climático.

Sin embargo, en realidad lo que ocurrió con la economía verde es que se ha constituido como el nudo central del discurso hegemónico y la posibilidad de expandirse en actividades económicas que no existían y que permitirían otro ciclo de acumulación.

La economía verde converge en mercantilizar la naturaleza. Deja a discusión quién resolverá los problemas ambientales, si será el mercado o será el capital mediante la creación de negocios o bien tendría que haber una intervención gubernamental, y entonces habría que preguntarse de qué tipo.

En tanto no haya una ganancia el capital no intervendrá en prevenir el deterioro de la naturaleza. Actualmente, con la economía verde lo que ha ocurrido es que se han creado nuevos mercados para la explotación de la naturaleza con el pretexto de preservarla, se genera capital a partir de la mercantilización de la explotación y la geolocalización de los contaminantes de las industrias.

Todo lo que significaría la economía verde conlleva a flexibilizar el mercado laboral, lo cual significa relaciones entre capital y trabajo que beneficien al capital por lo que se aumenta el grado de explotación de los trabajadores.

El G20 plantea que las nuevas tecnologías energéticas deben ser rentables. Sin embargo, solo son rentables cuando se despoja a la población de sus territorios para establecer empresas, como las eólicas. Por otro lado, con la economía verde se puede destruir la naturaleza mientras se pague por ello, es decir, reparación del daño, por lo que

realmente la economía verde convierte en un negocio la solución de los problemas ambientales, sin realmente resolverlos.

En la crisis del capital financiero la economía verde fue como un salvavidas y, por lo tanto, se convirtió en eje central del discurso hegemónico, donde no solo se crearon mercados para los daños a la naturaleza, sino que se mercantilizó aún más la naturaleza convirtiéndola en servicios, los activos naturales se privatizan, incluyendo los culturales de los pueblos y comunidades de acuerdo con la concepción colectiva de los ecosistemas.

Como se ha señalado anteriormente, no solo la naturaleza, sino también la cultura y el arte se han subordinado a las exigencias del capitalismo y con el neoliberalismo. Las ideologías dominantes que este ha impulsado no están exentas de ser replicadas por la dimensión artística.

Es el caso del movimiento artístico denominado eco-art, el cual se gesta desde los años setenta y hasta la época actual en su vertiente contemporánea denominada Nature-Art. El eco-art se nutre de la visión dominante, y aunque con buenas intenciones propone una preocupación por la naturaleza y los animales, lo hace superficialmente, debido a su enfoque.

La crítica parte de conceptos de la economía verde como reducir la huella de carbono. En 2006, se realiza un ensayo para la UNESCO que explora las contribuciones y tendencias del movimiento artístico. El ensayo se titula *Art in Ecology - A Think Tank on Arts and Sustainability* (UNESCO, 2006), y está enmarcado dentro de la sustentabilidad, la cual se ha criticado en apartados anteriores. Se observa así cómo incluso la crítica que se hace desde el arte está subordinada a las tendencias capitalistas orientadas a la sustentabilidad y el desarrollo.

El arte ecológico tendría que criticar al capitalismo, así como la depredación de la naturaleza debido al consumo y a los procesos de producción en la economía mundial capitalista. Asimismo, se tendría que mostrar la explotación del ser humano al someterse a los medios de producción, y señalar el despojo de su espíritu³⁷ y su subjetividad. Pues, desde el ecosocialismo (Löwy, 2012) se ha hecho la crítica al problema del ser humano y la

³⁷ En el sentido humano, de su creatividad, de su integración con la naturaleza y de su cosmovisión.

naturaleza, el cual tiene su origen en el capitalismo. La naturaleza ha sido antagonizada por el capitalismo.

En el caso de la música, los nuevos modelos de producción como el *streaming* constituyen un punto de inflexión que atenta contra la naturaleza, pues se requieren cantidades inmensas de energía eléctrica para los servidores que almacenan la música, por otro lado, también se relaciona con la tecnología de consumo, donde tabletas y celulares requieren de la explotación constante de minerales raros como el litio y el cobalto.

También se han revitalizado algunos modelos de producción con fines de consumo por tendencias retro o *vintage*, como el disco de acetato o vinilo, el cual no ha mejorado ni regulado la calidad de su producción, ya que tanto en el pasado como actualmente los discos de acetato liberan tóxicos al aire cuando son reproducidos por las tornamesas. Además de que los discos de vinilo no son reciclables (Jordan, 2020).

Una de las últimas tendencias es que los artistas, tanto plásticos como fotógrafos y músicos vendan su arte a través de la tecnología *Non Fungible Token* o NFT, la cual utiliza el modelo tecnológico del *blockchain* proveniente de las criptomonedas, para hacer “única” una obra digital que no existe en formato físico, en el mundo real. Ello conlleva a apuntalar las tecnologías digitales que como ya se mencionó, consumen grandes cantidades de energía, la cual por lo general se obtiene de recursos no renovables, pero además los artistas empiezan a vincularse con las tendencias económicas de las criptomonedas y empiezan a adoptar este tipo de pago para sus obras NFT. Una transacción con *bitcoins* conlleva el costo de la energía eléctrica utilizada por una casa promedio en Estados Unidos, mientras que todo el sistema de las criptomonedas utiliza más electricidad que todo el país de Argentina (Jordan, 2021).

Por lo tanto, en este proceso, en el cual el artista y su producción que buscan satisfacer al mercado, también han perdido 260 grados³⁸ de su esencia, pues se ha ponderado el valor de cambio en detrimento del valor de uso de la obra de arte.

Además, en primera instancia todo el arte es político y en ese sentido este debería de criticar e intervenir las relaciones de poder en las que el arte existe.

³⁸ Hablando metafóricamente.

Lo anterior muestra cómo los movimientos políticos y económicos han permeado hacia el arte, no solo la economía verde se manifiesta en el arte a través del eco-art, sino que actualmente, de manera explícita ya se habla de una economía del arte y la cultura, desde la visión neoliberal: la economía naranja.

3.4 La industria cultural como motor de la economía naranja

Es importante recordar que recuperamos el concepto de industria cultural a partir de la crítica de la escuela de Frankfurt, del señalamiento de diversidad de industrias culturales que realiza Mato (2007) y de la crítica a Canclini (2008) del desarrollo económico y su vinculación con las industrias culturales.

Además, señalamos la dependencia cultural en la economía mundial capitalista y el modelo neoliberal como la articulación política y económica que van a configurar la precariedad del trabajo en las y los músicos. En dicho contexto surge la economía naranja como una de las últimas tendencias que busca explotar los bienes culturales y artísticos. Donde los artistas son despojados de sus derechos laborales básicos para constituirse como trabajadores flexibles o emprendedores. Asimismo, las políticas neoliberales se apuntalan en dos factores: la mercantilización y la tecnología.

La mercantilización de la cultura y la creatividad conduce a despojos íntegros de la identidad, la subjetividad y los bienes culturales. Así como la implantación y aceptación de la identidad y subjetividad de la hegemonía cultural. “[L]a industria de la música descuella como ejemplo de la apropiación y explotación de la cultura y de la creatividad popular. Al igual que en el pasado, el poder del Estado con frecuencia es utilizado para forzar tales procesos, incluso contra la voluntad popular” (Harvey, 2007, p. 176).

Los trabajadores de la música, en la mercantilización de la cultura, sufren al igual que el resto de trabajadores de un desmantelamiento sistemático de sus derechos laborales. Al respecto señala Harvey:

El desmantelamiento de los marcos normativos elaborados para proteger a la fuerza de trabajo y evitar la degradación medioambiental, ha entrañado una pérdida neta de derechos. La cesión al dominio de lo privado de los derechos de propiedad sobre lo

común obtenidos tras largos años de encarnizada lucha de clases (el derecho a obtener una pensión del Estado, al bienestar, a la salud pública) ha sido una de las políticas de desposesión más escandalosas, a menudo llevada a cabo en contra de la clara voluntad política de la población. Todos estos procesos suponen una transferencia de activos de las esferas pública y popular a los dominios de lo privado y de los privilegios de clase (Harvey, 2007, p. 176).

La tecnología es un proceso social y además es el otro factor que apuntala el neoliberalismo, utilizado para bajar los costos de producción, tiene una incidencia directa en los trabajadores; actualmente, con la industria 4.0 se pone en tensión el rumbo del trabajo humano, pues muchos puestos de trabajo que antes eran ejecutados por personas, ahora pueden ser suplantados por máquinas con inteligencia artificial. Ya en el apartado 1.3.2 se han señalado ejemplos de inteligencia artificial que ponen en tensión también el trabajo del músico, como DeepBach y FlowMachines. Ahora destacamos un tipo de tecnología que está vinculada a los procesos culturales y artísticos: la tecnología de la información.

La tecnología de la información es la tecnología privilegiada del neoliberalismo. En efecto, resulta mucho más útil para la actividad especulativa y para la maximización a corto plazo del número de contratos celebrados en el mercado que para la mejora de la producción. Asimismo, resulta interesante el hecho de que las áreas de producción que más crecieron fueron las emergentes industrias culturales (películas, videos, videojuegos, música, publicidad y espectáculos artísticos), que utilizaban la tecnología de la información como base para la innovación y la comercialización de sus productos. La expectación suscitada alrededor de estos nuevos sectores sirvió para desviar la atención de la ausencia de inversión en infraestructuras físicas y sociales básicas. Esto suscitó la euforia alrededor de la «globalización» y de todo aquello que al parecer propiciaba por la construcción de una economía global completamente distinta y totalmente integrada suscitó la euforia alrededor de la «globalización» y de todo aquello que al parecer propiciaba por la construcción de una economía global completamente distinta y totalmente integradas (Harvey, 2007, p. 173).

Además, es pertinente recordar que de acuerdo a Quiña es en el “capitalismo donde las industrias culturales juegan un papel decisivo en la reproducción social y en cuyo marco la cultura se ha reconocido, en especial en América Latina, como un recurso para el desarrollo social y económico” (Quiña, 2013, p. 123).

Con fundamento en lo anterior, al respecto de la emergencia de las industrias culturales, la mercantilización de la cultura en el neoliberalismo y la tecnología de la información como innovación es que ubicamos y criticamos a la economía naranja, la cual ha cobrado una relevancia económica y por ello han surgido nuevos conceptos.

La economía naranja también ha sido llamada la economía creativa, y es a partir de las ideas de John Howkins (2001), en su obra *La economía creativa: transformar una idea en beneficios*, que se ha difundido que los sectores que abarcan la propiedad intelectual conforman una industria donde las ideas creativas se pueden transformar en bienes y servicios con valor agregado.

Si bien es correcto referir al arte dentro del modelo de producción servicios, una de sus primeras limitantes de la economía naranja es su óptica unilateral, ya que incorpora a todos los sectores creativos desde la arquitectura, el diseño, la moda, las artes visuales y escénicas, el cine, las artesanías, la música, la publicidad, etcétera.

El mercado laboral de los músicos y de bienes musicales se comporta diferente al mercado laboral de los artistas plásticos y de sus obras, y así con los demás rubros que acapara la economía naranja.

El Banco Interamericano de desarrollo (BID) anunció el libro de la economía naranja en 2013, con ello se puede observar la tendencia, la importancia que han adquirido las industrias creativas y culturales, debido a la derrama económica que estas generan. Esto es lo superficial, lo que realmente ha ocurrido con esta economía, como con la verde, es que el capital ha subsumido aún más la cultura y el arte.

Por lo tanto, la economía naranja ha tenido apoyo y difusión a partir del BID con la obra *La economía naranja: una oportunidad infinita* publicado en 2013. Iván Duque, el

actual presidente genocida³⁹ de Colombia, con postura política de derecha, tras asumir su mandato ha declarado que impulsará la economía naranja y que se otorgarán créditos para el sector.

Felipe Buitrago publicó en el periódico *El País* en 2014 que todos los sectores de la economía naranja generaron más de 177,000 millones de dólares al año en América Latina, dando empleo a más de 10 millones de personas. La Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD) reportó que entre 2002 hasta 2011 las exportaciones de bienes y servicios creativos subieron un 134 por ciento, siendo las de 2011 de 646 mil millones de dólares.

En general, se puede observar que se enfatiza como fundamento de la economía naranja, el mostrar a través del PIB la derrama económica que el sector realiza. Pero no se muestran las problemáticas que existen alrededor de los mercados laborales de los bienes creativos, que son heterogéneos. Además, se busca explotar los bienes, muchos de ellos para el turismo, lo cual a través de una visión integral y ética puede ser posible mientras se tenga en cuenta que bienes culturales pueden y no ser explotados para el turismo, ya que para mantener una cohesión social también es necesario impulsar los bienes culturales y preservar otros, sin embargo, la visión de la economía naranja es limitada a explotar los bienes y servicios culturales.

Por otro lado, hablando solo del arte, sector que se ubica dentro de la cultura, la apuesta del neoliberalismo y la economía naranja es tratar a los artistas como pequeños emprendedores o trabajadores flexibles. Lo que no mencionan es que estos emprendedores solo pueden crecer endeudándose con créditos o malvendiendo su trabajo, o bien, copiando las tendencias de moda, lo cual genera productos homogéneos donde solo algunos de ellos podrán ser adquiridos en el mercado, generando condiciones contraproducentes para ellos mismos, coadyuvando a mantener las condiciones de desigualdad social y laboral.

³⁹ Genocida, por la brutal represión a propósito de la oposición popular a su política económica para enfrentar la crisis. Ya el arzobispo de la ciudad colombiana de Cali acusó al presidente Iván Duque de implementar una “venganza genocida” (La vanguardia, 2020). También la asamblea nacional popular lo señala por “prácticas de aniquilamiento físico contra los sectores que exigen un cambio estructural” (Kavilando, 2021). Inclusive en tele sur se habla de las prácticas genocidas del Estado que él encabeza. (Aznarez,2021)

Un ejemplo del límite y sesgo de visión que se tiene con la economía naranja es lo que se menciona a través de sus voceros con Connect Americas cuando señalan que: “actualmente la cultura en su conjunto es tratada por la sociedad como un bien público, esta situación le hace mucho daño a los artistas y a los creativos, pues les niega al menos dos derechos fundamentales: el reconocimiento de su actividad como un trabajo legítimo y una remuneración adecuada. Al mismo tiempo, le niega a la sociedad el progreso que artistas, creativos y toda su cadena de valor puede aportarle” (BID, 2015, s/n).

Esta afirmación no solo es falsa, sino peligrosa. No se puede tratar a toda la cultura solamente como un bien privado, tal y como se afirma en la economía naranja. Hacerlo contribuye a generar más condiciones de pobreza y de desigualdad social, ya que no todos los artistas podrán sobrevivir, solamente los que vendan. Por otro lado, contribuirá a generar un gran descontento social. Preservar la cultura como un bien público propicia la cohesión social y puede contribuir a que los artistas –con políticas laborales y culturales– adecuadas, tengan mejores condiciones económicas y laborales.

En términos económicos, las actividades artísticas como las artes plásticas y la música representan una importante contribución al PIB de México, por ello el BID considera dentro de la economía naranja a las industrias culturales y creativas, incluyendo a la artesanía, la música y las artes audiovisuales, entre otros.

Este sector económico generó en 2015 ingresos por \$124.000 millones de dólares y dio empleo a 1,9 millones (BID, 2017) de personas tan solo en América Latina y el Caribe. Para México, el BID reporta que se generan 55 miles de millones de dólares, lo cual resulta en más del doble de las remesas que recibe (Oxford, citado en Buitrago 2013, p. 122).

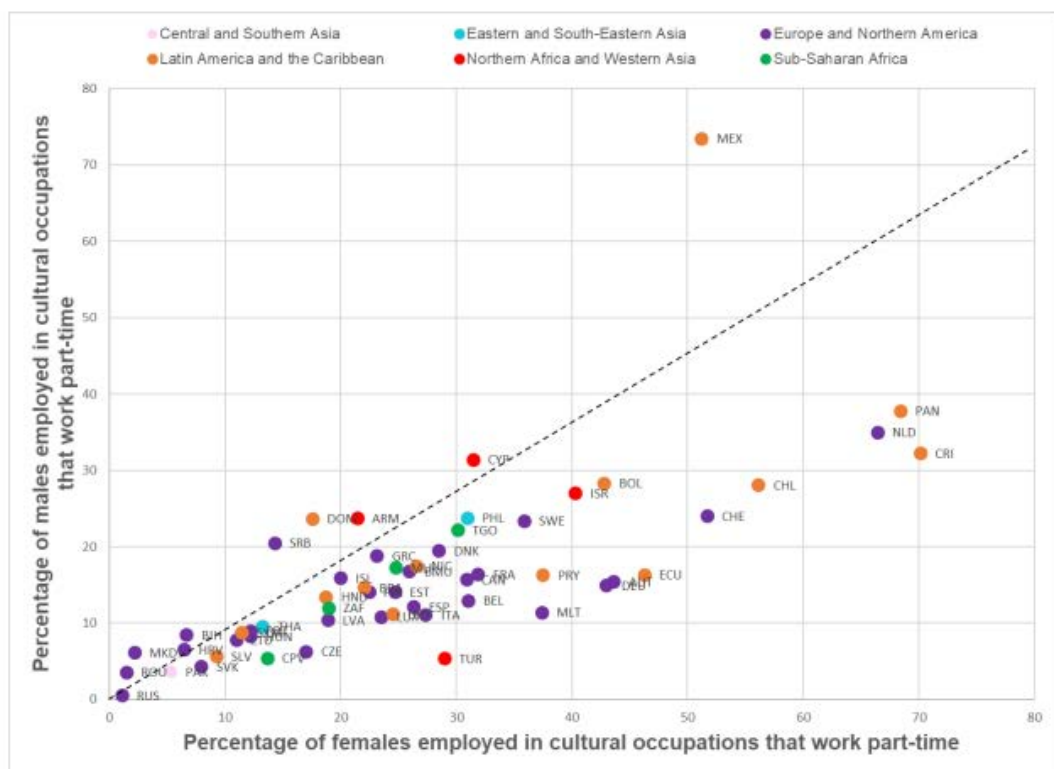
Lo anterior se traduce en que la actividad artística y creativa de América Latina y de México genera una gran cantidad de ingresos, pero estos son mal distribuidos, y se generan a partir de una mercantilización de obras creativas y artísticas que se encuentran en un circuito de élite, donde pocos artistas cuentan con una situación laboral y económica extraordinaria y se benefician en detrimento de la mayoría de artistas, ya sean músicos, artistas plásticos o artesanos, quienes en su mayoría no gozan de una situación social y

económica saludable con respecto a su trabajo, traduciéndose en una precariedad laboral y económica.

Existen otras problemáticas de sesgo alrededor de las industrias culturales y la economía naranja, como lo es el hecho de que en estas actividades hay una brecha de salarios entre el género femenino y el masculino, siendo este último el que obtiene mejores prestaciones y salarios. Por otro lado, los trabajos culturales y artísticos tienden a una precarización del trabajo ya que no cuentan con seguridad social, prestaciones de ley ni estabilidad salarial. Como lo señala Hualde y Guadarrama, “el aspecto intermitente de los trabajos precarios en México alcanza a las y los músicos profesionales de orquesta, a diferencia de sus colegas en países desarrollados” (2014, p. 192). En la siguiente gráfica de la UNESCO se puede observar que el sector cultural está dominado en México por el sexo masculino (figura 8).

La UNESCO en su informe de 2017 señala la situación precaria que existe para las mujeres que trabajan en el sector de la cultura. En México, casi el 10% de la fuerza laboral está en el sector cultural” (2014, p. 192). Por otro lado, se señala que las personas empleadas en los trabajos culturales tienen una educación alta, teniendo la mayoría de ellos títulos universitarios, en comparación con empleos no culturales.

Fig. 8. Ocupaciones culturales por sexo.



Como se ha podido observar hasta el momento, la economía naranja se presenta como una manera de privatizar y explotar la creatividad de un amplio sector, solamente sumando de manera llana, sin metodologías económicas, ni análisis profundos el valor generado por la actividad creativa, sin ver las problemáticas inherentes a cada mercado laboral y las existentes en las diferentes localidades.

No es lo mismo hablar del trabajo de los músicos en Estados Unidos en Illinois, que en Sinaloa, México. Si bien es posible enfocar ciertas actividades creativas para impulsar la economía del país, lo primero que se debe hacer es un estudio por rubros y atendiendo a sus problemáticas. En ese sentido podemos ver en la realidad que en general la actividad artística es atravesada transversalmente por la precariedad, pese a que unos cuantos artistas de elite son bien remunerados, la mayoría vive en condiciones de precariedad.

La situación actual del arte está dada por el hecho de este se encuentra inserto en relaciones sociales capitalistas, a través de sus políticas económicas está definiendo al arte como una mercancía que basa su calidad de acuerdo a su precio en el mercado, fomentando que se valore estéticamente las obras que resultan con un mayor precio en el mercado del arte. El arte ha dejado de ser el conocimiento de lo sensible a través del pensamiento, el hacer algo especial, cuyas características cualitativas elevan al ser humano y le permiten un desarrollo más integral.

Ello es aún más visible dentro de los procesos de la economía naranja, cómo el arte sirve a la hegemonía, pues los artistas para sobrevivir tienen que hacer “creativamente” lo que el mercado le demanda y así contribuye a la construcción de la hegemonía y a su subsunción. Para entender esta subordinación del arte latinoamericano se señala lo que dice Anthony López al respecto:

El arte latinoamericano se ha desarrollado bajo la sombra del arte proveniente de los centros de producción artística del mainstream. Limitados a una posición subordinada, muchos artistas latinoamericanos se han visto envueltos en el dilema ético/estético de sacrificar mucho de su originalidad, de su bagaje cultural, social y político, y de su visión de la realidad, por la aceptación de sus obras en dichos espacios, claro está, siempre bajo la etiqueta de “arte latinoamericano” –lo que Luis

Camnitzer llama “a mainstreaming of the artist” (1996, p. 220)–, y han recurrido a producciones que reproducen las reglas estéticas del arte occidental y suprimen cualquier elemento del contexto regional, o bien, que sobreexplotan elementos culturales estereotípicos basados en la percepción de occidente sobre el exotismo latinoamericano. No obstante, la puesta en escena del arte contemporáneo abre las puertas a los artistas latinoamericanos para explorar nuevas formas de expresión artística, antes impensables, mediante el uso de nuevos medios, materiales, técnicas y temáticas que rompen con los paradigmas del arte hasta ahora aceptados por el mainstream, y les permite experimentar con formas de expresión más cercanas a la realidad específica del artista en su contexto particular (López, 2014, p. 81).

Por lo tanto, el trabajo de los artistas, de los músicos debiera ser libre y social, el capital no se lo permite. Por ello es conveniente lo que se dice respecto al trabajo y su carácter social:

El hombre es hombre, es decir, precisamente humano, gracias a su carácter social y al papel transformador del trabajo, todo se hace posible por su cualidad de ser reflexivo, consciente, cultural; por tanto, es necesario rescatar la dimensión del hombre como ser social y cultural, debido a que los conocimientos deben ser contruidos, a partir de una integración con la naturaleza y todas las formas de creación humana (Estrada, López y López, 2012).

3.5 La cultura en el neoliberalismo

La cultura de los países en desarrollo ha tenido un impacto negativo debido a las políticas neoliberales. Una de las características más predominantes es la privatización de diversos sectores públicos. Entre ellos las comunicaciones, radiodifusoras, televisoras, etcétera. A través de estas se implantó la hegemonía cultural americana. Con ello se ha impuesto una identidad de masas y de consumo. Estas privatizaciones han afectado a la cultura y a la música, han permitido que la música que predomina sea la que impone la industria musical. Dicha industria, de manera física, corresponde a grandes trasnacionales, como Sony, Warner, Disney, Universal, entre otras. Muchas industrias de la música son parte de otras trasnacionales que forman parte de otras industrias como el de las películas, o las

comunicaciones. También se van constituyendo como monopolios, uno de los últimos casos son la Warner Bros y Disney.

Estas grandes industrias y trasnacionales son las que van moldeando la cultura dominante en el neoliberalismo. En ese sentido, es necesario recordar las palabras de David Harvey, quien menciona que: “la neoliberalización puede ser interpretada bien como un proyecto utópico con la finalidad de realizar un diseño teórico para la reorganización del capitalismo internacional, o bien como un proyecto político para reestablecer las condiciones para la acumulación de capital y restaurar el poder de las elites económicas (Harvey, 2007, p. 24).

Por lo tanto, el control y dirección de la ideología en la cultura resulta ser “un componente esencial de la hegemonía internacional [...], la universalización del American way of life como modelo ideal de sociedad, consagrado por el cine, la televisión, los mass media y las ciencias sociales norteamericanas, y como la ideología global compartida, en mayor o menor medida, por los actores privados y públicos que formaban parte de su imperio. Esto incluía desde la creencia en la bondad congénita de los mercados y la iniciativa privada, hasta la difusión universal de los blue jeans y un tipo de música cultivado por los jóvenes blancos, no los negros, el rock [...]” (Atilio, 2006, p. 293).

En ese sentido, el arte y la música como expresiones culturales no son dimensiones aisladas, sino que se encuentran estrechamente vinculadas a los procesos políticos, sociales y económicos de cada país y además en el actual proceso globalizante el arte y la cultura de los países en situación de dependencia se encuentran generalmente subordinados a la cultura dominante de los países hegemónicos.

Situación que convierte al arte y a la cultura que se produce en dichos países en transmisores y reproductores de la dinámica socioeconómica capitalista. Aunque cabe señalar que no toda expresión artística y cultural se subsume a la lógica del capital, existen también manifestaciones que contienen una crítica al sistema y por ello son relegadas, pues todo aquello que no contribuye a su reproducción es excluido.

Arte y cultura, y por lo tanto la música, forman parte de un entramado complejo de interrelaciones signadas por la actual dinámica globalizadora. Con base en esta idea central,

el propósito de este apartado es develar, con el apoyo de algunos hechos históricos, cómo ha sido generada la configuración política y de la economía en México y su impacto cultural y artístico de acuerdo con las políticas neoliberales que ha implementado el país a partir del año 1982 (Salazar, 2004).

Al respecto de este entramado se señala que “la teoría de Marx, Engels y Lenin ha demostrado que la creación de la cultura se encuentra indisolublemente vinculada a la actividad práctica, social y transformadora del hombre, del grado de desarrollo alcanzado por *lo humano* en una sociedad determinada, como la suma de hechos y valores que la sociedad jerarquiza, selecciona y transmite como herencia colectiva a otras generaciones” (Martínez, López y López, 2012, p. 1).

De acuerdo con la indagación teórica realizada la concepción que se sustenta en el trabajo es que la cultura, el arte y la música son hechos sociales, construcciones colectivas, aunque aparezcan en algunas manifestaciones como expresiones individuales, se articulan con un nodo de relaciones sociales que los constituyen como hechos políticos.

Desde la Crítica de la Economía Política, el hablar de arte y cultura implica referirse a una actividad humana fundamentalmente de carácter subjetivo en interrelación con las relaciones sociales capitalistas en la actual etapa de globalización. El reconocimiento de las relaciones sociales capitalistas conduce a entender el empobrecimiento estético y cultural que caracterizan al arte contemporáneo del *mainstream*⁴⁰ tanto a nivel internacional como nacional. Se abre el camino para reconstruir así la teoría de la producción artística en esas condiciones físicas, materiales e ideológicas propias del capitalismo. Por lo tanto, la implicación es de carácter epistemológica, pues a partir de la Crítica de la Economía Política se posibilita la reflexión sobre situaciones aparentemente heterogéneas como el arte, la sustentabilidad, la economía verde y naranja hasta develar sus configuraciones e intersecciones que conllevan a un mismo destino en el capitalismo.

Para entender el devenir del arte, a partir de lo dicho anteriormente, es importante preguntarse ¿cuándo surgió y cómo está funcionando el capitalismo en México?, y ¿a partir

⁴⁰ Referido a la corriente dominante del arte actualmente bajo la dominación del capital y que busca satisfacer al mercado.

de qué hecho concreto y bajo qué modelo el país ha construido sus dimensiones sociales, culturales, económicas y políticas?

Los estudios históricos desarrollados por Dussel, y otros representantes del llamado “giro decolonial o decolonialismo”, muestran que el capitalismo se implantó en México desde la Colonia, debido a la explotación y el expansionismo de España, ya que las colonias fueron producto de la “temprana modernidad Europea” (Dussel, 2014)⁴¹ y de su paso por el capitalismo mercantil. Desde entonces, es decir, desde su origen, México ha transitado por el capitalismo en diferentes facetas, a través de hechos violentos y de una pugna por el poder y la explotación y muchas veces el exterminio del otro.

Por ello, señala Ornelas que “América Latina es una construcción teórica y práctica de quienes se han enfrentado en la lucha por el poder: de los explotados y sus explotadores, que se han confrontado en cada momento histórico mediante sus distintos proyectos de sociedad e identidad, esto es, entre quienes han luchado por terminar con la explotación y la desigualdad y quienes pretenden sostenerla porque han sido y son sus usufructuarios” (Ornelas, 2016, p. 28).

En dicho proceso la cultura y el arte vinculados a la cosmovisión de los pueblos fueron transformándose, mezclándose, dando lugar a nuevas expresiones según las exigencias del naciente nuevo orden. Las expresiones artísticas y culturales propias de los pueblos conquistados en su lucha por no desaparecer buscaron maneras de permanecer, desde la aculturación, pasando por el sincretismo hasta la transculturación, pues la historia del arte y de la cultura nos muestra los diversos caminos que adoptaron los pueblos conquistados. Desde el origen del capitalismo en la Colonia, hasta la actualidad el arte y la cultura en México han caminado por esta doble línea, la sumisión y la resistencia.

En ese contexto, es pertinente recordar que, de acuerdo a Bolívar Echeverría, hay distintas modernidades que aluden a cómo se integra la población a la modernidad de la globalización neoliberal, es decir, a como se resiste a ella como un hecho violento que las impacta. Por ello, Echeverría caracteriza a la globalización neoliberal de la siguiente manera:

⁴¹ Dussel, Tesis 5: El capitalismo Mercantil.

La globalización neoliberal ha marginado a los habitantes de Latino-América, donde el costo de mantenimiento solo puede llevarse a cabo mediante la creación de un entorno miserable. El reacomodo de la globalización neoliberal propone un prototipo de humano civilizado, como una versión mínima del hombre occidental (Echeverría, 2017, p. 243).

Además, para Echeverría (2017), la modernidad conlleva un cambio radical entre la relación del ser humano y lo otro, o la naturaleza. “No hay entonces una sola modernidad en la América Latina, sino que en ella la modernidad es múltiple. [...] Pero en ellas actúa la estrategia identificadora del mestizaje” (Echeverría, 2017, p. 251).

La globalización neoliberal se empata con la categoría que hemos asumido como economía mundial capitalista. En ella, impera la contradicción entre valor de uso y valor de cambio, o como lo denomina Echeverría (2017) el valor mercantil del mundo de la vida. En ese sentido, la manera en que la sociedad latinoamericana trata de resolver su forma de vida moderna, o *ethos* moderno, es asumiendo o sobresaliendo ante la violencia que significa vivir para el capitalismo.

En ese sentido, “[s]u estrategia para vivir la vida capitalista, su *ethos* moderno, consiste en desconocer la contradicción inherente a ésta experimentándola como inexistente, denegándola” (Echeverría, 2017, p. 254).

Echeverría (2017) distingue tres maneras de neutralizar la contradicción capitalista, y así transformar la modernidad en una vivible. Estas serían: la clásica, la romántica y la barroca. La romántica es característica del siglo XIX, donde a través de la locura se invierte el sentido de las cosas, incluso deniega la contradicción o la asume como un sacrificio pasajero. Mientras que la clásica hace frente a la contradicción y busca encauzar los aspectos devastadores de la valorización mercantil desbocados sobre los valores de uso, hacia un sentido favorable a la vida. “La estrategia que mueve a la modernidad barroca intenta, en cambio, trascender dichos efectos reconstruyendo en el plano de lo imaginario la concreción de la vida y de sus valores de uso, destruida por su subordinación al capital” (Echeverría, 2017, p. 255).

El *ethos* propiamente latinoamericano es la modernidad barroca, el cual proviene del *shock* o impacto de la modernización del continente por la conquista, por la aniquilación del mundo precolombino y su sustitución por el europeo, con ello se suprime y expulsa a las poblaciones indígenas americanas. Este *ethos* tiene que ver con la manera en que los sobrevivientes “se inventan una manera de sobrevivir, y al mismo tiempo, junto con los españoles abandonados por España, de mantener la vida civilizada en América” (Echeverría, 2017, p. 255).

Este es el comportamiento típicamente barroco: inventarse una vida dentro de la muerte. Los indios están condenados a morir, y han venido muriendo ya durante todo el siglo XVI. Y sin embargo, dentro de ese proceso del morir, se inventan una manera de vivir. Esto es lo característico del *ethos* o la estrategia barroca: insistir, mediante una mimesis trascendente en la vigencia del valor de uso del mundo, un valor de uso que está siendo devorado por el valor mercantil (Echeverría, 2017, p. 256).

La globalización neoliberal, y su proyecto de modernización, con falsas promesas de democracia y el voraz capitalismo en su política económica busca homogeneizar a la población mundial “bajo el signo del apartheid: al construir el mundo global, lo civilizado, lo propiamente humano, debe entenderse, así mismo, como occidental-USA, y debe mantener a distancia, como un entorno hostil y suprimible a todo lo que se resista a ser integrado en ese mundo” (Echeverría, 2017, p. 258).

Es por ello que Atilio Borón menciona que la americanización es un desenlace natural, que las tensiones del dominio norteamericano eran resultado de las resistencias de los dominados a admitir “la inexorable realidad de la hegemonía estadounidense” (2006, p. 293).

A tal punto fue esto así que la modernización y el desarrollo económico fueron concebidos como las manifestaciones externas de un proceso de “americanización”: imitar el “modelo” de EE.UU. era, en este denso entramado ideológico, el seguro camino por el cual las arcaicas sociedades de la periferia podrían superar su atraso secular. La historia de las ciencias sociales en la década del cincuenta y sesenta es,

en buena medida, la crónica del apogeo y el derrumbe de esa ilusión (Atilio, 2006, p. 293).

El momento que interesa destacar es la fase del capitalismo neoliberal. En México el modelo neoliberal se implanta en 1982 cuando Miguel de la Madrid se asume como presidente de la República mexicana. Este modelo se caracteriza por abandonar el papel del Estado interventor y de la responsabilidad social, se libera y desregulariza la industria comercial y financiera, se prioriza el capital financiero y se aceptan las indicaciones del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial.

Otros rasgos importantes son la disminución del gasto público y el aumento de las privatizaciones. Toda esta política ha generado mayor desigualdad, explotación y pauperización de la sociedad mexicana, con el consiguiente apuntalamiento del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en el poder.

Un ejemplo claro de la desigualdad ocasionada por el neoliberalismo la encontramos en “[l]a ola de privatización que azotó México después de 1992 [y que] catapultó casi de la noche a la mañana a un reducido número de individuos (como Carlos Slim) a la lista de *Fortune* de las personas más ricas del mundo. A escala global, «los países de Europa del Este y de la CEI han experimentado uno de los mayores incrementos que jamás se hayan registrado [...] en desigualdad social (Harvey, 2007, p. 23).

Además, los países pertenecientes a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) también mostraron incrementos en la desigualdad después de la década de 1980. “Las evidencias indican contundentemente que el giro neoliberal se encuentra en cierto modo, y en cierta medida, ligado a la restauración o a la reconstrucción del poder de las elites económicas (Harvey, 2007, p. 24).

La hegemonía del neoliberalismo no solo ha sido económica e ideológica, sino también cultural y política. La promesa de desarrollo del neoliberalismo nunca llegó, y al contrario, hay un retroceso económico y una grave erosión en el tejido social. Al respecto de la economía:

Luego de más de veinte años de dolorosos experimentos los resultados son terribles. La Argentina es tan sólo el caso más reciente, pero de ninguna manera el único, que comprueba por enésima vez cuál es el resultado final de las políticas promovidas por el Consenso de Washington. Las fórmulas políticas del neoliberalismo triunfante, cuyos arquetipos siguen siendo las siniestras figuras de Carlos S. Menem en la Argentina, Carlos Salinas de Gortari en México y Alberto Fujimori en el Perú, han demostrado su incapacidad para sostenerse en el poder y para estabilizar una nueva estructura de dominación adecuada a las necesidades de las clases dominantes del imperio. La hegemonía ideológica del neoliberalismo –esa capacidad para otorgar nuevos y contradictorios sentidos a viejas palabras– está sufriendo una acelerada erosión (Atilio, 2004, p. 143).

Las relaciones sociales que se generaron en el neoliberalismo fueron determinantes, ya que organizaron, jerarquizaron y vincularon al resto de las relaciones sociales. La relación social que desde entonces se ha mantenido como determinante es el despojo de los sectores sociales empobrecidos en beneficio de quienes tienen el poder político y económico, el cual tiene su raíz en la acumulación originaria.

Esta acumulación ha sido un proceso permanente, se ha despojado al trabajador de los medios de producción y de su subjetividad, teniendo que vender su fuerza de trabajo por una jornada que no es pagada en su totalidad y teniendo que entregar su esencia humana y tiempo de vida por un salario que encubre la relación de explotación que genera el capital sobre el trabajo.

El despojo es una relación que atraviesa en múltiples direcciones a la historia y a la sociedad mexicana, tanto en términos de los recursos humanos y naturales, como en términos de arte y la cultura, se da la apropiación y despojo, incluyendo el de los conocimientos tradicionales y de expresiones artísticas de los pueblos originarios. El despojo en este último caso implica la banalización del simbolismo de la producción artística para insertarse en el mercado capitalista.

Ejemplo de ello es la marca internacional de origen español Mango, cuyos diseñadores copiaron la iconografía de los tenangos hidalguenses para comercializar cada prenda en más de mil quinientos pesos (*Sin Embargo*, 2017).

Como se vio en el capítulo 1, de acuerdo con Marx (1990) lo que genera valor en el capitalismo es el trabajo explotado y esto ocurre en el proceso de producción, contrario a la visión errónea de los economistas neoclásicos que pensaron que el valor se determina en el mercado.

Por lo tanto, el neoliberalismo sofisticó la manera de explotar al trabajador, siendo las más actuales las del emprendurismo y la flexibilidad laboral, también la fetichización de las relaciones sociales, el ocultar una relación y verlo como algo natural, ha sido llevado a un nivel más alto de cinismo por parte de la hegemonía, la cual proclama la libertad, pero para que el trabajador explotado sea libre de vender su fuerza de trabajo.

Esta explotación ocurre en el contexto de la cultura en el neoliberalismo, donde aparecen distintas formas de nombrar a los procesos de la hegemonía cultural en el multiculturalismo.

Uno de ellos es la interculturalidad, donde se busca que la diversidad cultural, compuesta por grupos diversos, como los de la población de las ciudades y los de los pueblos originarios, establezcan supuestamente una relación horizontal; sin embargo, el problema es que en realidad se busca homogeneizar e integrar a los grupos diversos al modelo neoliberal, como señala Bazán (2014), se trata del engaño de que diferencias reconocer y sobre todo de quien, como superior, las va a reconocer. “La trampa de interculturalidad que supone el reconocimiento y la valorización de las diferencias culturales encubre las terribles y dramáticas desigualdades entre los diferentes” (p. 22).

También se sitúa en el contexto de la transculturación (Ortiz, 1940), que es cuando un grupo social recibe formas de culturas procedentes de otro y que van a sustituir las propias, puede ser de manera gradual hasta terminar en una aculturación.

Por otro lado, Canclini (2012) habla de una hibridación cultural, para señalar qué tipos de mezclas se producen, si hay asimetrías o dónde ocurren los sectores hegemónicos y subalternos. Incluso de los modos de apropiarse de la cultura del otro y comercializarla.

En este punto es importante mencionar qué es la cultura desde la perspectiva de la crítica que Echeverría (2017) hace al globalismo neoliberal, donde la cultura va a tender hacia una mercantilización preponderante: “La cultura sería entonces lo mismo que la reproducción de una cierta singularidad, identidad, o mismidad, un proceso que se da cotidianamente lo mismo en la práctica, en la producción y en el consumo de las cosas, [...] en lo terrenal y en el discurso” (Echeverría, 2017, p. 245).

La mercantilización de la cultura en la economía mundial capitalista ocurre al tratar los bienes culturales como un producto de consumo, sobre todo para el sector turístico. Pero también ocurre con la apropiación cultural, que ya se ha mencionado, por parte de las empresas y las grandes transnacionales, de bienes simbólicos, de los países dependientes. Además, otro aspecto que lo posibilita es la explotación de los trabajadores del arte y la cultura.

En el arte, la explotación ocurre directa e indirectamente. La explotación directa sucede cuando se trata de talleres de producción que funcionan casi de manera industrial para satisfacer la demanda de obras de artistas de élite y del *mainstream*. En el arte plástico es ilustrativo el caso de la superestrella del arte contemporáneo Jeff Koons (*El País*, 2015), quien, como ya se señaló con anterioridad, tiene su taller en Nueva York y dispone de 160 personas que realizan las obras e indicaciones del “artista”. Esto también ocurre en la música, existen diferentes compositores que, si bien realizan la composición principal, tienen a su disposición el estudio musical donde más de diez compositores y orquestadores están a su servicio para realizar arreglos, orquestaciones, variaciones y transcripciones de la composición principal. Para estos músicos que trabajan directamente para el estudio y la industria musical se puede observar una subsunción que está en transición de una formal a una real; como vimos en rubros anteriores, el capital comercial subsume realmente al trabajo.

La explotación indirecta ocurre cuando los procesos globalizantes del capitalismo impactan en el trabajo y las condiciones laborales de los artistas o artesanos, condicionando ciertas especificidades de su trabajo al mercado y restringiendo que puedan comercializar sus productos.

Mientras que la subsunción real demanda la subordinación del trabajo al capital, las actividades llevadas a cabo en todos los espacios sociales se encuentran inscritas en este tipo de subsunción, desde el hogar donde se invisibiliza el trabajo de la mujer que garantiza la producción y reproducción del capital y, aún más, “podría afirmarse incluso que la subsunción real implica la subordinación de la tecnología, la cultura, la subjetividad, la política y las relaciones sociales en su conjunto, al ciclo del capital” (Dierckxsens, 2017, p. 1). En este sentido, se observa cómo dentro del proceso de la subsunción real, el aspecto cultural, y por lo tanto su vertiente artística y musical, también es subordinado al ciclo del capital.

El trabajo explotado como base del valor lleva a pregonar la libertad de trabajo, ya que es una forma de lograr la reproducción del capital. A partir de esto se puede reflexionar que la teoría del valor es la base de la necesidad del capital de restringir, limitar o anular la libertad del trabajo artístico y de expresiones culturales que pudieran ser un obstáculo para el desarrollo del capitalismo. Por el contrario, aquellas subsumidas a la dinámica del capital son cobijadas, alentadas e investidas de alto valor cultural, artístico; por ende, también ocurre en el campo musical.

En el neoliberalismo, los conservadores dominan las relaciones sociales y, por lo tanto, generan las directrices no solo políticas y económicas, sino también sociales y culturales. En este sentido, es importante remarcar lo que señala Ornelas citando a Ramírez: “la ideología es determinante en la creación cultural [...] en la medida que su construcción teórica ha respondido siempre a intereses de una o de algunas clases sociales o fracciones de ellas que han dirigido o han pretendido dirigir a las fuerzas sociales del cambio” (Ornelas, 2016, p. 28).

Así, en el terreno del arte se observa cómo las políticas culturales en el México de principios del siglo XX se vincularon estrechamente con las políticas nacionalistas, primero

surge el movimiento con la convicción de transformar y revolucionar lo social, económico y político, uniendo a los mestizos y las clases media y baja contra el régimen de Porfirio Díaz. Posteriormente, con Álvaro Obregón se repartieron tierras a los campesinos. Es a través de estas acciones de repartición de tierras y de la construcción de una identidad nacional que se conforman los enclaves para que el capitalismo se pudiera implantar en esta nueva relación de dependencia del siglo XX.

Por ello, ocurren después contradicciones como el hecho de que las y los artistas que contradecían al poder en turno, recibieran fondos del mismo gobierno. Además, estos artistas que en un principio criticaban al capitalismo, terminan absorbidos por este, al exponer en los grandes circuitos del arte de Nueva York y recibiendo encargos de los grandes capitalistas como Nelson Rockefeller.

A las políticas culturales nacionalistas se integra también la música, las expresiones musicales durante ese momento histórico se orientan a la búsqueda de la identidad nacional de un país que emerge de una lucha revolucionaria, fragmentado por esta contienda y con una gran diversidad cultural. Con tal fin se rescatan instrumentos, sonido y ritmos provenientes de la música indígena, popular, para desarrollar composiciones cuya vena europeizante y modernizadora tenía importante presencia.

Cruz señala que el período de 1920-1950 representa el momento más importante del nacionalismo musical en México (2019, p. 5). Destacan en este movimiento Manuel M. Ponce (Scherzino Maya), Carlos Chávez (Sinfonía India), Silvestre Revueltas (Sensemaya) y Juan Pablo Moncayo (Huapango), entre otros.

Aunque se habla de un movimiento musical nacionalista, este fue heterogéneo, formando parte de él músicos de diferentes posturas políticas e ideológicas. Es de destacar la situación del principal representante de este movimiento, Manuel M. Ponce, quien en principio apoyó el huertismo, y con la caída de Victoriano Huerta se refugió en Cuba para finalmente regresar a México y encuadrarse en las necesidades nacionalistas, período en el que desarrolla su repertorio musical nacionalista. Respecto a su postura política, Carlos Chávez, otro importante representante del nacionalismo, realiza una crítica en los siguientes términos:

El huertismo (1913) parecía reponer la antigua confianza porfiriana, por lo menos al principio, y tanto Carrillo como Ponce se sumaron a él, el primero en forma militante obteniendo una curul en la Cámara de Diputados con el consiguiente corolario, la anhelada dirección del Conservatorio, y el segundo recibiendo un subsidio mensual para dedicarse a la composición (Chávez, citado en Picun y Carredano, p. 6).

En el caso de Silvestre Revueltas, este es conocido por su pensamiento socialista, además de su gran producción musical, y quien es considerado como uno de los genios de la música en México.

De acuerdo con lo señalado anteriormente, se pueden señalar dos hechos, por un lado, que los músicos pueden alinearse a políticas o estar en contra de ellas hasta el punto de crear movimientos estéticos y musicales a partir de su postura política; por otro lado, se observa cómo las políticas públicas culturales deciden a quién apoyar y a quién no, según determinados intereses. Esta situación que se observa en las políticas nacionalistas se replica, con sus particularidades, en las políticas neoliberales. Por mencionar un ejemplo, está el caso de Mario La Vista, músico de vanguardias conceptuales, del lenguaje musical puro, del arte por el arte, quien obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1991. Durante este período neoliberal, las vanguardias musicales y plásticas contemporáneas de carácter conceptual, sobre todo provenientes de la influencia americana, fueron ampliamente impulsadas en detrimento del discurso político en las artes y en la música.

En México, en las políticas culturales, el Estado ha sido fundamental y podemos señalar múltiples faces, una primera es la posrevolución, y hasta dos tercios del siglo XX. Primero con el nacional revolucionario y luego con el nacionalismo burocrático que se caracterizó por generar una cultura compartida, una identidad nacional. Pero con la globalización se tiende hacia una mercantilización de la cultura y de políticas culturales que solo tienen por objeto tratar a la cultura para el turismo, que apoyan a los artistas de los circuitos nacionales e internacionales con fines publicitarios y en detrimento de los artistas locales, así como una falta de leyes para garantizar los derechos laborales y de seguridad social para los artistas y en especial para las y los músicos.

Por lo tanto, la articulación fundamental que configuran la precariedad en el trabajo musical desde la dimensión política, es la subsunción de los artistas y de su producción a los requerimientos de la economía mundial capitalista, particularmente en su fase actual, el neoliberalismo, a través de las políticas culturales. En ese sentido, el Estado y las empresas apoyan a un sector cultural en detrimento de los demás artistas. Esta dimensión política se interrelaciona con la dimensión económica, ya que mediante el impulso de programas como la economía naranja y las economías creativas las empresas se vinculan con el Estado para mercantilizar el arte y la cultura, impulsando el emprendedurismo en los trabajadores creativos para que cada vez haya menos trabajadores asalariados y, por lo tanto, menos gastos para las empresas para cubrir los derechos laborales.

Además, la interrelación con la dimensión cultural emerge con la implementación agresiva de estas políticas, se generan obras artísticas más uniformes y apegadas a las tendencias del mercado, lo que resulta en la exaltación del valor de cambio en detrimento del valor de uso y la creatividad.

3.6 La situación musical: de la industria musical global a México

Ahora bien, el arte de acuerdo con lo que vimos en el primer capítulo se constituye en un mercado. El filósofo y sociólogo Gilles Lipovetsky, en una conferencia magistral en 2013, afirmó que “la frontera que separaba al arte del mercado ha desaparecido” (Bautista, 2013), y establece que el capitalismo no solo ha generado violencia y horror, sino que ha producido también un arte diferente al que era elitista y para las minorías.

Por lo tanto, el proceso que ha sufrido el arte con el capitalismo ocasiona dos fenómenos fundamentales: el primero es que se encuentra estrechamente vinculado con un circuito capitalista y con la especulación financiera, lo que resulta en políticas capitalistas y en monopolios en torno al producto del trabajo artístico, impactando negativamente en el trabajo de los artistas, ya sea como creadores o profesores en diversas instituciones, situación que se replica, con particulares manifestaciones, en las políticas públicas de los países del tercer mundo con respecto al arte y la cultura. El segundo fenómeno es que debido a que el arte se ha vuelto heterogéneo, ha hecho surgir nuevos mercados para que

los artistas expongan su trabajo, sin embargo, en este caso el impacto positivo en su trabajo y en sus condiciones laborales son menores.

Es importante señalar que el capitalismo que domina al mercado del arte es un fenómeno global, ya que el mercado del arte es uno de los más globalizados en el mundo.

El mercado del arte a nivel mundial acogió transacciones en 2014 por un valor de 47.4 billones de euros anuales y empleó a 2.5 millones de personas, generando además 12.5 billones de euros en servicios externos, como en transporte, seguros, etcétera (Reviriego, 2015).

En las artes plásticas, en 2017, la última obra de Leonardo Da Vinci *Salvator Mundi* fue vendida en \$450,3 millones de dólares (Pozzi, 2017). Mientras que en 2007 el arte contemporáneo del *mainstream* subastó un Damien Hirst, *The love of god*, por 100 millones de dólares.

Para contrastar, en la industria musical en Estados Unidos en 2015 el formato de música por *streaming* fue la mayor fuente de ingresos para dicha industria, creando “2.407 millones de dólares” (Sandri, 2016), lo cual solo representa el 34,3% de ganancias totales para la industria musical. La industria musical tuvo un declive en sus ganancias después de la denominada era *napster*, cuando el intercambio de la música en formato mp3 sin pagar por ella tuvo su mayor auge a partir de 2001; sin embargo, la industria comenzó a recuperar las exorbitantes ganancias con las descargas digitales de pago y posteriormente con el *streaming*.

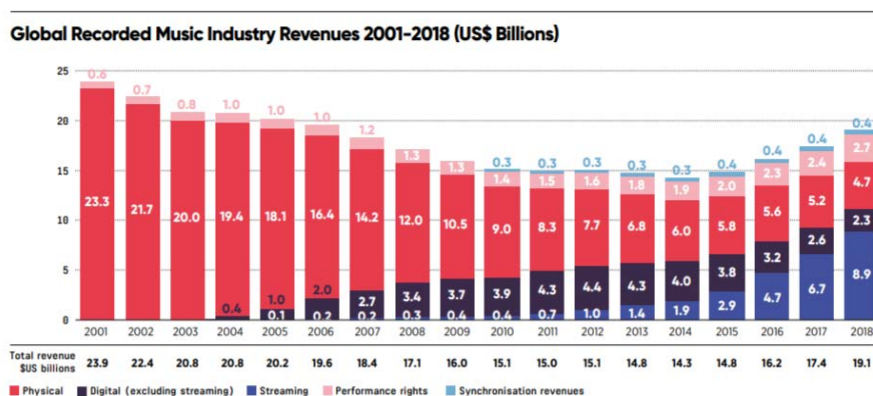
Para 2016, los ingresos mundiales de la industria musical fueron de 15,700 millones de dólares de acuerdo con la Federación Internacional de la Industria Discográfica (IFPI, 2017). Además, la plataforma de videos YouTube transfirió más de 1000 millones de dólares a la industria musical en 2016. En cuanto a las ganancias de los artistas según *Forbes*, los artistas mejor pagados para 2017 fueron el rapero P Diddy con \$130 millones de dólares y Beyoncé con \$105 millones de dólares.

Otros artistas muy bien remunerados de acuerdo con la publicación *Forbes* son: Taylor Swift con 44 millones, Justin Bieber con 83.5 millones, Paul McCartney con 54 millones de

dólares (Greenburg, 2017). Para 2018, los artistas mejor remunerados de la industria musical y del *mainstream* fueron U2 con \$316 millones de dólares y Coldplay con \$115,5 millones de dólares; y de acuerdo con *Forbes* “Ed Sheeran, con solo 27 años, completa el trío con \$110 millones” (Greenburg, 2018).

El IFPI, organismo que representa a la industria musical en todo el mundo, cada año presenta el reporte global de ventas. Para 2018, el mercado mundial de música grabada creció en un 9,7%. “Es el cuarto año consecutivo de global crecimiento y la tasa de crecimiento más alta desde que el IFPI comenzó a rastrear el mercado en 1997” (IFPI, 2018). Este crecimiento se puede observar en la siguiente gráfica (ver figura 9):

Fig. 9. Ganancias globales de la industria musical.



Fuente: IFPI, 2018.

El total de ventas para 2018 fue de \$19,1 billones de dólares, disminuyendo un 10% las ventas de formatos físicos y aumentando un 21.1% la venta de formatos digitales y por *streaming*. También aumentaron las ganancias de los derechos por presentación un 9.8% y las ganancias de sincronización, es decir, de los derechos al utilizar música en comerciales, películas, televisión, etcétera, en un 5.2% (IFPI, 2018, p. 15).

América Latina creció un 16.8% (IFPI, 2018, p. 16) señalando que los principales mercados son Brasil, Chile, México y Colombia.

Para 2019, el total de ventas fue de \$20,2 billones de dólares, con un incremento del 8.2% sobre el año anterior. El *streaming* aumentó un 22.9%, dando ganancias por \$11.4

billones, es decir, fue la primera vez que el formato digital dio más de la mitad de las ganancias globales de la industria musical. Las ganancias que México realizó para la industria musical aumentaron un 17.1% (IFPI, 2019, p. 16).

Aunque buena parte de las ganancias para los músicos provienen de las descargas digitales y el *streaming*, un porcentaje alto de las ganancias aún provienen de los conciertos en vivo que realizan los artistas, cuyo caso genera las llamadas ganancias por derechos a la industria musical.

Las ganancias para las disqueras e industria musical de los derechos de los conciertos representan el menor ingreso comparado a los ingresos por los discos en formato físico y el creciente mercado de las descargas digitales y el *streaming*, los cuales representan en la industria un punto de inflexión que va a marcar la tendencia futura de la música.

Al respecto de los exorbitantes precios en torno al mercado del arte en general, podemos señalar lo que dice Baumol (1986), quien sostiene que en el mercado del arte no existe un nivel de equilibrio por lo que los precios son considerados no naturales en el sentido clásico. Se pueden señalar dos casos donde el mercado del arte ha sido beneficiado en crisis económicas. Con el primero recordemos la crisis mundial de 2008, la cual:

Si bien [...] inicia en el sector hipotecario (vinculado con el de la vivienda) y de manera inmediata se convierte en una crisis financiera, por lo que las explicaciones dominantes sobre sus causas se reducen a esta dimensión, sin embargo, sus determinantes la definen como una crisis de sobreproducción, resultado de las contradicciones en que se lleva a cabo el proceso de acumulación mundial; [...] análisis de autores como Caputo (2010), Katz (2010) y Husson (2013), [...] demuestra[n] que la lógica de reproducción del capital a lo largo del modelo neoliberal ha venido generando un conjunto de desajustes en distintos niveles –financieros, productivos, comerciales, distribución, etc.– que son los que le han llevado a su agotamiento. (Sánchez, De Ita y Sotomayor, 2017, p. 120)

Sin embargo, durante esta crisis de 2008, el mundo del mercado del arte y la industria musical se beneficiaron ampliamente, ya que el arte contemporáneo se aprovechó de la especulación financiera, logrando ventas millonarias. La industria de la música comenzó a despegar en la tecnología del *streaming*, generando igualmente ganancias millonarias. En

general, el mercado del arte, de las industrias culturales o industrias creativas donde se circunscribe la industria musical, es hermético y constituye una burbuja, al igual que la burbuja inmobiliaria que en parte ocasionó en Estados Unidos y en el mundo un derrumbamiento financiero en 2008. Con ello se puede señalar que en las crisis del capitalismo el mercado del arte no se ve seriamente afectado.

El segundo caso se vuelve a comprobar doce años después del derrumbamiento financiero, es decir, en 2020 con el coronavirus. Basta el ejemplo de Italia, para marzo de 2020 cuando el virus estaba causando estragos a la población y a la economía de Italia, el FIMI, organización que agrupa a grandes compañías de la industria musical como Warner Music, Universal Music, Sony Music y BMG, pronostico que “el covid detendría el crecimiento anual de la música grabada en Italia” (Ingham, 2020); sin embargo, sucedió lo contrario, Italia se ubicó en el lugar doce de los mercados que más ganancias generaron para la industria musical, generando 87,97 millones de euros, un 2,1% más que en el mismo período de 2019 (Ingham, 2020).

Aunque hubo ganancias, sobre todo por el *streaming*, la industria aún se preocupa durante la crisis sanitaria por las pérdidas en cuanto al llamado sector vivo y derechos colectivos, donde hubo pérdidas del 70% por el cierre de bares y gimnasios. Por ello, el conglomerado de disqueras o *record label's* que representan el FIMI, “presionaron por un fondo especial para sellos discográficos pequeños y medianos del gobierno italiano para suavizar el golpe del bloqueo del coronavirus, que se activó antes de principios de septiembre” (Ingham, 2020).

Con lo anterior, se observa cómo las grandes transnacionales se agrupan y presionan a los gobiernos por fondos y políticas culturales que les generen mayores beneficios. Por ello, las políticas neoliberales del capitalismo definen las políticas económicas en torno a la cultura y el arte, sin mencionar la propia agenda de cada Estado con relación a las obras artísticas que legitima y apoya. Estas políticas permean todo el sistema político y económico, impactando no solamente en el trabajo de los artistas, sino también en la cultura en general y en la percepción del público de lo que se considera como arte o expresiones artísticas, bienes culturales que deben ser consumidos; sin embargo, si mantienen rupturas

con dichos cánones pueden ser considerados como bienes culturales de segunda, no aptos para ser consumidos o expresiones artísticas fallidas.

Hasta el momento se ha señalado cómo la industria musical y los artistas del *mainstream* generan grandes ganancias en detrimento de la mayoría de artistas, y cómo las políticas neoliberales coadyuvan a una situación de precariedad laboral de los músicos, por lo tanto, surge la siguiente pregunta: ¿cómo valorizar correctamente el trabajo del músico?

De acuerdo con Ruiz, “para analizar el valor, o mejor el precio de una obra de arte actual, habrá que dividir el total en tres apartados: costes de producción, valor artístico y valor de cambio” (2013, p. 52).

Los costes de producción son el trabajo y el capital invertido en su ejecución, que acaba siendo el porcentaje menor, salvo en producciones costosas donde el comitente frecuentemente paga aparte los insumos que se requieren para la elaboración de la expresión artística, como algunos *performances* o espectáculos en vivo. La naturaleza económica del bien artístico tiene estrecha vinculación en la actualidad con la teoría marxista que reconoció un carácter universal al valor-trabajo”.

El valor artístico es el que mayor importancia tiene en la cotización de la obra, pero pasa necesariamente por la consideración del tercer apartado, el valor de cambio, basado en la oferta y en la demanda.

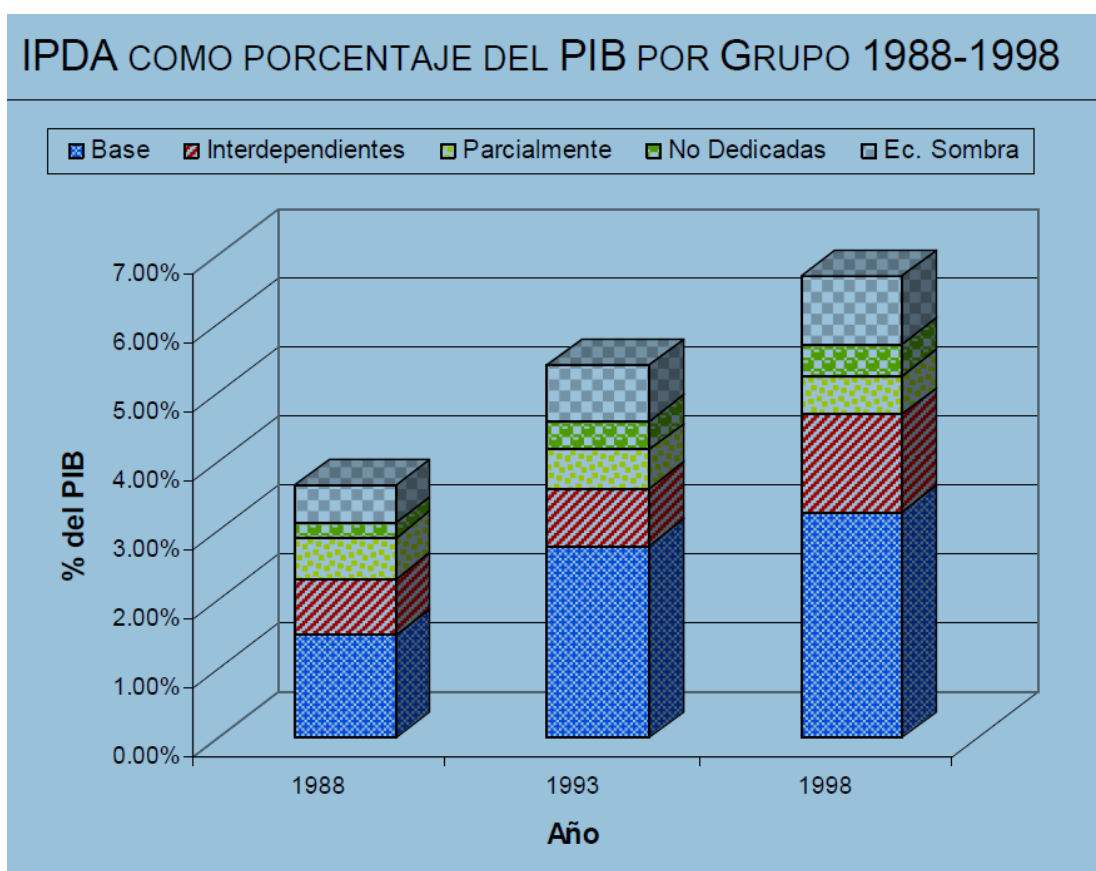
La situación del mercado del arte, en la cual está inscrito el trabajo de las y los músicos, que se ha descrito no es ajena a México. Por ello, en 2004 el economista mexicano Ernesto Piedras en su obra *¿Cuánto vale la cultura?*, muestra que hay un impacto socio-económico de la cultura. Asimismo, menciona Palacios (2011) que el premio Nobel de Economía en 2001, Joseph Stiglitz, establece la relación que existe entre la cultura que tiene una nación respecto de su desempeño económico, esto de acuerdo con el efecto que podría tener en el desarrollo de sus instituciones y en la conducta de sus ciudadanos.

Los periodistas Angélica Abelleira y Eduardo Cruz mencionan que en la investigación de Ernesto Piedras de 2009 se establece que existen “185 mil micros,

pequeñas y medianas empresas culturales, mismas que dan empleo a más de un millón de personas” (Abelleyra, 2010).

Continuando el sentido económico del arte y la cultura, Ernesto Piedras encuentra que para 1998 en México el valor de las industrias protegidas por el derecho de autor (IPDA) representan el 6.7 % del PIB, a diferencia del 3% que representó en 1988 (ver figura 10).

Fig. 10. El IPDA representaba en 1998 el 6.7% del PIB.



Fuente: Ernesto Piedras, *¿Cuánto vale la cultura?* (2004).

En México, existe un retraso en la economía de la cultura debido a que el Estado actúa como el cuasi-monopolio de la producción cultural del país. Esta situación ocurre debido al modelo capitalista, además se ve acentuada por las políticas del país. Por ejemplo, las políticas de 2008, según Vargas (2009) en el *Diario Oficial de la Federación*, acuerdo 442, desaparecen las asignaturas de filosofía como obligatorias, y que obedecen a la

continuidad del proyecto neoliberal que se ha implementado en México desde 1982. Con ello, en materia de educación se han erradicado sistemáticamente asignaturas en las aulas que fomentan el pensamiento crítico y aspiraciones que son ajenas a la cadena de trabajo capitalista, y las materias artísticas como la música que complementan la formación humana han sido relegadas como materias opcionales.

De acuerdo con esto, Gabriel Zaid ejemplifica por qué las políticas culturales pueden afectar al poder en turno, menciona que “para Echeverría los peligros inmediatos de inestabilidad política venían de la cultura inquieta. Debido a ello aplicó el sistema tradicional: ‘no hay cultura que resista cañonazos’” (Zaid, 2013, p. 164).

La búsqueda de la rentabilidad en el arte determina el gusto en la sociedad y se genera la falsa estetización del mundo, de la que habla Lipovetsky (2015). Esta rentabilidad en el mercado del arte ocasiona el relegamiento de artistas que no se apegan a esas exigencias, a dichas normas que la sociedad capitalista está marcando.

Es en parte por esta razón que existe una precariedad en el trabajo de los artistas y de los músicos, como señala Guadarrama, Hualde y López: “En México, cada vez son menos los músicos que tienen un lugar estable en las orquestas, y aun éstos, por el carácter temporal de sus empleos o la inexistencia de contratos, trabajan simultáneamente como extras en diversas orquestas, como maestros en instituciones de enseñanza públicas y privadas o de manera particular” (2012, p. 20).

Los autores identifican tres dimensiones que caracterizan la situación laboral de los músicos en México, la dimensión contractual (hay pocos músicos con contrato), la dimensión económica (hay una segregación salarial y en los empleos particulares que pueden ofrecer momentáneamente ingresos altos, estos solamente compensan la inseguridad laboral y los períodos de desempleo), y finalmente la dimensión social (en la cual solamente la minoría de músicos con empleo estable gozan de prestaciones de ley). Los músicos conforman una categoría laboral que muestra la precarización, la cual, de acuerdo con estos autores, ocurre debido a la “desarticulación crónica entre escuela, el mercado de trabajo y las políticas públicas” (Guadarrama, Hualde y López, 2012, p. 22).

El trabajo de los artistas en México, de sus músicos, refleja la precariedad social del trabajo, donde no existen políticas que brinden una continuidad a la calidad educativa y posteriormente con su correspondencia en el mercado del trabajo. El mercado del arte beneficia, como se ha mencionado al principio, solamente a aquellos individuos que logran insertarse dentro de las demandas capitalistas del *mainstream*. Ejemplo de ello son artistas establecidos dentro de las tendencias de mercado. Por ello, la música latina ha pasado a representar un mercado emergente en el *streaming*, donde las obras simples, homogéneas, conforman el nuevo mercado, interrelacionado a cuestiones políticas y culturales, es el caso del reguetón y canciones como Despacito que marcan las tendencias de mercado. El *streaming* ha revigorizado la industria musical mexicana, reportando para 2016 ingresos de 133.5 millones de dólares (Gutiérrez, 2017).

En México, de acuerdo con la publicación *Forbes*, la música que más se escucha por *streaming* es la música de banda, con personajes como Julián Álvarez y la Arrolladora; después el *trap* o reguetón; seguido por artistas pop como Justin Bieber y Selena Gómez (Solís, 2016).

Lo anterior son las consecuencias empobrecedoras del arte cuando obedecen preponderantemente a fines mercantilistas, ya que hay un detrimento del valor estético y simbólico de las expresiones artísticas y de las obras de arte, pues éstas se convierten únicamente en formas vacías y conceptos vacuos que se legitiman con las instituciones que ha captado el sistema capitalista, las cuales para justificar este tipo de obras generan incluso marcos teóricos del arte que son falsos y que sostienen ideas vacías haciéndolas pasar por estéticas o acentuando su valor cultural. Lo mencionado conforma los mecanismos por los cuales el capitalismo, a través del despojo de lo estético, legitima a los artistas por su renombre en los grandes circuitos del mercado del arte.

Incluso artistas que orbitan el *mainstream*, reconocidos compositores de música para películas como Vangelis, han expresado su descontento con la industria musical, pues el único objetivo de esta son las ventas. La música es muy demandante, se trabaja con los dedos por horas como un atleta. Menciona el compositor que para lograr hacer la música que él quería y de tener los instrumentos, la tecnología y su estudio, tuvo que aceptar jugar parte del juego de la industria musical, crear éxitos y lograr ventas, lo que fue su principal

obstáculo para crear lo que él realmente quería. Además, tuvo que hacerlo, no fue su decisión, de otro modo no podría haber equipado su estudio con la tecnología que le permitiera generar las composiciones que él realmente quería hacer (Palmer, 2020).

Entonces, se ha mencionado que la industria musical obedece al único fin de generar enormes sumas de ganancias, no tiene que ver con el arte, segrega a los artistas que no le sirven a dicho fin; además, debido a las condiciones políticas de la cultura en México y su desarticulación entre la formación y el trabajo artístico con las políticas públicas, genera una precariedad social. Esto, en conjunto con el modelo capitalista global que impera en el mercado de arte y la industria musical, ha obligado a los artistas a buscar y generar diversos modelos de trabajo, muchos de ellos con una orientación social.

La precariedad del trabajo de los músicos presenta distintos síntomas, uno de ellos es el desempleo, por lo que los artistas en respuesta al capitalismo, no les queda otra opción más que trabajar como artistas independientes o incorporarse a otros artistas en la misma situación y conformar colectivos. Por ello, concordamos con lo que señala Quiña:

[La música independiente es] un espacio alternativo al circuito de las compañías discográficas multinacionales [...], desde la economía política se ha señalado que mientras la búsqueda de ganancia caracteriza el accionar de las discográficas multinacionales, la producción cultural independiente, sin que desaparezca el interés por el lucro, rige su actividad por objetivos de índole estética, ideológica o política (Zallo, 1988), aunque la heterogeneidad y diversidad que la constituyen dificulta identificar sus fronteras a simple vista (Quiña, 2013, p. 122).

Además, “la producción musical independiente suele reconocerse alejada de la órbita de la gran industria discográfica y los sellos multinacionales” (Quiña, 2013, p. 123). Sin embargo, en la economía mundial capitalista es difícil desvincularse totalmente de la industria musical, ya que muchos artistas independientes terminan usando las plataformas de distribución de la industria, como se profundizará en el apartado 4.5.

Como se ha delimitado en el apartado 1.4, señalamos a la industria musical desde la crítica de Frankfurt y de acuerdo con los complejos modelos que presenta Wikström, y en

ese sentido concebimos a la industria musical como: la expresión de la economía mundial capitalista que controla la producción y circulación de la música, cuyo entramado es complejo e incluye a múltiples industrias, desde las grandes productoras, la publicidad, los vínculos con la industria del videojuego y el cine, hasta la producción de instrumentos y *software* especializado.

En ese sentido, se puede utilizar un *software* o marca de instrumento sin subsumirse a la industria. Sin embargo, casi siempre el *software* especializado en la producción musical se enfoca a crear un estándar en cuanto a la producción musical, que sirva para que la música sea distribuida en sus plataformas y así cobrar a los músicos independientes por el uso de su tecnología y red de distribución, además muchas marcas de instrumentos son publicitadas por las estrellas musicales del momento, lo anterior es una forma de dirigir al consumidor; a las y los músicos, para crear música utilizando el modo de producción de la industria musical. En dicho sentido, el músico en la industria musical contemporánea se convierte tanto en productor como en consumidor. Por ello, nos parece pertinente recordar lo que señala Quiña:

[Hay que] reconocer a la música independiente como acumulación de capital en potencia y en procura de su despliegue se le dispensa atención, alimentando una suerte de sueño americano de éxito musical desde míticos orígenes de desposesión y sacrificio, donde los actores principales son los inversores, propietarios o bien los músicos en cuanto emprendedores o, lo que es lo mismo, productores privados e independientes (Marx, 2001) de mercancías musicales, a partir de cuya realización son reconocidos como tales (Quiña, 2013, p. 124).

Sin embargo, es una tarea complicada la de las y los músicos independientes que se resisten a la subsunción de la industria musical, pero que utilizan sus herramientas, pues es fácil perder el rumbo independiente y terminar creando música de acuerdo con los estándares y tendencias de la industria. La forma de resistencia más simple es permitir que su trabajo creativo no se subordine a las tendencias o al deseo de éxito comercial. Lo mismo ocurre cuando utilizan las plataformas de *streaming*, pueden resistirse mientras solo las utilicen para darse a conocer para enriquecer sus vínculos y conciertos en vivo, donde tendrían que

apropiarse de su modo de producción y no estar al servicio de los capitalistas. Otra forma más compleja es la crítica social, pueden utilizar las plataformas para expresar una crítica de las injusticias y fenómenos sociales, por ejemplo, la migración.

También existe la posibilidad de que los artistas independientes sean “descubiertos” y, por lo tanto, contratados por algún sello discográfico de la industria, es ahí cuando:

[L]o creativo sucumbe ante lo idéntico. Sin embargo, esto no quita que nos encontremos ante la tensa particularidad de que la música independiente produce una originalidad que resulta exactamente lo que necesita luego la industria cultural para reproducirse, como según García (2008) sucedería con el rock. Si en dinámica de consumo contemporánea la obsolescencia rige los tiempos cada vez más acelerados y acotados de que dispone la industria, también la cultural, para la valorización de sus productos, no sólo se requiere un análisis que conciba la acción creativa tanto desde la agencia como desde la estructura, sino la indagación de los procesos históricos concretos, su particularidad, en nuestro caso, por una necesidad permanente de renovación de mercancías obsoletas que no es posible lograr sin el trabajo innovador de la acción humana creativa (Quiña, 2013, p. 134).

Es decir, no solo se corre el riesgo de que las y los músicos se subsuman al crear música que sigue las tendencias musicales, también existe el peligro cuando realmente producen música independiente y que no está sujeta a las tendencias. La industria musical controla las plataformas de distribución digital y de *streaming*, y un artista externo a la industria, sea independiente o comercial, desconocido o mediático a nivel local, puede ser blanco de ser cooptado por la industria cuando esta se entera, por medio de las estadísticas y los algoritmos, de su popularidad en ascenso. Además, por lo general una vez que un artista publica su música en las plataformas, un porcentaje de las posibles ganancias ya está pactado para la industria.

Otra manera de resistirse es a través del trabajo en colectivos y de la autogestión, la cual en algunas ocasiones complementan con el apoyo de becas que el Estado implementa como parte de sus políticas culturales.

Estas becas que otorga el gobierno se someten a competencia y son elegidas de acuerdo con la propuesta que presenten los artistas, lo cual a veces resulta controversial, pues estas becas se pueden volver un medio de control por parte del gobierno para impulsar ciertos proyectos que lo beneficien y que no lo ataquen con temas políticos. Por otro lado, el número de becas otorgadas es mínimo en comparación a los artistas que las necesitan. El resultado del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca, 2017) para las becas otorgadas en 2017 para jóvenes creadores arrojó 17 becas para músicos. Otro modelo de trabajo para los artistas es el llamado *Crowdfunding* o financiación colectiva a través de medios electrónicos como las redes sociales en internet.

La música en México ha tenido un desarrollo accidentado y moldeado de acuerdo con cómo se han articulado las artes con las políticas públicas y económicas. Recordemos que, desde la cultura maya y azteca, la música se encontraba muy presente en la vida diaria y además se estaba ligada al poder, a través de la figura de los chamanes (Attali, 2017).

Si bien es cierto que no se tienen registros musicales escritos, se ha tratado de rescatar la cultura musical prehispánica, por lo que a través de los estudios musicológicos se ha sugerido cómo pudieron haber sido sus representaciones musicales teniendo en cuenta la diversidad de instrumentos musicales que existieron.

Desde el Virreinato se utilizó a la música como un instrumento de poder, para acercar a los conquistados a la nueva religión católica. Por ello, Lourdes Turrent (2006) nos habla de la “conquista musical de México”. En dicho período existió una fuerte dependencia musical de las principales corrientes musicales, españolas y europeas, fuertemente apegadas a los rituales litúrgicos católicos. También se comenzaron a crear otro tipo de melodías de corte secular (no religioso), pero totalmente influenciadas por las formas musicales de Europa.

Es hasta el período de la Independencia, y sobre todo lo apreciamos con la Revolución mexicana, que la música en México comienza a emanciparse, pues dan inicio los corridos revolucionarios, como la Adelita y la Valentina.

Sin embargo, en el período nacionalista, se le da una direccionalidad a la música de acuerdo con la agenda política y al nuevo proyecto de nación por lo que se impulsa la

nueva música nacionalista, generando el folclore mexicano, y uno de sus grandes expositores es el compositor Manuel M. Ponce. También es la época en la que se consolidan los mariachis.

Posteriormente, entre los años veinte y cuarenta del siglo XX, se impulsa el bolero como una educación sentimental mexicana (De la Peza, 2001), y en conjunto con el auge del cine, y la incipiente industria del disco musical de los cuarenta, se comienza a dar entrada a la música de otros países. A partir de 1960, y con artistas como los Beatles y la escena del rock, se va conformando una industria musical que, en conjunto con la dependencia cultural de México hacia Estados Unidos, se empezó a generar un mercado en México para la música norteamericana e inglesa.

Dicha dependencia cultural continua, mientras que con los movimientos sociales de 1968 se dio un nuevo impulso al folclore mexicano y surgieron nuevas tendencias y estéticas musicales de protesta contra la masacre estudiantil impulsada por parte del presidente en turno Gustavo Díaz Ordaz.

Sin embargo, la industria musical para México en los años setenta se centraría sobre todo en los artistas de habla inglesa. En comparación, hubo poca difusión para la nueva música latinoamericana, la cual por un lado tenía una gran riqueza estética y, por otro, política, ya que muchos cantos eran de protesta, debido a la gran cantidad de movimientos sociales que se generaron en toda América Latina. Si bien existían discos y se conocían grupos como Inti-Illimani, Víctor Jara y Los calchakis, la industria musical giró a promover festivales latinoamericanos como el Festival de la Canción Latina en el Mundo, donde se impulsaron a figuras apolíticas como José José.

En ese sentido, Morales y Romero señalan que.

[...]el músico muestra la sensibilidad de una época, a veces, si es un arte político, muestra⁴² 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

⁴² 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”.

puede señalar a la compositora Judith Reyes quien defendía la lucha revolucionaria y agraria, criticó duramente las matanzas de 1968. Los tres personajes no solo 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 (2021, p. 17).

A partir de los años ochenta y hasta la fecha, la invasión de música extranjera, y la dependencia cultural, acentuada por las políticas neoliberales, fueron más agresivas. Hasta el día de hoy se puede observar cómo las tendencias musicales de la industria musical son las que imponen las directrices para el resto de los músicos.

Entre las décadas de los ochenta y noventa se gestó el rock mexicano, el cual también fue cooptado por la industria y posteriormente se fue difuminando y dio paso a nuevas propuestas de la industria musical como el reguetón, género que ha imperado en la industria desde 2002. Esto no quiere decir que la industria haya dejado otros nichos comerciales, esta mantiene diferentes géneros musicales que le son redituables como el rock alternativo, que en sus inicios buscaba ser una opción diferente a lo que existía dentro de la industria musical.

Por ello, el desarrollo de todo el presente capítulo ha versado en discutir cómo los aspectos políticos también se han articulado y configurado el devenir musical del país, políticas nacionalistas, industria musical y políticas neoliberales han configurado la música mexicana de las últimas cuatro décadas.

Puebla no es ajena a la situación descrita, por ello la historiadora del arte Montserrat Galí, en colaboración con otros autores, muestra cómo en Puebla ha ocurrido el devenir musical en la obra *Historia de la música en Puebla* (2010), donde se devela que los géneros que han articulado a la ciudad y han predominado son la canción latinoamericana y el rock, mientras que el jazz ha tenido un repunte a partir del siglo XXI.

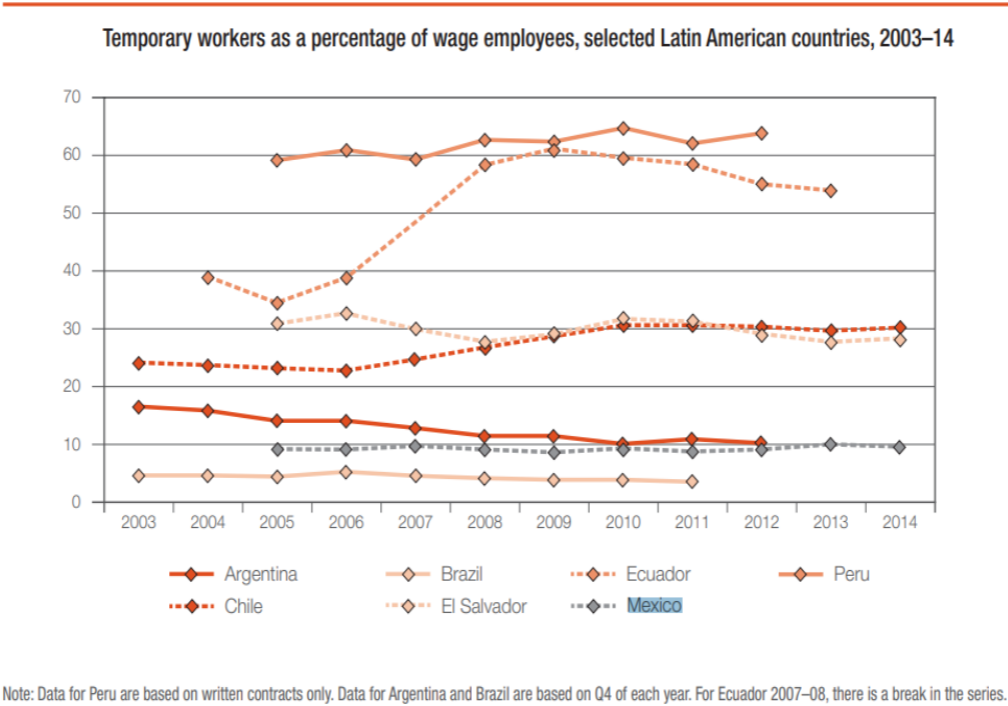
Para la mejor comprensión de la situación musical que ha prevalecido en México y en Puebla, es necesario analizar algunos datos cuantitativos de la situación actual. Es importante señalar que el contexto laboral en México es en buena parte de carácter

informal, situación que no es ajena a las y los músicos. Lo cual se podrá observar en el siguiente capítulo para el caso de Puebla.

En ese sentido, en México la encuesta de población activa logró capturar información sobre trabajadores que no reciben salario (trabajadores subordinados no asalariados). Estos eran trabajadores que se identificaban como independientes, no empleaban a otra persona, no tenía su propio vehículo o local.

Para el cuarto trimestre de 2014, estos trabajadores representaron 4,1 por ciento del empleo total (ILO, 2016, p. 100) (ver figura 11).

Fig. 11. Porcentaje de trabajos temporales en países de América Latina, de 2003 a 2014.



Fuente: ILO, 2016.

En México, el empleo temporal como porcentaje del empleo asalariado estuvo entre 8 y 9 por ciento durante la mayor parte de la década de 2000. Aumentó a casi el 10 por ciento en 2015, posiblemente debido a la reforma laboral de finales de 2012 (ILO, 2016, p. 60).

Conclusiones capitulares

Se debe ubicar correctamente el origen del capitalismo, su dinámica basada en la explotación y el despojo, situación que también ha afectado a la dimensión artística y musical. Existe una doble vía que ha recorrido el arte y la cultura: subsunción y resistencia. Vías que atraviesan la historia y sociedad mexicana hasta nuestros días.

Es necesario comprender que la necesidad de reproducción del capitalismo se satisface mediante la permanente valorización del capital, la explotación del trabajo y de los recursos naturales constituyó el elemento que permitió integrar en la reflexión situaciones tan diferentes como el medio ambiente, la cultura y el arte. Las tres han sido absorbidas en su destino por el capitalismo y el modelo neoliberal. Las propuestas tan difundidas como la economía verde, la sustentabilidad, la economía naranja pueden ser mejor comprendidas por su papel en la reproducción del capitalismo.

El modelo neoliberal que se implantó en México a partir de los años ochenta permitió que los conservadores guiaran el tipo de expresiones culturales y artísticas que se desarrollaban en México. Reprimiendo aquellas expresiones de izquierda que no les eran funcionales y que atacaban su posición privilegiada.

El neoliberalismo generó pobreza y el concepto bajo el cual se buscaba llegar a ser como los grandes países industrializados fue el desarrollo. Debido a las crisis se mostró la imposibilidad del desarrollo y comenzaron a surgir nuevas formas en que el capital se acumularía. Entre ellas, la sustentabilidad y la economía verde, bajo el disfraz de reducir la contaminación y el calentamiento global, en realidad generaron nuevas formas de explotación de la naturaleza. De igual manera, apareció en 2001 el fundamento para explotar formalmente el trabajo de las y los artistas, la creatividad y la cultura, bajo la forma de la economía naranja se daría un impulso para mostrar la derrama económica de las industrias creativas. De igual forma, esto es solamente un telón para ocultar cómo el capital ha subsumido formalmente al arte y al trabajo de los artistas.

El trabajo del artista entonces es subsumido por el capital, pues el artista plasma el producto de su vida y su creatividad, su actividad social a través de signos los cuales tienen un significado estable y contribuyen al desarrollo histórico de la sociedad; sin embargo, con

la subsunción del arte al capital, el arte ya no obedece a los intereses de una población sino a los del mercado. El despojo entonces también ocurre en los bienes sociales y en su mercantilización pues el capital va fracturando y dividiendo. El trabajo es alienante porque sirve al capital y esa relación de dominación es velada por el Estado.

El mundo del arte ha sido el último bastión que el capitalismo ha subsumido, pues en principio la actividad artística creadora obedece a una libertad espiritual, un crecimiento humanista a través de la subjetividad. También la actividad de gozo del arte debiera brindar un conocimiento de la realidad, de la subjetividad y del crecimiento espiritual y humano. Pero cuando el gozo se transforma en consumo y la creación en producción de mercancías, entonces el arte se subordina al capital desarticulando su función social y su carácter espiritual y humano.

El arte político debe intervenir las relaciones de poder en las cuales se encuentra profundamente imbricada y debe criticar al capitalismo desde las relaciones de explotación del trabajo y los medios de producción. Las y los artistas deben repensar la forma de producción artística y liberarse de las relaciones de poder que los guían para satisfacer un mercado, ya que ahí el arte pierde su esencia, y deben resignificar su actividad como un trabajo que debe salir de la dominación del capital.

Habría entonces que repensar a la cultura y al arte alrededor de la hegemonía cultural y de las nuevas propuestas ante el desarrollo y el capitalismo, como las del bien vivir, las cuales señala Anibal Quijano que son “un complejo de prácticas sociales orientadas a la producción y a la reproducción democráticas de una sociedad democrática [...] [es decir un modo alternativo de existencia social] a la Colonialidad Global del Poder y del Eurocentrismo” (Quijano, 2002, p. 847).

En ese sentido, habría que replantearse las políticas para un cambio de la forma en que consumimos, lo cual es un aspecto cultural, por lo que se debe plantear la construcción de un mundo distinto a la racionalidad occidental, lo que deja una problemática fundamental: ¿cómo construir esa nueva subjetividad? Tal vez desde el arte político y crítico sea posible apuntalar nuevos discursos y subjetividades hacia una sociedad encaminada a descolonizar el poder y el saber.

Se identifica a la dependencia cultural como la cuarta articulación estratégica que configura la precariedad y subsunción de las y los trabajadores de la música. La dependencia cultural condiciona a la dimensión cultural y política, identificada como la hegemonía cultural que impacta en México y su articulación con la dimensión económica, identificada como los requerimientos y condicionamientos de los países dominantes. Esta articulación es posible gracias a la economía mundial capitalista y al modelo neoliberal con sus políticas, los cuales generan condiciones precarias en general a los trabajadores de los países dominados por los países hegemónicos.

Por lo tanto, esta articulación condensa el entramado de los procesos macro que inciden en la precariedad y subsunción de las y los músicos. No solamente es la articulación cultural y política con la económica, sino que hay interdefiniciones en todo el conjunto de dimensiones.

CAPITULO 4. Los músicos en Puebla: condiciones laborales y resistencia contra la precariedad

4.1 Proceso metodológico para abordar el estudio de los músicos en Puebla

La investigación se centra en la precariedad laboral que existe alrededor del trabajo de las y los músicos. Categoría que abarca dos ejes: compositores e intérpretes, los cuales a su vez pueden distinguirse en dos subcategorías: músicos académicos y músicos líricos, estos últimos además contienen una categoría central para analizar el fenómeno económico y social de la precariedad laboral de los músicos, categoría que hemos denominado como músicos líricos de oportunidad. Por lo tanto, se busca indagar acerca de la precariedad económica y social, así como el impacto que tiene la *industria musical* en el trabajo de las y los músicos.

Por ello la pregunta vertebral de la investigación es: ¿De qué manera se articulan y reconfiguran las condiciones socioeconómicas que propician la conformación de un mercado laboral del músico con implicaciones de precariedad económica en México?

Los ejes analíticos o categorías ordenadoras se desprenden del problema de investigación, siendo los centrales: Músico, Trabajo y Precariedad. A partir de ahí las y los músicos se abordarán a partir de las categorías propuestas de músicos como trabajadores de la música.

Las y los músicos son persona que conocen ampliamente y ejercen el arte de la música trabajando como instrumentistas o compositores, se ha formado invirtiendo tiempo de vida en su capacitación empírica y teórica, ya sea a través de las académicas o de manera autodidacta, hasta el punto en que su trabajo puede ser reconocido como un oficio o como un profesional de la música, porque tiene la capacidad para interpretar y o componer de manera satisfactoria múltiples piezas musicales. Tienen una destreza con su instrumento o conocimiento para crear canciones, son creativos y tienen una sensibilidad para poder expresar emociones con sus creaciones o interpretaciones.

Las 3 categorías que se han señalado en la introducción y en el capítulo 2, son: músicos académicos, músicos líricos, y músicos de oportunidad.

En las tres categorías existe la subcategoría de ejecutante o compositor, como se señaló en el apartado 2.1.

Se recapitula que los académicos tienen una formación como profesionales de la música en universidades y o conservatorios. Mientras que los líricos, aunque no tienen una formación académica, sí despliegan un conocimiento empírico que les permite tener el oficio de músicos, los cuales pueden desempeñarse solo como ejecutantes o también de manera creativa como los compositores y los canta-autores.

Hemos denominado músicos de oportunidad a aquellas personas que han encontrado en la música un medio para su subsistencia y que desarrollan su actividad en los espacios públicos cotidianos como la calle, la plaza e incluso en el transporte público.

Dentro de sus características es que no cuentan con formación musical alguna, y que por el espacio de por lo menos dos años⁴³ se han formado como músicos urbanos a partir de botear⁴⁴, de reunirse alrededor de otros músicos y del auto-aprendizaje. La segunda característica es que usualmente son personas de bajos recursos económicos⁴⁵, y que han encontrado en la actividad musical, sobre todo en su ejecución un medio para sobrevivir. Por lo tanto le han dedicado tiempo para formarse como músicos líricos y es una actividad central para su supervivencia.

Es así que, los criterios para definir el objeto de estudio y delimitar la categoría de músicos es que desempeñen la actividad como forma de vida y que por lo menos la lleven desarrollando por dos años y en el caso de los músicos académicos que tengan el grado correspondiente.

Los músicos académicos comprenderán a los ejecutantes, compositores y arreglistas, la categoría no es rígida debido a que un músico profesional puede desarrollar una o varias actividades musicales al mismo tiempo o tener una dinámica itinerante. En la categoría de músicos académicos o profesionales también se integran los músicos maestros, aquellos que ejercen la actividad docente ya sea vinculada o no al campo musical.

⁴³ El tiempo señalado como formación es suficiente para poder armar un repertorio y practicarlo para poder desempeñarse como músico en las calles.

⁴⁴ Tocar música y pedir cooperación, para la cual, usualmente tienen un bote donde la gente que así lo desea los apoya con algunas monedas.

⁴⁵ Sin embargo, la categoría no es rígida y admite excepciones, donde pueden existir músicos de oportunidad que tienen recursos económicos, que han cambiado su trabajo laboral por la música por circunstancias de la vida, y que se han formado alrededor de otros músicos y del auto-aprendizaje. Pero como se ha descrito, serían excepciones aquellos músicos de oportunidad que vienen de otro mercado laboral y que cuentan con recursos.

Son diversos los trabajos que pueden realizar estas categorías de músicos, en algunos convergen como el tocar en bares, restaurantes o espacios públicos. En otros es más común que puedan encontrarse a los académicos y líricos, como los estudios de grabación, sin embargo, es posible que músicos de oportunidad hagan la transición a la categoría de líricos y ubicarse también en estudios. Mientras que algunos tipos de trabajo son más frecuentes para los músicos académicos como la enseñanza musical en universidades, la investigación musicológica o en dimensiones sociales.

Por último, también se analizan aquellos músicos académicos que son desplazados, por la dinámica capitalista de la *industria musical*, a otra actividad totalmente alejada de su formación musical debido a la falta de oportunidades laborales lo que resulta en una insatisfacción del sujeto por dicho alejamiento.

No se analizan a aquellos individuos que mantienen la actividad musical únicamente como hobby. Tampoco a los lutieres, fabricantes de instrumentos musicales, Sonideros y DJs. Debido a que su actividad laboral es tangencial a la ejecución y composición de la música y a las características señaladas como objeto de estudio de esta investigación.

Por lo tanto, de acuerdo a la pregunta de investigación y al problema de investigación se han elegido las herramientas cualitativas y cuantitativas a utilizar. Es lo que Bourdieu (2002, p.11), señala como la definición del método en función de los objetivos de lo que se quiere investigar y, por lo tanto, si se desea conocer el comportamiento de los sujetos, los factores bajo los cuales su subjetividad se ve impactada dentro de un trabajo precario, entonces el método tiene que tener un carácter de acuerdo a dicho objeto de estudio, no se puede aplicar cualquier método a cualquier investigación.

Se hace necesario utilizar técnicas cuantitativas para conocer la cantidad de ingresos y gastos del músico, por ejemplo, y técnicas cualitativas para conocer el impacto de las condiciones de su trabajo en su calidad de vida.

Debido a la argumentación anterior se hace énfasis en que el método “no es susceptible de ser estudiado separadamente de las investigaciones en que se lo emplea” (Bourdieu, 2002, p11). En ese sentido, se utiliza una metodología mixta ya que es necesario conocer los datos que existen sobre la precariedad en los músicos y las condiciones socioculturales subyacentes a la *industria musical*, pero también resulta de gran

importancia conocer la subjetividad y la percepción de los músicos en cuanto a la forma en que los afecta el mercado del arte; *industria musical*, en sus condiciones de vida y en su producción artística.

Además de utilizar técnicas mixtas, el diseño de la investigación se ha estructurado de acuerdo a un diseño flexible el cual tendrá una “estructura subyacente de los elementos que gobiernan el funcionamiento [del] estudio” (Mendizábal, 2006, p.67) Lo cual se traduce en que se articularan los elementos de manera flexible, permitiendo la posibilidad de cambio para captar la realidad en movimiento (Zemelman, 1987) de la precariedad en el trabajo del músico, durante la investigación. La flexibilidad⁴⁶ conlleva una apertura para situaciones novedosas que pueden inclusive modificar aspectos de las preguntas de investigación o pueden llevar a adoptar técnicas no planeadas en un principio para recolectar y conceptualizar los datos.

Los datos cualitativos que se obtendrán a través de este diseño flexible son principalmente de carácter emergente, es decir, “*inductiva*, más que fuertemente configurada.” (Mendizabal, 2006, p.65) Es importante establecer que los datos producidos con esta flexibilidad resultaran en datos altamente descriptivos y con un aporte significativo para la investigación, al brindar en voz de los entrevistados, de forma escrita, una mirada a su subjetividad y a su conducta observable, ante el impacto de la precariedad en su trabajo.

Las técnicas cualitativas seleccionadas se enfocan a lo que se denomina estudio de caso, el cual “puede partir de la utilización de categorías conceptuales para el desarrollo de la investigación y el desarrollo de teoría [...] y realiza recortes específicos de la realidad social para su abordaje [...]” (Neiman y Quaranta, 2006, p.216).

Además, los estudios de caso permiten abarcar un amplio espectro de enfoques y comprenden desde análisis teóricos, de carácter marco macro-históricos hasta investigaciones empíricas sociológicas. El estudio de caso propuesto, es el de la precariedad del trabajo de los músicos en Puebla en la época contemporánea.

Las técnicas cualitativas que se han seleccionado son la entrevista semi-estructurada, la historia de vida y la observación participante. Dichas técnicas permitirán un

⁴⁶ La flexibilidad es para el diseño en la propuesta y el diseño en el proceso de investigación.

conocimiento amplio sobre el objeto de estudio y se han elegido con cuidado y teniendo en consideración a lo que Bordieu (2002) llama una “vigilancia epistémica”. Al respecto señala: “es necesario someter las operaciones de la práctica sociológica a la polémica de la razón epistemológica, para definir, y si es posible inculcar, una actitud de vigilancia que encuentre en el completo conocimiento del error y de los mecanismos que lo engendran uno de los medios para superarlo” (Bordieu, 2002, p.14).

Es decir, las técnicas elegidas han sido sometidas a una reflexión epistemológica o vigilancia epistemológica tanto en sus conceptos, técnicas, e instrumentos. Se ha reflexionado en la pertinencia de los conceptos como el de subsunción y de precariedad dentro de la investigación y de su relación con los datos que pueden ser aportados a través de la entrevista semi-estructurada de la biografía de vida y la observación participante. Las técnicas elegidas están vinculadas a una epistemología que ha sido desarrollada en el capítulo 1.1 y por lo tanto es a partir de dicha epistemología que se derivan los métodos y técnicas elegidas, las cuales establecen una congruencia para desarrollar la investigación.

La entrevista permitirá conocer la vida del trabajador de la música así como comprender el impacto de la precariedad laboral en torno a su calidad de vida. De acuerdo a Vela (2001) “la entrevista cualitativa ha sido valorizada ya que permite acceso a la subjetividad y como medio para reconstruir la realidad. Permite entender “la acción social en los procesos sociales, se remite al conocido debate micro-macro” (Vela en Alexander, 2001, p.65).

El dialogo con los entrevistados permitirá un aporte de información suficiente en torno a sus experiencias subjetivas del fenómeno de la precariedad en su trabajo, fenómeno social, que como ya se ha mencionado con anterioridad resulta complejo y dinámico. Por ello, la entrevista cualitativa es una “vía de acceso a los aspectos de la subjetividad humana. (Vela en Alexander, 2001, p.64)

El tipo de entrevista que se utiliza es, como ya se mencionó, la semi-estructurada. De tal modo que a partir de la estructura de un guión con preguntas relacionadas a los observables y a las preguntas de investigación se buscará obtener datos cualitativos, pero también se tendrá la apertura de que la entrevista al ser semi-estructurada y por lo tanto el

entrevistado pueda hablar de temas periféricos que podrían aportar información relevante. Por ello Hernández (2001, p.418), señala que las entrevistas semi-estructuradas “se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados, es decir, no todas las preguntas están determinadas.

La biografía (Roséndiz, 2001, 135) es un método de análisis que busca la mediación de la realidad social, permite visibilizar al sujeto a través de sus propias visiones, de tal modo que se da el sentido que la realidad social que experimenta el sujeto, tiene para él.

La herramienta para lograr este aporte cualitativo es a través de las historias de vida, que son guías que se le dan al músico para que a partir de ellas establezca una narración y reinterpretación de su propia vida en torno a un fenómeno establecido, como lo es el de la precariedad laboral. Sin embargo, no tiene que ir contestando preguntas, solo reflexiona sobre la guía y tiene total libertad para hablar.

La historia de vida “se centra en un sujeto individual, y tiene como elemento medular el análisis de la narración que este sujeto realiza sobre sus experiencias vitales” (Mallimaci, 2006, p.177), es el estudio de un individuo o familia. Hay dos implicaciones para la práctica de la investigación: “La primera es la centralidad que adquiere el tiempo en la historia de vida (pasado, presente y futuro) del entrevistado [...]. La segunda es la importancia de la familia (la de origen y la formada por el entrevistado) en la vida de las personas, rompiendo con *la ficción de los individuos atomizados*” (Mallimaci, 2006, p.177).

La historia de vida realizada a uno o dos músicos, aporta una mirada desde la Crítica de la Economía Política, la música y las ciencias sociales. Ya que permite relacionar la vida del músico con su contexto social, cultural, económico, político y simbólico en el que transcurre la vida del músico, también permite analizar como dicho contexto ejerce una presión, una gravitación de influencia de tal modo que el sujeto es transformado.

Es lo que denomina Zemelman (1987) como el movimiento del sujeto y lo dado dándose. Es importante señalar que la historia de vida es una interpretación de la vida del

sujeto, contada a partir de la propia re-interpretación del sujeto, sobre su pasado y al reflexionar sobre su vida.

A continuación se presenta una matriz de congruencia epistémica (ver tabla 0) a través de la cual se puede observar la articulación entre los ejes epistémicos de la que deriva la identificación de las técnicas:

Tabla 0. Matriz de Congruencia de la Investigación

Planteamiento del problema (Problema Eje)	Objetivo general	Pregunta de investigación general	Objetivos particulares	Preguntas particulares
La precariedad es resultado de complejas configuraciones que tiene el mercado del arte musical dentro de la economía mundial capitalista y sus distintas dimensiones: económica, política y social.	El desarrollo del presente trabajo busca como objetivo general: aportar un modelo de análisis de las condiciones laborales de las y los músicos en Puebla, develando la trama de articulaciones estratégicas que configuran la precariedad y la subsunción en el trabajo de las y los músicos, así como sus implicaciones de género.	¿De qué manera se articulan estratégicamente las condiciones socioeconómicas que propician la conformación del mercado laboral y de la <i>industria musical</i> con implicaciones de precariedad económica para las y los músicos en Puebla, México?	Como objetivo particular se buscará: establecer recomendaciones, con base en el conocimiento logrado, que apoyen en la formulación de políticas y acciones para generar mejores condiciones de desarrollo en el trabajo de las y los músicos	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué categorías son las más adecuadas para analizar la problemática de precariedad en las y los músicos? • Cómo condiciona el mercado laboral musical las condiciones de vida y el trabajo de las y los músicos en Puebla, México? • ¿Cómo las políticas económicas y culturales impactan a las y los músicos en Puebla, México? • ¿Cuál es la situación de trabajo de las y los músicos? • ¿Si los ingresos de las y los músicos son insuficientes, que actividad alterna les permite sobrevivir? • ¿Cómo perciben los músicos la equidad de género en su vida y producción?
Corpus teórico (Categorías de análisis o Marco teórico, según sea el caso)	Unidad de análisis que pueden ser sujetos o comunidades a ser analizadas	Dimensiones o ejes de análisis	Temáticas específicas	
Análisis a partir de la Crítica de la Economía Política. mercancía-obra de arte trabajo productivo e improductivo trabajo no clásico subsunción real y formal	Músicos ejecutantes, Músicos compositores Músicos Académicos Músicos Líricos Músicos L. de Oportunidad.	Económica Política Cultural Social	Precariedad, trabajo creativo trabajo no clásico	
Observables; indicadores o variables	Estrategia metodológica para acceder a los observables	Operativización de la estrategia metodológica (guion de entrevistas; manejo de estadísticas; etc.)		
Condiciones Socio económicas	Aplicación de métodos cuantitativos y métodos	Cualitativo: Entrevista Semi-		

Condiciones de Vida Implicaciones del Mercado Laboral del Músico Político	cualitativos.	estructurada, Historia de vida Observación participante.		
---	---------------	--	--	--

Fuente: Elaboración propia

Con base en la Matriz anterior las técnicas utilizadas fueron:

I.- En cuanto a las herramientas cuantitativas que dan respuesta a las condiciones del mercado del arte y la *industria musical*, a las políticas económicas y a la cultura en México, así como de manera muy general a las condiciones de precariedad de los músicos se utilizaron métodos cuantitativos ya que se requiere hacer análisis estadísticos. Se obtuvo información del ENOE (INEGI) y estadísticas y documentos de la UNESCO, así como análisis estadístico utilizado de investigaciones relativas a las condiciones de trabajo de los músicos en México.

Respecto a las políticas económicas se recabó información de los programas de apoyo al desarrollo artístico con incidencia en los músicos, analizando estadísticamente la cantidad de músicos que reciben apoyo y el monto.

II.- En cuanto a las herramientas cualitativas se utilizaron para recopilar información acerca de la política pública a través del análisis de las entrevistas, para saber si los músicos han optado por becas o apoyos, así como para conocer su percepción acerca del apoyo de las políticas públicas.

Respecto de los músicos se recabó información acerca de ingresos, prestaciones sociales, seguridad, empleo, contratación, horas de trabajo y para ello se aplicaron la técnica del muestreo para lo que se requirió diseño y aplicación de cuestionario, mediante un muestreo estratificado. (Académicos, y Líricos). Se obtuvo información de estas mismas variables por métodos cualitativos a través de las entrevistas semi-estructuradas. Dentro de estas variables se agregaron preguntas para saber cómo perciben las y los músicos la problemática de género en su vida y producción. También se utilizó la historia de vida para lograr identificar el impacto de la precariedad laboral en la calidad de vida del músico, así

como conocer cómo percibe, desde su subjetividad la problemática entorno a la precariedad.

Otro grupo de variables, acerca de las condiciones de vida como son: las condiciones de vivienda, educación y las posibilidades de recreación y acceso a la cultura, se aplicaron también métodos cualitativos a través de la observación no participante y de las entrevistas semi-estructuradas. Para ello, fue necesario el diseño de las guías respectivas que permiten orientar el dialogo con los actores.

Otra técnica que se consideró aplicar, pero debido a las condiciones de cuarentena en la que el país se encuentra desde marzo del 2020 por causas sanitarias derivadas del COVID19 provocada por el virus SARS-CoV-2 no fue posible implementar en la investigación, es la observación participante. Las condiciones señaladas obligaron a una redefinición de la metodología en ese sentido y además dadas sus implicaciones en la vida en general en nuestro país y particularmente en las condiciones laborales de las y los músicos se consideró necesario incluir este aspecto en las entrevistas.

UNIDADES DE ANÁLISIS Y TÉCNICAS

Las unidades de análisis son: los músicos académicos, líricos y urbanos o de oportunidad. Independientemente de que su actividad musical sea la interpretación, la composición o ambas.

La técnica aplicada es la de la entrevista semi-estructurada y la historia de vida.

La entrevista semi-estructurada permite mayor flexibilidad durante la entrevista y comprender las condiciones laborales y de vida, así como las percepciones personales sobre dichas condiciones de los sujetos entrevistados.

La historia de vida se consideró importante de aplicar para el trabajo de investigación, ya que permite abordar de manera profunda la incidencia de las condiciones de vida y del contexto social en el transitar de una unidad de análisis a otra, es decir como hay músicos que son capaces de transitar de situaciones laborales y sociales muy precarias a otras condiciones de mayor estabilidad social y laboral a través del propio ejercicio de la actividad musical. Situación, por cierto, poco común.

El plan de trabajo previo a la entrevista fue:

- 1) La selección de los sujetos: Se realizó, primeramente, con base en los contactos personales derivados de la experiencia personal como músico. Que se enriqueció a través de recomendaciones emitidas por los músicos entrevistados, lo cual en técnicas cualitativas se conoce como efecto de bola de nieve. Posteriormente se localizó a la mayoría de músicos en el trabajo de campo, buscándolos de acuerdo a los espacios que usualmente ocupan en su desarrollo laboral, como la calle, restaurantes, bares, centros culturales, etc.
- 2) El primer contacto con los músicos a entrevistar y explicación del proyecto, así como la solicitud formal de la entrevista.
- 3) El número de entrevistas a efectuar. Debido a que se proponen 3 unidades de análisis, el número de entrevistas sea de 3 por unidad, dando un total de 9 entrevistas. Una vez que se realizaron se vio la necesidad de incorporar otras 3 entrevistas para lograr tener el testimonio de mujeres dentro de las 3 categorías de análisis.
- 4) La guía de entrevista.

Una vez concertada la cita y el sitio que permitiera un dialogo sin interrupciones y en un ambiente cordial, se le explicó al entrevistado el objetivo de la investigación y la importancia de su participación como un actor relevante.

Una vez explicados los objetivos de la entrevista se estableció un breve dialogo con el entrevistado, dándole a conocer la situación particular del entrevistador como músico que ha vivido personalmente las dificultades laborales en dicha actividad. De esta manera se estableció un nexo empático con el entrevistado.
- 5) El registro de la información. Se realizaron notas y se utilizó la grabadora digital, previa pregunta al entrevistado si no tenía problema en que se utilizará dicho dispositivo y si autorizaba a que su nombre quedará registrado o prefería permanecer en el anonimato.
- 6) El análisis cualitativo. Se identifica con toda claridad, la palabra del entrevistado, respecto de las investigaciones que el investigador realizara, entendiendo que la palabra del entrevistado constituye una primera interpretación de sí mismo y de su

entorno. Mientras que, la interpretación del investigador conforma una segunda interpretación, es decir una interpretación de la interpretación.

Las entrevistas se realizaron en un periodo de 5 meses, de los cuales 2 meses comprendieron los meses de octubre y noviembre 2019, y 3 meses comprendieron el periodo inicial de la pandemia de covid-19, mes y medio a partir de mayo 2020, y mes y medio a partir de octubre 2020, la pandemia torció de manera negativa la realidad de vida de toda la población, incluyendo a los músicos, ya que la mayoría de ellos realiza su actividad laboral en espacios con gente, situación que debido a la cuarentena les afectó laboralmente. Por ello se incluye en la parte final de este capítulo algunas experiencias que fueron compartidas por las y los músicos al respecto de esta crisis mundial.

En total se aplicaron 12 entrevistas a profundidad, en las cuales, la unidad de análisis se segmentó en tres grupos de acuerdo a la re categorización del trabajador de la música que se planteó en el capítulo 1.

Además se tuvo el cuidado de incluir en cada segmento a mujeres, aunque en ciertos segmentos existe una dominación mayoritaria de hombres. Por lo tanto, las entrevistas realizadas quedaron de la siguiente manera.

De los músicos académicos, se entrevistó a 1 mujer y a 3 hombres, dando un total de 4 músicos académicos. Mientras que de los líricos se entrevistó a 1 mujer y a 3 hombres, resultando en 4 músicos líricos. En tanto que de los músicos urbanos o de oportunidad se entrevistaron a 2 mujeres y a 2 hombres, es decir, 4 músicos en total para dicho segmento. Es importante destacar que la cantidad relativa de hombres y mujeres respecto al tipo de músico, no son significativas para toda la población de mujeres y hombres músicos repartidos entre académicos, líricos y urbanos.

Sin embargo, sí se observó de manera empírica que en general en los tres segmentos existe una cantidad mayor de hombres que dominan el mercado laboral. Fue más difícil encontrar mujeres en el segmento de las músicas Líricas y Urbanas, pero inclusive en las músicas académicas se nota una menor cantidad respecto a los hombres. Con lo anterior se delinea que la figura de la mujer dentro del mercado laboral de los músicos aún se mantiene

minoritaria, aunque en las últimas décadas ha existido una incursión mayor de la mujer tanto en las artes como en la música.

La guía o cuestionario fue estructurado para obtener la información que permitiera dar respuesta a la problemática fundamental que atraviesa la investigación, la cual es la precariedad y subsunción del trabajo del músico en Puebla. Entendiendo a los músicos como sujetos capaces de transformar su propia realidad, con distintas subjetividades e identidades.

4.2 Precariedad: Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE)

A continuación, se muestran datos de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE) para el año 2017 y 2019. Enfocando los datos que arroja para los trabajadores del arte y específicamente para las y los músicos.

Cabe señalar que los datos mostrados, sí bien son estadísticos, nos parece no refleja la totalidad de la situación laboral de las y los músicos, en cuanto a su número total y real de su población y en cuanto a sus ingresos, pues consideramos que hace falta hacer ajustes importantes a la ENOE para mostrar con mayor fiabilidad la información al respecto de los trabajadores del arte y de la música. Sin embargo, son datos importantes que sirven para ilustrar de manera general, la situación laboral de las y los músicos.

Algunas inconsistencias que existen en los datos de la ENOE 2017 son por ejemplo, el número total de músicos en Puebla, el cual es mucho mayor tan solo con la percepción de ejecutantes en bares, restaurantes, la calle y festivales. Dicho sesgo, interpretamos que en parte pudiera obedecer a que la mayoría de los músicos que tienen más de dos trabajos, cuando contestan la encuesta colocan el trabajo de la música como secundario, debido a que, quizá con la música perciben menores ingresos que con su trabajo primario, aunque en realidad quisieran vivir solo de la música. Por otro lado, se tendría que garantizar que la encuesta realmente alcanza a la mayoría de la población de trabajadores de la música.

Un sesgo muy importante en los datos obtenidos es que para la ENOE 2017 y 2019 no aparecen mujeres en Puebla, (ver tabla 20) cuyo trabajo primario sea la música.

Situación que en la práctica y en las entrevistas se contraponen, pues existen muchísimas mujeres músicas en Puebla cuyo trabajo primario es la música.

Una observación importante es que la ENOE considera tres tipos de músicos: compositores y arreglistas, músicos y cantantes. Sin embargo, existe la problemática de que puede ser ambiguo reconocer exactamente a qué tipo de músico se refiere cuando lo designa de manera general, solo como músicos. Por lo tanto, consideramos que en general los músicos que se describen de manera general son precisamente los ejecutantes o intérpretes, que tocan algún instrumento, que no sea la voz, y que además existe la posibilidad de que también incursionen en la composición o sean cantautores. De acuerdo a lo descrito, se considerará como ejecutantes al tipo de músico que la ENOE describe de manera general con la palabra músico.

4.2.1 Desigualdad en los trabajadores del arte y la música

El total de Profesionales, técnicos y trabajadores del arte en México, de acuerdo a la información de la ENOE del segundo trimestre 2017 es de: 5, 017,464 de los cuales 130,089 corresponde a músicos, compositores, intérpretes y cantantes. Por lo tanto las y los músicos representan solo el 2.59% del total de trabajadores del arte en México. De los cuales 121,327(93.26%) son hombres y 8,762(6.73%) son mujeres. Lo cual muestra una clara desigualdad, hay una predominancia importante de los hombres respecto a las mujeres, cuyo trabajo primario es la música.

Un aspecto interesante es todos los profesionales del arte, al menos en la estadística, y en el mundo real derivamos que existen muchos más, representan el 9.67% (ver tabla 1) del total de la población económicamente activa, y cuya actividad genera importantes contribuciones al PIB. Pues recordemos que a partir del 2006 se identificó que en México las actividades artísticas y culturales representaban el 6.7% del PIB (Piedras, 2004) y es una tendencia a la alza.

Por lo tanto en estos primeros datos, se aprecia que los trabajadores de la música representan solo el 2.59% mientras que se reconoce en diversos estudios y tendencias económicas como en la economía naranja, que la música genera una gran derrama

económica. Ello puede mostrar el nivel de explotación laboral que existe en ese 2.59% que representan las y los músicos (ver tabla 1).

Tabla 1. Nacional. Comparativa: población ocupada, trabajadores del arte y músicos por género, ENOE 2017

Datos de todas las entidades de México	Estimación	%
Tamaño de la población (PEA)	51,859,895	100
Profesionales, técnicos y trabajadores del arte	5,017,464	9.67
Músicos (Población total)	130,089	2.59
Hombres compositores, arreglistas, cantantes y ejecutantes	121,327	93.26
Mujeres compositoras, arreglistas, cantantes y ejecutantes	8,762	.02

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017

Recordemos que el rubro de trabajadores del arte, incluye a una población muy amplia, incluyen a técnicos, microfonistas, gestores culturales, etc. Por ello, se complementa con los siguientes datos de la ENOE 2019, donde se muestra la población solamente de los trabajos artísticos, la cual es de 287, 260 trabajadores, y de los cuales 132,809 son músicos (entre ejecutantes, compositores y cantantes).

En esta comparativa se puede apreciar nuevamente la desigualdad, es interesante que en las demás ocupaciones artísticas se muestre una aproximación a la igualdad de género, que varía del 3% al 10%. Mientras que el trabajo de los escultores y los músicos es donde mayor predominancia existe de los hombres respecto a las mujeres.

En los escultores el 95.4% esta dominando por los hombres, mientras que en los músicos la dominación por los hombres es del 81.8% por los cantantes, el 93.6 por los ejecutantes y el 100% por los compositores (ver tabla 2). Reiteramos que en el caso de los compositores existe un sesgo ya que existen muchas compositoras actuales reconocidas en México.

Tabla 2. Nacional, Artistas ENOE IIT 2019

ocupación	mujeres	%m	hombres	%h	suma
escritores y críticos literarios	1340	46.7%	1528	53.3%	2868
periodistas y redactores	8152	30.1%	18936	69.9%	27088
traductores e interpretes	4454	47.7%	4875	52.3%	9329
pintores	7265	48.5%	7721	51.5%	14986
dibujantes y diseñadores artistas, ilustradores y grabadores	38786	45.9%	45743	54.1%	84529
escultores	171	4.6%	3548	95.4%	3719
escenógrafos	0	0.0%	1356	100.0%	1356
compositores y arreglistas	0	0.0%	636	100.0%	636
músicos	7528	6.4%	110840	93.6%	118368
cantantes	2517	18.2%	11288	81.8%	13805
bailarines y coreógrafos	3622	48.6%	3829	51.4%	7451
actores	1859	59.3%	1274	40.7%	3133
Total	75,694		211,574		287,268

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

Además con esta comparativa se puede observar que el total de trabajadores de la música ha tenido un incremento, ya que, ha crecido de 130,089 músicos a 132,809, es decir 2720 nuevos músicos que se incorporan al mercado de trabajo en dos años, de acuerdo a la comparativa de la ENOE 2017 y 2019 (ver tabla 3).

Tabla 3. Comparativa de la población total de músicos entre 2017 y 2019 en México.

Año	Número de músicos en México
2017	130,089
2019	132,809

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017 y 2019

4.2.2 Predominancia de los músicos ejecutantes

Al identificar dentro del total de profesionales y trabajadores de la música a los tres principales rubros: la ENOE (2017) arroja que en México están identificados como compositores y o arreglistas, el 6.07% del total profesionales de la música, mientras que las y los cantantes representan un porcentaje mayor con el 9.86% frente a la mayoría de músicos ejecutantes, los cuales son aglutinados en el 84.05%. Por lo tanto se identifica que los músicos profesionales tienden a trabajar en su mayoría como ejecutantes o bien, por las

complicaciones del campo laboral, pocas y pocos se identifican como compositores y se perciben de una manera más general solo como músicos. Lo cual se observa en la siguiente tabla 4:

Tabla 4. Por rubro: Músicos, Compositores, Intérpretes y cantantes en todo México, ENOE 2017

	Porcentaje
Compositores y Arreglistas	6.07%
Músicos Ejecutantes	84.05%
Cantantes	9.86%

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017

A continuación, se muestra una comparativa del total de trabajadores de la música en los siguientes estados de la República Mexicana: Puebla, Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Guadalajara, Nuevo León, Jalisco y CDMX. El estado donde aparecen más músicos identificados es el de Jalisco con 11,265 músicos, seguido de Veracruz con 9,511, CDMX con 9,008 y posteriormente Puebla con 5,178 (ver tabla 5).

Tabla 5. Total de músicos, compositores, cantantes e intérpretes (sin distinguir género)

Músicos, Compositores, Intérpretes y cantantes en las principales ciudades (sin distinguir género)			
Entidad		Estimación	
Chiapas	Tamaño de la población	Músicos	3,347
		Total	3,347
Distrito Federal	Tamaño de la población	Compositores y Arreglistas	2,382
		Músicos	5,036
		Cantantes	1,590
		Total	9,008
Jalisco	Tamaño de la población	Músicos	9,406
		Cantantes	1,859
		Total	11,265
Nuevo León	Tamaño de la población	Músicos	3,447
		Total	3,447
Oaxaca	Tamaño de la población	Músicos	2,454
		Cantantes	335
		Total	2,789
Puebla	Tamaño de la población	Compositores y Arreglistas	326

		Músicos	4,242
		Cantantes	610
		Total	5,178
Veracruz	Tamaño de la población	Músicos	9,511
		Total	9,511

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017

Además, se observa que hay estados donde se condensa a todos los trabajadores de la música bajo el rubro de “músicos”, en otros estados si aparecen separados por los rubros de compositores, cantantes y músicos, la ENOE, como ya se mencionó, posiblemente designa a los instrumentistas o ejecutantes bajo el rubro general de músicos.

4.2.3 Desigualdad de la ocupación de músicos en los estados

Como ya se mencionó en el rubro 4.2.1, existe una desigualdad significativa en cuanto al número de mujeres y hombres que trabajan como músicos. La predominancia claramente es de los hombres. Es una situación que se observa de manera general en todo el país, de acuerdo a los datos de la ENOE, pero también se aprecia en los diferentes estados de la República Mexicana.

A continuación, se muestra la tabla 6, identificando por género a las y los músicos en algunos estados con una población significativa de trabajadores de la música (ver tabla 6).

Tabla 6. Estados: músicos, compositores, cantantes e intérpretes (por género)

Músicos, Compositores, Cantantes, Intérpretes en las principales ciudades por género					
Sexo	Entidad			Estimación	
Hombres	Chiapas	Tamaño de la población	Músicos	3,347	
			Total	3,347	
	Distrito Federal	Tamaño de la población	Compositores y Arreglistas		2,382
				Músicos	3,934
			Cantantes	1,590	
			Total	7,906	
	Jalisco	Tamaño de la población	Músicos	9,406	
			Cantantes	852	

			Total	10,258
			Músicos	3,447
	Nuevo León	Tamaño de la población	Total	3,447
			Músicos	2,454
	Oaxaca	Tamaño de la población	Cantantes	81
			Total	2,535
			Compositores y Arreglistas	326
	Puebla	Tamaño de la población	Músicos	4,242
			Cantantes	610
			Total	5,178
			Músicos	5,105
	Veracruz	Tamaño de la población	Total	5,105
			Músicos	1,102
	Mujeres	Distrito Federal	Tamaño de la población	Total
Cantantes				1,007
Jalisco		Tamaño de la población	Total	1,007
			Cantantes	254
Oaxaca		Tamaño de la población	Total	254
			Músicos	4,406
Veracruz		Tamaño de la población	Total	4,406

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017

En cuanto al género, para Jalisco hay 1,007 mujeres cantantes, y sin que el ENOE disponga información de cuantas de estas mujeres pertenecen a ejecutantes o compositoras. Además, unifica a todas las mujeres bajo la actividad de cantantes. Lo cual parece ilógico, que no haya mujeres compositoras o ejecutantes de instrumentos en dicho estado.

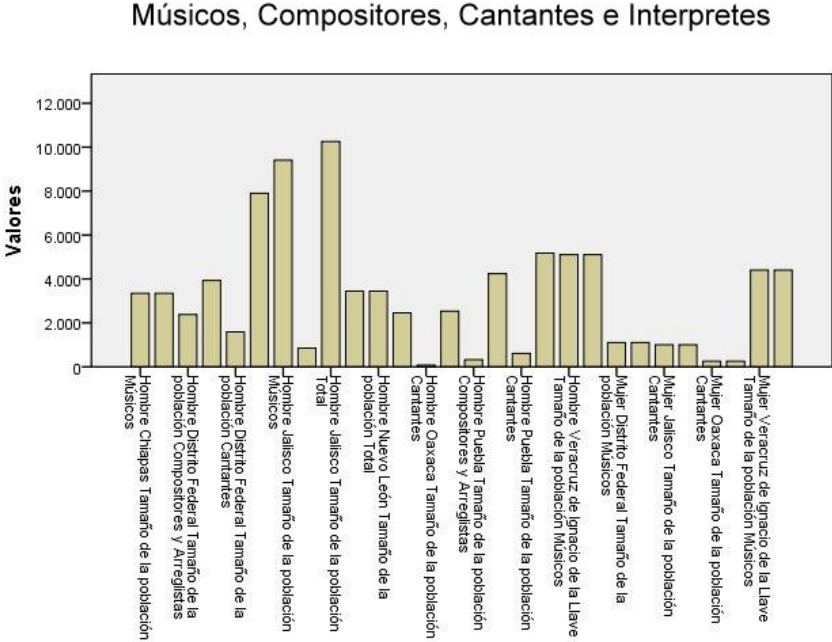
Continuando con la interpretación, para los hombres hay en ese mismo estado un total de 10,258 trabajadores de la música, clasificados en 9406 Músicos, 862 cantantes y nuevamente señalando la carencia de la encuesta, se ignora el rubro de compositores e intérpretes.

Para Veracruz, hay datos que señalan que en cuanto a las y los trabajadores de la música hay 4,406 mujeres y 5,105 hombres. Sin que aparezcan otros rubros como compositores o cantantes. Por lo que se aprecia para este estado una menor desigualdad.

Para el caso de Puebla, la ENOE 2017 muestra a los hombres músicos en 3 rubros: 326 compositores, 4242 músicos [ejecutantes o instrumentistas] y 610 cantantes. Dando un total de 5,178 músicos

Lamentablemente no hay datos para las mujeres y solamente existen datos para los hombres, lo cual señala un sesgo en los datos del ENOE y el INEGI. Es decir no están identificadas las mujeres músicas en Puebla. En la siguiente figura (12) aparecen las comparaciones mencionadas.

Fig. 12. Comparativa de músicos y músicas en México



Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017

4.2.4 Edad promedio de las y los músicos activos económicamente

Al respecto de las tablas anteriores, a continuación se muestran los rangos de edad entre las y los músicos en México. Destacando que la edad de las y los músicos en estas principales ciudades es de 39 años para los hombres y 28 para las mujeres. Para las cantantes es de 32 años y los cantantes de 35 años. Lo cual se muestra en la siguiente tabla 7:

Tabla 7. Media de edad por género: Músicos, Compositores, Cantantes e Intérpretes ENOE 2017

		Músicos, Compositores, Cantantes e Intérpretes	
Sexo			Edad
Hombre	Compositores y Arreglistas		28
	Músicos		39
	Cantantes		35
Mujer	Músicos		28
	Cantantes		32

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017

Mientras que con los datos obtenidos de la ENOE 2019, el rango de edad muestra un alza en las edades. Púes la edad promedio para los compositores subió de 28 a 43 años, mientras que la de los ejecutantes solo bajo por medio año, de 39 a 38 y medio. La edad de los cantantes subió casi dos años, de 35 a 36.9 años. Lo cual puede deberse en principio a los dos años transcurridos entre ambas encuestas. Por otro lado, con el aumento de nuevos trabajadores de la música es posible que a nivel nacional los trabajadores de la música que han logrado incorporarse como compositores o que han transitado de rubro genérico de músicos a compositores tengan la edad promedio de 43 años (ver tabla 8).

Tabla 8. Nacional. Media de edad por género: músicos, compositores y cantantes, ENOE 2019.

	Total	Sexo		Edad promedio	
		H	M	H	M
Compositores y arreglistas	636	636	0	43.1	
Músicos	118368	114642	3726	38.5	28.7
Cantantes	13805	11288	2517	36.9	27.5
	132809	126566	6243		

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

Para complementar las tablas se muestran los mismos datos de la ENOE 2017 a continuación pero en una gráfica de barras, facilitando su comparación entre géneros (ver figura 13).

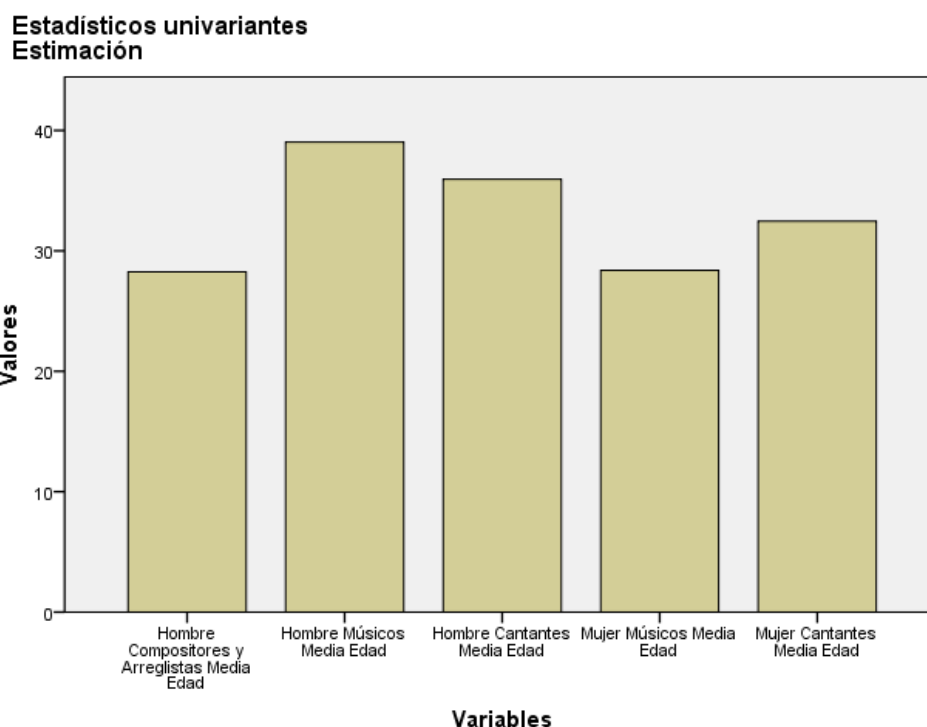


Fig. 13. Edad de las y los músicos.

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017

4.2.5 Ingresos promedio a nivel nacional de las y los músicos 2017

Un indicador de precariedad son los ingresos que perciben las y los músicos. A continuación, se muestra una tabla derivada de los datos de la ENOE 2017. Se muestra un rango de ingresos que van de 0 hasta los \$34,400 pesos. Como se podrá observar, los salarios mensuales por debajo de los \$8000 pesos corresponden al 75.55% del total de los trabajadores.

Además, destacan los rubros de \$800 pesos a \$1720 pesos, teniendo en cuenta que para este salario hay 1,178 trabajadores. Para el salario de \$2150 hay 928 personas. Los salarios de \$3,010 y \$3,440 son percibidos por 1,495 artistas.

La media total del salario de las y los músicos es de \$5,602 pesos mensuales (ver tabla 9).

Tabla 9. Rango de Ingreso Mensual para: Músicos, Compositores, Cantantes. ENOE 2017

Ingreso		Número de trabajadores que lo perciben
	\$0	15033
	\$800	629
	\$860	170
	\$1,505	108
	\$1,720	1178
	\$2,000	89
	\$2150	928
	\$2580	1850
	\$3010	953
	\$3,440	1495
	\$4,000	180
	\$4,300	6020
	\$5,160	971
	\$6,000	815
	\$6,020	77
	\$6,450	1566
	\$7,740	65
Tamaño de la población	\$8,000	255
	\$8,600	1271
	\$9,000	75
	\$9,460	438
	\$9,675	69
	\$10,320	1770
	\$10,750	1371
	\$11,400	2138
	\$12,900	1036
	\$13,760	157
	\$15,050	636
	\$17,000	203
	\$17,200	357
	\$20,000	208
	\$21,500	801
	\$30,000	886
	\$34,400	747
	Total	44545

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017

El ingreso por genero muestra que entre el rubro de “músicos” [intérpretes o ejecutantes] las mujeres perciben una media de \$6,195 y los hombres \$6,004. Mientras que en el rubro de cantantes las cifras son muy dispares, pues las mujeres perciben \$3,118 pesos y los hombres \$6,301. No hay datos específicos del salario promedio para las y los compositores.

Lo anterior se traduce en que un músico o música en promedio estaría percibiendo entre \$750 a \$1548 pesos semanales. Por ello como se podrá ver más adelante en las entrevistas, la mayoría de las y los músicos optan por el multi-empleo para poder cubrir sus necesidades materiales de vida.

A continuación, se muestra una tabla para comparar los ingresos promedio en México entre hombres y mujeres que se dedican a la música profesionalmente (ver tabla 10).

Tabla 10. Rango de ingresos mensuales para músicos por género y rubro.

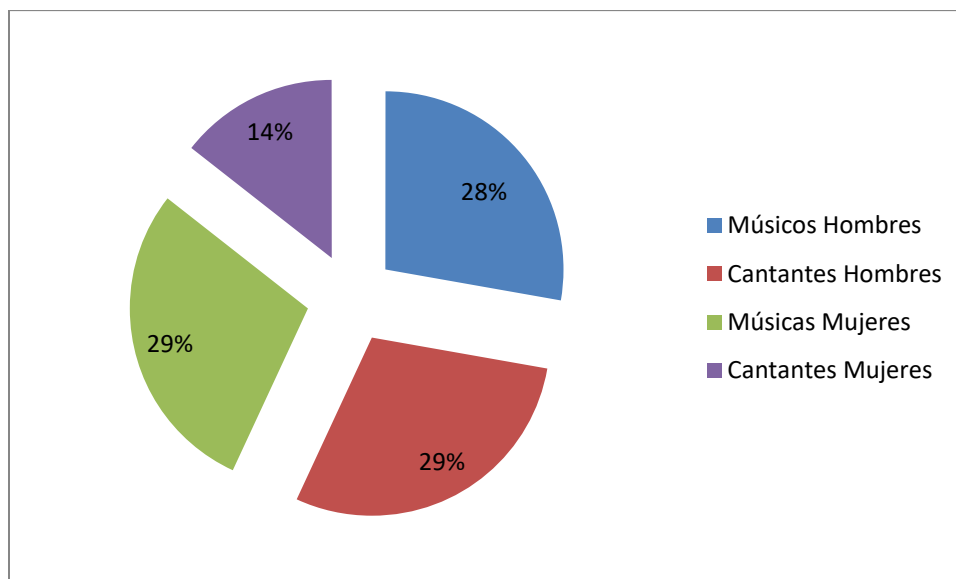
Media de ingreso mensual por género: Músicos, Compositores, Cantantes, Interpretes				
Sexo				Estimación
Hombre	Compositores y Arreglistas	Media	Ingreso mensual	0
	Músicos	Media	Ingreso mensual	\$6,004
	Cantantes	Media	Ingreso mensual	\$6,301
Mujer	Músicos	Media	Ingreso mensual	\$6,195
	Cantantes	Media	Ingreso mensual	\$3,118

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017

Además, adelantando a las entrevistas, se observará que la mayoría de la población de músicos no cuenta con prestaciones laborales. En el caso extremo, se estaría hablando, de acuerdo a la información presentada, que las y los músicos que menores ingresos perciben estarían recibiendo \$750 pesos a la semana y de ahí cubriendo la renta, comida, y posiblemente algunos de ellos teniendo que mantener a hijos o familiares. No hay una diferencia sustancial si lo comparamos con el salario mínimo del mismo año, el cual rondaba los \$1200 pesos quincenales o \$2400 pesos mensuales.

A continuación, se muestra una gráfica para comparar los ingresos entre rubros y géneros en la población total de las y los músicos de México (ver figura 14).

Fig. 14 Variantes. Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017



Fuente: Elaboración propia con datos del ENOE 2017

4.2.6 Precariedad en los ingresos a nivel nacional de las y los músicos 2019

Para los ingresos de las y los músicos obtenidos en la ENOE 2019 se muestran en salarios mínimos, el cual en 2019 fue de \$102.68 pesos. Por lo tanto 1 salario mínimo al día, de acuerdo a la encuesta, fue percibido por 2050 mujeres ejecutantes, y 20344 hombres en el mismo rubro. En ese sentido percibieron \$2053 pesos al mes aproximadamente (dependiendo si trabajan 5 o 6 días)

Tres salarios mínimos fueron percibidos por 901 mujeres ejecutantes y 26,070 hombres ejecutantes. Lo cual les representó un ingreso aproximado de \$6,160 pesos al mes.

Mientras que el rango más amplio de 6 salarios mínimos fue percibido por una menor cantidad de músicos, 234 mujeres ejecutantes y 3880 hombres ejecutantes. Lo cual les representó un ingreso por \$12,321 pesos al mes.

Aquí se observa un claro índice de precariedad en los ingresos de las y los músicos, la mayoría de ellos, perciben un ingreso bajo y muy bajo (ver tabla 11).

Un aspecto interesante, es que en los ingresos bajos no figuran los compositores, mientras que a partir de los 5 salarios mínimos, \$10,268 pesos aparecen 91 compositores y arreglistas, el número sube a 339 compositores que perciben \$12,321 pesos.

Ello se puede deber a que los compositores y arreglistas realizan una tarea especializada dentro de la música. Generalmente, en el aspecto laboral los compositores se ponen al servicio de otros músicos o empresas relacionadas a la música. Existen otro tipo de compositores como los cantautores, que más bien componen e interpretan su propia música, pero no realizan la actividad especializada de la composición, la cual requiere años de formación y práctica. Por ello, también intuimos, que muchos cantautores en la ENOE aparecen no como compositores sino como músicos [ejecutantes o intérpretes].

Tabla 11. Nacional, Rango de Ingresos en Salarios Mínimos (sm). ENOE IIT 2019

Ocupación	Género	Total	No aplica	1 sm	2 sm	3 sm	5 sm	Más de 6 sm	No específica
compositores y arreglistas	mujeres	0	0	0	0	0	0	0	0
compositores y arreglistas	hombres	636	0	0	0	0	91	339	206
músicos	mujeres	7528	2268	2050	217	901	1087	234	771
músicos	hombres	110840	0	20344	29637	26070	9947	3880	20962
cantantes	mujeres	2517	0	1196	807	132	117	140	125
cantantes	hombres	11288	0	3880	1366	0	1511	3657	874
		132809	2268	27470	32027	27103	12753	8250	22938

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

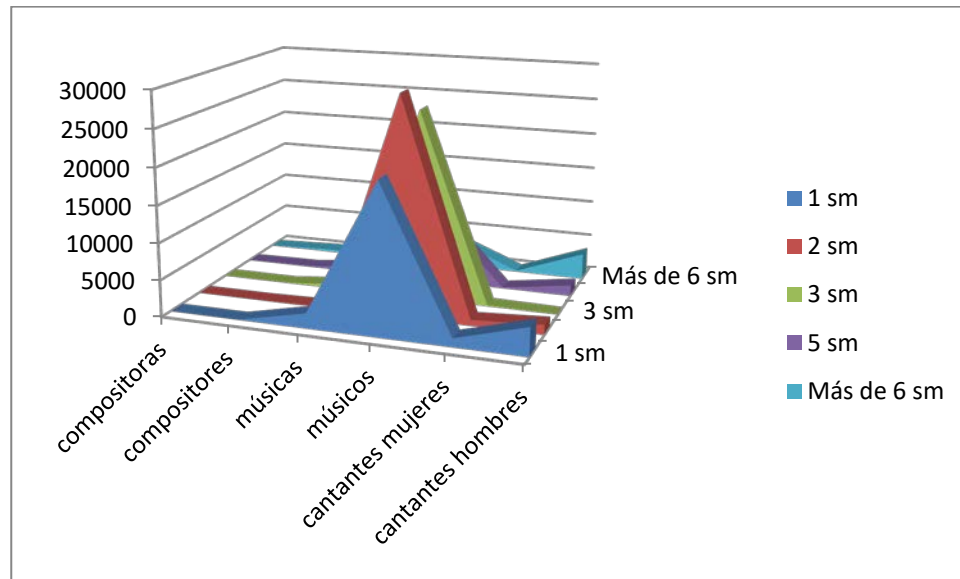
A partir de la tabla se puede observar que los ingresos que conglomeran a una mayor cantidad de trabajadores de la música, son en primer lugar los que corresponden a dos salarios mínimos, seguidos de tres salarios mínimos y posteriormente los de un salario mínimo.

El tipo de músico que para la ENOE percibe estos ingresos, son los descritos como músicos y músicas, que nosotros interpretamos en general como las y los ejecutantes o intérpretes, que bien pueden incluir a los cantautores.

Recordemos que en la categorización propuesta el rubro de intérpretes o ejecutantes puede ser desempeñado por las tres categorías de músicos: académicos, líricos y de oportunidad.

La siguiente figura muestra de manera clara, la gran precariedad que domina a las y los músicos, respecto de sus ingresos, y también la desigualdad que existe entre ellos, de acuerdo a su formación y actividad (ver figura 15).

Fig. 15. Ingresos en salarios mínimos, relación entre la cantidad de músicos que los perciben.



Fuente: elaboración propia.

4.2.7 ENOE: índices de precariedad 2019

Los ingresos bajos son un claro índice de precariedad, ya que ellos permiten o no la sobrevivencia de las y los músicos. Los ingresos bajos muestran las carencias que pueden tener las y los músicos. Por ejemplo, para el total de músicos ejecutantes de la ENOE 2019: 22,394 (entre hombres y mujeres) que perciben tan solo \$2053 pesos al mes, habría que pensar si pagan renta por su vivienda, los gastos de transporte y si tienen familia. Por ello se habla de que lo que les resta de esos ingresos apenas les alcanza para comer, es una situación de verdadera sobrevivencia.

Además de los ingresos, se pueden ver otros factores que atenúan o acentúan la precariedad laboral. Uno de esos factores es la situación conyugal, pues por un lado si la pareja trabaja se reparten los gastos y por otro si no trabaja los ingresos pueden ser insuficientes. En ese mismo sentido es importante conocer si tienen hijos o no.

Se puede observar que, en los músicos hombres, son mayoritarios los que se encuentran casados: 51,425 músicos, en comparación con los 41,253 músicos ejecutantes que se encuentran solteros. El caso de las mujeres ejecutantes es a la inversa, son mayoritarias las que se encuentran solteras con 2015 de ellas, en comparación con las 624

músicas que se encuentran casadas. De la población total de mujeres músicas, el 46.4% se encuentra sin hijos, mientras que de las cantantes una cifra similar ocurre, ya que 44.9% de ellas no tiene hijos.

Esto quiere decir que una mayoría de músicas, más del 50% tiene que repartir sus ingresos para cubrir la manutención de los hijos (ver tabla 12).

Tabla 12. Situación conyugal de las y los músicos a nivel nacional ENOE IIT 2019

Situación conyugal									
	unión libre	separado	divorciado	viudo	casado	soltero	Total		
Hombres									
Compositores y arreglistas			206		111	319	636		
Músicos	15663	4581	1083	637	51425	41253	114642		
Cantantes	3993		367		962	5966	11288		
Mujeres								sin hijos	%
Músicos	1087				624	2015	3726	1728	46.4
Cantantes	117				179	2221	2517	1131	44.9

Fuente: Elaboración en conjunto con Sánchez Daza (2021), con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

Otro aspecto que se puede relacionar con la precariedad es el nivel de estudios de las y los músicos. Pues de acuerdo a la categoría propuesta de músico de oportunidad, dichos músicos por lo general tienen una educación básica, pueden haber cursado solo la primaria o en algunos casos (los menores) haber concluido la preparatoria. Esto se explica justamente por sus condiciones materiales de vida, por sus carencias económicas, no les ha sido posible seguir estudiando, en cambio, han tenido que comenzar a trabajar para solucionar su sobrevivencia.

Las y los músicos líricos se encuentran en una situación mixta, pues pueden tener solo educación básica, o la preparatoria e incluso una licenciatura o posgrados. Por lo tanto, el 83.67% del total de músicos puede estar repartido entre músicos de oportunidad y líricos.

Es interesante que de los músicos ejecutantes de la ENOE 2019, los músicos ejecutantes con estudios técnicos y o profesionales representan solo un 14.55% del total, frente al 83.67% que representan los músicos con una escolaridad que va de la primaria a la preparatoria (ver tabla 13).

Otro aspecto que se resalta, es que los estudios de maestría son realizados predominantemente por los compositores y arreglistas, seguidos por los cantantes. Otro sesgo que se ha mencionado podría ocurrir nuevamente con la información de la encuesta para las mujeres pues no hay datos de mujeres ejecutantes o cantantes que tengan el nivel de estudio de la maestría, situación que en la realidad no es así, pues existen en Puebla y en México muchas músicas con estudios de maestría y doctorado.

Tabla 13. Nivel de estudio de las y los músicos a nivel nacional ENOE IIT 2019

	Nivel de estudio								Total
	Ninguno	primaria	secundaria	preparatoria	normal	técnica	profesional	maestría	
hombres	0	2	3	4	5	6	7	8	
Compositores y arreglistas				228			91	317	636
Músicos	2042	19467	30452	46002		1726	14953		114642
Cantantes		2866	662	7167		60	373	160	11288
mujeres									
Músicos		503	614	1534		31	1044		3726
Cantantes			889	513			1115		2517

Fuente: Elaboración en conjunto con Sánchez Daza (2021), con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

Un segundo índice importante de la precariedad laboral es la relación de subordinación con los empleadores y como se ha señalado por Hualde y Guadarrama, el trabajo por cuenta propia, en la siguiente tabla 14 se puede ver que mientras hay 73,014 músicos subordinados, solamente existen 10,086 músicos que emplean a otros trabajadores.

También se observa que los compositores y arreglistas se encuentran en menor cantidad subordinados respecto al resto de músicos. Se destaca que, de los trabajadores por cuenta propia, los compositores representan la minoría, con 202 músicos, mientras que la cantidad sube a 6003 cantantes por cuenta propia, y escala a 35,268 músicos [ejecutantes o intérpretes] (ver tabla 14).

Tabla 14. Precariedad Laboral

	Trabajadores subordinados y remunerados	Empleadores	Por cuenta propia	Total
Compositores y arreglistas	434		202	636
Músicos	73014	10086	35268	118368
Cantantes	5127	2675	6003	13805

Fuente: Elaboración en conjunto con Sánchez Daza (2021), con base en datos del ENOE IIT 2019

Un aspecto que se deriva de los trabajadores subordinados y remunerados, es la inestabilidad laboral e informalidad que existe en sus contratos, pues muchos de estos se dan “de palabra”, sin un contrato por escrito, lo cual puede derivar en despidos en cualquier momento, falta de pagos y abusos por parte del empleador.

Al respecto de los trabajadores subordinados, un porcentaje extremadamente alto, del 77.8% de los músicos [ejecutantes] trabaja sin un contrato por escrito. Mientras que, de los cantantes, la situación es más apremiante, pues un 98% de ellos se encuentra en la misma situación, bajo un contrato solo bajo palabra (ver tabla 15).

Tabla 15. Trabajadores subordinados y remunerados sin contrato por escrito

		sin contrato escrito	%
Compositores y arreglistas	434		0
Músicos	73014	56801	77.8
Cantantes	5127	5024	98.0

Fuente: Elaboración en conjunto con Sánchez Daza (2021), con base en datos del ENOE IIT 2019

Un tercer índice de precariedad es la carencia de prestaciones laborales, que van desde la seguridad social hasta el ahorro para el futuro. Una gran cantidad de músicos que trabajan en la informalidad y también de los que trabajan formalmente tercerizados o por cuenta propia, contratados por honorarios, todos ellos carecen de prestaciones laborales. Lo cual se puede ver en la siguiente tabla 16.

Se destaca que los músicos ejecutantes son los más afectados por esta situación.

Tabla 16. Trabajadores de la música sin ningún tipo de prestaciones

	Sin ningún tipo de prestaciones	
Compositores y arreglistas	434	68.2
Músicos	98516	83.2
Cantantes	13631	98.7

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

Dentro del tercer índice de precariedad mencionado, está la seguridad social, es decir, es un sistema de seguro de salud que garantiza la atención médica. Se observa que la gran mayoría de músicos: tanto ejecutantes, cantantes y compositores carecen de esta prestación. Se destaca que los hombres en el rubro de músicos [ejecutantes] son más los

que no tienen esta prestación en relación con las mujeres [ejecutantes] pues el 88.4% de los hombres carecen de seguridad social, frente al el 68.9% de las mujeres que no tiene dicha prestación. Sin embargo, es preocupante que en ambos casos es un porcentaje muy alto que está desprotegido de una atención médica garantizada. Lo cual se puede ver en la siguiente tabla 17.

Tabla 17. Trabajadores sin acceso a seguridad social

			Porcentual	
	H	M	H	M
Compositores y arreglistas	525		82.5%	
Músicos	101348	2568	88.4%	68.9%
Cantantes	11185	2517	99.1%	100.0%

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

Otro aspecto importante, en relación al total de la población ocupada de músicos, es la cantidad de horas que trabajan a la semana. Lo cual puede indicar para los que trabajan menos de 24 horas, que pudieran tener otros empleos o que no consideran las horas de ensayo dentro de sus horas laborales. Pues son 87019 músicos los que trabajan menos de 24 horas a la semana, frente a los 2122 que trabajan más de 24 horas a la semana. Muchos músicos y músicas como se mostrará más adelante en las entrevistas tienen diferentes trabajos y es usual que alguno de ellos sea de medio tiempo o de algunas horas.

Aquí también se destaca que de los que trabajan más de 24 horas, en su mayoría son los músicos, con 2122 [ejecutantes] frente a los 339 compositores con la misma situación de su jornada laboral.

Tabla 18. Porcentaje de músicos que trabajan 24 horas y más de 48 horas a la semana.

	Laboraron a la semana			
	Menos de 24 H	%	Más de 48 H	%
Compositores y arreglistas			339	53.3
Músicos	87019	73.5	2122	1.8
Cantantes	11151	80.8	183	1.3

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

Ya se ha mencionado, a partir de Guadarrama (2019) que el trabajo de las y los músicos se caracteriza por el multi-empleo, la tabla anterior puede dar signos de ello. Ahora

bien, recordemos que los datos del ENOE tienen algunos sesgos que ya se han mencionado. Sin embargo, una explicación que en parte se puede intuir de la problemática de que aparecen menos músicos en la ENOE, o como el caso de Puebla donde no aparecen mujeres, puede deberse a la siguiente cuestión:

Muchas músicas y músicos, tienen más de dos empleos, lo cual es constatado a lo largo del apartado 4.4, es posible que muchos músicos consideren su trabajo primario una de las demás actividades que realizan, tal vez la que le sea más redituable, y consideré su trabajo como música o músico como una actividad secundaria, en ese caso habría muchos trabajadores de la música ocultos en trabajos secundarios.

Como muestra de lo anterior se presentan las y los músicos que tienen una ocupación primaria en otra actividad y designan como trabajo secundario a la música. Tan solo en México hay 44921 músicos en esta situación, y en Puebla 2085 músicos (ver tabla 19).

Tabla 19. Nacional, personas que tienen como segunda ocupación la música. ENOE IIT 2019

Ocupación secundaria	Nacional	Puebla
compositores y arreglistas	1688	0
músicos	36297	2085
cantantes	6936	0
	44921	2085

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

4.2.8 Datos estadísticos de las y los músicos en Puebla

La población adulta total de Puebla es de 4,980,569 habitantes, el 53% corresponde a las mujeres con 2,655,000 integrantes y el 46.7% a los hombres con 2,325,569. Los integrantes son en ambos casos personas de más de 15 años.⁴⁷

A continuación se muestra la población profesional de músicos en Puebla, no fue posible realizarla por género, ya que como se señaló anteriormente no existe información sobre las mujeres trabajadoras de la música para este estado.

Además se puede observar una comparativa entre los datos de la ENOE 2017 y 2019, donde no se ha cubierto el sesgo que existe, pues en ambas estadísticas no aparecen

⁴⁷ No se está tomando en cuenta a la población de menores de edad en estos ejercicios, ni en los datos. Información correspondiente al año 2017.

mujeres compositoras ni ejecutantes, solo se muestra una población mínima de 194 cantantes mujeres para todo el estado de Puebla (ver tabla 20).

Se destaca que para la ENOE 2017, el trabajo de compositor había sido reportado por 326 músicos hombres, mientras que para la ENOE 2019 el número bajo a cero. Lo cual puede indicar posiblemente la baja de la actividad en el estado o que un mayor número de músicos contesta o identifica su trabajo de manera general como músico, aunque son compositores debido a los trabajos que desempeñan lo identifican más adecuadamente así.

Por otro lado, también puede obedecer a que muchas y muchos músicos, como se señaló en el apartado anterior, pueden señalar su trabajo primario en otra actividad que les genere mayores ingresos, mientras que señalan a la música o composición como una actividad secundaria.

A continuación, se muestran los músicos activos laboralmente para Puebla en 2019 y una comparación con el número que representaban para 2017 (ver tabla 20).

Tabla 20. Músicos, Compositores, Cantantes, Interpretes en Puebla, ENOE IIT 2019

Tipo de músico	Hombres	Mujeres	M%	Hombres	H%	Total
Compositores	326	0	0.0%	0	0	0
Ejecutantes	4242	0	0.0%	5407	100%	5407
Cantantes	610	194	31.2%	428	68.8%	622
Total	5178	194		5,835		6,029
	(Enoe2017)	(Enoe2019)				

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2017 y 2019

Se presentan los datos de los ingresos para las y los músicos de Puebla, solamente aparecen los de los músicos [ejecutantes o intérpretes] y los cantantes. Se debe considerar que para 2019, el salario mínimo en Puebla era de \$123 pesos. Por lo que se observa que en Puebla, la mayoría de los músicos hombres tienen ingresos precarios, pues 2927 músicos percibieron \$4,920 pesos al mes aproximadamente. En el rubro de los 2 salarios mínimos es donde se concentran el mayor número de músicos. Pues solamente 226 músicos en Puebla tuvieron ingresos por más de \$14,760 pesos.

Además, se observa que para los cantantes, tanto hombres como mujeres, es decir 194 mujeres y 194 hombres, percibieron tan solo 1 salario mínimo, lo que les representa un ingreso por \$2460 pesos (ver tabla 21).

Tabla 21. Ingresos de los músicos, compositores y cantantes en Puebla, ENOE IIT 2019

Ocupación	Género	total	1 sm	1 o 2 sm	2 o 3 sm	3 o 5 sm	Más de 6sm	No especificó
compositores y arreglistas	mujeres	0	0	0	0	0	0	0
compositores y arreglistas	hombres	0	0	0	0	0	0	0
músicos	mujeres	0	0	0	0	0	0	0
músicos	hombres	5407	227	2927	1278	204	226	545
cantantes	mujeres	194	194	0	0	0	0	0
cantantes	hombres	428	194	0	0	234	0	0
		6029	615	2927	1278	438	226	545

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

Un indicador de precariedad que ya se ha mencionado a nivel nacional el de las prestaciones laborales, entre ellas la carencia de seguridad social, está presente en las y los músicos en Puebla. De la población total de músicos, 6029 individuos, el 98.84%, es decir 5959 músicos no reciben seguridad social. Prácticamente el total de la población de músicos encuestados. Esto también se observará en las entrevistas a profundidad del apartado 4.4.

Tabla 22. Seguridad social de los músicos en Puebla, ENOE IIT 2019

Ocupación	Género	No recibe
compositores y arreglistas	mujeres	0
compositores y arreglistas	hombres	0
músicos	mujeres	0
músicos	hombres	5407
cantantes	mujeres	194
cantantes	hombres	428
Total		6029

Fuente: Elaboración propia, con base en datos del ENOE (INEGI) segundo trimestre 2019

Para cerrar este análisis de los datos presentados, terminamos con la siguiente reflexión: La situación de las condiciones laborales para las y los músicos en México es preocupante, el arte en el país no puede solamente apegarse a los modelos capitalistas, es importante que en México el arte retome su verdadero carácter político, el cual es, de acuerdo a Lipovetsky devolver a los jóvenes las cosas que les gustan, aquello que los revalorice como seres humanos. (Lipovetsky citado en Bautista, 2013)

Fray (1993) señala que hay aspectos positivos del arte y como el arte no está valorizado, el Estado con sus políticas no logra compensar las carencias del mercado del arte.

Por lo tanto hay una contradicción en torno a la actividad musical, pues si bien desde el estudio de Ernesto Piedras (2004) se ha mencionado que el arte puede constituir una fuente importante no sólo para el desarrollo humano sino también para el económico, son solo un puñado de artistas los que gozan de una estabilidad económica, mientras que la mayoría se encuentran en una situación precaria, como se podrá observar en el análisis cualitativo realizado en el siguiente capítulo sobre los músicos en Puebla.

4.3 Precariedad en los trabajadores de la música en Puebla

En los capítulos anteriores se han desarrollado los elementos teóricos que permiten comprender la realidad que viven muchos artistas respecto al sometimiento laboral y la precariedad alrededor de este. Es decir, categorías como *subsunción* y *precariedad* se configuran de maneras complejas con dimensiones culturales, políticas y sociales dentro del espacio laboral y de vida de las y los músicos. Por ello, incluso al abordar al músico como trabajador de la música se vio la necesidad de realizar una categorización para entender quiénes, dentro del amplio concepto coloquial de *músicos*, pueden ser categorizados como trabajadores de la música.

Dichos elementos teóricos dan cuenta de una realidad compleja y cambiante, con particularidades y generalidades, pero donde la constante, salvo contadas excepciones, es que la expansión de la producción artística de las y los músicos se articula con una industria musical voraz, con políticas neoliberales que constriñen cada vez más el trabajo y lo despojan de sus derechos básicos como la salud, y como el consumismo derivado del fenómeno de la economía mundial capitalista, todas en conjunto a través de sus prácticas van sometiendo a los músicos, su vida y su producción artística.

El fenómeno de la economía mundial capitalista articula las diferentes dimensiones e industrias. Por lo tanto, la industria musical se articula también con las políticas públicas. Como se ha mencionado en párrafos anteriores, en el caso de México, en los últimos 40 años han dominado las políticas neoliberales y la dependencia cultural. Lo cual ha resultado

en políticas culturales deplorables y que atentan contra la mayoría de los artistas, de los músicos, pues, generalmente, solo se enfocan en acciones proselitistas, como festivales o a traer grandes artistas para mostrar que el gobierno se preocupa por la cultura, dando más oportunidades a los músicos de élite y dejando en el olvido a la mayoría, que constituye al resto de las y los trabajadores de la música.

Estas acciones de políticas culturales también se articulan en el imaginario colectivo respecto a lo que debe ser un artista y da pie a diferentes estereotipos, así la sociedad a través de lo que se le ha inculcado también contribuye a configurar la precariedad de los músicos, por ejemplo, lo ya mencionado, cuando innumerables veces alguien quiere dedicarse a la música le dicen: “Para qué, si te vas a morir de hambre” o el pensar que si es un músico y hace su trabajo por gusto no es necesario pagarle por su trabajo.

Además, es necesario señalar que, en Puebla, de acuerdo con las características del mercado de trabajo, predomina el trabajo precario, sin que las políticas públicas logren resolver esta situación, pues:

[L]os problemas de empleo –precarización del empleo y de la sociedad–, se buscan resolver a través de fomentar el autoempleo y esperando que el capital extranjero cree los empleos que el capital local no puede y/o no le interesa generar. Aunque se hace referencia en la necesidad de mejorar la modernización de la planta productiva, no se observan políticas que tienden a eliminar la competencia espuria, es decir, la competencia basada en los bajos salarios (Martínez de Ita, 2007, p. 102).

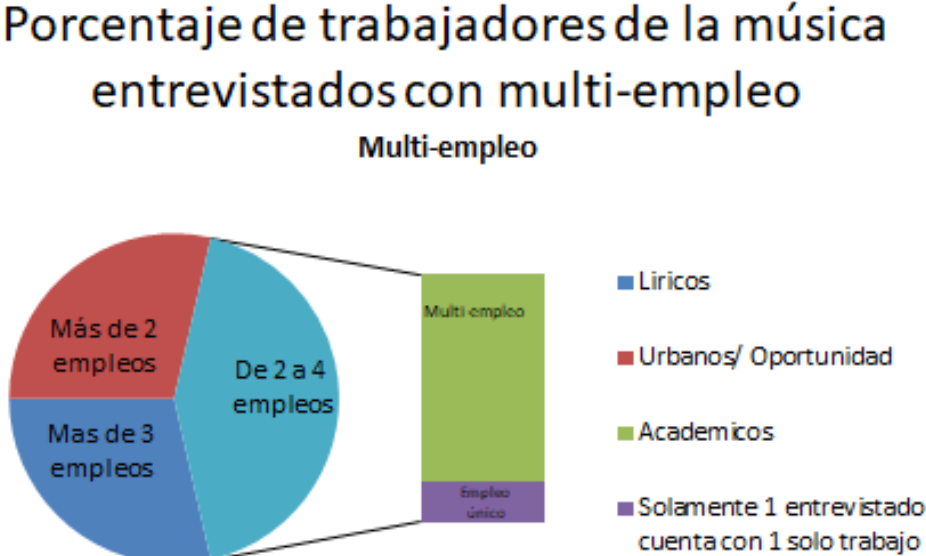
La situación del autoempleo y los bajos salarios no escapan a las y los músicos en Puebla, pues como se podrá observar más adelante, la mayoría de las y los músicos tienen que buscar varios trabajos para lograr ingresos que les permitan subsistir, y cuyos trabajos oscilan entre la informalidad y el autoempleo.

Además, existe actualmente una mayor tercerización, y el sector servicios, en el cual se puede ubicar el trabajo que realizan las y los músicos ha adoptado cada vez con mayor fuerza las políticas neoliberales y conceptos como: *emprendedor* o *freelance* impregnan de un falso *glamour* el estatus de muchas y muchos músicos como jefes de su propio negocio. Es el músico como trabajador no clásico, informal, productivo sí, pero sumergido en la

precariedad laboral, con más de un solo trabajo para poder subsistir y sin derechos como la seguridad social.

Situación que se corroboró en las entrevistas realizadas a profundidad, pues adelantando los resultados, se encontró que tanto músicos académicos, líricos como urbanos en su mayoría contaban con dos o más trabajos como estrategia de supervivencia y para lograr mejores condiciones en su calidad de vida. Del total de 13 músicos entrevistados, solamente un músico hombre, perteneciente a la categoría de músico académico, contaba con un único trabajo asalariado y con prestaciones, el cual le es suficiente para solventar sus gastos; dicho trabajo es como profesor de música dentro del Conservatorio de Música del Estado Puebla. Lo anterior se expresa en la siguiente gráfica:

Fig. 16. Porcentaje de trabajadores de la música que tienen diversos empleos.



Fuente: elaboración propia.

Por lo tanto, la mayoría de los músicos se encuentran en situaciones laborales inestables, pocos cuentan con un trabajo asalariado y con prestaciones. Es así que, laboralmente, los músicos se mueven como trabajadores independientes. Esto es, por un lado pueden ser formales, bajo esquemas predatorios como el *outsourcing*, e informales; y por otro lado, comienzan a percibirse como *freelance* y *emprendedores*, lo cual enmascara las condiciones de precariedad y subsunción de las que son objeto por las políticas laborales, que se articulan con las demás dimensiones mencionadas.

Capitalismo, consumismo, políticas neoliberales, tercerización se han articulado con el trabajo de las y los músicos para ofrecer la mercancía musical solamente como un valor de cambio en detrimento de su valor de uso.

Es así que se ve cómo a través de las políticas neoliberales hacia la cultura se ha creado la economía naranja, no se trata de hacer un valor de juicio positivo hacia los artistas y sus obras.

Por lo tanto, como señalan Sánchez, Reyes y Romero “la expansión de esta producción [artística] se aceleró en el último siglo, como parte de su sometimiento a la lógica del mercado y del desarrollo de nuevas formas de creación y generación de productos que abrieron los límites del campo artístico; esta expansión configuró el trabajo del artista como un empleo más dentro del sistema económico, bajo múltiples formas laborales y productivas” (2019, p. 70).

Es importante señalar que los párrafos que anteceden son una descripción construida a partir de la observación de la realidad laboral de las y los músicos, a través de la cual se han integrado los elementos teóricos que permiten una mejor comprensión y conocimiento del fenómeno de la precariedad y la subsunción de los trabajadores de la música.

Se ha tenido cuidado de no forzar calzar la realidad con la teoría. De igual manera, se ha tenido cuidado de no forzar el manejo de la perspectiva y de los supuestos teóricos del investigador en el diseño del instrumento de la entrevista a profundidad, permitiendo una apertura del entrevistado, para posteriormente realizar su interpretación y mostrar las coincidencias, diferencias o tensiones.

En las entrevistas realizadas a los tres tipos de músicos: académicos, líricos y urbanos o de oportunidad, se buscó encontrar las particularidades que ponen en tensión los planteamientos teóricos a partir de los cuales se dio lectura a la realidad. Por ejemplo, la exploración acerca de las condiciones de desigualdad por condición de género adquiere particularidades que podrían conducir a plantear que en el campo del trabajo de la música dicha exclusión, si se atiende a la respuesta de los entrevistados, no se encuentra o se encuentra con menor presencia que en otros ámbitos.

Es por ello que, en la parte introductoria, se plasma el aspecto concreto, la primera aproximación a las manifestaciones fenoménicas, mientras que en el capítulo primero teórico aparece lo abstracto, y a partir del capítulo actual se realizan aproximaciones hacia el concreto pensado, ya que se parte de entender al conocimiento como una permanente aproximación o como “el conocimiento como una rectificación permanente” (Bachillerad citado en Bourdieu, 1973).

Por lo tanto, el método concreto - abstracto - concreto pensado y la teoría configuracionista siguen presentes en la lectura de la realidad expresada por las y los músicos durante las entrevistas aplicadas. Lo anterior también se aplicó al procesamiento de las entrevistas, pues incluso hay una serie de preguntas que se han estructurado para condensar un solo rasgo, como el de la exclusión de género o de la discriminación, y que cuando han respondido los entrevistados pueden ser situaciones que incluso no habían considerado o que, en una primera vista, aparentemente algunas y algunos de los entrevistados sentían que no se habían enfrentado a tales discriminaciones, pero al profundizar se ha encontrado que, al dar lectura y análisis a la serie de sus respuestas, se deriva la presencia de la idea de manera indirecta que sí han sido objeto de exclusiones o discriminaciones.

Al análisis de las entrevistas se le dio un enfoque dialéctico, pues la realidad está en constante desarrollo, movimiento (Zemelman, 2011), es decir, no es causa efecto, sino causa - efecto - causa, en ese sentido, no es una relación unilateral sino que se interdefinen, se modifican e impactan mutuamente.

Además, es importante señalar que los párrafos que anteceden son una descripción construida a partir de la percepción de los sujetos entrevistados puestos en relación dialéctica con la perspectiva del investigador.

Lo que se realizó fue recoger la percepción y visión de los sujetos entrevistados acerca de su propia realidad y, en ese sentido, dicha visión muestra las apreciaciones fenoménicas, que, retomando el método marxista, constituirían lo concreto. A partir de una interpretación de estas subjetividades se ponen en tensión la subjetividad del investigador, cargada de la indagación teórica plasmada en el primer capítulo, que permitió identificar y dar lectura a las articulaciones de la realidad percibida por las y los músicos, avanzando con ello hacia la construcción de un concreto del pensamiento, en el cual emergen las vinculaciones fundamentales que permiten comprender y explicar las dimensiones fenoménicas a partir de relaciones de mayor profundidad.

A continuación, se muestra el panorama general de la precariedad y subsunción de los músicos en Puebla, cómo se han percibido y analizado sus condiciones laborales a partir de las entrevistas, en las cuales las y los entrevistados han vertido su percepción de sus propias condiciones; dichas percepciones se han reinterpretado en esta investigación. Recordando a Bourdieu, “se implica una parte de la realidad que hay que explicar y que no es la realidad misma” (1975). La interpretación de las entrevistas no ha sido neutral, sino apoyada con los aspectos teóricos de la Crítica de la Economía Política desarrollados en los primeros capítulos.

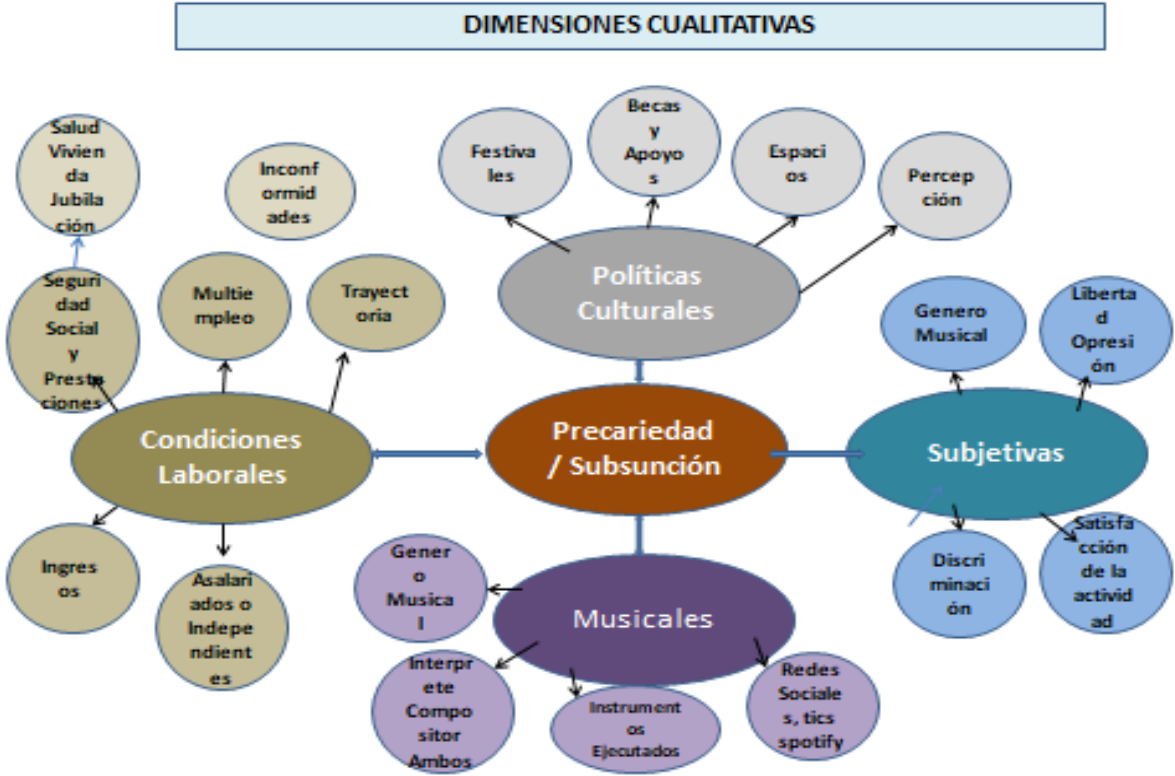
Entendiendo que tanto la precariedad como la subsunción en el trabajo de las y los músicos están condicionadas por múltiples dimensiones, como lo sociopolítico expresado en sus condiciones laborales, lo económico encarnado no solo en su salario, sino en el valor de su fuerza de trabajo, la política pública de la cual se desprenden los pocos derechos de los artistas ante la ley, así como el presupuesto y manejo del mismo asignado al sector cultural. Por lo tanto, es importante recordar que la precariedad tiene un carácter multidimensional (Guadarrama *et al.*, 2012, p. 216).

Debido a ello, los resultados de las entrevistas se han estructurado a partir de tres dimensiones que se van interrelacionando y cuyo eje central es la precariedad y subsunción

de las y los músicos. Dichas dimensiones son: las condiciones laborales, la subjetividad e imaginarios y los aspectos músico-laborales.

Aunque se muestra la dimensión de las políticas culturales, no es un aspecto que se profundice en la investigación, sin embargo, es importante señalarla pues está presente en la problemática, ya que las políticas culturales y su articulación con la precariedad son una dimensión compleja que impacta a las condiciones laborales de las y los músicos. Por lo cual se requiere un estudio aparte, que profundice dicha relación y que planteamos como una línea a desarrollar en el futuro. Por lo tanto, solo señalaremos brevemente los efectos de las políticas culturales de acuerdo con algunos músicos entrevistados. Lo anterior puede observarse en la figura 17:

Fig. 17. Dimensiones cualitativas.



Fuente: elaboración propia.

4.3.1 Precariedad laboral

Las condiciones laborales incluyen además de los ingresos otros aspectos muy importantes como: la seguridad social, la estabilidad laboral, el multi-empleo, su trayectoria y el nivel de satisfacción de su vida con respecto al trabajo que desempeñan, se observó que en la mayoría de los entrevistados existe al menos una forma en la que se presenta y articula la precariedad laboral.

Por lo tanto, la precariedad que se expresa en las condiciones laborales atraviesa a las tres categorías de trabajadores de la música estudiadas: académicos, líricos y de oportunidad. Es importante manifestar que, por lo general, la categoría de los músicos académicos mostró en el estudio empírico que tienen un nivel socioeconómico más alto, explicado por un mayor nivel de relaciones sociales o como algunos llaman un importante capital social o relacional. Esta situación puede explicarse, entre otras cosas, porque proceden generalmente de estratos económicos medios o altos lo que de entrada permitió que realizaran sus estudios, en alguna institución o universidad.

Por lo general, quienes estudian en la universidad privada Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), tendrán un nivel socioeconómico alto, salvo contadas excepciones de estudiantes con becas u otros apoyos. Mientras que aquellas y aquellos que estudien en instancias públicas, como el Conservatorio de Música del Estado Puebla o la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) conforman una mezcla de individuos con un nivel adquisitivo medio y alto. Por otro lado, los músicos líricos representan una unidad heterogénea pues pueden tener estudios o no tenerlos y ser de un nivel socioeconómico menor, medio o alto, esto ocurre pues son personas que pudieron haber tenido un oficio o licenciatura y dejaron dicha actividad por el trabajo musical.

Mientras que, por lo general, las y los músicos urbanos o de oportunidad se encuentran en un estrato socioeconómico más bajo, con mayores condiciones de precariedad y desigualdad. Las afirmaciones anteriores se desprenden de las entrevistas realizadas. Las y los músicos entrevistados pertenecen a diversos estratos sociales, todos son alcanzados por una o más condiciones laborales de precariedad.

A continuación, se presentan las principales características de las y los músicos entrevistados, mostrando su edad, estado civil y nivel de estudios.

4.3.2 Aspectos sociodemográficos

Un primer dato del grupo de entrevistados es que su edad oscila entre los 29 años hasta los 46 años. Solamente existe una excepción con una chica que tiene 16 años, y actualmente se encuentra estudiando la secundaria, pero también trabaja cantando en los camiones de la ciudad.

En los tres grupos se aprecia que su estado civil es mayoritariamente soltero, ya que, en el caso de las y los músicos académicos, 2 de los 4 entrevistados son solteros, mientras que una mujer y un hombre se encuentran viviendo en unión libre respectivamente. En cuanto los 3 músicos líricos, los 2 hombres se encuentran solteros y la mujer vive en unión libre.

Respecto a los músicos urbanos o de oportunidad, de los 5 músicos se aprecia que no solo de dicho rubro sino de todos los entrevistados es aquí donde aparecen más músicos que viven en unión libre, exceptuando a las dos mujeres, una de ellas viuda y la otra que apenas tiene 16 años.

Además, la situación de precariedad en los músicos urbanos o de oportunidad se incrementa ya que tienen más gastos al vivir en unión libre, situación que se potencia con la manutención de las hijas e hijos, ya que solamente los músicos de oportunidad, en el caso de las entrevistas, son quienes tienen hijos. En el caso de los músicos académicos y líricos entrevistados, ninguna y ninguno de ellos tienen hijos.

En el caso de las y los músicos urbanos y de oportunidad, 3 de los 5 músicos tienen hijos. Solamente un hombre que vive en unión libre no tiene hijos y la chica de 16 años tampoco los tiene, sin embargo, ella junto con su papá canta en los camiones y mantienen a una hermana pequeña.

A continuación, se presenta la tabla 23 donde se muestran las características generales de los entrevistados.

Tabla 23. Trabajadores de la música: nivel de estudios, estado civil y edad

	Músicos académicos					Músicos líricos				Músicos urbanos o de oportunidad				
Nombre	Daniel	Ernesto	Esther	Diego		Roberto	Filiberto	Dianala		Manuel	Eriván	Evelin	Carcará	Alison
Edad	34	46	33	29		39	30	38		40	31	36	36	16
Sexo	M	M	F	M		M	M	F		M	M	F	M	F
Estudios	Licenciatura (privada)	Licenciatura (pública)	Licenciatura (privada)	Licenciatura (pública)		Licenciatura (pública)	Preparatoria	Licenciatura en curso		Secundaria	Preparatoria	Licenciatura trunca	Secundaria	Secundaria
Estado Civil	Unión libre	Soltero	Unión libre	Soltero		Soltero	Soltero	Unión libre		Unión libre	Unión libre	Viuda	Unión libre	Soltera
Licenciatura en:	Música	Música	Música	Música		Comunicación	-----	Políticas y procesos sociales		-----	-----		-----	-----

Fuente: elaboración propia, con base en las entrevistas realizadas entre 2019 y 2020.

4.3.3 Formación

Se observa que todos los académicos tienen una licenciatura en Música, obtenida en instancias privadas y públicas. Mientras que en las y los músicos líricos se aprecia que dos vienen de otras licenciaturas y que uno de ellos su nivel de estudios llega a la preparatoria.

En cuanto a los músicos urbanos y de oportunidad se puede ver que predomina la educación secundaria, y solamente una música tiene estudios trunca en licenciatura.

Aunque los tres grupos tengan diversos estratos sociales y de estudios, todos ellos son impactados de una u otra forma por las condiciones laborales precarias. Lo cual será señalado en las tablas 12 y 13.

4.3.4 Propiedad de vivienda

Ya se ha establecido el estado civil y nivel de estudios de los entrevistados, a continuación se complementa la información general, mostrando si la vivienda que ocupan es propia, rentada o de la familia y si tienen hijos. Esta información es importante, ya que de acuerdo con los ingresos y el número de empleos se puede cruzar con los gastos de la manutención de los hijos o del pago de la renta de la vivienda (ver tabla 24).

Tabla 24. Vivienda e hijos

	Músicos académicos					Músicos líricos				Músicos urbanos o de oportunidad				
Nombre	Daniel	Ernesto	Esther	Diego		Roberto	Filiberto	Dianala		Manuel	Eriván	Evelin	Carcará	Alison
Edad	34	46	33			39		38		40	31	36	36	16
Hijos	No	No	No	No		No	No	No		2	2	2	No	No
Vivienda	Propia (herencia familiar)	De los padres	Propia (herencia familiar)	De los padres		De la madre	Renta	De la familia de su pareja		Renta	Renta	Propia	Renta	Renta

Fuente: elaboración propia, con base en las entrevistas realizadas entre 2019 y 2020.

Lo que se puede observar en la tabla es que ninguna y ninguno de los músicos académicos tienen hijos y la vivienda es propia, ya sea que aún viven con los padres o fue una herencia familiar. Mientras que en las y los músicos de oportunidad o urbanos predomina que pagan una renta por su vivienda y además 2 de los 4 entrevistados tienen 2 hijos. Mientras que los líricos y académicos no tienen hijos. En el caso de la vivienda de los líricos, un músico paga renta, mientras que otro vive en casa de la madre y la música vive en la casa de su pareja, propiedad de los padres.

En este sentido, se puede señalar que los músicos urbanos y de oportunidad entrevistados tienen más gastos por la vivienda y manutención de los hijos.

Los músicos académicos Ernesto, Daniel y Esther, en general perciben que sus ingresos son suficientes para solventar sus necesidades; sin embargo, hay que hacer énfasis que los tres tienen más de un trabajo, y que no tienen hijos ni pagan una renta.

Ernesto, uno de los músicos entrevistados señala que: “Vivo solo en la casa, la verdad es que tengo buenas prestaciones y me parece que el salario es el adecuado”.

Mientras que, de los músicos líricos, Roberto señala que sí tiene que andar buscando cómo completar sus ingresos, que tiene a su cargo a su mamá, pero que afortunadamente también reciben la renta de un local familiar. Dianala vive en la casa de su pareja, y no tiene hijos. Ambos músicos quisieran ganar más, pero solventan sus gastos con el complemento de dar clases en universidad, en el caso de Roberto, y de trabajar en una gestora cultural en el caso de Dianala. Ninguno de los músicos líricos tiene hijos.

La situación cambia con los músicos urbanos o de oportunidad, ya que solamente el caso que representa una singularidad es el de Evelin, quien tiene dos hijos y también cuenta

con casa propia. Los demás pagan una renta y, a excepción de Carcará, todos tienen dos hijos.

Manuel y Eriván, músicos que tocan en los camiones, expresan que es poco lo que ganan, pero tratan de ganarse el pan de cada día. Además, tienen que alimentar a su pareja e hijos, así como pagar una renta.

Alison comenta que aparte de pagar la renta, con las ganancias que genera ella y su papá tocando en los autobuses, tienen a su cargo a su hermana menor. Por lo que sus ingresos son repartidos entre 3 personas.

4.3.5 Ingresos económicos

Respecto a los ingresos de las y los músicos, se observa que de manera general oscilan desde los \$4000 pesos hasta los \$30,000 pesos mensuales.

De manera particular, es la categoría de músicos académicos, la que mayores ingresos muestra, los cuales presentan una variación desde los \$6000 pesos hasta los \$20,000 pesos; en promedio, las y los músicos académicos estarían percibiendo alrededor de \$13,750 pesos al mes.

En el rubro de ingresos, de los músicos académicos interesa destacar dos situaciones particulares: la primera es que, de los cuatro músicos, solamente uno tiene un ingreso muy bajo que se equipara al que se observa en la categoría de músicos urbanos o de oportunidad. El ingreso bajo corresponde a un músico académico recién egresado de la licenciatura en Música. Es el más joven de los músicos entrevistados en dicha categoría y percibe estos ingresos a partir de que toca su instrumento en las calles del centro histórico de Puebla con el objetivo de adquirir práctica y experiencia ante un público, así como de apoyarse en algunos de sus gastos.

Se podría decir que, en este caso muy particular, este músico académico recién egresado está transitando a la categoría de músico urbano o de oportunidad, ya que momentáneamente todos sus ingresos son de tocar en la calle y recibir aportaciones voluntarias de los transeúntes.

La segunda situación particular es que de las y los músicos entrevistados pertenecientes a esta categoría de músicos académicos, es una mujer la que mayor ingreso obtiene. Ingresos que genera a través del multi-empleo, ya que durante la entrevista mencionó que entre sus diversas actividades está la de participar como cantante de ópera y música clásica en festivales y eventos públicos y privados.

Foto 1. Esther, cantante de ópera.



Fuente: perfil de Facebook.

Además, incursiona en la gestión cultural y ha emprendido un negocio de consultoría para mejorar las oportunidades financieras y laborales para los artistas recién egresados de la universidad. Otra actividad a la que se dedica es a la administración de un estudio musical propio. Finalmente, dentro de las últimas actividades que ha desarrollado es la de impartir conferencias y talleres en línea. Las actividades que desarrolla, los ingresos que obtiene, así como la situación socioeconómica de la que procede, le dan estabilidad económica y la posibilidad de obtener ingresos más altos que las y los músicos líricos y urbanos o de oportunidad. Situación que ella misma reconoce:

Esther: Desde muy chica tuve contacto con la música, sin embargo, reconozco que estoy en una situación de privilegio, pues mi familia es de clase media y tuvieron los recursos para meterme en una universidad privada para estudiar la licenciatura en Música. Salí de la universidad en el año 2010, el primer año estuve haciendo actuación, clases, luego dejé el canto y en 2012 me metí a la maestría, escribí para

revistas, luego empecé con producción y regresé a la música y fundé la agencia de producción y planeación estratégica. En 2014 ingresé al doctorado en estudios críticos enfocados al arte y la cultura. En 2017 decidí aplicar los conocimientos de la agencia cultural para mí misma, y realicé una audición para el Carnegie Hall en New York, a veces tienes que buscar presentarte en el extranjero para que se abran oportunidades dentro del país, y te crean música. Tengo unos diez contratos al año, son pequeñas presentaciones, y por lo tanto tengo que solventar mis gastos repartiéndome en distintas actividades, dando clases de canto, dirigiendo la agencia de producción estratégica, presentándome en donde haya oportunidades, etcétera.

Una situación que interesa destacar es la de Diego, músico académico, quien trabaja tocando su violoncello en el primer cuadro del centro de la ciudad de Puebla. Lo decidí así, en lugar de estudiar entre cuatro paredes, se prepara para su examen profesional y además obtiene algunos ingresos extra.

Foto 2. Diego tocando su violoncello.



Fuente: Bibiana Díaz, en el sol de Puebla, 13 de Enero 2019.

Los otros dos músicos académicos, Daniel y Ernesto, ambos trabajan impartiendo clases de música. Daniel imparte clases de composición y guitarra en universidades privadas. Mientras que Ernesto imparte teoría musical en el Conservatorio de Puebla.

Foto 3. Daniel, compositor y guitarrista. Integrante de Contemporary Guitar Ensemble



Fuente: Perfil del Facebook de Contemporary Guitar Ensemble.

Foto 4. Ernesto R. Compositor y profesor de teoría musical



Fuente: Instagram

Respecto a la categoría de los músicos líricos, sus ingresos oscilan entre los \$8000 pesos y los \$10,000 pesos mensuales. Lo que representa un promedio de \$9000 pesos al mes. Las y los músicos que integran esta categoría no tienen una formación académica en música concluida, solamente la mujer, Dianala, tiene hasta séptimo semestre del técnico en Música (posteriormente, a dicho nivel seguiría la licenciatura en Música). Actualmente está

estudiando una licenciatura en políticas y procesos sociales, mientras que uno de los dos músicos líricos tiene una licenciatura en comunicación.

El otro músico, Filiberto, no tiene una licenciatura; sin embargo, ha sido autodidacta en múltiples instrumentos musicales y sus ingresos provienen de tocar en bares, restaurantes y eventos sociales. También incursiona en la gestión cultural.

Foto 5. Filiberto, multi-instrumentista y músico autodidacta.



Fuente: perfil de Facebook.

Es importante señalar un rasgo peculiar en esta categoría de músicos líricos: que generan una parte importante de sus ingresos a partir de actividades no musicales, y que además apoyan el desarrollo de su actividad musical a través de una carrera profesional diferente a la música. Con ello, esperan más adelante vivir solamente de la música.

En el caso del músico licenciado en comunicaciones, Roberto, su trabajo estable proviene de impartir clases en la misma licenciatura que estudió. En el caso de la cantante y estudiante de licenciatura, Dianala, se interpreta que debido a que gran parte de su trabajo está vinculado con la gestión cultural y los procesos sociales, busca apuntalar y mejorar sus ingresos a través de la culminación de su carrera en políticas y procesos sociales.

Foto 6. Roberto cantando en el evento Contigo en la distancia.



Fuente: Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla.

Foto 7. Dianala en el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos.



Fuente: Perfil de Facebook

Dianala: A partir de 2014, mantengo las dos actividades: música y gestión, aunque ahora me siento menos gestora, pero busco que se valore a los artistas y conseguir espacios a los artistas. Busco espacios y colaboraciones.

La situación descrita, de cómo los músicos líricos que de manera autodidacta y con el arduo trabajo de la práctica, se forman como músicos, pero que buscan mejorar sus condiciones económicas y sociales a través del estudio de otras licenciaturas, muestra cómo algunos de ellos buscan la transición hacia mejores ingresos. Una transición hacia la categoría de los músicos académicos.

La categoría de músicos urbanos o de oportunidad oscila entre los \$4000 pesos y los \$8000 pesos mensuales, destacando un caso muy particular y poco común, que señalaríamos como atípico, donde una cantante de esta categoría percibe de \$25,000 a \$30,000 pesos mensuales.

En general, los músicos urbanos entrevistados trabajan cantando en los autobuses y locales de comida de los mercados y fondas aledañas. También en espacios públicos, restaurantes y espacios alternativos.

Foto 8. Carcará en el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, en el concierto Contigo en la distancia.



Fuente: Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla.

Carcará es un músico que empezó boteando⁴⁸ en los camiones, y que actualmente forma parte del colectivo ADA y del proyecto de espacio alternativo Karuso, que busca brindar espacio y oportunidades a otros artistas. Además, él ya es reconocido localmente y toca junto a otros músicos líricos de renombre, como Carlos Arellano.

Es un músico que, debido a su esfuerzo, aprendizaje autodidacta de la música, y colaboración con múltiples artistas y músicos, goza de una estabilidad que se observa en la categoría de músicos líricos. Es un músico que, por su trayectoria, se ubica en los músicos urbanos o de oportunidad, pero que en los últimos años podemos señalar que ha hecho la transición hacia los músicos líricos. Carcará no tiene hijos.

⁴⁸ Coloquialmente se dice botear a la acción de los músicos cuando en los transportes o espacios públicos tocan su música, y tienen un bote, generalmente de metal, donde aceptan las donaciones de los transeúntes.

Carcará: A los 13 o 14 años abandoné el estudio, la secundaria, por problemas de mala conducta. Había carencia, pero no faltaba dinero. Mi papá me castigó, diciéndome que tenía que trabajar. Me metí a trabajar en una fábrica textil por dos o tres meses. Era muy deprimente por las condiciones laborales. Seguí tocando la guitarra, como cantante callejero, me llevaba al Paseo de San Francisco, y me fui a botear solo. Y cuando les dije a mis papas que ya no estaba en la fábrica era porque ya llevaba dinero de la boteada y dejaba la mitad en casa. De los últimos cinco años empecé a notar que la música me puede llevar por más lados, más allá de que me dé de comer, y parte es por la música alternativa que no es de tendencia. La misma música te genera crear otras alternativas, me permite sobrevivir, pero con mi compañera descubrí otras formas de trabajar, una idea mueve más cosas, generar otros espacios. Busco devolver al barrio, ahora yo doy las clases. En el barrio eres responsable de la nueva generación. Soy parte de una comunidad y debo generar alternativas colectivas.

Manuel Estrella e Eriván, son dos músicos que cantan en los camiones de Puebla, aquellos que van entre el mercado Morelos hasta Amalucan y por la zona de los estadios.

Eriván vive en unión libre con su mujer y tiene 2 hijos. Manuel está casado y también tiene 2 hijos. Ambos músicos pagan renta y su salario es de \$4000 pesos y \$8000 pesos al mes respectivamente.

A continuación, se presenta la tabla de ingresos donde se muestran las diferencias de ingresos comentadas en líneas anteriores (ver tabla 25).

Tabla 25. Nivel de ingresos al mes, correspondiente a los últimos 5 años y formalidad laboral

	Músicos académicos					Músicos líricos				Músicos urbanos o de oportunidad				
Nombre	Daniel	Ernesto	Esther	Diego		Roberto	Filiberto	Dianala		Manuel	Eriván	Evelin	Carcará	Alisson
Ingresos	\$15,000	\$14,000	\$20,000	\$6000		\$10,000	\$8000	\$10,000		%8000	%4000	\$25,000 - \$30,000	\$6000 - \$9000	\$6000

Fuente: elaboración propia, con base en las entrevistas realizadas entre 2019 y 2020.

Foto 9. Eriván, músico urbano, cantando en la zona de Amalucan.



Fuente: Axel Morales (Puebla, zona de Amalucan, noviembre 2020).

Foto 10. Manuel Estrella, músico urbano, tocando su música.



Fuente: Perfil de Facebook.

4.3.6 Mujeres, músicas urbanas y de oportunidad

En cuanto a las mujeres de esta categoría, resultan interesantes dos aspectos. El primero es que durante dos meses se buscaron *in situ* a los músicos que cantaban en los camiones, en la zona Amalucan - Mercado Morelos, y se observó que son muy pocas las mujeres⁴⁹ que cantan en los camiones en esta zona. Se ubicaron a tres mujeres que se podían observar trabajando varios días a la semana. En comparación a los 15 hombres que trabajan en la misma zona.

La mayoría de los hombres se acompañaban de la guitarra, y las tres mujeres solamente cantaban, algunas acompañadas de bocinas con pistas y una acompañada de su papá que tocaba la guitarra. Esta última, Alisson, tiene 16 años y es la más joven de todos los entrevistados, estudia la secundaria y también trabaja cantando en los camiones junto a su papá, quien lleva más de 40 años cantando en los autobuses. Juntos perciben ingresos de \$6000 pesos al mes. Pagan renta y Alisson tiene una hermana más pequeña que depende económicamente de ellos dos.

Foto 11. Alisson y su papá cantando en una fonda de Amalucan.

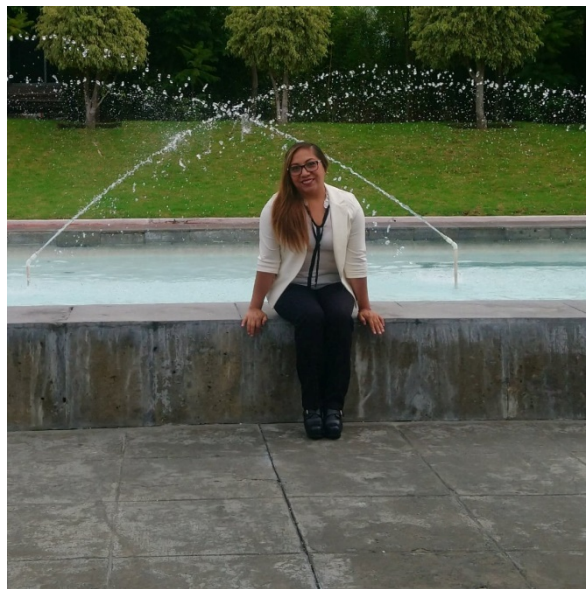


Fuente: Axel Morales.

⁴⁹ Sin embargo, se observaron 3 o 4 mujeres en pareja con otras mujeres u hombres que se subían a los camiones a rapear con una grabadora. Se excluyen este tipo de actividad de acuerdo con la categorización presentada.

El segundo aspecto que representa una singularidad, es que Evelin es la música que percibe los mayores ingresos, no solamente de su categoría (músicos urbanos y de oportunidad) sino de las demás categorías, incluso por encima de los músicos académicos. Sus ingresos oscilan entre los \$25,000 pesos y los \$30,000 pesos.

Foto 12. Evelin, cantante y tecladista de servicios religiosos.



Fuente: Perfil de Facebook

Una situación particular es que son dos mujeres las que perciben los mayores ingresos de todos los entrevistados. Una ubicada en la categoría de los académicos y la otra en la categoría de los músicos urbanos o de oportunidad.

Evelin es viuda, tiene casa propia y dos hijos que aspiran a entrar al Conservatorio de Música del Estado de Puebla, por lo que sus ingresos son todo el sustento para satisfacer las necesidades de tres personas (ella y sus dos hijos). Ella interpreta cantos litúrgicos en funerales, levantadas de cruz en los pueblos cercanos a la ciudad de Puebla, y también en bodas, XV años, comuniones y cualquier festividad religiosa. Por su trayectoria se ubica en esta categoría, ya que desde los 15 años comenzó a ganarse la vida cantando en ceremonias religiosas, cuando empieza su trayectoria da un servicio que es de primera necesidad⁵⁰ para

⁵⁰ Se entiende como primera necesidad, ya que en las fuertes tradiciones religiosas de la mayoría de la sociedad mexicana, el brindar un funeral adecuado, con todas las normas religiosas, como los rezos y cantos litúrgicos, los rosarios entre ellos, constituye un deber primordial de los familiares, incluso pueden endeudarse

los dolientes, en el caso de los funerales, y que muchos de estos se llevan a cabo en domicilios particulares, en la calle y en los panteones. Este es el único trabajo que ha desempeñado hasta la fecha. En ella también se puede identificar una transición hacia la categoría de músicos líricos.

Evelin: Me dedico a la música desde los 7 años que empecé a cantar en el coro de la iglesia como solista, después pasé al coro de jóvenes a los 14 años. Más adelante, en el coro conozco a mi esposo, el tocaba el teclado y la guitarra. A los 18 años nos alejamos dos años de la música, yo me dediqué al hogar, a los hijos. Pero seguíamos tocando en la casa, la gente nos escuchó y nos pidió que cantáramos en sus eventos religiosos. Entonces nos entró la cosquilla, y de ahí empezamos a abrirnos paso dentro de esto y a cobrar por eventos. En ese entonces tendría 23 años. Desde ahí no he cambiado de trabajo y es mi principal y único medio de ingresos.

Otro aspecto que se observó en la transición de la pandemia provocada por la COVID 19 (2020), fue que antes de la pandemia algunos músicos llevaban su guitarra y durante la pandemia optaron por llevar una bocina donde se acompañaban de pistas. En general, mencionan que la razón es por la comodidad, y debido a las restricciones sanitarias fue más práctico moverse y ser aceptados por los camioneros para subirse a cantar. Sin embargo, esto no es nuevo, en los últimos años, comenta Eriván, músico urbano que canta en los camiones: “Hay más cantantes que optan por dejar la guitarra en casa y acompañarse de una bocina”, pero la pandemia acentuó esta situación.

Es importante señalar que es en esta categoría, la de los músicos urbanos o de oportunidad, donde se observan las mayores condiciones de precariedad. Por un lado, están en desventaja acumulativa en cuanto a conocimiento y técnicas, así como reconocimiento de las instituciones frente a los músicos académicos, lo cual no quiere decir que no puedan llegar a ser igual o mejores que ellos en su labor musical.

o restringir la satisfacción de algunas necesidades básicas para cumplir con la tradición religiosa, cuyos cantos y rosarios son esenciales.

4.3.7 Situación laboral y algunos índices de precariedad

Respecto a los músicos académicos, resulta interesante que solo un músico es asalariado. Ernesto, quien trabaja en el conservatorio, cuenta con todas las prestaciones de ley. Daniel tiene dos trabajos en universidades privadas, en una está por honorarios y sin prestaciones, y en la otra si tiene algunas prestaciones; además, trabaja por cuenta propia como compositor y editor de *podcasts*.

En cuanto a los músicos líricos, Roberto tiene horas clase en una universidad, sin prestaciones. Dianala trabaja como autónoma en la empresa de gestión cultural.

Todos los músicos de oportunidad trabajan de manera independiente y no son asalariados. Lo anterior se observa en la siguiente tabla (ver tabla 26).

Tabla 26. Ingresos y trabajo formal e informal

	Músicos académicos				Músicos líricos				Músicos urbanos o de oportunidad					
Nombre	Daniel	Ernesto	Esther	Diego		Roberto	Filiberto	Dianala		Manuel	Eriván	Evelin	Carcará	Alisson
Ingresos	\$15,000	\$14,000	\$20,000	\$6000		\$10,000	\$8000	\$10,000		8,000	4000	\$25,000 - \$30,000	\$6000 -9000	\$6000
Formal e informal	Asalariado, <i>outsourcing</i> e informal	Asalariado	Emprendedora, informal	Informal		Asalariado e informal	Independiente, informal	<i>Outsourcing</i> , asalariada, informal		Informal	Informal	informal	Emprendedor e informal	informal

Fuente: elaboración propia, con base en las entrevistas realizadas entre 2019 y 2020.

Por lo tanto, observamos que de acuerdo con lo que hemos planteado en el capítulo 1 sobre la precarización, se puede afirmar que el trabajo de las y los músicos tiene esa característica, pues en una amplia mayoría carecen de contratos que brinden derechos laborales justos y que protejan a los trabajadores de la música. Por el contrario, se observa que existe una flexibilización laboral como lo señala Enrique de la Garza (2011), y Hualde (2015).

Como se ha observado, uno de los indicadores de precariedad que de inmediato se perciben son los ingresos de las y los músicos, en el caso de las tres categorías los músicos que mayor ingreso reciben son los músicos académicos, seguidos de los líricos y los urbanos o de oportunidad.

Las tres categorías son atravesadas por distintas manifestaciones de la precariedad, sin embargo, es notable que al respecto del ingreso, los músicos urbanos o de oportunidad

son los que menores ingresos perciben, y los que más gastos realizan en el aspecto de renta de vivienda, el cual sería otro indicador de precariedad, ya que, si recordamos solo una música en la categoría de oportunidad tiene vivienda propia y esto constituye una situación singular. En ese aspecto, las y los músicos líricos se encuentran en punto intermedio, entre los académicos y los urbanos o de oportunidad.

Además de que los músicos urbanos o de oportunidad tienen que pagar renta, son ellas y ellos quienes más trabajo de cuidado realizan. Ya que de los 5 músicos 4 realizan trabajos de cuidado, 3 músicos tienen dos hijos cada uno, y reportaron que se dividen el trabajo de cuidado de los hijos con su pareja. Por otro lado, recordemos a Alison, menor de edad, que trabaja junto a su padre cantando en los camiones, también comparte con su papá el cuidado de su hermana menor. La situación de las y los músicos urbanos o de oportunidad es la más apremiante de todas, con mayores gastos, menores ingresos, y además no reciben apoyo familiar.

La situación mejora gradualmente con las y los músicos líricos, ya que sus ingresos se encuentran por arriba, aproximadamente \$4000 pesos en promedio, respecto a los urbanos o de oportunidad.

En el caso de los entrevistados, solamente un músico realiza trabajo de cuidado atendiendo a su mamá, quien tiene una enfermedad crónica. Pero él recibe apoyo familiar ya que perciben ingresos de la renta de un local y vive en casa de su madre, por lo que no realiza gastos en la renta de la vivienda. Los otros dos músicos líricos no realizan trabajo de cuidado, no tienen hijos, no cuentan con apoyo familiar y solamente uno paga renta, el otro caso no paga renta, ya que vive en la casa de su pareja.

La situación de las y los músicos académicos mejora respecto de los urbanos o de oportunidad y de los líricos, ya que su salario se ubica por encima de los \$4,700 pesos en promedio, en comparación con los músicos líricos. Además, ninguno de los académicos realiza trabajo de cuidado, no tienen hijos y los cuatro reciben alguna forma de apoyo familiar. Ninguno de ellos tiene que destinar parte de sus ingresos al pago de una renta, ya que viven en casa propia (ver tabla 27).

Tabla 27. Trabajo de cuidado y apoyo familiar

	Músicos Académicos					Músicos Líricos				Músicos Urbanos o de Oportunidad				
Nombre	Daniel	Ernesto	Esther	Diego		Roberto	Filiberto	Dianala		Manuel	Eriván	Evelin	Carcará	Alis son
Ingresos	\$15,000	\$14,000	\$20,000	\$6000		\$10,000	\$8000	\$10,000		8,000	4000	\$25,000 - \$30,000	\$6000 - 9000	\$6000
Apoyo Familiar	Sí	Sí	Sí	Sí		Sí	No	No		No	No	No	No	* 51
Trabajo de Cuidado	No	No	No	No		Sí	No	No		Sí	Sí	Sí	No	Sí
Hijos	No	No	No	No		No	No	No		2	2	2	No	No
Vivienda	Propia, herencia familiar	De los padres	Propia, herencia familiar	De los padres		De la madre	Renta	De la familia de su pareja		Renta	Renta	Propia	Renta	Renta

Fuente: Elaboración propia, con base en las entrevistas realizadas entre 2019 y 2020

Sin embargo, aunque la situación mejora para los músicos académicos, recordemos que las tres categorías tienen condición de precariedad, como el multi-empleo y la informalidad.

4.3.8 Multi-empleo en las y los músicos

En las entrevistas se observó que la mayoría de los músicos entrevistados tienen más de dos trabajos. De los músicos académicos, solamente uno que es asalariado tiene un único empleo. Los tres músicos líricos tienen 2 o más empleos. De igual manera, 3 de los 5 músicos urbanos o de oportunidad tienen 2 o más empleos, exceptuando a Evelin, el caso atípico, y Alison, quien además de trabajar cantando en los autobuses estudia la secundaria (ver tabla 28).

Tabla 28. Multi-empleo en las y los músicos entrevistados

	Músicos académicos					Músicos Líricos				Músicos urbanos o de oportunidad				
Nombre	Daniel	Ernesto	Esther	Diego		Roberto	Filiberto	Dianala		Manuel	Eriván	Evelin	Carcará	Alisson
Ingresos	\$15,000	\$14,000	\$20,000	\$6000		\$10,000	\$8000	\$10,000		8,000	4000	\$25,000 - \$30,000	\$6000 - 9000	\$6000
Multi-empleo	Sí	No	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí		Sí	Sí	No	Sí	No
Número de empleos actuales	3	1	5	2		3	2	3		2	2	1	2	1 (además estudia)
Asalariado y/o informal	Asalariado e informal	Asalariado	Emprendedor a, informal	informal		Asalariado e informal	Independiente, informal	Outsourcing, asalariada, informal		Informal	Informal	informal	Emprendedor e informal	informal

Fuente. Elaboración propia.

⁵¹ Alison trabaja junto a su papá, en ese caso se puede pensar que recibe apoyo familiar, aunque en realidad, Alison es la que ayuda al padre con los ingresos familiares, ya que ellos dos, se hacen cargo de su hermana menor. La madre no está con ellos.

En este sentido, se puede corroborar lo que señala Guadarrama respecto a que una de las características del trabajo de las y los músicos es la multi-actividad, es decir, el multi-empleo (Guadarrama, 2019, p. 118).

Es notable que, como ya se ha señalado, la situación de los ingresos y menores gastos es más favorable para los músicos académicos, sin embargo, con excepción del caso de Ernesto, los demás músicos académicos tienen entre 2 y 5 trabajos. Por lo menos todos tienen 2 trabajos simultáneos y en su mayoría se ubican en la informalidad o en la combinación de un trabajo formal y otro informal. Por ejemplo, en el caso de Daniel, tiene 2 trabajos en universidades privadas, pero en una está por honorarios y en otra por nómina. Pero además realiza trabajos en la informalidad, creación de composiciones, imparte clases de guitarra, edición de partituras y edición de audio en *podcasts*.

En el caso de Esther, tiene un negocio que es una consultoría para desarrollar producciones artísticas, pero también canta en distintos festivales estatales en donde el pago se da por honorarios. Tiene un estudio de grabación donde renta el servicio de grabación o producción de música. Además, dentro de los trabajos informales que realiza están las clases de canto y pláticas sobre liderazgo creativo.

El caso de Diego es interesante, ya que al momento de la entrevista uno de sus trabajos era el de tocar en las calles, en lugares estratégicos del primer plano del centro de Puebla. Recibía donaciones de los transeúntes y señala que:

Por un lado decidí tocar en el centro para foguearme, agarrar práctica con mi instrumento y enfrentar al público, y además me sirve de apoyo para concluir mi carrera en música.

Por lo tanto, la estrategia de sobrevivencia en los músicos académicos, es la de combinar trabajos formales e informales. Lo cual ocurre también en el caso de los músicos líricos, lo que se observa en ellos es que se tiende aún más a que el pago sea por honorarios.

En el aspecto del multi-empleo, lo podemos considerar como un indicador de precariedad, pues los trabajadores necesitan más de 1 o 2 empleos para garantizar su

reproducción de vida. En ese sentido confirmamos lo señalado por Guadarrama, “el autoempleo puede significar un rasgo de la precariedad laboral” (2019, p.53).

4.3.9 Prestaciones: Seguridad social, accidentes y ahorro para el futuro

Es preocupante la situación que viven las y los músicos respecto a la seguridad social. Ya que, el total de las y los músicos entrevistados pertenecientes a la categoría de músicos urbanos o de oportunidad, y el total de los líricos no tienen seguridad social. Solamente dos músicos de los cinco que pertenecen a la categoría de académicos cuentan con seguridad social.

El caso de Ernesto, quien, recordemos, trabaja como profesor de medio tiempo, impartiendo clases de teoría musical en el Conservatorio, es el que mejores prestaciones tiene, pues obtiene todas las prestaciones de ley, jubilación, y seguridad social entre otras, como el mismo menciona:

Ernesto: La verdad no, no tengo inconformidades laborales, tengo más beneficios. Lo único es que cuando creció mi plaza, no me llegó el cambio ni la compensación por un par de meses. Pero la verdad no tendría una queja. Tengo muchas prestaciones aguinaldo, seguro, estímulo del día del maestro, material didáctico, días económicos, apoyo para pedir lentes, ISSTEP, primas vacacionales, asistencia y puntualidad. Son varias, yo a veces ni me las sé.

El otro caso, es el de Daniel, quién, recordemos, tiene 2 trabajos en universidades privadas, en la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP) solo le pagan por honorarios sin ningún tipo de prestación. Mientras que en el Tecnológico de Monterrey donde ya lleva trabajando 9 años, está contratado por nómina y tiene prestaciones de ley completas: vacaciones, afore, Imss, reparto, etc. Al respecto de su trabajo por honorarios comenta:

Daniel: En la UDLAP me contrataron por honorarios, no por nómina. Es decir me pagan por horas de trabajo. Desde el principio y hasta la fecha me contratan por horas de trabajo, yo facturo y les expido una factura por los servicios prestados y entonces ellos me pagan. Los impuestos por lo tanto los dividimos, a la hora de facturar hay un traslado de impuestos, unos los pago yo al SAT y parte de mis

impuestos los paga la UDLAP con mi retención. No me da seguro social, reparto de utilidades, ni afore, ni servicios médicos porque no soy su empleado, soy un prestador de servicios tercero.

Sin embargo, aunque Daniel y Ernesto cuentan con servicios médicos, no han tenido accidentes o incapacidades. Mientras que respecto de las y los músicos líricos, los cuales ninguno tiene seguridad social, Dianala señala que no ha tenido accidentes, sin embargo, nos comenta:

Dianala: Si tuviera un accidente no sé lo que haría, ni siquiera tengo en mis gastos contemplado para una emergencia médica. Por ejemplo, hace un año mi papá falleció y me pregunté cuál es el límite de mi tarjeta de crédito para los gastos funerarios, yo solo tenía como cinco mil pesos en efectivo. Entonces supongo que en caso de un accidente me endeudaría.

Mientras que Eriván y Manuel, sí reportaron que habían tenido accidentes al realizar su trabajo cantando en los autobuses. Eriván sufrió un atropellamiento leve y Manuel al caerse del autobús en movimiento sufrió un esguince en su mano, la cual ocupa para trabajar tocando la guitarra. En ambos casos sus guitarras también sufrieron daño. No contaban con algún ahorro para solventar los gastos médicos. Eriván tuvo que ocupar los ingresos de toda su semana para comprar algunos medicamentos, mientras que Manuel siguió tocando aunque le dolía la mano.

El resto de las y los músicos comentaron que no contaban con un plan o ahorro para el futuro, pues se enfocaban en el presente y los ingresos no daban para poder destinar una parte para el ahorro.

A continuación, se observa la situación de la seguridad social y ahorro para el futuro (ver tabla 29).

Tabla 29. Seguridad social y ahorro para el futuro en las y los músicos de Puebla.

	Músicos Académicos					Músicos Líricos				Músicos Urbanos o de Oportunidad				
Nombre	Daniel	Ernesto	Esther	Diego		Roberto	Filiberto	Dianala		Manuel	Eriván	Evelin	Carcará	Alison
Gastos Médicos	Sí	Sí	No	No		No	No	No		No	No	No	No	No
Ahorro para el futuro	Sí	Sí	No	No		No	No	No		No	No	No	No	No

Fuente: Elaboración propia.

4.3.10 Condiciones subjetivas

En general, las y los músicos entrevistados señalaron que son felices con su actividad laboral, pues además de darles ingresos, es una actividad que los hace sentir plenos y muchos de ellos también disfrutaban de transmitir diferentes emociones al público.

Los músicos que percibían su actividad un poco monótona son los académicos Ernesto y Daniel, quienes comentaron que, aunque el trabajo puede ser monótono no cambiarían su trabajo por uno con mayor libertad pero menor salario o la ausencia de prestaciones. Recordemos que precisamente ellos dos son los únicos de los entrevistados que gozan de prestaciones, como ahorro para el futuro y seguridad social. Sin embargo, a su manera han logrado de hacerse espacio en las tardes, ya que generalmente imparten sus clases por la mañana. En las tardes desarrollan sus actividades creativas, por otro lado, el tiempo que dedican a su trabajo asalariado es de medio tiempo.

Por otro lado, los músicos de oportunidad, si bien, mencionan que no cambiarían su situación de libertad, por un trabajo de oficina, reconocen las carencias que sufren, como los ingresos bajos y la ausencia de prestaciones.

En cuanto a los músicos líricos, la situación es intermedia, pues dos; Roberto y Dianala tienen trabajos por honorarios y a la vez tienen sus bandas de música con las que tocan en vivo. La respuesta de ellos más bien fue que les gustaría que se les pagara mejor a los músicos que tocan en vivo, para que no tuvieran que buscar otros trabajos, pues quieren vivir de la música, pero no pueden solo vivir de la música.

Destaca que también Evelin, la música de oportunidad, que trabaja cantando en los servicios religiosos y la que más ingresos genera de las tres categorías. Ella percibe

monótono su trabajo, pues siempre canta lo mismo y le gustaría poder cantar otras cosas, pero le gusta lo que hace.

En esa misma categoría, esta Alison, quien en la entrevista menciona que le gusta lo que hace, sin embargo, podemos interpretar que no es del todo cierto, ya que se le pregunto si estudiaría algo relacionado a la música como carrera, y contesto que no, que piensa estudiar criminología. Claro, esto también puede tener que ver con mejorar sus condiciones de vida, pues lleva varios años cantando en los autobuses con su padre, y puede ver que la música no es suficiente para cubrir sus necesidades.

A continuación, se muestra la tabla 30, donde se establece la percepción de libertad que tienen las y los músicos entrevistados.

Tabla 30. Percepción de Libertad en el trabajo

	Músicos Académicos					Músicos Líricos				Músicos Urbanos o de Oportunidad				
Nombre	Daniel	Ernesto	Esther	Diego		Roberto	Filiberto	Dianala		Manuel	Eriván	Evelin	Carcará	Alison
Tu situación laboral es de libertad o rigidez/monótona	monótona	monótona	Libertad	Libertad		Libertad y monótona	Libertad	Libertad		Libertad	Libertad	Libertad y monótona	Libertad	Libertad
Estas a gusto con tu actividad	Sí	Sí	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí	Sí	No

Fuente: Elaboración propia.

4.3.11 Discriminación e importancia de las credenciales

Durante las entrevistas a las y los músicos se abordó el tema de la importancia de las credenciales, *de las palancas*, para dar preferencia a que un músico pudiera ser preferentemente contratado sobre otro. Dentro de este mismo tema se platicó y escuchó a los entrevistados sobre su percepción en cuanto a la discriminación que ellos pudieron haber sufrido o la que han visto en amigas, amigos y colegas.

Al respecto de las credenciales, como es el caso, de venir de una universidad de prestigio en la enseñanza de la música, como lo es la de Xalapa, uno de los músicos nos comenta:

Ernesto: De hecho, llegando de Xalapa, de inmediato me llamaron y me ofrecieron la plaza, en ese tiempo las regalaban.

Además, son importantes las credenciales de acuerdo a los festivales donde han tocado los grupos o solistas como reporta Dianala:

Dianala: Si vienen de algún otro estado del país o del extranjero, ya es que tienen 50 puntos más, ni se diga si vienen de Moterrey, DF, Xalapa o Guadalajara.

En cuanto a la discriminación en las y los músicos, la mayoría de ellas y ellos comentaron que no habían sufrido ningún tipo de discriminación, pero que si la habían visto en algunos otros compañeros o compañeras. Ernesto y Dianala comentan lo siguiente:

Ernesto: Yo siento que si hay discriminación y ocurre afuera en el campo laboral, he visto que se discrimina si un músico viene de alguna comunidad. Siento que si hay mucha discriminación de género, considero que para las mujeres puede ser un poquito más difícil, en el sentido de que pueden recibir más acoso y cosas de esas.

Dianala: “La discriminación es un tema para mi bien complicado. Como artista yo nunca me he sentido discriminada, [enfatisa] como artista. Nunca he sentido que prefieran otro tipo de proyectos porque soy yo, por alguna cualidad física o lo que sea mía. Sin embargo, yo sí creo que hay una calidad musical. Después de hacer el concierto de mujeres había una calidad musical abismalmente diferente entre los hombres y las mujeres. En esas 52 mujeres, había solo una mujer que era muy buena bajista y una mujer que era muy buena guitarrista, y ninguna de las dos tenían ningún conocimiento sobre los amplificadores que estaban usando y como conectarse, etc. Entonces a mí, a veces me molesta mucho que las mujeres se sientan discriminadas con situaciones así. Hay muchas mujeres que toman como discriminación cuando les señalan lo mínimo que tienen que saber. Son pocas mujeres las que conocen todas las áreas que deberían conocer. Creo que es debido a eso, que cuando uno sabe, los hombres creen que una realmente no sabe. Pero en ese sentido no me siento ofendida y por eso busco conocer todos los aspectos de mi trabajo. Pero ya como *stage manager*, ahí sí he sufrido discriminación. Me han pedido que si les puedo traer unas chelas cuando ese no es mi trabajo. En pocas

ocasiones, tanto hombres como mujeres, han pensado, ¿es una chava la que me va a conectar?, insinuando que no lo puedo hacer por ser mujer. En la empresa productora donde trabajo es donde más he visto la discriminación, somos todas mujeres y es donde he sentido más la discriminación por el hecho de ser mujer y más bien aprendes como pelear contra eso. Tengo la idea de que las mujeres en la música somos todavía poquitas. Pero creo que hay cosas en las que los hombres fisiológicamente son más aptos, como cuando se requiere que el músico cargue sus instrumentos o bocinas, obvio que prefieren contratar a hombres. Pero en mi experiencia como mujer músico la preferencia en contrataciones se basa en su mayoría por las cualidades musicales y un poco lo que mencionaba al principio, que se tengan los conocimientos técnicos en amplificadores, conexiones, pedales, *microfonear*, etc., y esas cosas son las que a veces a las mujeres nos cuesta más trabajo. También he visto como se ha discriminado por los aspectos físicos, por ejemplo una chava que canta increíble, pero esta gordita y entonces prefieren buscar a otra cantante. Lo mismo ocurre con chavos, se prefiere a quienes tengan mejor aspecto físico.

4.3.12 Aspectos Artísticos

La mayoría de los músicos señalaron que iniciaron su acercamiento musical alrededor de los 7 años, ya sea cuando les regalaron un instrumento musical o cuando iniciaron su actividad en el coro de la iglesia como en el caso de Evelin. Algunos otros lo relacionaron con algún familiar que era músico, y donde, desde chicos había un ambiente musical en casa, como lo recuerda Esther. Otro ejemplo es lo que señala el músico urbano Carcará:

Carcará: La música popular, por el ambiente cotidiano de mi padre y mi madre, y de escuchar los Beatles, el bolero y la cumbia. Fíjate que, yo pienso que el acercamiento a la música fue muy temprano cuando tenía como 8 años, cuando en el tercer o cuarto grado entre al coro de la primaria y tenía habilidad para el canto. A los 12 o 13 años empiezo a tocar la guitarra en forma, gracias a un compa en el barrio, quien me enseñó a tocar.

Otro músico de oportunidad comenta sus inicios en la música:

Manuel: Mi gusto por la música es hereditario, tengo influencias, mis padres y abuelos han sido músicos. A los 7 u 8 años crecí escuchando la música. Se me dio la facilidad de empezar a cantar y tocar la batería, la guitarra. Ya llevo 29 años de músico profesional. Fui aprendiendo de mucha gente que veía yo. A los 15 años ya estaba yo generando centavos para la casa. Inicie con la música por gusto y también por necesidad para obtener centavos para una tortilla o un alimento.

En el caso de un músico lírico, Roberto, nos platica que el inicia su acercamiento a la música cuando le regalan un instrumento musical:

Roberto: A los 7 u 8 años, en casa me compraron un órgano de doble teclado y pedales, me metieron a clases y resultó que me gustó. De ahí, seguí estudiando y en la adolescencia agarre la guitarra, estudié un poco y fui un poco autodidacta complementando con cursos y diplomados eventuales.

En la misma categoría, Dianala comenta sus inicios en la música:

Dianala: Mi mamá tocaba el piano como Hobby, estudió cuando era chiquita. Cuando llegamos a vivir a la ciudad de Puebla, mi papá le compro un piano. A mí me inscribieron a clases de ballet desde los 3 años, pero la acompañante nos daba clase de piano, pero la verdad no me encantaba. Después me metí en el coro de la iglesia como a los 9 años. Aprendí a tocar la guitarra a los 15 años en talleres de rondalla. Me clave muchísimo, la música ha sido una constante. Después comencé a tocar en los cafés tocando *covers*, de los 15 a los 28 años. A los 23 hago el técnico en música, pero no acabe la licenciatura. Justo, deje la carrera cuando empecé a organizar eventos en 2010.

Mientras que el músico académico Daniel comenta sus inicios en la música:

Daniel: El primer factor que influye en mí, es la familia. Mi papá tocaba la guitarra en reuniones familiares. Eventualmente se hizo más común que tocara en la casa al ver mi interés, tocaba para mí. Me regalo un pequeño teclado y me enseñó a tocar algunas melodías. Esto ocurrió, por ahí de los 6 o 7 años. También otra influencia es la religión, al ir a la iglesia y escuchar la música, siempre fui a iglesias donde había

música. Aunque en muchas iglesias es más descuidada la alabanza en el sentido musical, pero donde yo fui lo preparaban muy bien, a lo mejor no estaban ahí por la alabanza sino por la práctica de la música.

Hasta ahora se ha mencionado que la mayoría de los músicos tienen un acercamiento desde edad temprana. Sin embargo, también se da el caso de músicos que se acercan a la música en la adolescencia, después o durante los años de preparatoria. Como es el caso de Diego, músico académico, quien después de estudiar el bachillerato decide estudiar música en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, ya que en su caso él no tiene familiares músicos como el caso de los entrevistados mencionados. En ese mismo sentido Filiberto, músico lírico, se acerca a la música con la rondalla de la preparatoria. Estudia un semestre en la Escuela Nacional de Música, que es una escuela con difícil ingreso, ya que generalmente piden estudios previos. Sin embargo, solo estudió un semestre, como comenta:

Filiberto: La percepción que tuve de los programas es que no eran interesantes, les perdí el encanto, yo realmente lo que quería era vivir la música. Por ello opte por salirme de la Escuela Nacional de Música.

Al respecto de su formación, los músicos académicos comentaban que llegaron a tener diferentes cursos de música de manera extra-escolar durante su infancia o adolescencia, para posteriormente ingresar a la licenciatura en música.

La formación en los músicos líricos es un poco más accidentada, algunos contaron con cursos y posteriormente de manera autodidacta y con mucha práctica en bares y espacios públicos culminaron su desarrollo.

En cuanto a los músicos urbanos o de oportunidad, su formación se realiza de manera autodidacta y por enseñanzas de otros profesores o músicos los cuales no les cobraban por las clases. También aprendieron con la práctica al tocar en lugares públicos, pero a diferencia de los líricos, a edades más tempranas y también como una manera de tener una oportunidad de sobrevivir. Carcará comenta:

Carcará: Como sobreviviente de la música, no manches, a los 13 o 14 años, comprendí que con la música podía sobrevivir, esta noción la comprendí a muy corta edad. Mi formación la concibo autodidacta hasta los 14 años, después también tienen que ver las enseñanzas en colectivo.

Es interesante que tanto los músicos urbanos o de oportunidad, así como los líricos comentaron que tocaban de dos a tres instrumentos. Mientras que los académicos señalaron que tocaban un instrumento. Esto posiblemente se fundamenta en que: tanto líricos como de oportunidad desde edades más tempranas incursionan en vivir la música tocando en bares, restaurantes, plazas etc., y por lo tanto tienen un acercamiento a otros músicos y por ende a otros instrumentos. Mientras que los músicos académicos consideran que es muy difícil dominar un solo instrumento:

Daniel: Tocar uno o varios instrumentos es posible en un corto tiempo, sin embargo, dominar técnicamente un solo instrumento, como el canto, la guitarra o el piano puede llevar toda una vida.

Algunos músicos académicos reconocieron tocar más de 2 instrumentos, sin embargo, al momento de preguntarles cuantos instrumentos ejecutaban solo mencionaron el que consideraban su instrumento principal.

Es común que los músicos en general busquen conocer otros instrumentos, algunos dominan más de dos instrumentos. Otros, aunque no los dominen se aventuran a tocar dos o tres instrumentos de manera satisfactoria, en la música en la que la emplean, lo hacen por lo que consideramos una curiosidad natural del músico de expresarse de diferentes maneras, de vivir la música en diferentes cualidades sonoras.

Es interesante, que tanto músicos líricos como de oportunidad, por lo general, tocan géneros musicales más vinculados con lo popular. Mientras que los músicos académicos reproducen códigos, estéticas, y géneros de la academia, como lo es la música clásica⁵² y académica. (Ver tabla 31)

⁵² Generalmente, los músicos académicos refieren a la música clásica con c minúscula a lo que en el conocimiento popular se designa como música clásica, aunque en realidad la música Clásica, corresponde

Tabla 31. Aspectos artísticos: instrumentos ejecutados y géneros musicales.

	Músicos Académicos				Músicos Líricos			Músicos Urbanos o de Oportunidad				
Nombre	Daniel	Ernesto	Esther	Diego	Roberto	Filiberto	Dianala	Manuel	Erván	Evelin	Carcará	Alison
Instrumentos	Guitarra	Piano	Canto	Violoncello	Guitarra y Sintetizador	Violín, Teclados, Guitarra y Percusiones	Canto, Guitarra y Teclados	Canto, Guitarra	Canto, Jarana, Guitarra	Canto, Teclados	Canto, Guitarra, Guitarra Eléctrica	Canto
Compositor o Ejecutante	Ambos	Compositor	Ejecutante	Ejecutante	Ambos	Ejecutante	Ambos	Ejecutante	Ambos	Ejecutante	Ambos	Ejecutante
Género Musical	Clásica y Contemporánea	Clásica	Clásica	Clásica	Rock	Versátil, Rock, Pop, Clásica	Pop, Synth Pop	Rock 60s, Andina y Hits de actualidad	Rock, Baladas	Eclesiástica	Rock, Rock Urbano y Trova	Rock español
Tecnología Streaming Spotify	Sí	No	No	No	Sí	No	Sí	No	Sí	No	Sí	No

Fuente: Elaboración propia.

Las nuevas tecnologías como el *streaming* está siendo utilizada por todas las categorías de los músicos de esta investigación, incluso de aquellos que se encuentran en condiciones más precarias como los músicos de oportunidad, por increíble que parezca, ya que se debe invertir dinero para poder colocar un álbum o canciones en estos servicios como *spotify*. En el caso de los entrevistados, de los músicos académicos solamente uno reportó que lo utiliza. Sin embargo, entrevistamos a más músicos de las tres categorías con los que se realizaron entrevistas preliminares y en general, en las tres categorías, podemos afirmar que el uso de plataformas como *Spotify*, *Apple music*, o *Bandcamp* es una tendencia a la alza. Este aspecto de la tecnología será profundizado en el siguiente apartado.

4.4 Subsunción: la tecnología como nuevas formas de resistencia ante la industria musical

Actualmente, las artes y la música tienen un fuerte soporte en la tecnología, de tal modo que los artistas utilizan los avances tecnológicos e inclusive llegan a formar una parte medular en sus obras. Lo cual genera dos fenómenos, por un lado, los artistas se apropian de la tecnología, al utilizarla en su beneficio, y por otro, se vuelven consumidores de los productos tecnológicos. También se abren posibilidades de revertir su uso transitando por caminos de resistencia a la generalizada subsunción y consumismo que induce la tecnología en su articulación con la industria musical. Ambas condiciones subsunción y posibilidades

solo a un periodo de 50 años, entre la Barroca y la Romántica. El término coloquial uniforma a los tres periodos como música clásica.

de resistencia emergen como realidad y posibilidad en el trabajo de las y los trabajadores de la música en Puebla, como se muestra más adelante.

Ya Castells había señalado que para la crisis económica del fin del milenio y los nuevos procesos que estaban reconfigurando a la sociedad se estaba dando una “nueva estructura social dominante, la sociedad red”, donde el cimiento y núcleo de esta nueva sociedad serían las tecnologías de la información. “Esta lógica de redes transforma todos los ámbitos de la vida social y económica” (2005, p. 406).

Aunque el discurso del autor, en nuestra opinión, pecaba de una visión positiva hacia las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) sin ver, tal vez, también los aspectos negativos para la sociedad, ya que no todas las TIC van a fomentar activamente el pensamiento crítico, muchas de ellas son una herramienta activa del capitalismo, de la industria musical que permite subsumir a una cantidad mayor de músicos, como se explicitará más adelante.

Además, en 1993 ya se hablaba de la imbricación entre al arte y las nuevas tecnologías en el círculo de “artistas, galerías y críticos del arte de los nuevos medios, para referirse a obras que empleaban la tecnología digital, como instalaciones multimedia interactivas, entornos de realidad virtual y arte en la red” (Reena Jana y Mark Tribe, 2009, p. 6).

Por lo tanto, las TIC y las nuevas tecnologías han sido pilares, tanto para la industria musical como para las y los músicos. Estos pilares brindan herramientas a los músicos y permiten también su subsunción, y transformación de creadores o productores, a consumidores.

Es importante recapitular que la industria musical son todas aquellas industrias que intervienen en el proceso de la producción de productos musicales, siendo estos desde los discos, ya en extinción, a los vinilos que se encuentran en un nuevo resurgimiento, hasta la nueva forma en que la música se distribuye: la música digital y el *streaming*; por lo tanto, el producto por excelencia actualmente es la música digital, la cual oculta un proceso de

apropiación, ya que en general las productoras⁵³ son las dueñas de las grabaciones, las que anteriormente se les denominaba *master*, pagando solo un porcentaje inferior al derecho de autor a los compositores o artistas.

Otro producto es el espectáculo, el concierto en vivo y con ello parte de la industria musical tiene que ver con todos los procesos involucrados en la publicidad de dichos productos y en que se lleve a cabo el espectáculo. Desde los promotores, la publicidad y gestión, los servicios de renta de auditorios y venta de boletos, así como los servicios de transporte e instalación de luces e instrumentos utilizados en el concierto.

El tercer producto, relacionado con el primero, como se mencionó, es la apropiación de la música, a través del *master*. Así, la productora se beneficia de vender los derechos de la música a películas, comerciales e inclusive a eventos políticos, donde generalmente el compositor o artista solo recibe mínimas regalías por concepto de derecho de autor, en comparación con las grandes ganancias que recibe la industria musical y las productoras por concepto de la venta del *master* para ser utilizado en diversos medios.

La industria musical no solo tiene actualmente un gran soporte con las TIC, también en general con los desarrollos tecnológicos. Han ocurrido diversos cambios tecnológicos en la forma de producir y consumir música en el siglo XX, y en las primeras dos décadas del XXI que han transcurrido.

Como se ha mencionado, no todos los cambios tecnológicos traen consigo solo transformaciones positivas, en general, como ocurren en distintos tipos de sociedades con diferentes desigualdades, luchas de clases y de poder, los cambios tecnológicos desembocan en sistemas complejos y entramados que benefician a unos y perjudican a otros.

El primer cambio en el paradigma tecnológico ocurrió con la invención del gramófono a finales del siglo XIX. A partir de ese momento la música, que era creada por los compositores y producida en vivo por los ejecutantes, podría quedar en un estado suspendido en el tiempo –el tiempo que la máquina quisiera mantenerlo– y dar pie a que aquellos ejecutantes que dotaban de técnica interpretativa, traducida en años de formación y

⁵³ Antiguamente llamadas *disqueras*.

trabajo, empezarán a ser prescindibles. Sin embargo, el gran cambio tecnológico llegaría con el siglo XX, en 1948, con el disco en vinilo. Por ello, Ochoa Gautier nos recuerda que:

Se ha dicho que el siglo XX fue el siglo del terror. El siglo en el que la maquinaria de la muerte adquirió su más alta sofisticación. Pero ninguna época tiene un único rostro y los momentos de la vida –incluso aquellos plagados de crueldad– están siempre atravesados por corrientes diversas. El siglo XX también se puede nombrar como el siglo del sonido. El tiempo en el cual las máquinas del sonido dispersaron las ondas musicales como nunca antes, en el que los ruidos de la ciudad se multiplicaron, en el que los sonidos de la vida cotidiana se capturaron para ser convertidas en obras musicales y en trasfondo de radionovelas, en el que las voces lejanas se metieron en nuestras propias casas a través de la radio y la televisión, y el micrófono amplificó los susurros de la intimidad para convertirlos en un asunto de audiencias masivas. Fue el siglo en que la música alcanzó una transportabilidad que cien años atrás, era impensable, masivamente separando a los sonidos de sus lugares de origen, el tiempo en que lo visual adquirió un colorido por artificio del contrapunto sonoro que dio pie a lo audiovisual, en el que la música popular surgió como uno de los grandes campos de creatividad artística y donde los músicos pasaron a ocupar lugares inéditos en el universo de los ídolos (Ochoa Gautier, 2006, p. 2).

El pasaje anterior hace referencia sobre todo a la producción en masa que representó el vinilo o *vinyl*, aquellos discos de acetato que, recordando la teoría de Walter Benjamín (1973), propician que la música pierda su aura o esencia debido a su masificación y reproducción a través de los avances tecnológicos.

Dicha esencia, su aquí y ahora, en el caso de la música, es: en primer lugar, la música misma, irrepetible por ocurrir en un momento temporal y espacial único en el devenir del tiempo, esta música se constituye por las frecuencias, armonías, disonancias y silencios, estructurados en acordes y melodías por el compositor y producidas por los instrumentos musicales a través de la interpretación racional, emocional y creativa de las y los músicos. En segundo lugar, además de la obra musical per se, su esencia también estaba

constituida por el espacio donde se presentaba, los aspectos simbólicos y sus funciones rituales o de culto.

Por ello, menciona Walter Benjamin “la catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante de arte; la obra coral que fue ejecutada, en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación” (1973, p. 43).

Esta pérdida aural (Benjamín, 2018) también la podemos referir como la descontextualización social y política de la obra, una descontextualización de los hitos históricos vinculados a la época de la obra y que permean a la consciencia social del colectivo. Incluso si la obra intencionadamente o no es dotada por una crítica social por parte del artista, es decir, ya sea que constituya o no una obra musical de protesta o con tintes político-sociales.

Este carácter aural también lo podemos ejemplificar si se escucha ahora la sinfonía 7 de Shostakovich llamada Leningrado, podrá parecer enérgica, pero se está descontextualizando del momento histórico, y no es solo conocer la historia, sino haberla vivido en aquel momento irreplicable, en el cual la obra fue presentada de manera oficial ante el régimen estalinista como una obra optimista, sin embargo, en un doble discurso, contenía elementos musicales que a manera de onomatopeyas formaban una crítica a la opresión del régimen. Lo mismo ocurre con la canción One de Metallica, que hace referencia a la guerra de Vietnam, o a ejemplos ya mencionados como la música de protesta de Víctor Jara o la mexicana Judith Reyes, quien “abandonó la oportunidad de ser una cantante de música comercial para componer e interpretar baladas de corte político” (Camacho Estefanía, 2019).

Por lo tanto, la tecnología utilizada para la grabación y producción de obras musicales ha provocado, entre otras cosas, una pérdida de la contextualización de la obra, ha diluido la protesta en favor del goce instantáneo.

Por otro lado, el aspecto positivo de la tecnología en la música es que ha permitido que la música llegue a personas de diferentes contextos sociales y económicos, además de que perdure por distintas generaciones. Además, ha permitido el avance de nuevos géneros musicales como la música acusmática y la música electrónica. También ha permitido que la

música se pueda escuchar cada vez en mayor fidelidad. Sin embargo, uno de los aspectos más benéficos para las y los músicos ha sido que la tecnología musical que antes, durante el último cuarto del siglo XX, era accesible solo para las grandes empresas discográficas se volvió accesible para el músico de a pie a partir del siglo XXI.

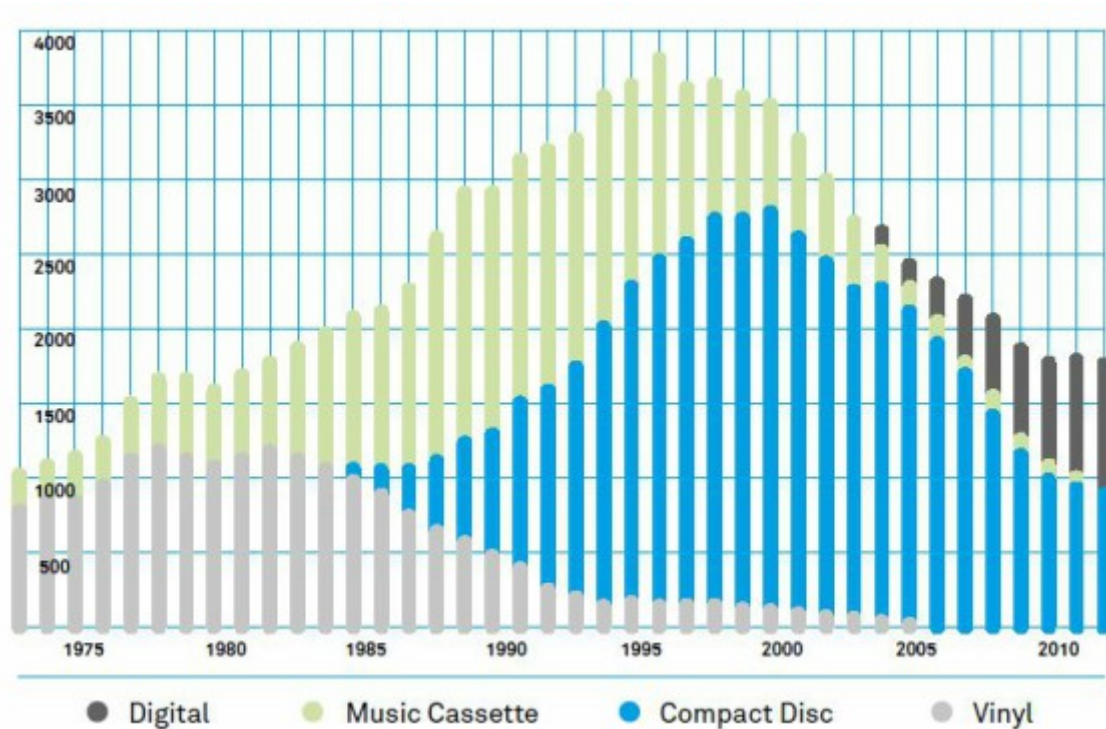
La tecnología en la música también ha provocado diversas crisis en la propia industria musical, las cuales han sido ocasionadas por los cambios tecnológicos y a su vez rescatadas por la adopción de nuevas tecnologías.

Tal es el caso de la crisis de los setenta y ochenta con el cambio de formato entre el vinilo y el cassette, a finales de los noventa con la adopción del formato del disco compacto (CD). Estas crisis disminuyeron ventas para luego repuntarlas, y durante estas décadas se dio preferencia a los artistas en tendencia o del *mainstream*, a las estrellas musicales. Sin embargo, la verdadera primera crisis apareció en 1999, ya que antes de esta fecha las ventas generales de la música siguieron una tendencia creciente, pues “en 1974 se vendieron mil millones de discos en todo el mundo y para finales del siglo los números eran tres veces mayor” (Wikström, 2014, p. 9).

La crisis de 1999 ocurre con una TIC llamada *napster*, la cual permitió que la música en formato digital, mp3, pudiese ser compartida por internet, lo cual derivó en la piratería de la música y en grandes pérdidas para la industria musical. Además, la tecnología para extraer la música de los discos compactos en formato mp3 y para clonar discos compactos se encontraba en casi todas las computadoras de la época. En 2003 la industria musical trata de replicar la nueva tendencia de distribuir la música en un formato digital y ya no en un disco físico, a través de la transnacional Apple con el servicio que llamo “iTunes Music Store” (Wikström, 2014, p. 13).

A continuación, se puede observar una gráfica que utiliza Wikstrom para mostrar el volumen de música grabada de 1975 a 2010, mostrando la diferencia de los distintos formatos: vinilo, cassette, CD y música digital:

Fig. 18. Volumen de música grabada, 1973-2012.



Fuente: IFPI (2013).

La competencia de iTunes aparece en 2006 con la empresa Spotify, fundada por “Daniel Ek y Martin Lorentzon con la ambición de crear un servicio de música legal con publicidad que fuera gratuito para el oyente de música, pero que generara ingresos por licencias para los titulares de derechos de autor” (Wikström, 2014, p. 16).

Sin embargo, paradójicamente, la crisis comenzaría a disiparse en 2008, justo el año de la crisis financiera de Estados Unidos, la cual tendría efectos económicos en todo el mundo. Es a partir de ese año que las ventas de la música digital comenzarían a despegar por dos frentes, por un lado, la venta de archivos digitales musicales (iTunes) y por otro el consumo de música a través de *streaming*⁵⁴ con Spotify. Ese mismo año Spotify “anunció que después de dos años de discusiones y negociaciones, habían firmado acuerdos con los

⁵⁴ En el caso del streaming no es necesario descargar como tal un archivo, sino que se transmite a través de internet la música al momento, en el proceso interno del programa se va descargando fragmentos de la canción y se van reproduciendo al instante, sin que el usuario pueda acceder a todos los fragmentos como un solo archivo digital.

principales titulares de derechos de la industria musical para distribuir su música” (Wikström, p.16)

Los años 2013-2014 parecen ser aquellos en que la industria musical se recupera tras el lanzamiento de *napster*, “15 años después, la industria de la música se ha transformado por completo y el modelo que gobernó la industria durante la mayor parte del siglo pasado se ha abandonado en gran medida” (Wikström, p. 9).

Para 2013, iTunes Music Store se convierte en una de las compañías más grandes del mundo, tanto en línea como fuera de línea, y ya había vendido “más de 25 mil millones de canciones desde su lanzamiento en 2003” (Wikström, p. 14).

Asimismo, Spotify, para finales de 2013, ya había generado más de “mil millones de dólares para titulares de derechos en todo el mundo”. Sin embargo, como señala Wikström, no todas estas ganancias tendrían repercusión en los compositores y artistas, ya que:

Aunque parece posible generar ingresos a partir de servicios de música basados en acceso, la nueva estructura de contrato es un cambio radical en la actitud del negocio de la música hacia los distribuidores, y de ninguna manera deja de ser controvertida. Algunas de las críticas expresadas por artistas y compositores se deben al hecho de que los proveedores de servicios pagan principalmente las regalías a las compañías de música y no directamente a los compositores, músicos o artistas (Wikström, 2014, p. 18).

Con el avance de la informática a inicios del siglo XXI también se desarrollaron otras TIC para la industria musical, como los llamados DAWs, el *software* con el cual se graban, masterizan y editan las obras musicales. También vendrían de la mano otros avances tecnológicos como equipos de audio, micrófonos, sintetizadores, instrumentos electrónicos y sobre todo interfaces de grabación, que cada vez serían más accesibles y se conectarían a la computadora y serían manejados a través de los DAWs. El abaratamiento de estos últimos: computadoras, DAWs, interfaces y micrófonos permitirían la popularización de los estudios de grabación caseros.

Con ello, las y los músicos como trabajadores en general, y específicamente como se observa en el caso de Puebla, han tenido que ir adoptando el manejo de las TIC y las nuevas tecnologías, a veces adoptando estos nuevos conocimientos de manera autodidacta y en otros casos invirtiendo dinero en capacitación y cursos. Lo cual no es exclusivo de los músicos, sino que de manera general en México esto ocurre con la mayoría de los trabajadores que se enfrentan en su trabajo a las TIC, cada vez se les exige un mayor conocimiento especializando, ya que:

El trabajo en el contexto actual exige que los trabajadores posean conocimientos, habilidades, actitudes y valores que sean útiles para el desempeño productivo en una situación real de trabajo [...], este enfoque ha llevado a sustituir el concepto de calificación por el de competencia laboral y aunque el trabajador las puede adquirir estas competencias en diferentes espacios, la educación formal sigue siendo un espacio privilegiado para la formación de trabajadores. Muchos de estos procesos generaron y lo siguen haciendo grandes tensiones y conflictos entre diferentes sectores de la sociedad por las repercusiones que han tenido en los individuos, al interior de las sociedades y entre los países; lo anterior contribuyó a que organismos internacionales, gobiernos de un gran número de países y diferentes actores sociales reflexionaran sobre la misión de la educación retomando no sólo las críticas sino también el nuevo escenario dando pie a la construcción de un discurso dominante que ha impactado a la educación y al trabajo” (Martínez de Ita, 2007, p. 11).

Por lo tanto, esta competencia laboral no es ajena a los músicos, por un lado aquellos que están insertos en las dinámicas de la industria musical deben poder crear sus propias grabaciones y tener una calidad aceptable, ya que estas serán su carta de presentación ante las disqueras o bien, si suben su música a través de plataformas de *streaming*, que es la nueva forma que adoptaron las disqueras y la industria musical, deben tener cierta calidad para lograr un número aceptable de personas que escuchen su música y, de acuerdo con este número de escuchas, ellos reciben regalías, son pagados por la plataforma. En este sentido, cabe la pena decir que los músicos autoproducidos nunca alcanzarán los niveles económicos de los músicos creados por la misma industria musical, es decir, aquellos del *mainstream*, que gozan de ganancias millonarias; pero ello no quiere

decir que no estén siendo también explotados por la industria como se puntualizará más adelante. Además, solo algunas y algunos músicos lograran vivir cómodamente y solo a través de los ingresos de su música en estas plataformas. Sin embargo, el imaginario en las y los trabajadores de la música es que estos brindan espacios de posibilidad de fama y recursos económicos, así para el caso estudiado se detecta que la idea permea incluso en aquellos trabajadores que hemos catalogado como urbanos y de oportunidad que los induce a distraer recursos económicos de su de por sí escasos ingresos propiciando mayor precarización.

Por otro lado, aquellos que tratan de estar fuera de la dominación de la industria musical con mayor razón ven la necesidad de especializarse, ya no basta con saber ejecutar un instrumento musical o con el conocimiento teórico y creativo para componer música, ahora el músico debe tener conocimientos especializados en producción y grabación musical, debe competir con los ingenieros en audio e inclusive con los representantes o agentes de publicidad, pues ellos deben de producirse a sí mismos con el objeto de elaborar su propio material musical y darlo a conocer a su público. Entre estas capacidades especializadas dentro de la producción de audio, deben saber manejar el *software* especializado DAWs, y además conocer de acústica y micrófonos, tener los conocimientos teóricos o prácticos para grabar en vivo y de ahí a la postproducción, donde se ecualiza cada pista de acuerdo a las propiedades acústicas de las demás pistas.

Es decir, tanto los músicos que están dominados por la industria musical como aquellos que tratan de escapar de las lógicas y dinámicas del capital, han tenido que especializarse y capacitarse en el uso de las TIC y las nuevas tecnologías. En este punto, es importante recordar lo que señala Bolaño:

El carácter de elemento esencialmente solidario a los procesos de dominación política, explotación económica y reproducción ideológica de la forma capitalista de la información no se altera por el desarrollo de las tecnologías de la información y de la comunicación, aunque el aspecto más interesante de Internet sea su carácter potencialmente democratizador de la información y promotor de una comunicación horizontalizada, articuladora de la sociedad civil, de modo más independiente y

relativamente no transparente a los poderes del Estado y del capital (Bolaño, 2013, p. 289).

Existe en las TIC, en las nuevas tecnologías y, sobre todo en internet, una potencialidad para que los músicos escapen a la dominación de la industria musical, en el sentido de que pueden crearse a sí mismos, encontrar y crear sus propios nichos de trabajo, de poder mostrar su trabajo a un público y beneficiarse económicamente de ello. Sin embargo, esta línea es muy tenue, pueden autoproducirse y, sin ser conscientes de ello, insertarse de manera periférica en las dinámicas de la industria musical, y así ser subsumidos por el capital.

Por ello, señala Bolaño “no nos debemos ilusionar respecto a ese potencial, pues las asimetrías son estructuralmente constitutivas de la red, y garantizan la existencia de una jerarquía, compleja en las que prevalecen aquellos (individuos y sobre todo organizaciones) que detentan mayor capital económico, político o simbólico. Además los intereses son cada vez más los hegemónicos y, lo que es fundamental, toda la lógica de acción a su interior es esencialmente competitiva e individualista” (2013, p. 290).

En el trabajo musical existe una diversidad de mercados o segmentos de trabajo, trabajadores bajo distintas compañías musicales que constantemente están revalorizando el capital, y cada vez son más los músicos que aparecen como trabajadores por cuenta propia. Esto beneficia a la industria musical pues tiene disponible un “ejército de reserva”, capacitado en las nuevas tecnologías, y que puede subcontratar, para ahorrar costos y maximizar las utilidades.

Por lo tanto, las nuevas tecnologías no representan por sí solas una forma de resistencia, sino que depende de la manera en que sean utilizadas para coadyuvar en el trabajo del músico, siempre y cuando este trabajo no entre en las lógicas del mercado del capital. Si un músico urbano se autoproduce para terminar pagando para que su música esté disponible en Spotify, difícilmente estaría escapando a la subsunción del capital.

Por supuesto, hay matices, si por ejemplo es consciente de que las plataformas de *streaming* son una forma de dominación de la industria, pero su objetivo no es hacerse famoso o generar grandes ganancias, o replicar los géneros y tendencias musicales, y más

bien busca proponer nuevas formas musicales e incluso que su trabajo contenga mensajes de protesta o temas de problemáticas sociales, entonces estará usando la tecnología como una forma de resistencia.

En el caso de los entrevistados, resulta interesante que en las tres categorías hay músicos que utilizan las plataformas de *streaming* como Spotify. Por un lado, es importante señalar que para subir canciones en dicha plataforma es necesario pagar una tarifa a terceros, estas empresas de internet funcionan como un tipo de disquera o distribuidora, algunos de los más usados y el costo aproximado son: Tunecore de \$29.9 dólares por álbum, CDBaby \$49 por álbum y se queda con el 15% de las regalías, Distrokid \$19.99 por membresía anual.

Sin embargo, el gasto económico no solo es al momento de subir la música a Spotify. Las y los músicos primero deben componer sus canciones originales y ensayarlas y posteriormente invertir en un estudio de grabación. Dicho estudio puede ser desde un estudio profesional con grandes costos, hasta uno casero o de alguno de los músicos, en cuyo caso debieron invertir en el equipo y en la capacitación especializada.

Los músicos entrevistados que tienen material musical en Spotify son: Daniel, músico académico; Roberto y Dianala, músicos líricos; Carcará e Eriván, músicos urbanos. Los cinco se conciben como músicos independientes que han incursionado en las nuevas tendencias tecnológicas de distribución musical: el *streaming*, a través de la plataforma Spotify.

En este punto es importante recordar lo que señala Quiña sobre las y los músicos independientes, pues “uno de los fenómenos más característicos de la esfera cultural actual a escala global es el desarrollo de la producción musical independiente. Alimentada por la difusión de nuevas tecnologías digitales” (2013, p. 122).

Además de desempeñarse en parte como músicos independientes, estos cinco músicos representan a las tres categorías que se han señalado anteriormente, y son atravesadas por alguna forma de precariedad laboral, es de señalar que los músicos urbanos o de oportunidad presentan en general los salarios más bajos entre las categorías y son atravesados por más formas en las que se presenta la precariedad laboral y, aun así, dos de

ellos se insertan en la dinámica de las plataformas de *streaming*. Lo importante no solo en los músicos urbanos, sino en las tres categorías de los músicos entrevistados, es ver de qué manera están utilizando las TIC y las plataformas de *streaming*, y si alguna o alguno de ellos la utiliza como una forma de resistencia.

Daniel: músico académico, su trabajo principal es como profesor de instrumento y composición en el Tec de Monterrey Campus Puebla, y como ejecutante acompañante de guitarra para las clases de la carrera de Danza en la UDLAP. Durante 2014-2015 invirtió \$15,000 pesos para grabar un disco junto con otros dos músicos, los cuales invirtieron la misma cantidad. Posteriormente, pagaron a la distribuidora para subir el disco *Lasus* a la plataforma de Spotify. Buscaban lograr un éxito comercial, sin embargo, la banda se desintegró un año después.

Posteriormente, ingresa a un proyecto musical llamado Contemporary Guitar Ensemble, el cual no busca éxito comercial. Este grupo se autodenomina como un grupo de configuración móvil al servicio de una meta en común: la ejecución musical como experiencia numinosa. Es decir, buscan un despertar espiritual a través de la ejecución de piezas musicales, por un gran número de guitarras acústicas que mientras las van tocando se van moviendo en un espacio de 360 grados alrededor del público. Por lo tanto, el subir las canciones en Spotify y BandCamp, representa para ellos una forma de que su música perdure, un testimonio de sus interpretaciones, aunque después su grupo se disuelva. El tipo de música del grupo no es comercial, utilizan distintas piezas de compositores como Béla Bartok (música moderna del siglo XX) y realizan arreglos y modificaciones para interpretarlo entre 7 y 17 guitarras.

Foto 13. CGE, Cuernavaca Morelos, 2016



Fuente: Perfil de Facebook de Contemporary Guitar Ensemble

Dianala: cantante y ejecutante lírica, su trabajo principal es como gestora cultural. En 2020 sube su material a la plataforma Spotify. Ella ha subido canciones en forma de EP, la más reciente durante la pandemia, titulada: Dianala - *Cerca de la felicidad*, aparece en la plataforma el 16 de octubre de 2020. Busca nuevas expresiones entre su voz y toques de música electrónica. El tipo de música se puede ubicar tanto dentro de la escena comercial como de la alternativa.

Roberto: músico lírico, su trabajo principal es como profesor en la carrera de Comunicación. Desde 2017 y a partir de ahí, cada año, ha subido un nuevo álbum a Spotify a través de su banda “Relicario”. El tipo de música se puede ubicar dentro de la escena comercial del Rock en español.

Foto 14. Carcará y Carlos Arellano.



Fuente: Paula Carrizosa, 27 de febrero 2018, *La jornada*.

Carcará: su trabajo principal es como músico intérprete y compositor. Si bien sus inicios son como músico urbano, actualmente se le puede ubicar como un músico lírico que además goza de un amplio reconocimiento local, tanto de manera individual como con su banda de rock La Trola, agrupación que cuenta con tres álbumes completos en Spotify. Uno de 2013, y dos lanzados en 2020, año de la pandemia. Además, Carcará cuenta con una colaboración en 2018 con Carlos Arellano, reconocido músico de Puebla. El rock de La Trola no es un rock comercial y habla de temas y problemáticas de índole social. El disco *La calle y la alcoba*, colaboración con Arellano, tiene géneros que van del blues a la balada, sin embargo, los temas también son sociales.

Foto 15. Eriván y su banda X'ulel.



Fuente: Perfil de Facebook

Eriván: su trabajo principal es como músico tocando en los camiones de Amalucan. Es integrante de la banda X'ulel, en 2020 subieron su disco a Spotify. Él invirtió aproximadamente \$8000 pesos para la grabación del álbum y posterior subida a la plataforma Spotify. El tipo de música es de rock en español comercial.

De acuerdo Con lo anterior, Daniel y Carcará estarían utilizando la plataforma como una manera de resistencia a la comercialización de la música. Pues Daniel con el proyecto de Contemporary Guitar Ensemble buscan dejar un testimonio del trabajo desarrollado con el público en vivo y cuyo fin no es comercial, sino espiritual. Por otro lado, Carcará en ambos proyectos que tiene en Spotify la forma de resistencia se presenta con la incorporación de la temática social, una forma de protesta o denuncia social, la cual no tiene cabida en la comercialización de la música.

Sin embargo, solo Carcará estaría utilizando las TIC como una forma de resistencia ante la industria musical y a la precarización y subsunción del músico al incorporar a través de su subjetividad en sus canciones la protesta y denuncia social. Además de que él trabaja también en distintos colectivos como una forma de resistencia contra-hegemónica.

Hay resistencia en las y los músicos en tanto no se subsuman a la lógica del mercado de la industria musical, utilicen las TIC y tecnologías, pero no para entrar al mismo circuito capitalista, sino para dar visibilidad a su trabajo de manera local, y en tanto también su trabajo sea a través de colectivos, no sea relacionado al *mainstream* o las tendencias, e incluso pueda incorporar mensajes políticos o de protesta, y así puedan plasmar su arte, aunque vivan en condiciones precarias.

¿Cuál es la lógica del mercado? Vender todos los productos que la industria produce y beneficiarse incluso de aquellos que no produce y aparentemente no son de su propiedad,⁵⁵ pero que, debido al gran dominio de los productos que pone en circulación, los demás trabajadores tratarán de imitar para entrar al mercado y, por lo tanto, sus productos remiten en primera instancia a las tendencias musicales que la industria marca con sus éxitos y estrellas o artistas musicales cada año. Trabajadores que debido a las condiciones precarias en las que se encuentran, dentro de sus características es que están en el mercado informal y socorren al multi-empleo para lograr sus condiciones materiales de reproducción.

Existe también una precariedad estética vinculada a la subsunción de los trabajadores de la música. Proponemos como precariedad estética, a la categoría que permite articular la precariedad económica con la dimensión estética y simbólica, donde hay un vacío o carencias estéticas, subjetivas y simbólicas ocasionadas por la enajenación del trabajador del arte. Esto debido a que cada vez los procesos artísticos son subsumidos con mayor fuerza, los trabajadores del arte tienden a crear objetos artísticos para satisfacer el mercado en detrimento de su creatividad y subjetividad, derivando en esta precariedad estética⁵⁶.

En ese sentido, la precariedad estética, derivada de la subsunción de las y los trabajadores de la música ocurre debido a que, en un amplio espectro, ellas y ellos tratarán de replicar las tendencias musicales. Esto conlleva a que se limitará la creatividad musical para crear cada vez más productos homogéneos.

En lo anterior podemos señalar no solo cómo la industria musical subsume al trabajador de la música, sino también a la acción de la hegemonía cultural, el choque violento que representa la adopción de las modas estéticas y, por lo tanto, políticas. Ya que hablar de estética no es solo hablar de formas, es hablar de fondo.

⁵⁵ En realidad, sí lo son, pues la industria musical tiene los derechos de la propiedad intelectual de sus productos.

⁵⁶ Proponemos esta categoría, si bien, estamos conscientes que es necesario abordarla en otra investigación de manera más profunda con todas sus complejidades y particularidades.

Al respecto, Rancière señala que “la estética y la política se articulan al dar visibilidad a lo escondido, reconfigurando la división de lo sensible y haciendo evidente el disenso” (2005, p. 55). Este desacuerdo es el conflicto de intereses entre grupos, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión. Es el conflicto social y político de las y los músicos con sus medios de producción, y con su producto, cuando se apegan a las tendencias del mercado, se desvinculan de su producto, se enajenan. Si bien la música es una mercancía, ya no están produciendo valores de uso, sino únicamente valores de cambio. Se reproduce la producción simbólica de la hegemonía cultural en detrimento de la propia. Con los mensajes en las letras de la música del *mainstream* se puede normalizar la violencia, como en el caso de la gran mayoría de letras del reguetón,⁵⁷ se disloca el discurso político.

El análisis estético de la música, y sobre todo su articulación con lo político y social, da para otra investigación. Sin embargo, es importante señalar que lo estético no solamente es pensar en lo sensible, en la forma o en la belleza o el paradigma estético de la obra, porque incluso lo grotesco es una cualidad estética. “La estética no es la teoría del arte, sino –un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de estas maneras de hacer y los modos de pensar de sus relaciones” (Rancière, 2002, p. 12).

Por lo tanto, dilucidamos que lo estético, pensando en la hegemonía cultural, tiene dos articulaciones políticas muy importantes:

La primera es que lo estético y lo político son inherentes, en el caso de la música de manera amplia se puede considerar que la cualidad estética va a dar forma a cada género musical, el cual se vincula a lo político, desde distintos enfoques.

⁵⁷ En realidad, todos los géneros musicales impulsados por la industria musical, son susceptibles a perder cualidades estéticas y reproducir la ideología dominante. Le ha pasado al rock que en algún momento fue un género de protesta, y le ha pasado a otros géneros musicales como el pop. Se critica al reguetón porque es la máxima expresión contemporánea de la música de masas que ha perdido cualidades estéticas y más se ha nutrido de una ideología machista y de violencia en sus letras. No se critica aquí a la música popular, ni a las culturas populares (Gramsci, 2019). La música popular es una parte importante de la cultura. Se critica a las tendencias y al dominio que implanta la industria musical, que se apropia y subsume lo popular, construyendo una versión dominante de lo popular, la verdadera música popular puede representar una forma de resistencia.

El arte no es político antes que los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la manera por la cual representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Es político por la distancia misma que toma en relación con esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla ese espacio (Arcos, 2009, p. 145).

En ese sentido, lo político no es una ideología que está plasmada en la obra musical, sino, por el contrario, es “una condición inherente al arte mismo en su experimentación, en su vivencialidad, donde la pasividad del espectador se ve cuestionada por la incursión del actor” (Arcos, 2009, p. 145).

El arte político pone distancia a las formas de comercializar el arte y la música en la economía mundial capitalista. “La política de lo estético se enraízan en el horizonte de una resistencia en el seno de una sociedad que tiende a homogeneizar y administrar el mundo del arte (Rancière, citado en Arcos, 2009, p. 145).

Lo contrario a la música política es lo que designa Debord (2014) como el espectáculo. La técnica se aleja de la naturaleza y aparecen las homogeneidades por encima de la concreción del ser humano. Por lo tanto, la precariedad en los músicos no solamente se manifiesta en sus condiciones laborales, sino que, debido a la homogenización como técnica para favorecer a la industria musical, esta conlleva inevitablemente a una precariedad estética.

La música política es la que puede oponer resistencia a la subsunción formal y real de la música ante el capitalismo, y ante su expresión gestora de los procesos de producción, tendencias de mercado, condiciones laborales del mercado de trabajo de las y los músicos y el control de todo lo mencionado: la industria musical.

La segunda articulación de lo estético con lo político ocurre a través de la técnica y los medios de producción utilizados por las y los músicos. Además, al hablar de técnica también nos referimos a la educación de algunas y algunos músicos, los conservatorios y academias reproducen un código que solo es accesible a ciertos estratos de los músicos y

del público, por lo tanto, lo estético como cualidad en la obra es político al producir una división social.

El proceso de trabajo artístico va a implicar una técnica que va a mediar entre las y los músicos y su obra. La industria musical pondrá a disposición de las y los músicos medios mecánicos y medios digitales, subsumiendo con dichas técnicas a una gran mayoría de músicos. ¿Es posible escapar a dicha subsumión cuando, por ejemplo, se crea música con las técnicas dominantes y para la propia industria como el uso de Spotify, aun cuando las obras musicales lleven mensajes contra-hegemónicos?

La técnica va a separar al ser humano de la naturaleza, por ello las y los músicos en resistencia a la subsunción de la economía mundial capitalista y de la industria musical recuperan de manera crítica el propio proceso de producción. Las y los músicos tendrían que tener la intencionalidad, de realizar una autocrítica a su proceso de producción, a su proceso de trabajo y a su relación como seres humanos con la naturaleza. Por ello, Benjamín (2018) reconoce que en la masificación del arte hay una imposición de la homogeneidad de la cantidad sobre la calidad, lo cual es un mecanismo de la economía mundial capitalista. Sin embargo, también reconoce que, justo ahí, existe la posibilidad de ruptura, con el accionar del artista con su propio proceso de producción.

Es importante el compromiso de las y los músicos como productores, con su obra, la cual debería tener la intensidad de recuperar la sensibilidad y la concreción del ser humano en sus creaciones musicales.

Las y los músicos pueden reivindicarse al romper con los intereses del capital impuestos en la sociedad, al quebrar la homogeneidad de tendencias musicales, apropiarse de las técnicas y generar e impulsar formas musicales desde las culturas populares que escapen a las tendencias o lo que se implanta desde la hegemonía cultural como música popular. Por ello, se deben disputar los procesos de producción material en distintos niveles, enriqueciendo la técnica, las y los músicos tendrían que apropiarse del proceso de producción, las y los músicos como autores que enseñan y que brindan al público la posibilidad de convertirse también en autores, de ejecutar o crear música.

Por lo tanto, la configuración de la precariedad también tiene una articulación para dislocarla. Esto es, el conjunto de los siguientes elementos: la música política, la recuperación crítica de su propio proceso de producción y la técnica utilizada, así como el compromiso con la obra como reflejo de la concreción y sensibilidad humana. También la apropiación de la técnica y los procesos de producción, así como el trabajo en colectivos y con los públicos para generar una identidad opuesta a la hegemónica. Todos estos rasgos son a nuestro parecer una manera de hacer contra-hegemonía, de hacer una intervención política y de apuntalar a las culturas contra-hegemónicas, para resistir la subsunción formal y real a la que se enfrentan las y los músicos en la economía mundial capitalista.

Lo anterior no es una tarea fácil, en párrafos anteriores se cuestionaba si una manera de hacer resistencia era posible al hacer música política, o música con algunos de los rasgos que podrían hacer contra-hegemonía, pero desde adentro del sistema, al incorporarse a los mecanismos de producción de la industria musical, como Spotify. Creemos que ese caso representa un momento coyuntural actual en las y los músicos.

Como ya se había mencionado, es sumamente relevante que en las tres categorías de las y los músicos entrevistados, por lo menos uno o dos de ellos tienen proyectos musicales en Spotify. Más revelador es que aquellos músicos que son atravesados por más articulaciones de la precariedad, como lo pueden ser de manera general, los músicos de oportunidad, dos de ellos tienen su música subida –como coloquialmente se le dice– en Spotify.

Debido al interés que las y los músicos muestran acerca de esta plataforma es necesario preguntarse: ¿Que representa *Spotify*? Es una de las nuevas maneras en que se presenta la producción de la industria musical, el servicio de *streaming*, por distintas casas productoras ha remplazado a lo que anteriormente eran las disqueras y a las tiendas físicas de discos. Las y los músicos deben pagar para que su música sea transferida al servicio de *streaming* y esté disponible para ser escuchada por los usuarios. Muchas veces los derechos de las obras pasan a manos de los servicios de *streaming*, o en otros casos si el músico no ha registrado ante las instituciones de *copyright* de su país las obras que sube a internet, su material, queda desprotegido.

Además, es difícil que un usuario llegue a conocer el material musical de las y los músicos que no forman parte de la élite de artistas cobijados por la misma plataforma de Spotify y de sus listas musicales. Por lo general, solamente si el mismo artista hace la función de publicista de su propio material, compartiendo su identificador de Spotify en las redes sociales o con su público local, podrá ser escuchado.

Rescatando nuevamente el caso del músico de oportunidad Eriván, su banda tuvo que pagar de \$500 a \$1000 pesos para subir su material a Spotify, pero además en conjunto con su grupo tuvieron que invertir más de \$40,000 en un equipo básico para transformar un cuarto en un estudio de grabación casero. Una vez que tuvieron el material este fue llevado a otro estudio semiprofesional para editar y masterizar las canciones, lo cual implicó un desembolso de otros \$10,000 pesos. Si bien el gasto de los \$50,000 pesos fue dividido entre los cinco integrantes, para el caso de Eriván tuvo que pagar \$10,100 pesos, es un gasto muy considerable, ya que él se gana la vida tocando en los autobuses y generando con ello ingresos de \$4000 pesos al mes, que le sirven para su sustento, el de sus dos hijos y el pago de la renta.

La música compuesta, ejecutada y producida por el grupo de Eriván, representa un sueño y una apuesta por un futuro mejor. Pero también representa la subjetividad, la sensibilidad y creatividad que cada uno de los integrantes incorpora a sus canciones. Por consiguiente, la siguiente crítica se realiza con todo respeto a ello. Anteriormente, se había mencionado que la industria tiende a homogenizar sus productos, al imponer a sus trabajadores, a sus músicos, formas, géneros y tendencias musicales que les generan mayores ganancias, y ello conlleva a un detrimento estético, a una precariedad estética en la música.

Dicha precariedad estética tiene de fondo una razón económica. A diferencia de los años dorados de las disqueras y el formato físico en los años setenta hasta los noventa. Actualmente, los servicios de publicidad para la industria musical son muy altos, por ello no es rentable invertir en productos musicales que no se sabe si gustarán al público, y se continúa invirtiendo en aquellos que a manera de fórmula se conoce que sí venden y que son muy redituables. Pero incluso los grandes artistas del *mainstream* son explotados por la industria. Aquellos iconos que venden millones de discos, después de su gran éxito las

productoras les adelantan, por ejemplo, 10 millones, 8 para la producción de su próximo álbum y 2 como adelanto de sus regalías. Pero ellos deben producir un éxito, para devolver a la industria el préstamo de los 10 millones, caso contrario, la industria se cobra de las regalías de sus discos de éxitos anteriores. El ejemplo anterior corresponde al disco *Yeezus* del rapero y productor Kanye West.

La industria musical explota a los grandes músicos de élite, pero también a aquellos que desconoce y que le vende sus servicios. Por ello, a lo largo del texto se ha mencionado que la industria impone tendencias, que subsume formal y realmente. Que su dominio en la circulación de los productos es la manera en que subsume realmente. Ejemplo de ello es cuando los músicos, como Eriván, que aparentemente están alejados de la industria, replican las tendencias musicales impuestas por la industria y además consumen productos de la industria como la tecnología para poner un estudio casero, la inversión para entrar a sus plataformas de *streaming* o la inversión en las TIC de la propia industria musical. Todas estas ganancias se van a distintas ramas de la industria musical como había sido señalado en la figura 3.

Además, no solo es la cuestión de lo que hay que invertir para poner un disco en las plataformas de *streaming*. Sino la explotación que existe respecto a la manera en que las plataformas pagan a los músicos. El 20% de las ganancias se las queda la distribuidora, el 8% se lo queda Spotify, en artistas medianamente famosos ocurren otras comisiones, dando para el *label* o casa productora un 18% y para el *managment* un 25%.

Lo que se paga por cada persona que escucha una canción completa, es decir, por *stream*, \$0.004 dólares. Esto quiere decir que si el grupo de Eriván quiere ganar 4 dólares deben ser escuchados al mes por lo menos por 1000 personas. De esos 4 dólares les restaran \$1.12 dólares que serían divididos entre los 5 integrantes del grupo.

Para igualar los ingresos de \$4000 pesos que hace Eriván cantando en los camiones, su disco tendría que ser escuchado por al menos 50,000 personas al mes. Pero como las ganancias se dividen entre los cinco integrantes, en realidad tendrían que lograr 250,000 *streams* o escuchas al mes. Lo que daría una ganancia de \$200 dólares para Eriván, pero de ahí a cada integrante se le descontarían \$54.67 dólares por concepto de las comisiones de

Spotify y la distribuidora. Además, Spotify paga hasta que se alcanza el mínimo de reproducciones necesarias.

Para vivir modestamente bien, solo de la música, menciona el productor Jon Sine (2020), se deben conseguir por lo menos 1.2 millones de escuchas al mes.

Ed Sheridian tiene 63,000 millones de escuchas por mes, lo que le genera \$217,869 dólares al mes, solo en Spotify. Aunque es una gran suma, para ellos puede significar pocas ganancias, es más una herramienta de publicidad, y para que puedan vender su *merchandising*.

Regresando al ejemplo de Eriván, se puede observar que, si bien la música del grupo presenta rasgos interesantes y agradables, también se hace evidente la homogenización de su música y el esfuerzo por pertenecer y replicar a los géneros del *mainstream*.

Por otro lado, la banda en sus conciertos en vivo promociona su perfil de Spotify, pero por lo explicado anteriormente, generan más ganancias de las aportaciones en sus conciertos, y la gente que a través de su concierto en vivo conozca su perfil en Spotify y eventualmente se convierta en un usuario de la plataforma es lógico que eventualmente terminará consumiendo la música de los artistas del *mainstream*. Por lo anterior, muchos grupos que suben música a la plataforma funcionan como un ancla para atraer nuevos usuarios que pagarán por el servicio de *streaming* para escuchar su música favorita.

La industria musical no busca crear la mejor música, busca producir productos homogéneos y que se vendan a la mayor cantidad de personas. El valor de cambio es la medida para crear música.

Por lo tanto, hay que cuestionar los patrones de consumo, y cómo el valor de cambio impera en la producción y circulación musical, en detrimento del valor de uso y de las identidades.

Para cerrar este apartado, es importante mencionar que cuando se habla de identidades no se está pensando que las identidades son estáticas o que las culturas son puras y deben permanecer así. Estamos de acuerdo con las aportaciones de los estudios culturales

transdisciplinarios que tienen la perspectiva de que la cultura es un proceso intercultural. Lo anterior lo observamos en Canclini cuando define la categoría de cultura de la siguiente manera: “es la producción de fenómenos que contribuyen mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales a comprender, reproducir o transformar el sistema social” (1982). Se representa en el sujeto lo que ocurre en la sociedad.

La reproducción de las tendencias de la industria musical y de las identidades hegemónicas, constituyen la repetición de la desigualdad y la discriminación, pero también resultan en un espacio de reconocimiento para los otros, para los subsumidos. Por ello se debe pasar del énfasis de la identidad a una política de reconocimiento, el cual implica reciprocidad, la reivindicación de identidad implica violencia respecto al otro.

Por ello, la subjetividad no se desvincula de los movimientos sociales, y las estructuras no agotan al sujeto, por ello la experiencia cotidiana de las y los músicos es fuente importante para la creación y reproducción de subjetividad. En ese sentido, se puede hablar de distintas identidades, que se van a configurar a partir de las subjetividades. Una fuente de estas subjetividades puede ser la pertenencia a un grupo de trabajo, no es lo mismo la identidad de los artesanos en el renacimiento a la de los artistas en el romanticismo, o a la de los artistas de élite en la actualidad. En ese mismo sentido, los músicos urbanos actuales tienen una identidad distinta a los artistas de élite. Los músicos urbanos, que trabajan en colectivo y tienen una consciencia de clase, pueden incidir en la reconfiguración de las identidades de otros músicos.

4.5 Precariedad y pandemia, doble crisis para los músicos en Puebla

A partir de inicios del año 2020 el mundo se vio impactado por la contingencia sanitaria del coronavirus (SARS-CoV-2) del año 2019, por su acronimo en ingles Covid-19 (OMS, 2020). Específicamente para México, se da el inicio de la contingencia con la primera infección reportada para el 27 de Febrero de 2020. Debido a ello, el gobierno federal implementa a partir del 23 de Marzo, “la Jornada Nacional de Sana Distancia” (El Universal, 2020), suspendiendo actividades no esenciales y solicitando a la ciudadanía que no salieran de sus casas, mientras les fuera posible, es decir con una cuarentena voluntaria.

Previo a esta crisis sanitaria mundial, durante el año 2019 se vivieron muchas manifestaciones políticas y sociales en todo el mundo y en América Latina. Claro ejemplo

es que en la ciudad de Puebla se vivió una de las marchas feministas más grandes llevadas a cabo, la cual se efectuó el 8 de Marzo de 2020. Sin embargo, con la contingencia de salud estas crecientes demandas sociales se apaciguaron. Pues antes de la contingencia y de la mega marcha feminista mencionada, existieron otras marchas exigiendo el alto a la violencia contra la mujer. Esta coyuntura apago momentaneamente las marchas y las traslado, como muchas actividades al espacio virtual, sin embargo, también se acentuarón situaciones de violencia domestica debido al confinamiento.

Por lo tanto la llegada de esta crisis acentuó los problemas sociales y economicos, así como las demandas sociales y de empleo en la región. Como señala Sánchez Daza:

[A]nte la pandemia que agudiza la crisis mundial largamente anunciada iniciando el mes de junio, América Latina se encuentra en el ojo del huracán de la pandemia del COVID-19, con poco más de un millón de infectados y cincuenta y un mil fallecidos, amenaza en convertirse en una de las regiones con los indicadores más graves [...] (Sánchez, 2020, p. 34).

Ya pensadores como Slavoj Žižek (2020, p.21), han pronosticado que esta crisis es un “golpe al capitalismo y podría conducir a la reinención del comunismo”. Por otro lado, concordamos mas con la vision del pensador Byung-Chul Han (2020, p.110), quien sostiene que “el virus no vencerá al capitalismo [...]” la revolución debemos hacerla todos nosotros a través de la razón. No sin antes luchar contra la discriminación, como lo señala Judith Butler (2020) “[e]l virus por sí solo no discrimina, pero los humanos seguramente lo hacemos, modelados como estamos por los poderes entrelazados del nacionalismo, el racismo, la xenofobia y el capitalismo (2020, p.62)

En la contingencia ha cobrado relevancia las actividades virtuales o en línea, como lo señala Žižek (2020, p.26) “el único lugar seguro durante esta contingencia es la realidad virtual”, esta idea además empata con lo expuesto por David Harvey (2020) al respecto, ya que señala que con la crisis: “se ralentizará la vida diaria y eso será, para algunos, una bendición. Las reglas de distanciamiento social sugeridas podrían llevar, si la emergencia continúa el tiempo suficiente, a cambios culturales. La única forma de consumismo que casi

con toda seguridad se beneficiará será lo que yo llamo la economía de “Netflix”, que da servicio, de todos modos, a los “espectadores de atracción”. (Harvey, 2020, p.95)

Aunque en el espacio virtual, cobró relevancia la cultura como una forma de combatir el confinamiento , y la cultura de masas , el entretenimiento ayudan a que las personas no les afecte tanto el encierro. Paradojicamente, es uno de los primeros sectores que se vio impactado con las medidas de la contingencia. De acuerdo a Giorgio Agamben (2020, p.19), dentro de las restricciones sanitarias, hubo “graves restricciones a la libertad” dentro de los cuales se encuentra la suspensión de los servicios de apertura al público de museos y otras instituciones y lugares culturales”

Aunque en México se ha vivido una cuarentena voluntaria para la ciudadanía en general, ello no exenta que se ha impactado en general a los trabajadores, tanto formales como informales; cuyo impacto ha sido mayor, y también se han afectado a los diferentes sectores de servicios, ya que como medidas sanitarias se suspendieron los servicios no esenciales, entre ellas los espectáculos y el sector cultural, afectando al trabajo de las y los músicos. También se adoptó el cierre de lugares públicos y eventos con cierto número de asistentes. En esencia, teatros, cines, plazas públicas, centros comerciales, bares, restauranetes y centros culturales cerraron sus puertas y comenzaron a abrirlas paulatinamente y a cierto número de personas, de forma gradual a partir de la llamada nueva normalidad decretada el 1ero de Junio 2020 (Gobierno de México, 2020).

Sin embargo, aún con la nueva normalidad, para septiembre de 2020, muchos comercios y espacios culturales aun continuaron cerrados y otros con muy poca asistencia debido al temor de un contagio.

Lo anterior describe la situación bajo la cual los artistas plásticos, actores y músicos han tenido que enfrentarse durante el año 2020. En cuanto a las y los músicos cuya actividad musical llevan a cabo una gran mayoría de ellas y ellos en espacios como: bares, restaurantes, cafés, librerías, plazas, espacios públicos o centros culturales y de conciertos en vivo, se vieron profundamente afectados al cerrar todos estos lugares.

Por ello es importante lo que señala Sánchez que “la pandemia ha venido a acelerar y profundizar la crisis mundial, las obligadas medidas de confinamiento han afectado de manera directa a la producción y el empleo” (Sánchez, 2020, p.34)

Sin embargo, dicha afectación no ha sido homogénea, pues algunos trabajos como los burocráticos o la docencia pudieron continuar desde casa y debido a su condición salarial, no se afectó el monto mensual que recibieron dichos trabajadores. Pero para los trabajadores “emprendedores”, o aquellos que la OIT reconoce como trabajos no estándar, o cuenta propia o como comúnmente los conocemos, informales, la situación de sus ingresos se vio afectada de manera muy significativa. Ya que como lo menciona Sánchez :

Desde el ámbito del empleo formal y con base en los datos del número de asegurados (IMSS, 2020), el número de desempleados afectó más a los Servicios a las empresas, personales y hogares, que en el mes de abril alcanzó la cifra de 280.3 mil, en relación a diciembre del 2019, seguido de los trabajadores de la construcción con 177.7 mil desempleados; la manufactura perdió 60 mil. La tragedia del desempleo y la nulidad de los ingresos afectó también a los miles de trabajadores por cuenta propia, incluidos profesionistas y artistas (Sánchez, 2020, p. 37).

Dentro de los artistas afectados, están por supuesto las y los músicos, ya que solamente algunos trabajadores de la música privilegiados con un empleo asalariado y con prestaciones pudieron desempeñar su trabajo desde casa sin mayor problema. Sin embargo, otros tuvieron que enfrentarse al desempleo, como ya se menciona en el apartado teórico, el trabajo del músico oscila entre el empleo formal y el informal.

Además Sánchez, señala un aspecto muy importante al respecto de la situación laboral en la crisis sanitaria del covid-19 en cuanto a la situación de género:

Mención aparte es la situación laboral de las mujeres, la cual está impregnada por toda la violencia, exclusión y explotación a que son sujetas por el capitalismo patriarcal. La crisis y la pandemia vinieron a agudizar esta situación, pues el trabajo de cuidado no sólo se incrementó, sino que también se agudizó su carácter estresante, pues las labores en el hogar se multiplicaron con el confinamiento (algunas actividades escolares fueron trasladadas directamente sobre sus espaldas y

la mayor parte del trabajo doméstico es realizado por ellas). Lo cual se expresa en las elevadas cifras de la violencia en el hogar y del número de feminicidios en lo que va del año. El retorno a la nueva normalidad laboral se vislumbra como un gran campo de batalla. (Sánchez, 2020, p. 37).

En ese sentido, en cuanto a las músicas entrevistadas no se alcanzo a percibir con las entrevistas a profundidad dicha situación, lo cual por supuesto no quiere decir que no exista o que no exista en otras músicas. Mas bien es un llamado a que se hace necesario un estudio profundo que analice dicha situación, requiere, pues, por su complejidad, una investigación aparte y dedicada exclusivamente a ello. Pues desafortunadamente con la pandemia, se registro en Puebla un aumento de hasta el 120% de la violencia sexual y la violencia familiar se mantuvo igual que en 2019 (La Jornada de Oriente, 2020).

Pero, es notable que, en las músicas entrevistadas, que viven con su pareja, señalaron que el apoyo es mutuo en su relación de pareja, además de que se reparten el trabajo domestico. Dianala musica lirica comento que:

Dianala: Mi pareja es músico e ingeniero en audio, tenemos una vida súper compatible. El entiende que tal vez yo regrese a las 6 de la mañana en un par de días, así como yo entiendo que él también puede regresar a casa en la misma irregularidad de horario que yo. Somos buen equipo. Él me impulsa con mis redes sociales, y mi proyecto. En casa es muy bonito. El trabajo doméstico lo realizamos en pareja, usualmente nos lleva dos mañanas o dos tardes.

Además, dos de los músicos entrevistados, tambien señalaron que las actividades de trabajo domestico las realizaban en conjunto con su pareja. Daniel músico academico y Manuel músico urbano o de oportunidad.

Por lo tanto, aunque los datos no son estadisticamente significativos, si es relevante y progresista notar que en las músicas y los músicos entrevistados que viven en pareja existe una relación mas equitativa y con perspectiva de genero, donde el apoyo es mutuo.

Regresando al tema del empleo de las músicas y los músicos, se ha señalado a lo largo del documento, que esté tiende a la precarización, y en la ciudad de Puebla, incluso

hubo intentos en 2017 por parte del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla (IMACP) de atentar contra los derechos humanos de los artistas callejeros. Con la nueva Secretaria de Cultura y nuevos directores del IMACP no se ha observado un cambio relevante al respecto y se observan más continuidades que rupturas y cambios de dirección hacia un apoyo real a todos los artistas de Puebla, tanto callejeros como académicos.

Pues dicha situación se recrudeció aún más con la contingencia, y la precariedad de los artistas y de las y los músicos de Puebla fue impactada de manera contundente.

De acuerdo a Volpi:

[L]a cultura fue la primera serie de actividades que fueron suspendidas, cerradas, clausuradas durante muchos y meses, y también por lo tanto [...] de las últimas en recuperar dichos espacios. Estas medidas han creado una enorme crisis en el sector cultural. La contingencia tomó por sorpresa a todos, y cambió drásticamente la práctica profesional y la manera como se gestiona la cultura. Las instituciones culturales tuvieron [...] el desafío de encontrar el modo de centrar toda su actividad en el modo a distancia. Tuvieron que trasladar arte vivo, danza, música a plataformas digitales, tratando de no perder el contacto con el Público. (Conferencia Virtual de Volpi, 2020)

Sin embargo, aunque se generaron eventos en línea, ello no desplazó la problemática muy vigente, respecto a que artistas reciben apoyo, y no solo no se mantuvieron las cantidades otorgadas por pago a los servicios de las y los músicos, sino, que estos bajaron drásticamente.

Aún cuando generaron estos eventos en línea, los ingresos que percibieron los artistas fueron mínimos y además les requerían mayor costo, ya sea por tener que adquirir los aparatos tecnológicos que les posibilitaría realizar conciertos en vivo, como cámaras y micrófonos o incluso cambiar su celular viejo por uno nuevo para transmitir con una calidad suficiente.

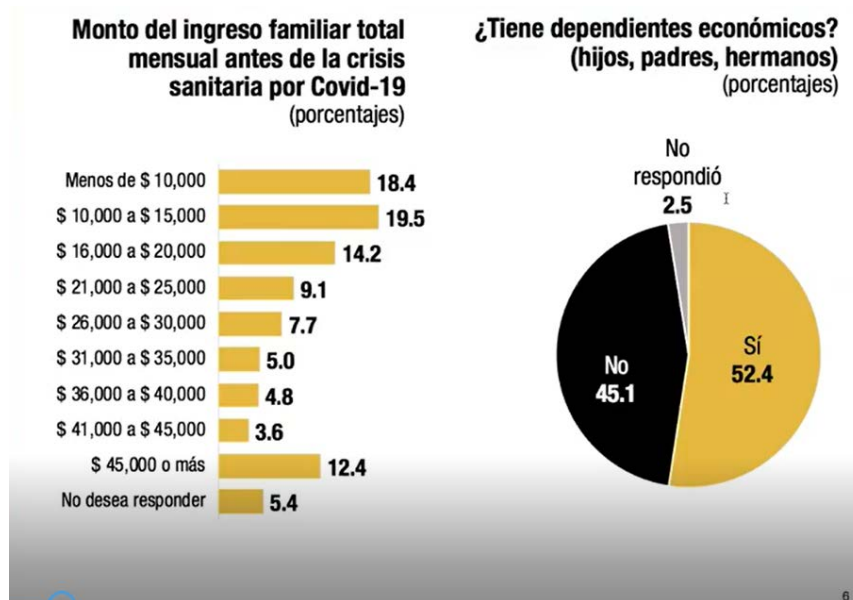
También tuvieron que adecuarse de rápidamente a generar eventos en línea y por lo tanto también tuvieron que invertir tiempo laboral en aprender a utilizar las plataformas e incluso incursionar en la edición de videos.

Por lo anterior solo algunas y algunos músicos pudieron participar de dichos apoyos, aunque la contingencia los afecto a todos.

Cultura UNAM aplicó del 11 al 22 de mayo, en conjunto con la encuestadora Mitofsky un estudio de opinión, respondido por 4 mil 168 personas de todos los estados.

La encuesta estuvo dirigida a personas con trabajos relacionados a la cultura. Fue muy general, ya que incluía todo tipo de artistas y trabajadores culturales. Sin embargo, hay para nuestros intereses algunos datos que son importantes, ya que se comparo los ingresos, siendo que la mayoría de los entrevistados percibia antes de la pandemia de \$10,000 a \$15,000 pesos, y en segundo lugar menos de \$10,000 pesos. Como se muestra en la siguiente grafica:

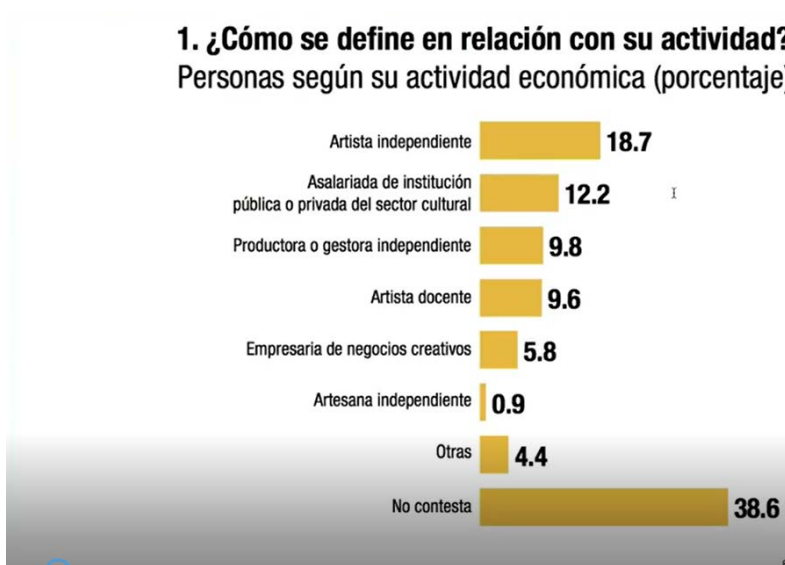
Fig. 19. Monto familiar mensual de los artistas antes de la pandemia. Encuesta realizada por cultura



Fuente: UNAM y Consulta Mitofsky. datos presentados por Jorge Volpi (2020).

La clasificación de actividades de la encuesta fueron las siguientes: artistas independientes un 18.7%, artistas asalariados 12.2%, artistas docentes 9.6%. Datos que se pueden apreciar en la siguiente gráfica:

Fig. 20. Autodefinición de los artistas de acuerdo a su actividad.

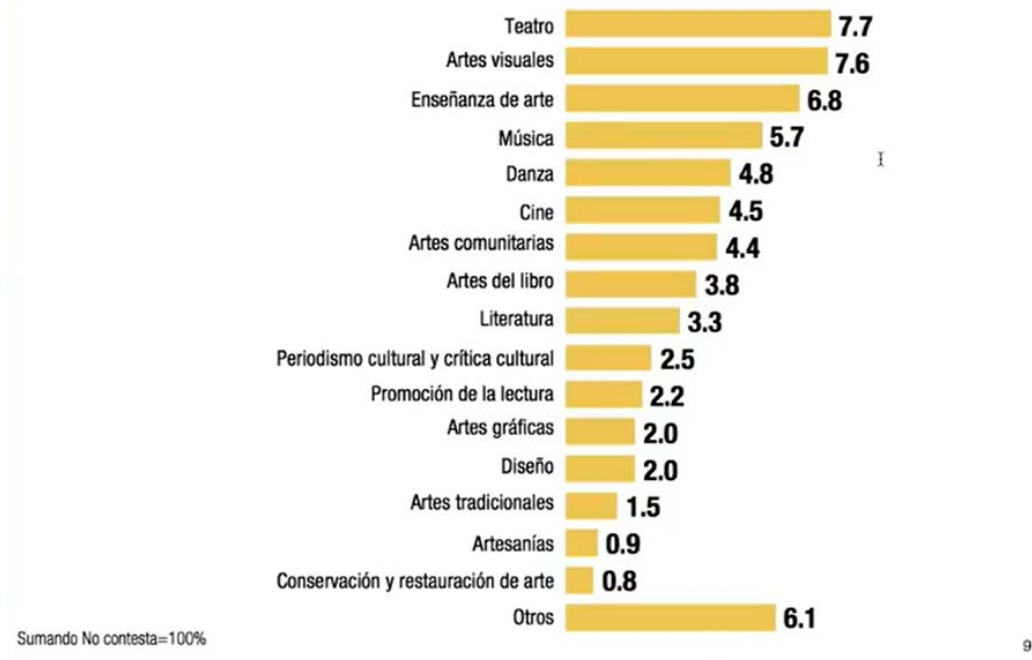


Fuente: Encuesta realizada por cultura Unam y Consulta Mitofsky, datos presentados por Jorge Volpi 2020.

Las primeras 4 disciplinas de los artistas se ubicaron: teatro 7.7% , artes visuales 7.6, enseñanza de arte 6.8%, música 5.7%. Como se muestra a continuación:

Fig. 21. Porcentaje de disciplinas artísticas en las que trabajan los artistas

2. Disciplina artística en la que trabaja (porcentaje)

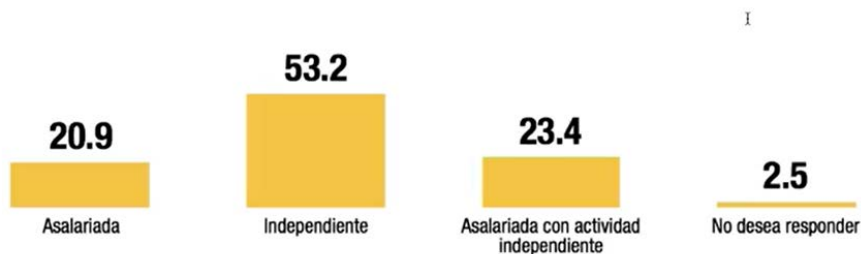


Fuente: Encuesta realizada por cultura Unam y Consulta Mitofsky, presentado por Jorge Volpi 2020.

Además el 53% de los entrevistados llevaban acabo se actividad laboral de manera independiente, mientras que solo el 20.9% es asalariada.

Fig. 22. Artistas Asalariados, independientes o asalariados con actividad independiente.

4. ¿Qué tipo de persona es? (porcentaje)

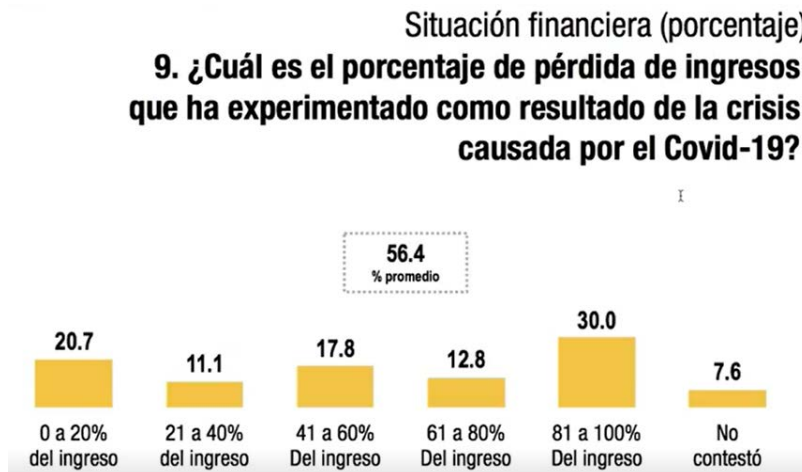


Fuente: Encuesta realizada por cultura UNAM y Consulta Mitofsky, datos presentados por Jorge Volpi 2020.

Al respecto de los datos arrojados por el estudio de opinión, el impacto que tuvo los ingresos de los entrevistados fue de una perdida de ingresos por el 56.4%, acentuado por gastos imprevistos y generados por la misma situación de la pandemia y el confinamiento, como “gastos en protocolos de limpieza o desinfección, en adquisición de tecnología,

etcétera”, el 59.1% de los encuestados tuvo dichos gastos imprevistos. . Lo cual se aprecia en la figura 23.

Fig. 23. Pérdida de ingresos de los artistas en la pandemia



Fuente: Encuesta realizada por cultura UNAM y Consulta Mitofsky, datos presentados por Jorge Volpi 2020.

Además, la encuesta también mostró que existe una debilidad en el sector cultural respecto al ahorro, ya que el 51.2% no cuenta con ahorros. Como se puede ver en la siguiente gráfica:

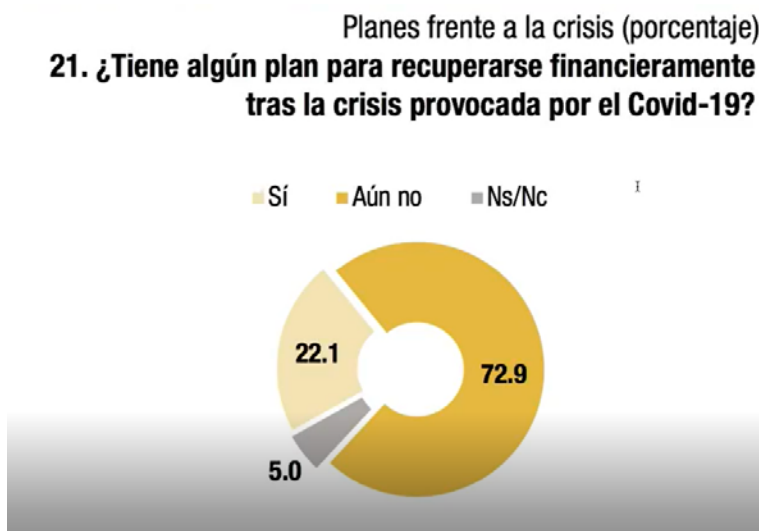
Fig. 24. Artistas que cuentan con ahorros para enfrentar la pandemia.



Fuente: Encuesta realizada por cultura UNAM y Consulta Mitofsky, datos presentados por Jorge Volpi 2020.

Finalmente, al respecto de la encuesta, es relevante observar que un 72.9% no tiene un plan para recuperarse financieramente, de esta incertidumbre. (Ver figura 25)

Fig. 25. Artistas con plan para recuperarse financieramente de la pandemia.



Fuente: Encuesta realizada por cultura UNAM y Consulta Mitofsky, datos presentados por Jorge Volpi 2020.

Hasta aquí se mencionan los datos de la encuesta realizada por cultura UNAM y la encuestadora Mitofsky. Los datos presentados muestran el panorama complejo al que se enfrentan los agentes culturales, de muy diversas disciplinas en la contingencia. En cuanto a las músicas y músicos entrevistados a profundidad por esta investigación se observaron en general que también fueron impactados negativamente, como se podrá observar a continuación.

En su mayoría, las y los músicos entrevistados movieron su espacio laboral al espacio virtual, como muchas otras actividades que lo permitieron. Además de que se promovieron múltiples conciertos y eventos culturales y musicales por internet. En Puebla existieron algunos eventos por parte de la Secretaría de Cultura como la serie de conciertos titulados *Contigo en la Distancia*, sin embargo, fue poco lo que se hizo por los trabajadores del arte, por las y los músicos, y además con pagos deplorables. La Secretaría de Cultura pagó cantidades menores para los artistas que ganaban la oportunidad de presentarse en conciertos virtuales avalados por la Secretaría, en comparación a los pagos que hacía para las mismas actividades en vivo, antes de la pandemia.

Una de las entrevistadas, señalaba algunas inconformidades con las políticas culturales implementadas en Puebla, como ejemplo menciona cómo se redujeron los pagos en 2019, por cuestiones de re-organización política en el área cultural y también en la pandemia:

Dianala:

En 2017 hubo muchos artistas locales en el festival 5 de mayo y nos pagaron parejo, además de que existieron muchas sedes para el tocar dentro del festival, e incluso se tomo en cuenta a las juntas auxiliares. El pago para los músicos fue de \$10,000 pesos. Pero el año pasado [2019] entre pretextos de falta de poder, y de los cambios en la secretaria, el presupuesto se redujo un montón y pagaron 3000 para el mismo festival. Además de que en contraste con 2017, hubo muy pocos espacios y solamente dentro de la ciudad. No es posible que el Estado pague \$3000 pesos a una banda local. Hasta apenas [Junio 2020] la Secretaria de Cultura sacó la convocatoria para apoyo y actividades culturales virtuales, entonces ¿Que están haciendo con los recursos que se daban al mes? Ya que en la pandemia se otorgaron 40 premios de 10,000 es muy poco cuando el recurso en caravanas culturales era mucho mayor, y las cuales por efectos de la pandemia, no se han realizado desde Marzo. La cultura no solo depende de los artistas, no han hecho nada para foros, talleres, galerías, no hay nada de apoyo para ellos. Es triste ya que ellos existen por que el gobierno no hace su trabajo, y ahora el gobierno podría regresarles un poco.

Las y los músicos que menos se vieron afectados economicamente, fueron aquellos que contaban con un con contrato salarial. En el caso de los entrevistados, ello correspondio, a los músicos académicos. Uno de ellos con definitividad de medio tiempo en el conservatorio de Puebla, y el otro con contrato como outsourcing en dos universidades privadas de Puebla. Al preguntarles sobre como les habia afectado la pandemia en su actividad laboral respondieron:

Daniel:

En el Tec estoy por hora clase, pero tengo algunas prestaciones. Al respecto de la pandemia, me afecto en el sentido de que las materias que yo imparto, son talleres

optativos y cada semestre hay incertidumbre de cuantas clases se me asignarán, es una especie de suerte, ya que depende de los talleres que elijan los alumnos. Sin embargo, con la pandemia hubo mucho menor elección de talleres y por consiguiente fueron menos horas las que se me pagarón. En cuanto a la UDLAP hasta el momento, con miras a que mi contrato sea mas estable, es outsourcing por hora. Afortunadamente en ambos casos segui recibiendo mis pagos. La dificultad fue que se redujeron las horas impartidas, y aumento el trabajo en casa, además de tener que invertir el doble de tiempo en preparar las clases, hacer videos y explorar las nuevas plataformas de enseñanza, es más tedioso y cansado.

Ernesto:

Sobre la pandemia, en el aspecto laboral no nos afecto en nada a los que tenemos plaza, porque nuestras prestaciones y salario sigue intacto y sigue normal completamente, eso nos permite trabajar en casa. No tuve ningún cambio respecto a los ingresos. Sin embargo, lo que si la modalidad de las clases fue un cambio muy repentino, no estabamos preparados. Yo opté por dar las clases a través de *google classroom* y *zoom*. A través de *zoom* pude tener más contacto con los alumnos y darles indicaciones, fue un medio que me ayudo mucho y también *youtube*, subi videos para darles algunos tutoriales a los alumnos. Una dificultad es que muchos alumnos no se conectaron o se dieron de alta en estas plataformas o no entregaron todos los trabajos en linea. Pero finalmente, si ayudo a terminar el semestre, las evaluaciones en linea son mas tediosas, es mas trabajo que la forma normal.

Es importante recordar que no solo es la precariedad que se expresa en los salarios, sino también en las condiciones laborales , en las prestaciones y en el hecho de que se puede transitar de un trabajo informal a uno formal, a veces sin que haya mayor ventaja salarial y solo algunas prestaciones o inclusive nulas prestaciones cuando el empleo formal toma la forma de *outsourcing*.

Aunque los músicos academicos mantuvieron estables sus salarios, ello no significó que no se vieran afectados emocional y laboralmente por la pandemia. Ya que como se ha señalado ambos músicos incrementaron su trabajo, recibiendo el mismo pago y en general

su actividad laboral les ha causado mas estress al cambiar su método de enseñanza en vivo a utilizar plataformas virtuales.

Sin embargo, la mayoría de las y los músicos no sólo se vieron afectados emocionalmente y socialmente, sino que la situación económica se recrudeció con la pandemia. En el caso de los músicos urbanos o de oportunidad, los cuatro vieron cerrados los espacios públicos donde llevaban a cabo su actividad.

Manuel:

Mi trabajo lo realizó principalmente tocando en los autobuses, con la pandemia nos prohibieron tocar a subir a los autobuses. Afortunadamente algunos microbuseros daban chance de subir a tocar. Pero hubo semanas donde abandone por primera vez este modo de vida y me dedique al ambulante, a buscarle por todos lados, ha sido muy difícil llevar el pan a la mesa, con dos hijos y mi esposa.

Carcará

Cerramos el Bar, y tuvimos que idear nuevas formas para generar ingresos, realizamos conciertos virtuales para la banda y les pedimos donativos

Evelin:

Mi trabajo lo realizo cantando misas en funerales, en medio de la pandemia se prohibieron hasta los velorios, lo cual me afecto muchísimo. Pero como muchos servicios los realizo en pueblos y juntas auxiliares, ahí el ambiente era mas relajado. Pero definitivamente la pandemia me afecto muy fuerte en la economía. El trabajo se redujo a mas de la mitad durante los primeros dos meses de encierro y por supuesto con el tema de la pandemia, en los funerales, emocionalmente me daba mucho miedo cantar en ellos, ya que pensaba que tal vez alguno de ellos habia fallecido por la pandemia. Sin embargo, posteriormente el trabajo se normalizo, también lo empecé a ver con mas tranquilidad y pues solamente tomaba mis precauciones de salud.

En cuanto a los músicos líricos, todos vieron reducidos sus ingresos, pero debido a que muchos de ellos tenían dos o tres trabajos, e incluso cuatro, lograron mantenerse a flote con algunos trabajos que les permitieron desarrollarlos de manera virtual.

Roberto:

Las tocaditas se pararon, pero como tengo ingresos como profesor de comunicaciones, tenemos unos locales familiares que rentamos. Logré mantenerme a flote y activo con las clases en línea. También participé en la convocatoria de la Secretaría de Cultura: contigo en la distancia, y ganamos un espacio, el pago fue mínimo, pero lo tomamos como una forma de darnos a conocer.

Por último Dianala, música lírica y con diferentes estudios académicos, platicó su vivencia en la pandemia que es más que significativa:

Cuando me preguntan a que te dedicas, les digo que a todo lo que este relacionado con la *industria musical*, desde ser artista hasta la producción musical. El 12 de marzo, al día siguiente en pláticas con Edgar Oceransky, él dijo nosotros no llenamos estadios, a nosotros no nos van a clausurar y al siguiente lunes empezaron a cerrar todo. Teníamos una presentación el sábado 14 de marzo y nos la cancelaron el viernes a las 12 de la noche. Empezaron a cancelar y cancelar, y una incertidumbre, de que voy a hacer, solo puedo trabajar en lo que no se puede hacer. De pronto empezamos a hacer conciertos acústicos en redes, y la sala fórum comenzó con eventos en línea, y entonces pudimos darnos un respiro. En mi ambiente laboral, pensábamos que en junio íbamos a poder hacer eventos, lo cual no sucedió. Además ves la crisis de los demás. Todo ello me afectó un poco emocional y psicológicamente, estaba aterrada y preocupada, y sin saber cuando acabaría esta crisis. Te rompe la creatividad y la esperanza. Como el año pasado nos fue muy bien, con eventos, teníamos un ahorro que nos mantuvo a flote y no entrar en una crisis económica. Por otro lado, el único lado positivo es que la pandemia ha permitido que me dedique a mí un tiempo. Ya que el año pasado fue caótico, nunca tuve tiempo, cosas que tenía que reflexionar y dejar ir, de algún modo me dio un respiro el tener este tiempo para mí. Me siento tranquila ahora, aunque sé que va a

tomar tiempo el regresar a las actividades, pero espero nuevas formas de sobrevivir y de apoyarnos los unos a los otros, entre artistas.

De acuerdo a lo anterior, la pandemia acentuó la precariedad laboral de las y los músicos en Puebla. Algunos trabajaron el doble y recibieron menos ingresos, otros mudaron sus actividades al espacio virtual, ya sea impartiendo clases o generando conciertos virtuales, algunos organizados por el Estado y otros por cuenta propia donde pedían donativos voluntarios. También hubo el caso de alguno que tuvo que dedicarse como vendedor ambulante. La situación de incertidumbre por no tener prestaciones laborales se hizo notar, pues varios expresaron su incertidumbre de cómo hacerle si es que necesitaban pagar gastos hospitalarios.

Por lo tanto la precariedad laboral existente en el trabajo de los músicos fue impactada por la crisis sanitaria y en ese sentido las y los músicos se enfrentaron a una doble crisis.

Conclusiones capitulares

Para abordar la investigación acerca de la precariedad laboral que existe alrededor del trabajo del músico resultan muy valiosas las técnicas cualitativas, ya que permiten conocer la subjetividad del músico, así como saber cómo viven y cómo les afecta en su calidad de vida dicha precariedad.

La entrevista semi-estructurada permite conocer datos de la vida del músico a partir una guía de preguntas cuyo tema central es la precariedad. La entrevista no es rígida y permite que el músico hable de distintos temas relacionados, permitiendo que surjan nuevos datos que escapan a las preguntas presentadas y puedan ser recopilados por el investigador.

La historia de vida aporta un contexto social al fenómeno y permite a partir de un ejemplo, entender de manera amplia, cómo se vive la precariedad por un trabajador de la música.

Se debe subrayar la importancia de tener en cuenta que las entrevistas constituyen una interpretación de otra interpretación, una doble interpretación, es decir en primer lugar el entrevistado hace una interpretación de su vida y experiencias al contestar las preguntas, y en segunda lugar el investigador realiza otra interpretación de lo que contesta el entrevistado, lo cual efectúa desde sus referentes teóricos, conceptuales, desde la Crítica de la Economía Política, y experiencias propias de vida como músico. En este proceso de interpretación acerca de las condiciones laborales y de vida de las y los trabajadores de la música en Puebla, se desarrolló una permanente reflexión del investigador con objeto de ir estableciendo cierta vigilancia epistemológica para evitar sesgar los dichos de los entrevistados.

En las entrevistas presentadas se pudo constatar los supuestos teóricos que aportan De la Garza (2011), Hualde (2015) y Roció Guadarrama (2019), pues las tres categorías de músicos han mostrado diferentes manifestaciones de la precariedad. Algunos por sus bajos ingresos, la mayoría por la carencia de contratos laborales dignos, con prestaciones de ley que incluyan seguridad social y un plan de ahorro para el futuro. Se ha visto como músicos que apenas cubren sus necesidades diarias han tenido accidentes y deben utilizar sus ingresos en medicamentos, otros prefieren no gastar en atenderse para no afectar los ingresos con los que cubren las necesidades de toda su familia.

También se observó que, la mayoría de los músicos no tiene un plan de ahorros para el futuro, debido a que sus ingresos no se lo permiten.

La situación de las y los músicos de oportunidad es apremiante, pues no solo ellos son los que perciben menores ingresos, sino que además tienen que pagar renta y en muchos casos tienen a su cargo la manutención de hijos. Esta categoría no reportó apoyo familiar.

Los músicos líricos ubican sus ingresos por arriba de los músicos de oportunidad y debajo de los académicos. Aunque los músicos académicos son los que mejores ingresos perciben, ellos también presentan manifestaciones de la precariedad, pues solo dos de los cuatro entrevistados cuentan con un trabajo con prestaciones.

Finalmente, en la mayoría de los entrevistados se presentaron manifestaciones de flexibilidad laboral cuando los contratan por honorarios y una constante fue el multi-empleo. En ese sentido coincidimos con lo que señala Hualde: “La precariedad laboral que existe en un amplio sector de los músicos se manifiesta por su flexibilidad laboral, porque su trabajo primario no es suficiente y tienen que buscar ingresos en otras actividades y en general “viven en incertidumbre” (2015, p.206).

Conclusiones Generales

El trabajo artístico que no solo se identifica con las actividades artísticas plásticas y musicales, sino que es una dimensión del trabajo humano en general, 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. Específicamente, Hualde et, al, (2016) señalan que son las nuevas condiciones de flexibilidad y desregulación desplegadas a nivel internacional en los años ochenta, los motores que han impulsado configuraciones del mercado laboral que mantienen como rasgo dominante la precariedad. Plantear como rasgo dominante del mercado laboral actual a la precariedad conlleva a entender que constituye un eje que atraviesa transversalmente a la sociedad mundial, particularmente la mexicana y la latinoamericana. Por ello, dichos autores rescatan el concepto de heterogeneidad para caracterizar a la precariedad en tanto esta 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.

El concepto de 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 artista en general y en particular de las y los músicos ocurre dentro de la economía mundial capitalista y puede ser conceptualizado como un trabajo no clásico, cuyo sustrato es el bien simbólico, este trabajo artístico en ciertas circunstancias puede verse formalmente subsumido por el capital. Mientras que por las dinámicas de la “hegemonía” (Gramsci, 2019), el arte ha sido vinculado a la especulación financiera y el fenómeno a nivel macro tiene un impacto negativo en el trabajo artístico, pues genera condiciones de precariedad en dicha actividad laboral. El trabajo del artista, al conceptualizarlo con el trabajo no clásico, se distingue y se revaloriza, ya que es un trabajo que tiene distintas vertientes, como trabajo intelectual, creativo, emotivo, etc.

Considerar que la precariedad es multidimensional y compleja encierra la necesidad de observarla no solo como un problema de índole económica, el cual mantiene desde luego una importancia fundamental, sino también visualizar sus dimensiones, condicionamientos y expresiones políticas, sociales y culturales. Además de comprender que la precariedad como problema estructural, inherente a las relaciones del sistema económico capitalista, si bien implica condicionamientos para el sujeto no adquiere carácter determinista en tanto la capacidad de acción de las y los sujetos puede contribuir al debilitamiento e incluso reversibilidad de las condiciones de precariedad.

El trabajo del artista, se mueve en esta disyuntiva, como reproductor de las condiciones de precariedad económica y estética al subsumirse a las relaciones económicas capitalistas, camino que es preferentemente transitado por algunas corrientes contemporáneas. Otras vertientes, menos ensalzadas por la cultura artística capitalista, por el contrario, se orientan a rescatar el carácter creativo y liberador del trabajo artístico, representando puntos de resistencia a la precariedad estética aunque por ello inmersos en la precariedad económica. Como lo pueden ser por ejemplo los grupos musicales que deciden a conciencia no hacer música de moda y que se ganan la vida en distintas locaciones tocando su música en vivo.

La configuración de la precariedad y la subsunción del trabajo de las y los músicos en la economía mundial capitalista obedecen a cinco articulaciones estratégicas:

Una primera articulación estratégica que configura la precariedad y la subsunción en las y los trabajadores de la música, desde la dimensión económica es: el control preponderante de los medios de producción artístico por parte de las industrias culturales.

Con el resultado de que los trabajadores directos son precarizados debido a la subsunción formal a la que están expuestos. Aquellos trabajadores que no tienen una relación directa, son también precarizados, debido a la subsunción real del consumo en la que se encuentran, pues en el caso de las y los músicos, la industria musical controla los precios, las tendencias de producción, y el mercado a través de la circulación.

Una segunda articulación estratégica que configura la precariedad y la subsunción en las y los músicos, desde la dimensión política, es la eliminación sistemática de los derechos laborales a través de la implementación de políticas públicas neoliberales que impulsan los modelos económicos y culturales a través de figuras como el empleo cuenta propia, el auto-empleo, el freelance, y los emprendedores. Desde el ámbito jurídico-político, se precarizan los trabajos culturales, creativos o artísticos, al sustraer los derechos más básicos como el derecho a la salud, a un contrato digno y a la seguridad laboral. Lo más grave, es que esto se realiza desde las propias leyes. Dichas leyes son promovidas por las políticas neoliberales, y como se ha visto, por la presión que ejercen las grandes transnacionales de la industria cultural o creativa hacia los gobiernos.

Se identifica una tercera articulación estratégica, en este caso el acontecer histórico de la trama de dimensiones culturales, sociales y políticas, pues la forma en que estas se van imbricando en diferentes momentos históricos configura condiciones de posibilidad y de precarización en el trabajo de las y los músicos.

La cuarta articulación se refiere a que la categoría histórica del músico ha estado constreñida por diferentes imaginarios sociales que han coadyuvado a la percepción colectiva de las y los músicos, ya sea como como sujetos desvalorizados, o bien como genios creadores otorgándoles un estatus social y económico alto; impactando en sus

condiciones materiales de vida y producción, traducéndose en la polarización existente entre el genio creador y el artista precarizado.

Se identifica a la dependencia cultural como la quinta articulación estratégica que configura la precariedad y subsunción de las y los trabajadores de la música. La dependencia cultural condiciona a la dimensión cultural y política, identificada como la *hegemonía cultural* que impacta en México y su articulación con la dimensión económica; identificada como los requerimientos y condicionamientos de los países dominantes.

Es importante señalar que la manera en que se articulan los mercados nacionales de los países dependientes a los dominantes resulta en complejas inter-relaciones y especificidades políticas, económicas e históricas de cada país dependiente. Por ejemplo, para el caso de México, aunque a nivel global, se conforman mercados culturales en general y la industria musical domina a escala planetaria, excediendo al mercado nacional de México, hay condicionantes históricos y políticos, como la implantación de las políticas neoliberales que han ido desarticulando los derechos laborales de los trabajadores, lo que ha permitido una mayor flexibilización del trabajo en comparación a los países desarrollados. Por ello, al hablar de la hegemonía y el proceso histórico de la dependencia es importante señalar las especificidades latinoamericanas, pues, hay condicionantes del capitalismo mundial a los países dominados. Pero las especificidades son procesadas internamente de acuerdo a las transformaciones que históricamente se han conformado.

Es diferente la flexibilización que se da en México, que en Europa, pues ello depende de todo el proceso socioeconómico y político que históricamente a atravesado México y los países Latinoamericanos respecto a los países desarrollados. Específicamente en México, el modelo neoliberal desde su gestación en los 80s, tuvo características muy particulares, una total subsunción a los intereses extranjeros, privilegiando la privatización y el despojo desembocando en una profunda corrupción. Por ello se permitió una mayor flexibilización en el trabajo en general, los *outsourcing* hicieron su paraíso sin seguridad social y mantuvieron el salario mínimo estancado.

Por lo tanto las articulaciones estratégicas identificadas no son estáticas, son dinámicas y complejas, tienen un entramado denso y de mayor profundidad. Con la

investigación realizada se ha logrado precisar la forma en que las diferentes articulaciones se condensan y actúan en las condiciones de subsunción y precariedad de las y los trabajadores de la música.

Para el caso estudiado se ha podido observar cómo dos de las articulaciones estratégicas que se han mencionado, la primera desde la dimensión económica y la segunda desde la dimensión política, se condensan para precarizar y subsumir a los trabajadores de la música.

Esto es, que la primera articulación económica que lleva a que el mercado laboral de las y los músicos sea precarizado sistemáticamente, se condensa, esto es, forma una acción unitaria de mayor peso y efectividad, con las políticas neoliberales al impulsar leyes para que los trabajadores creativos no sean vistos como trabajadores, quitándoles así sus derechos, y trasladando apoyos económicos hacia las grandes transnacionales o el salvataje del sector financiero. Otra unificación de gran peso en la precarización de las y los trabajadores de la música ocurre con el control absoluto de los medios de producción musicales por la industria musical, ocasionando que esta sea la única que controle el mercado de productos musicales, por lo que muchos trabajadores no pueden ingresar al mercado laboral y que incluso ellos, en la informalidad, como trabajadores no clásicos, sean explotados pues al cantar las canciones de moda, remiten a su público, a consumir el original. Además de que estos trabajadores pese al nivel preponderante de precarización, desvían recursos de sus ingresos para invertirlos en las plataformas de *streaming* de la Industria Musical.

Esta condensación da como resultado, que una gran parte de los músicos esté replicando los éxitos comerciales, los ejecuta y compone de manera similar. Muchos de ellos no logran insertarse adecuadamente en el mercado laboral formal. Por lo tanto, la única opción que les queda es el multi-empleo y la informalidad. Situación que se observó de forma nítida en el caso estudiado en donde el multi-empleo se presenta como forma de sobrevivencia ante los bajos ingresos que se perciben directamente como trabajadoras o trabajadores de la música.

Las y los músicos de las categorías estudiadas se mantienen en condiciones de precarización, aun en los académicos, si bien con menos intensidad que en las demás categorías. Los bajos ingresos que en general se percibe por las y los músicos en las diferentes categorías analizadas se acompañan de falta de prestaciones y de seguridad social, lo cual abona a una profundización de las condiciones de precariedad. En el comportamiento de generalizada precarización, que se obtuvo como resultado de la investigación, fue posible constatar la existencia de una situación de excepcionalidad que rompe con el patrón de comportamiento, ya que una mujer cuyo nicho de trabajo es cantar en los funerales percibe mayores ingresos que el resto de los entrevistados y posee además vivienda propia.

Respecto a la situación de género en el trabajo de las y los músicos, resulta importante rescatar que en principio el trabajo musical sigue siendo un campo laboral predominantemente de hombres. Lo cual se observó en los datos de la ENOE, donde hay ciudades donde no aparecen músicas o se generaliza y no se le da su particularidad como compositoras o ejecutantes. La misma situación se observó en general en las tres categorías de músicas y músicos entrevistados, por ejemplo, en la categoría de músicas y músicos de oportunidad, es más difícil encontrar a mujeres trabajando en los autobuses o en la calle.

Un aspecto importante es que de las mujeres y hombres entrevistados, expresaron que, las labores de casa y cuidados se realizaban de manera conjunta, dividiéndose las tareas. Por lo tanto, se pudiera pensar que los trabajadores de la música están menos sujetos a los problemas de género derivados del sistema patriarcal. Respecto a los ingresos se observaron dos particularidades con mujeres que tienen mayores ingresos respecto a los hombres en su categoría. Pero en realidad la media observada es que los ingresos son similares entre músicas y músicos.

En ese sentido, también es importante destacar que las y los entrevistados expresaron que desafortunadamente aún hay discriminaciones de género en lo laboral. En algunos trabajos musicales se prefiere a los hombres y todavía existe en el imaginario social que las mujeres músicas no pueden realizar ciertas actividades. Aunque también resaltan que es necesario que las mujeres músicas incursionen aún más en las cuestiones tecnológicas de la música. Aunado a ello, las entrevistadas y entrevistados, expresaron que

además de las discriminaciones de género, sobre todo perciben una discriminación de clase y por su aspecto físico (fisionomía y figura).

Estas discriminaciones de género, clase y fisionomía impactan en una mayor precarización del trabajo. Por lo tanto las condiciones de precariedad de las y los músicos son profundizadas por estas discriminaciones que forman parte de los valores y el imaginario social que se desprenden de la dinámica de la economía mundial capitalista.

En el patrón generalizado de precariedad y subsunción, que se replica también en el caso estudiado, se dan estrategias para resistir a la subsunción real, en la cual se encuentran atrapados la gran mayoría de las y los trabajadores de la música. Las estrategias de resistencia van desde el alejamiento de la mercantilización de la música, a través de la búsqueda de formas estéticas innovadoras hasta la integración en las obras musicales de contenidos sociales y políticos frontales a la hegemonía económica y cultural.

La configuración de la precariedad también tiene una articulación para dislocarla. Esto es, la agencia de las y los músicos en el conjunto de los siguientes elementos: la música política, la recuperación crítica de su propio proceso de producción y la técnica utilizada, así como el compromiso con la obra como reflejo de la concreción y sensibilidad humana. También la apropiación de la técnica y los procesos de producción, así como el trabajo en colectivos y con los públicos para generar una identidad opuesta a la hegemónica. Todos estos rasgos son a nuestro parecer, una manera de hacer contra-hegemonía, de hacer una intervención política y de apuntalar a las culturas contra-hegemónicas, para resistir la subsunción formal y real a la que se enfrentan las y los músicos en la economía mundial capitalista.

Se puede concluir que, con la investigación desarrollada se logró develar, con base en las categorías de la Crítica de la Economía Política y de una visión de totalidad estructurada en movimiento permanente, la forma en que se articulan procesos heterogéneos en la producción de las condiciones de precariedad y subsunción de las y los trabajadores de la música en Puebla.

Se identifican cinco líneas de investigación que se desprenden de esta investigación:

La primera es profundizar en el campo de la subjetividad, en el sentido de abordar aspectos que no se vieron en el trabajo como son el de la percepción de las y los músicos respecto de su relación con sus empleadores.

La segunda línea, sería sobre la precariedad estética, lo cual implica la fundamentación filosófica, estética y económica de la categoría. Así como su contraste con la realidad. Es importante la propuesta de esta categoría pues muestra de manera amplia como aspectos del fenómeno económico inciden y se articulan con aspectos del fenómeno artístico, donde ambas dimensiones se van inter-definiendo.

Por ello, inclusive, se puede pensar que la categoría de precariedad se empieza a utilizar para señalar cada vez más trabajos con dichas características. Pero ello, no significa que la categoría de precariedad pueda perder fuerza, siempre y cuando en primer lugar, la categoría muestre y refleje el fenómeno en sus diversas aristas y en segundo lugar muestre articulaciones y configuraciones, esto es, la categoría se relacione con otras categorías para dar una reflexión e interpretación de la realidad que permita comprender el fenómeno social. En ese sentido, la categoría de precarización, si bien a veces puede utilizarse como sinónimo de pobreza, en realidad la categoría de precarización se ubica en un nivel de mayor complejidad y por lo tanto permite reconocer diferentes aspectos que caracterizan a un fenómeno. Por ello, se podría hablar de pobreza estética, es decir que no tenga algún elemento estético o inclusive de des-estetización (cuando una obra no va de acuerdo a los cánones academicistas occidentales), pero cuando uno dice precariedad estética, para aludir al vacío estético o ausencia de, se articula lo económico con lo artístico, esto es, los trabajadores del arte que son subsumidos y por lo tanto enajenados pueden tender a satisfacer las características del mercado en detrimento de su creatividad y subjetividad. Por lo tanto, la precariedad económica de las y los trabajadores de la música puede llevar a que ocurra esta precariedad estética. Entendiendo, que, está más allá de la pobreza, implica ausencia, vacío y nos lleva a establecer articulaciones que permiten entender por qué se da esa precariedad estética. Ausencia, vacío de valores, de creatividad que siempre están filtrados por las ideas de la época, pero que no necesariamente tienen que ser las hegemónicas. Mucho del arte contemporáneo de *mainstream* es precario estéticamente

pues no tiene esa creatividad, subjetividad. Aunque se trata de presentar como las nuevas tendencias estéticas hegemónicas.

Una tercera línea que identifico es una exploración del trabajo de las músicas desde la mirada feminista. Donde una de las particularidades a indagar puede ser sobre los supuestos respecto a que las músicas de oportunidad es más difícil encontrarlas en los autobuses o las calles, un sector donde se nota una gran diferencia con los hombres.

Una cuarta es abordar el trabajo de las y los músicos en localidades rurales y de los pueblos originarios.

Una quinta línea es aplicar la metodología basada en las configuraciones y la Crítica de la Economía Política a las condiciones del trabajo de otros sectores artísticos como los pintores, escultores, fotógrafos, bailarines y actores.

Finalmente queda reflexionar sobre hacia dónde va el trabajo de las y los músicos con las exigencias tecnológicas actuales, con los nuevos modelos de música digital y por *streaming*. Queda a los músicos, apropiarse del modo de producción y de las técnicas para constituir una resistencia, una contra-hegemonía a la subsunción del capital, donde se constituyan como músicos improductivos, rebeldes al cobijo de la industria musical.

Bibliografía

- Álvarez, Natalia. (2016). *El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política*. En Revista de Estudios Sociales Contemporáneos n° 15, IMESC-IDEHESI/Conicet, pp. 150-160. Universidad Nacional De Cuyo
- Agamben, Giorgio. (2020). *La invención de una epidemia*. En Giorgio Agamben et al, *Sopa de Wuhan*. Ed ASPO.
- Arcos, Ricardo (2009). *La estética y su dimensión política según Jacques Rancière*. En *Nómadas* núm. 31, octubre, 2009, pp. 139-155. Bogotá; Colombia. Universidad Central.
- Arntz, M., T. Gregory and U. Zierahn. (2016). *The Risk of Automation for Jobs in OECD Countries: A Comparative Analysis*, OECD Social, Employment and Migration Working Papers, No. 189. Paris, Francia: OECD Publishing.
- Attali, Jacques. (2017). *Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI editors.
- Bambirra, Vania. (1978). *Teoría de la dependencia: una anticrítica*. Era, Serie Popular, número 68, México.
- Baumol, William. (1986). *Unnatural Value: or Art Investment as Floating Crap Game*, The American Economic Review, Papers and Proceedings.
- Bazán, Maria. (2014). Interculturalidad ¿neoliberal? o Neoliberalismo intercultural. En *Revista del Cisen Tramas/Maepova* N° 3
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/cisen/index>
- Bellamy, John (2013). *Marx y la fractura en el metabolismo universal de la naturaleza*. En *Monthly Review* , New York, Montly Review Foundation, 65 (7):1-18, diciembre.
- Benjamin, Walter. (2018). *Iluminaciones*. Madrid, España: Editorial Taurus.
- Benjamin, Walter. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid, España: Editorial Taurus.

- Borón, Atilio. (2006). Clase de cierre. La cuestión del imperialismo. En *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Borón, Atilio. (2004) Prólogo (necesario) de la quinta edición en lengua castellana. En publicación: *Imperio e Imperialismo: una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri*. 5ta. edición. Atilio A. Boron. Buenos Aires, Argentina: CLASCO.
- Bolaño, Cesar. (2014). *Industria Cultural, información y capitalismo*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bourdieu, Pierre. Et al. (1975). *El oficio de sociólogo*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, Pierre. (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Madrid, España: Editorial Anagrama.
- Bouillot, Charlotte (2021) *Spotify. El meteórico ascenso del líder de la música en streaming*. Texas, Estados Unidos: Primento Editores.
- Buitrago, F y Duque, I. (2013). *La economía naranja. Una oportunidad infinita*. Banco Inter-Americano de Desarrollo.
- Butler, Judith. (2020). *El capitalismo tiene sus límites*. En *Sopa de Wuhan* Giorgio Agamben et al, Sopa de Wuhan. Ed (ASPO).
- Byung-Chul, Han. (2020). *La emergencia viral y el mundo del mañana*. En *Sopa de Wuhan* Giorgio Agamben et al, Sopa de Wuhan. Ed (ASPO).
- Canclini, Néstor. (2012). *Las culturas híbridas en tiempos de globalización*. Ciudad de México, México: Penguin Random House.
- Caputo, Orlando. (2010). *Crítica a la Interpretación Financiera de la Crisis y Nuestra Interpretación*. Recuperado de <https://rebellion.org/docs/114318.pdf>
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquest.

- Carcanholo, Reinaldo A. (2013). *La categoría marxista del trabajo productivo*. Economía y Desarrollo, vol. 149, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 7-19. La Habana, Cuba: Universidad de La Habana.
- 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.
- Cassidy, John. (1998). *La decadencia de la economía*. Ciencia ergo-sum. DF, México: UNAM.
- Castells, Manuel. (2005). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Vol.1 La sociedad red. México: Alianza Editorial.
- Comotti, Giovanni. (1999). *Historia de la música*. Tomo 1. La antigüedad griega. DF, México: Conaculta.
- Cruz Carvajal, Cristina. (2019). *La búsqueda de la identidad musical en el México posrevolucionario de los ritmos regionales a los nacionales*. Diálogos Revista Electrónica de Historia, vol. 20, núm. 1, 2019. Escuela de Historia. Universidad de Costa Rica
- Danto, Arthur. (2013). *Que es el arte*. España: Paidós Estética.
- Davenport, I y Prusak, L. (2001). *Conocimiento en Acción. Cómo las organizaciones manejan lo que saben*. Buenos Aires, Argentina: Prentice Hall.
- De la Fuente, G. (2002). *Hegemonía y Diversidad*. DF, México: UNAM.
- De la Garza, Enrique. (2011). *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva*. Tomo II. DF, México: Plaza y Valdés.
- De La Garza, Enrique. (2010). *Hacia un concepto ampliado de trabajo*. DF, México: Átropos UAM.
- De La Garza, Enrique. (2018). *La metodología configuracionista para la investigación*. DF, México: Gedisa UAM.

- De la Garza, Enrique. (1983). *El método concreto-abstractoconcreto*. DF, México: UAM.
- De la Garza, Enrique. (1998). *El concepto de Economía y su transformación", en Enrique de la Garza Toledo*. Ciencia Económica. Transformación de conceptos. DF, México: UNAM/Siglo XXI Editores.
- De La Garza, Enrique. (1992). *Los sujetos sociales en el debate teórico*. En Crisis y sujetos sociales en México, compilado por Enrique de la Garza. DF: México. M. A. Porrúa.
- De la Peza Casares, María del Carmen. (2001). *El bolero y la educación sentimental en México*: Editorial Porrula Miguel Angel S.
- Dissanayake, Ellen. (2007). *What Art Is and What Art Does: An Overview of Contemporary Evolutionary Hypotheses*. En Colin Martindale, Paul Locher & Vladimir Petrov. Evolutionary and neurocognitive approaches to aesthetics, creativity and the arts. New York: Baywood publishing Company.
- Dissanayake, Ellen. (2003). *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. Seattle, Washington: University of Washintong Press.
- Durán, José María. (2008a). *Sobre el modo de producción de las artes. Marx y el trabajo productivo*. Berlín: Revista Nómadas.
- Durán, José María. (2008). *El valor del arte desde una perspectiva marxista*. Critical Aesthetics.
- Durkheim, É. (1951) *Sociología y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Guillermo Kraft Limitada.
- Dussel, Enrique. (2014). *16 Tesis de economía política. Interpretación filosófica*. DF, México: Editorial Siglo XXI.
- Dussel, Enrique. (2000). *Europa, Modernidad Y Eurocentrismo*. En Edgardo Lander, ed. La colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales : Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

- Dussel, Enrique. (2006). *Filosofía de la cultura y de la liberación*. UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Echeverría, Bolívar. (2011). *Critica de la modernidad capitalista*. La Paz, Bolivia. Garza Azul Editores.
- Echeverría, Bolívar. (2017). *La modernidad de lo Barroco*. DF, México: Editorial ERA.
- Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores Argentina
- Frey, B. S., & Serna, A. (1993). La Economía del Arte: un nuevo campo de investigación. *Revista de Derecho Financiero y de Hacienda Pública*.
- Frey, C. B and M. A. Osborne (2013), *The Future of Employment: How Susceptible are Jobs to Computerization?*, Oxford Martin Programme on Technology and Employment, University of Oxford, Working Papers.
- Fubini, Enrico. (1995). *Estética de la música*. Madrid, España: Machado Libros.
- Furtado, Celso.(1980). *Breve introducción al desarrollo. Un enfoque interdisciplinario*. FCE.
- García Cornejo, Héctor. (2014). *Experiencia ethoica e imaginarios sociales modernos: Contribución a una agenda pendiente*. *Valenciana*, 7(13), 113-143. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382014000100005&lng=es&tlng=es.
- García, Rolando. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, métodos y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, España: Gedisa.
- Giménez, G. (2005) *Teoría y Análisis de la Cultura*. DF, México: Conaculta.
- Ginsburgh, Victor y Throsby, David. (2013). *Handbook of the Economics of Art and Culture Voll*. Amsterdam: Holanda. El sevier, Nort Holland Publishing.

- Ginsburgh, Victor y Throsby, David. (2013b). *Handbook of the Economics of Art and Culture Vol2*. Amsterdam: Holanda. El sevier, Nort Holland Publishing.
- Gramsci, Antonio. (2019). *Antología*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Gramsci, A. (1975) *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el Estado moderno, en Obras de Antonio Gramsci, vol. 1*, México: Juan Pablos Editor.
- Graw, Isabelle (2017). *El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad*. En ARQ (Santiago) no.97.
- Guadarrama, Rocío. (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. CDMX: México. UAM
- Guadarrama, R., Hualde, A., López, S. (2012). *Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica*. Revista Mexicana de Sociología 74, núm2.
- Guadarrama, R., Hualde, A., López, S. (2015). *La Precariedad laboral en México. Dimensiones dinámicas y significados*. Coef y Uam Cuajimalpa. México, D.F.
- Gunder Frank, André (1967) *La dependencia ha muerto. Viva la dependencia y la lucha de clases en Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*, Siglo XXI, México.
- Gunder Frank, André.(1969) *Lunpemburguesía: lumpendesarrollo*. ERA, Serie Popular, número 12, México.
- Gudynas, Eduardo. (2011). “Debates sobre el desarrollo y sus alternativas en América Latina. Una breve guía heterodoxa”, en Grupo Permanente de Trabajo sobre Alternativas al Desarrollo, Más allá del Desarrollo, Quito, Ecuador, Universidad Politécnica Salesiana/Fundación Rosa Luxemburg
- Guimaraes, Roberto. (2009). “En la noche todos los gatos son grises: la insustentable “domesticación” del desarrollo sustentable”, en Actual Marx/Intervenciones Número 7, Primer semestre de 2009, Santiago de Chile.

- Gutiérrez Garza, Esthela y González, E. (2010). *El desarrollo sustentable: raíces de una convergencia esperada*, México, Siglo XXI Editores
- Harvey, David. (2020). *Politica anticapitalista en tiempos de coronavirus*. En *Sopa de Wuhan* Giorgio Agamben et al, Sopa de Wuhan. Ed (ASPO)
- Harvey, David. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, España: Akal.
- Hermansen, Tormod. (1977). *Polos y centros de desarrollo en el desarrollo nacional y regional. Elementos de un marco teórico*”, en *Políticas y centros de crecimiento en la planificación regional*, FCE. México
- Hernández, Fernández y Baptista. (2010). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill.
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The Cultural Industries*. London. Sage Publications.
- Hesmondhalgh, David & Baker, Sarah. (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*.
- Hesmondhalgh, David & Baker, Sarah. (2021). *Creative Work in the Cultural Industries*.
- Howkins, John. (2001). *La economía creativa: transformar una idea en beneficios*. New York, USA: Penguin Editors.
- Howkins, John. (2007). *La economía creativa*. Nueva York, USA: Penguin Editors.
- Hualde, A. (2016). *Precariedad laboral y trayectorias flexibles en México. Un estudio comparativo de tres ocupaciones*, Barcelona. Revista de Sociología.
- IFPI (2018). *Global Music Report. The Industry in 2018*.
- IFPI (2019). *Global Music Report. The Industry in 2019*.
- IFPI (2019). *Global Music Report. State of the Industry in 2019*.
- ILO. (2016). *Non-standard employment around the world: Understanding challenges, shaping prospects*, International Labour Office, Geneva. Chapter 1 What is non-standard employment. Geneva: International Labour Organization.

- Krueger, Alan. (2020). *Rockonomics. How the music industry can explain the modern economy*. Great Britain, England: John Murray Press.
- Kossik, Karel. (1985). *Dialéctica de lo Concreto*, México Editorial Grijalbo
- Hopenhayn, Martin. (2015). *¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura*. En Mato, Daniel. *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO
- Lévi-Strauss, Claude. (1998). *Las Estructuras Elementales el Parentesco*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Lipovetsky, Gilles. (2007). *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles. (2015). *La estetización del mundo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, España: Anagrama.
- López Get, Anthony (2017). Lo grotesco en el arte contemporáneo latinoamericano. En *Reflexiones*, vol. 94, núm. 1, 2015, pp. 81-96. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- Löwy, Michael. (2012). *ECOSOCIALISMO: La alternativa radical a la catástrofe capitalista*. Madrid, España: Biblioteca Nueva. [Ebook]
- Mallimaci, F. y Giménez Béliveau, V. (2006) “Historia de vida y métodos biográficos” en Vasilachis, I. (coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*, 175-212. Barcelona: Gedisa.
- Marini, Ruy Mauro. (1991). *Dialéctica de la dependencia*. Serie Popular Número 22, 3ª edición, DF, México: Ediciones ERA.
- Mariátegui, José Carlos. (2010). *Esquema de la evolución económica*. En la tarea Americana. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros y CLASCO.

- Martínez, de Ita, María Eugenia. (2007). *¿Qué trabajo y educación? ¿Para qué sociedad?: puebla entre la necesidad y la libertad*. Aportes, mayo-agosto, año/vol. XII, número 035. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.
- Martínez, de Ita, María Eugenia. (2007). *La Construcción del discurso dominante sobre la educación en el pensamiento económico y la relación educación-trabajo*. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara.
- Martínez Estrada, V.; López Abreu, Z. y López Benítez, N.: (2012) "El fortalecimiento de la identidad cultural local ", en Contribuciones a las Ciencias Sociales.
- Mato, Daniel. (2015). Estudios intelectuales latinoamericanos en cultura y poder 1. En Mato, Daniel. *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Mato, Daniel. (2007). Todas las industrias son culturales: crítica de la idea de industrias culturales y nuevas posibilidades de investigación, *Comunicación y Sociedad*, Núm. 8, julio-diciembre.
- Marx, Karl. (2018). *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid, España; Alianza Editorial.
- Marx, Karl. (2017ec). *El capital*. Capítulo VI inédito. DF, México; Siglo XXI Editores.
- Marx, Karl. (1990mf). *Manuscritos económico filosóficos de 1844*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Marx, Karl. (1990). *El capital: Crítica de la Economía Política*. México: Siglo XXI Editores.
- Marx, Karl. (1980). *Teorías sobre la plusvalía*, Tomo IV de El Capital, F.C.E. Tomo I, IV Teorías sobre el trabajo productivo y el trabajo improductivo.
- Marx, Karl. (1981cp). *Contribución a la Crítica de la Economía Política*. Prologo. DF, México: Siglo XXI Editores.

- Maxwell, R. (2001) 'Why culture works', in R. Maxwell (ed.) *Culture Works*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mendizábal, N. (2006). *Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa*. En Vasilachis de Gialdino (coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*, 65-105. Barcelona: Gedisa.
- Merchand, Marco. (2012). Estado neoliberal y acumulación por desposesión a favor del capital glocal financiero. En *Revista Apuntes del CENES*, vol.31, núm. 54, julio-diciembre, 2012, pp. 73-100. Boyacá, Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Micheli, Jordy. (2002). Digitofactura: flexibilización, internet y trabajadores del conocimiento, *Comercio Exterior*, Vol. 52 No. 6.
- Miller, Toby. (2002). *Política Cultural*. Barcelona, España: Gedisa.
- Miller, Toby. (2016). The New International Division of Cultural Labor Revisited. *Revista ICONO14*. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes.
- Morales Cabrera, Axel y Romero Amado, Jorge. (2021). *Aproximación teórica y caracterización del trabajo del músico en México: entre la precarización y la sobrevivencia* en volumen 19, número 76, julio-septiembre de 2021 de *Revista electrónica de estudios latinoamericanos*.
- Morin, Edgar. (2009). *El método III*. Madrid, España: Cátedra.
- Moreno Álvarez, Manuel. (2016). *La nueva escuela de Pintura*. Crónica del origen del arte contemporáneo en Puebla. Tesis de Maestría no publicada. Puebla, México: BUAP.
- Moreno, Camila. (2013). *La economía verde: una nueva fuente de acumulación primitiva*, en Grupo Permanente de Trabajo sobre Alternativas al Desarrollo, *Alternativas al capitalismo*, 2ª edición, Buenos Aires, Argentina: Fundación Rosa Luxemburg/Ediciones América Libre.
- Myrdal, Gunnar. (1967). *Teoría económica y regiones subdesarrolladas*. México: FCE.

- Murguía, A. (2003). *Durkheim y la cultura. Una lectura contemporánea*. DF, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mukarovsky, Jan (1975). *Función, norma y valor estético como hechos sociales*. En Mukarovsky, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: España. Edit. Gustavo Gili.
- Neffa, Julio. (2006). *Teorías económicas sobre el mercado de trabajo I*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Neffa, Julio (1999) *Actividad, trabajo y empleo: algunas reflexiones sobre un tema en debate*. En *orientacion y sociedad 1999*, vol1, p.127-162. Recuperado de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2956/pr.2956.pdf
- Neiman, G. y Quaranta, G. (2006). *Los estudios de caso en la investigación sociológica*. En Vasilachis de Gialdino (coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*, 213-237. Barcelona: Gedisa.
- Ochoa Gautier, Ana M. (2006). *El contradictorio siglo del sonido*. Revista Margens.
- Oliveras, Elena. (2019). *La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Ornelas, Jaime. (2016). *En busca de los orígenes; aproximación al conocimiento de América Latina*, en Jaime Ornelas Delgado, *Ensayos sobre Desarrollo Económico*, Puebla, México: Fomento Editorial de la BUAP.
- Osten, Marion. (2007). *Unpredictable Outcomes: A Reflection After Some Years of Debates on Creativity and Creative Industries*. In Lovink, G. *My Creativity Reader: A Critique of Creative Industries*. Published by Institute of Network Cultures.
- Parsons, J, Michael. (2002). *Como entendemos el arte*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Pérez Tapia, M. (2017). *Cuenta satélite de la cultura de México y debate de medición de las actividades creativas*. En M. Valdivia y J. Cuadrado-Roura (coords.), *La economía de las actividades creativas. Una perspectiva desde España y México* (pp. 27-78), México: UNAM-UA.

- Picún, Olga y Carredano, Consuelo. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. En Ramírez, Fausto. El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México: UNAM.
- Piedras, Ernesto. (2004). *¿Cuánto vale la Cultura? Contribución Económica de las Industrias Protegidas por el Derecho de Autor en México*, SACM, SOGEM. DF, México: Conaculta.
- Piñón, Francisco. (1989). *Gramsci: Prolegómenos. Filosofía y Política*. DF, México: Plaza y Valdés.
- Prigogine, Ilya. (2004). *La nueva alianza, metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza.
- Quijano, Aníbal. (2002). *¿Bien vivir: entre el desarrollo y la Des/ Colonialidad del poder*, en Quijano Aníbal, Antología esencial. De la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder, Buenos Aires, Argentina, CLACSO, 2014.
- Quijano, Aníbal. (2000). *El fantasma del desarrollo en América Latina*, en Alberto Acosta (comp). *El desarrollo en la globalización. El reto de América Latina*, Ed. Nueva Sociedad.
- Quintero, Pablo. (2005). *Naturaleza, cultura y sociedad. Hacia una propuesta teórica sobre la noción de sociabilidad*. En *Gazeta de Antropología* 2005 Numero 21, artículo 21. España.
- Quiña, Guillermo (2013). Parte de la religión. Un abordaje crítico sobre la producción musical independiente en Argentina. En papeles de trabajo No.26. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural.
- Reena Jana y Mark Tribe. (2009). *Arte y nuevas tecnologías*. España: Taschen.
- Reséndiz, Ramón. (2001). *Biografía: proceso y nudos teórico metodológicos* en: Tarrés, María Luisa (coord.) *Observar, escuchar, comprender, sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. DF, México: Porrúa.

- Reyes-Alvaréz, Juan. (2018). En seminario de temas selectos. Cedes. Buap.
- Reviriego, Carmen. (2015). *El laberinto del arte*. DF, México: Editorial Paidós.
- Romero Amado, Jorge. (2014). *El sector terciario en México*. El caso de los servicios a empresas intensivos en conocimiento. 1990-2008, tesis de Doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruiz, Nacho. (2013). *La obra de arte como objeto de intercambio*. Procesos y estructuras del mercado del arte. Madrid.
- Salazar, Francisco. (2004). *La Globalización y Política Neoliberal en México*. El Cotidiano, vol. 20, núm. 126, julio-agosto. Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.
- Sánchez, German. (2020). Empleo y trabajo frente a la crisis de la pandemia. En *Crisis y Coronavirus*, SEPLA, Num #9.
- Sánchez Daza, Germán; Romero Amado, Jorge; Reyes Álvarez, Juan. (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: UNAM.
- Sánchez, Germán. (2018). En seminario de temas selectos. Cedes. BUAP.
- Sánchez, Germán. (2021). En seminario de economía y cultura. Cedes. BUAP.
- Sánchez, Germán, De Ita, María Eugenia, Sotomayor, Héctor. (2017). *La ciencia y la tecnología ante la crisis mundial: un debate abierto*. Economía y desarrollo. 158. 118-137.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (1975). *Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético*. En las ideas estéticas de Marx, DF: México. Ediciones Era.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (1992). *La relación estética del hombre con el mundo*. En Adolfo Sánchez Vázquez: *Invitación a la Estética*. DF: México. Grijalbo, México.

- Schumpeter, Joseph. (1997). *El fenómeno fundamental del desenvolvimiento económico*, en Teoría del Desenvolvimiento Económico. México: FCE.
- Shiner, Larry. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. España: Paidós Ibérica.
- Sloboda, John. (2015). *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*. Machado.
- Sotomayor, Héctor. (2015). *Introducción. El todo y las partes: configuración, reconfiguración y acumulación de capital*, Texto inédito.
- Tello, Cesar. (2011). *El objeto de estudio en ciencias sociales: entre la pregunta y la hipótesis*. Cinta moebio.
- Throsby, D. (2003) *Economía y Cultura*. Madrid, España: Akal.
- Toledano, J. (2000). *Cuadernos de estrategia*. ISSN 1697-6924, N°. 111, 2000 págs. 163-186.
- Turrent, Lourdes. (2006). *La conquista musical de México*. DF, México: Fondo de Cultura económica.
- Ugas, G. (2007). *La educada ignorancia: Un modo de ser del pensamiento*. Caracas: TAPECS
- Vela, Fortino. (2001). *Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa*. En Tarrés, María Luisa (coord.) Observar, escuchar, comprender, sobre la tradición cualitativa en la investigación social. México: Porrúa.
- Veraza, Jorge. (2012). *Karl Marx y la técnica desde la perspectiva de la vida*. Itaca.
- Wallerstein, Immanuel. (2006). *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*, Siglo XXI.
- Wallerstein, Immanuel. (2011). *Crisis estructural en el sistema-mundo. Dónde estamos y a dónde nos dirigimos*, Monthly Review. Selecciones en castellano, Número 12 Noviembre.
- Wikstrom, Patrik. (2014). *The Music-Industry in an Age of Digital Distribution*. BBVA OpenMind.

- Wikstrom, Patrik. (2013). *The Music-Industry: Music in the cloud*. Cambridge, UK: Polity Press. Versión Digital
- Wikstrom, Patrik. (2020). *The Music-Industry: Music in the cloud*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Williams, Raymond. (1980). *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Inglaterra: Verso.
- Wortman, Ana. (2007). *Capítulo II : hegemonía, globalización cultural y concentración de medios : el lugar del intermediario cultural en una Argentina devastada*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO
- Wortman, Ana. (2015). *El desafío de las políticas culturales en Argentina*. En Mato, Daniel. *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Zaid, Gabriel. (2013) *Dinero para la Cultura*. Debate (edición digital).
- Zemelman, Hugo.(2011). *Configuraciones críticas. Pensar epistémico sobre la realidad. Sujeto y conciencia histórica*. México: CREFAL Siglo XXI editores.
- Zemelman, Hugo. (2011a). *Implicaciones epistémicas del pensar histórico desde la perspectiva del sujeto*. En *Desacatos* núm 37 septiembre-diciembre 2011. DF: México. IPCA
- Zemelman, Hugo. (2011). *Los horizontes de la razón. III El orden del movimiento*. España: Anthropos.
- Zemelman, Hugo. (2010). *Pensar teórico y pensar epistémico: Los retos de las ciencias sociales latinoamericanas*. México: IPECAL.
- Zemelman, Hugo. (1987). *Conocimiento y sujetos sociales. Contribución al estudio del presente*. México: El Colegio de México.
- Žižek, S. (2020). *El coronavirus es un golpe al capitalismo a lo KillBill*. En *Sopa de Wuhan* Giorgio Agamben et al, *Sopa de Wuhan*. Ed (ASPO)

Periódicos en Línea y sitios Web:

Abelleyra, A. (1 de octubre de 2010). Economía y Cultura. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2010/01/10/sem-angelica.html>

Aristegui Noticias (30 de septiembre de 2013). Peña propone recorte de 4 mil mdp a la cultura: Conaculta e INBA, los más afectados. *Aristegui Noticias*. Recuperado de <https://aristeguinoticias.com/3009/kiosko/pena-propone-recorte-de-4-mil-mdp-a-la-cultura-conaculta-e-inba-los-mas-afectados/>

Ángel, A. (11 de agosto de 2020). Auditoría denuncia presuntos desvíos por más de 2 mil mdp en gobierno de EPN. *Animal Político*. Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/2020/08/auditoria-denuncia-desvios-gobierno-epn/>

Aznarez, Carlos. (5 de mayo de 2021). En Colombia se está cometiendo un genocidio. Telesurtv, recuperado de: <https://www.telesurtv.net/bloggers/En-Colombia-se-esta-cometiendo-un-genocidio-20210505-0005.html>

Bautista, V. (20 de agosto de 2013). Gilles Lipovetsky, critica el capitalismo artista. *Excélsior*. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/08/20/914477>

Buitrago, Felipe. (20 de agosto de 2014). La economía naranja emerge con fuerza en América Latina. *El país*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2014/08/20/planeta_futuro/1408528197_688200.html

BID. (2015). Connect Americas (red social empresarial creada por el BID). *Economía Naranja Una oportunidad infinita*. Recuperado de <https://connectamericas.com/es/content/econom%C3%ADa-naranja-una-oportunidad-infinita>

BID (2017) Comunicados de prensa. Recuperado de <http://www.iadb.org/es/noticias/comunicados-de-prensa/2017-07-13/economia-naranja-innovaciones-de-lac,11841.html>

- Camacho, Estefanía. (2019). Así sonaba México en el '68. *Revista Gatopardo*. Recuperado de <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/la-musica-que-sonaba-en-1968-2-de-octubre/>
- Carrizosa, P. (8 de marzo de 2017). Cumple la secretaría de turismo y cultura estatal un mes de inactividad cultural. *La Jornada de Oriente*. Recuperado de <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2017/03/08/cumple-la-secretaria-turismo-cultura-estatal-mes-inactividad-cultural/>
- 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>
- De la Rica, Enrique. (2001). *Gestión del Conocimiento: Caminando hacia las organizaciones inteligentes*. Recuperado de <http://andromeda.itcdjimenez.edu.mx/file.php/73/gestionconocimiento.pdf>
- Dumenil, G. and Levy D. (2011). The Crisis of the Early 21st Century: General Interpretation, Recent Developments, and Perspectives. Recuperado de <http://www.jourdan.ens.fr/~levy/>
- Dierckxsens, Wim (2017). Trabajo productivo vs Trabajo improductivo. Recuperado de <https://amerindiaenlared.org/contenido/10618/trabajo-productivo-vs-trabajo-improductivo-como-categorizar-la-geopolitica-hoy/>
- El país (26 de mayo 2015). En el taller del artista más cotizado. El país. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2015/05/26/fotorrelato/1432663842_740253.html
- El Universal (11 de noviembre de 2016). Reducen presupuesto en Cultura para 2017. El universal. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/2016/11/11/reducen-presupuesto-en-cultura-para-2017>

Fonca (2017) Resultados del programa Jóvenes Creadores 2017. *Secretaría de Cultura*.

Recuperado de

<https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php?directo=3233>

García, L (3 de marzo de 2020). Cuarentena por coronavirus en México, todo lo que tienes que saber. *El Universal*. Recuperado de

<https://www.eluniversal.com.mx/nacion/coronavirus-cuarentena-en-mexico-todo-lo-que-tienes-que-saber>

Garduño. R (10 de septiembre de 2015). La secretaría de cultura arrancaría con un recorte de mil 949 millones de pesos. *La Jornada*. Recuperado de

<https://www.jornada.com.mx/2015/09/10/politica/005n1pol>

Gobierno de México (2020) Nueva normalidad, *Gobierno de México*. Recuperado de

<https://www.gob.mx/covid19medidaseconomicas/acciones-y-programas/nueva-normalidad-244196>

González, Lilia (16 de diciembre de 2020). Coparmex advierte afectaciones ante incremento del 15% al salario mínimo. *El economista*. Recuperado de

<https://www.eleconomista.com.mx/empresas/Coparmex-advierte-afectaciones-ante-incremento-del-15-al-salario-minimo-20201216-0107.html>

Greenburg, Z. (6 de diciembre de 2017). The World's Highest-Paid Musicians Of 2017.

Forbes. Recuperado de

<https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2017/12/06/the-worlds-highest-paid-musicians-of-2017/?sh=763b4cb4530e>

Greenburg, Z. (4 de diciembre de 2018). The World's Highest-Paid Musicians Of 2018.

Forbes. Recuperado de

<https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2018/12/04/the-worlds-highest-paid-musicians-of-2018-u2-coldplay-ed-sheeran/?sh=4fd29984151d>

Gutiérrez, V. (5 de octubre de 2016). Artistas piden a EPN no recortar presupuesto para la cultura. *El economista*. Recuperado de

<https://web.archive.org/web/20170103053309/http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2016/10/05/artistas-piden-epn-no-recortar-presupuesto-cultura>

Gutiérrez, V. (26 de abril de 2017). Resurge la industria musical en México. *El economista*. Recuperado de <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Resurge-la-industria-musical-en-Mexico-20170426-0147.html>

IADB. (2017). Comunicados de Asociados del BID y la Economía Naranja. Recuperado de <http://www.iadb.org/es/noticias/comunicados-de-prensa/2017-07-13/economia-naranja-innovaciones-de-lac.11841.html>

IFPI (2017). Global Music Report. Recuperado de <http://gmr.ifpi.org>

IFPI (2018). Global Music Report. Recuperado de <http://gmr.ifpi.org>

Ingham, Tim. (22 de septiembre de 2020). Italy's recorded music industry grew 2.1% in h1 2020, with streaming up 26.4%. Music Business. Recuperado de <https://www.musicbusinessworldwide.com/italys-recorded-music-industry-grew-2-1-in-h1-2020-with-streaming-up-26-4/>

Kavilando. (10 de junio 2021). Enjuiciar por Genocidio a Iván Duque": Asamblea Nacional Popular. Recuperado de: <https://kavilando.org/lineas-kavilando/formacion-genero-y-luchas-populares/8531-enjuiciar-por-genocidio-a-ivan-duque-asamblea-nacional-popular-comunicado-colombia>

La vanguardia. (8 de Julio de 2020). Arzobispo colombiano acusa a Duque de una "venganza genocida" contra la paz. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/politica/20200708/482192021405/arzobispo-colombiano-acusa-a-duque-de-una-venganza-genocida-contra-la-paz.html>

López, E (11 de agosto de 2017). Secretaría de Turismo y Cultura paga casi 2 millones de pesos al mes por mantenimiento y limpieza del Museo Barroco. *Periódico Central*. Recuperado de <http://periodicocentral.mx/2017/gobierno/item/13888-secretaria-de-turismo-y-cultura-paga-casi-2-millones-de-pesos-al-mes-por-mantenimiento-y-limpieza-del-museo-barroco>

- Meza, K. (1 de junio de 2016). Nuevo centro de espectáculos “Acrópolis Puebla” abrirá en agosto. *Periódico Central*. Recuperado de <http://www.periodicocentral.mx/2015/municipio/nuevo-centro-de-espectaculos-acropolis-puebla-abrira-en-agosto>
- Núñez, E. (21 de octubre de 2021). Crecen los delitos de tipo sexual. *La Jornada de Oriente*. Recuperado de <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/crecen-120-delitos-de-tipo-sexual/>
- OPS (2020). Brote de enfermedad por el Coronavirus (COVID-19). *Organización Mundial de la Salud*. Recuperado de <https://www.paho.org/es/temas/coronavirus/brote-enfermedad-por-coronavirus-covid-19>
- Palacios, J. (27 de enero de 2011). Cultura económica y desarrollo en México. *EstePaís*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20190510134756/http://archivo.estepais.com/site/2011/cultura-economica-y-desarrollo-en-mexico/>
- Pozzi, S. (16 de noviembre de 2017). ‘Salvator Mundi’, de Leonardo da Vinci, la obra más cara de la historia. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/11/15/actualidad/1510749174_422089.html
- RAE. (2020) Diccionario de la Real Academia Española. *Rae*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=Q9MHI5m>
- RAE. (2018) Diccionario de la Real Academia Española. *Rae*. Recuperado de <https://dle.rae.es/hegemon%C3%ADa>
- Sandri, P. (2016). La música por streaming ya genera la mayoría de ingresos de la industria. *La Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/economia/20160326/40680064640/musica-por-streaming-salva-industria-musical.html>

Sin Embargo (10 de septiembre de 2015). EPN plantea nueva Secretaría de Cultura, pero recorta al rubro 2 mil millones de pesos. *Sin Embargo*. Recuperado de <https://www.sinembargo.mx/10-09-2015/1481615>

Sin Embargo (10 de noviembre de 2017). La española Mango reconoce que copió diseños originales de otomíes en Hidalgo, y los retira de la venta. Sin Embargo. Recuperado de <http://www.sinembargo.mx/10-11-2017/3348527>

Solís, A. (24 de mayo de 2016). Banda, el género más escuchado en México por streaming. *Forbes*. Recuperado de <https://www.forbes.com.mx/banda-el-genero-mas-escuchado-en-mexico-por-streaming-2/>

UNESCO (2006) Art in Ecology - A Think Tank on Arts and Sustainability. Recuperado de <http://unesco.ca/~~/media/pdf/unesco/bethcarruthersartinecologyresearchreportenglish.pdf>

UNESCO. (2017). *Informe sobre la situación precaria de las mujeres en los trabajos de cultura*. Recuperado de: <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/fs47-precarious-situation-women-working-field-culture-2017-en.pdf>

UNESCO. (2017). *Estado del sector laboral de la cultura para las mujeres*. Recuperado de: <http://uis.unesco.org/en/news/status-womens-work-culture-sector>

Vargas G. (25 de abril de 2009). La desaparición de la filosofía en la reforma de la SEP. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2009/04/25/opinion/021a2pol>

Documentales, Videos y Videoconferencias:

Avrich, Barry. (2017). *Blurred Lines: Inside the Art World*. [Video]

Jato, Pablo. (2012-2015). *El espejo del arte contemporáneo*. [Video]

Jordan, Benn (2021). *NFTs: You Might Wanna Watch This First*. [Video]
<https://www.youtube.com/watch?v=M1C5SYkFC-I&t=633s>

Jordan, Benn (2020). *VINYL: Maybe it's time we had an intervention*. [Video]

<https://www.youtube.com/watch?v=aZ2czFuIYmQ>

Lewis, Ben. (2009). *La Burbuja del arte contemporáneo*. [Video]

https://www.youtube.com/watch?v=JZCXp_s8FeY

Palmer, Tony. (2020). *Vangelis, How I function vs Music Industry*. [Video]

<https://www.youtube.com/watch?v=8nkL5jMHVGw>

Sine, John. (2020). *How much Spotify Pays Musicians*. [Video]

<https://www.youtube.com/watch?v=WHxOEqFOCeg>

Volpi, Jorge (2020). *La responsabilidad social y cultural de las universidades pública*.

Conferencia virtual ICSYH. [Video]

https://www.facebook.com/watch/live/?v=2705309626349879&ref=watch_permalink



BUAP

Oficio No. SIEP 189/2021
Asunta: **Autarización de impresión**

Mtra. Axel Alfredo Morales Cabrera
Doctorado en Economía Política del Desarrollo
Presente.

Par este conducto reciba un cordial saluda, asimismo y de la manera más atenta haga de su conocimiento que se autoriza la impresión de su trabajo de TESIS titulada:

“EL TRABAJO DE LAS Y LOS MÚSICOS EN PUEBLA: ENTRE LA RESISTENCIA, LA PRECARIEDAD Y LA SOBREVIVENCIA A LA INDUSTRIA MUSICAL”

Toda vez que ha presentado la liberación del asesor de Tesis y la comisión revisara se ha pronunciado en el mismo sentido.

Sin más par el momento, queda de Usted.

Atentamente
"Pensar bien, para vivir mejor"
H. Puebla de Z, 27 de septiembre de 2021

Dr. Marco Antonio López Martínez
Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado

c.c.p.- Archivo
D'MALM/cmtp





Asunto: Término de Asesoría

DRA. MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ DE ITA
COORDINADORA DEL DOCTORADO EN ECONOMÍA
POLÍTICA DEL DESARROLLO
P R E S E N T E

Me permito comunicarle que he cubierto la revisión de la TESIS del Doctorado en Economía Política del Desarrollo, elaborada por el Mtro.

Axel Alfredo Morales Cabrera

Titulada:

El trabajo de las y los músicos en Puebla: entre la resistencia, la precariedad y la sobrevivencia a la industria musical

Dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para poder ser sometido al Jurado Revisor.

ATENTAMENTE
"Pensar Bien, Para Vivir Mejor"
H. Puebla de Z., a 20 de abril de 2021

Dr. Jorge Romero Amado
Director de Tesis

Facultad
de Economía

Av. San Claudio y 22 Sur, Col. San
Manuel, Ciudad Universitaria,
Puebla, Pue. C.P. 72570
01 (222) 22955 00 Ext. 5605 y 7843



BUAP

Asunto: Termino de Asesoría

DRA. MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ DE ITA
COORDINADORA DEL DOCTORADO EN ECONOMÍA
POLÍTICA DEL DESARROLLO
PRESENTE

Me permito comunicarle que he cubierto la revisión de la TESIS del Doctorado en Economía Política del Desarrollo, elaborada por el Mtro.

Axel Alfredo Morales Cabrera

Titulada:

El trabajo de las y los músicos en Puebla: entre la resistencia, la precariedad y la sobrevivencia a la industria musical

Dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para poder ser sometido al Jurado Revisor.

ATENTAMENTE
"Pensar Bien, Para Vivir Mejor"
H. Puebla de Z., a 20 de abril de 2021

Dra. María Eugenia Martínez de Ita
Revisora

Facultad
de Economía

Av. San Claudio y 22 Sur, Col. San
Manuel, Ciudad Universitaria,
Puebla, Pue. C.P. 72570
01 (222) 229 55 00 Ext. 5605 y 7843



Asunto: Termino de Asesoría

DRA. MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ DE ITA
COORDINADORA DEL DOCTORADO EN ECONOMÍA
POLÍTICA DEL DESARROLLO
PRESENTE

Me permito comunicarle que he cubierto la revisión de la TESIS del Doctorado en Economía Política del Desarrollo, elaborada por el Mtro.

Axel Alfredo Morales Cabrera

Titulada:

El trabajo de las y los músicos en Puebla: entre la resistencia, la precariedad y la sobrevivencia a la industria musical

Dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para poder ser sometido al Jurado Revisor.

ATENTAMENTE

"Pensar Bien, Para Vivir Mejor"

H. Puebla de Z., a 20 de abril de 2021.

Dr. Germán Sánchez Daza
Revisor

Facultad
de Economía

Av. San Claudio y 22 Sur, Col. San
Manuel, Ciudad Universitaria,
Puebla, Pue. C.P. 72570
01 (222) 229 55 00 Ext. 5605 y 7843



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA**

FACULTAD DE ECONOMÍA

DOCTORADO EN ECONOMIA POLITICA DEL DESARROLLO

SE APRUEBA LA TESIS:

**“El trabajo de las y los músicos en Puebla: entre la
resistencia, la precariedad y la sobrevivencia a la
industria musical”**

DEL ESTUDIANTE:

AXEL ALFREDO MORALES CABRERA

VOTO REVISOR 1:

DR. GUILLERMO MARTÍN QUIÑA

VOTO REVISOR 2:

DR. HÉCTOR D. SOTOMAYOR CASTILLA

VOTO REVISOR 3:

DR. JUAN REYES ALVAREZ

VOTO REVISOR 4:

DRA. MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ DE ITA

VOTO REVISOR 5:

DR. GERMÁN SÁNCHEZ DAZA

PUEBLA, MÉXICO.

AGOSTO 2021