

**VIVIR
DEL ARTE**
LA CONDICIÓN
SOCIAL
DE LOS
MÚSICOS
PROFESIONALES
EN MÉXICO

ROCÍO GUADARRAMA OLIVERA



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

**VIVIR
DEL ARTE**

LA CONDICIÓN
SOCIAL
DE LOS
MÚSICOS
PROFESIONALES
EN MÉXICO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DR. JOSÉ ANTONIO DE LOS REYES HEREDIA
RECTOR GENERAL

DRA. NORMA RONDERO LÓPEZ
SECRETARIA GENERAL

MTRO. OCTAVIO MERCADO GONZÁLEZ
RECTOR DE LA UNIDAD CUAJIMALPA

DR. GERARDO FRANCISCO KLOSS
FERNÁNDEZ DEL CASTILLO
SECRETARIO DE LA UNIDAD

DR. GABRIEL PÉREZ PÉREZ
DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DRA. ESTHER MORALES FRANCO
SECRETARIA ACADÉMICA DCSH

MTRO. LUIS EDUARDO HERNÁNDEZ HUERTA
JEFE DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES DCSH

**VIVIR
DEL ARTE**
LA CONDICIÓN
SOCIAL
DE LOS
MÚSICOS
PROFESIONALES
EN MÉXICO

ROCÍO GUADARRAMA OLIVERA



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

Catalogación realizada en la Biblioteca Dr. Miguel León-Portilla
(UAM-Cuajimalpa).

Guadarrama Olivera, Rocío

ML3795
G83
2022

Vivir del arte [recurso electrónico] : la condición social de los
músicos profesionales en México / Rocío Guadarrama Olivera. -- Ci-
udad de México : UAM, Unidad Cuajimalpa, 2022.

Datos electrónicos (1 archivo pdf : 6 MB). -- (Colección Cien-
cias Sociales)

ISBN: 978-607-28-2537-6

ISBN Colección: 978-607-28-0364-0

1. Músicos -- Condiciones sociales -- México. 2. Músicos --
Empleos -- México. 3. Música -- Aspectos sociales -- México.
4. Vocación.

Clasificación Dewey: 780.23 G897 2022

*Esta obra fue dictaminada positivamente por pares académicos mediante el sistema
"doble ciego" y evaluada para su publicación por el Consejo Editorial de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM, Unidad Cuajimalpa.*

Primera edición, 2022

D.R. © 2022, De esta edición, Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Cuajimalpa
Avenida Vasco de Quiroga 4871
Col. Santa Fe Cuajimalpa
Alcaldía de Cuajimalpa de Morelos, 05348, Ciudad de México
www.cua.uam.mx

Diseño de colección y portada: Selva Hernández López

ISBN: 978-607-28-2537-6

ISBN: 978-607-28-0364-0 (colección)

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o
transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma y por
ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico,
por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares de
los derechos.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN. LOS DILEMAS DE UNA PROFESIÓN POR VOCACIÓN	17
CAPÍTULO 1. ¿QUIÉNES SON LOS MÚSICOS PROFESIONALES EN MÉXICO? ACERCAMIENTO CUANTITATIVO	43
CAPÍTULO 2. LOS CAMINOS DE LA FORMACIÓN PROFESIONAL. FAMILIA, ESCUELA Y MERCADO DE TRABAJO	77
CAPÍTULO 3. RECORRIDOS DE INCERTIDUMBRE. ¿TRAYECTORIAS PRECARIAS O CREATIVAS?	113
CAPÍTULO 4. DIMENSIONES Y SIGNIFICADOS DE LA PRECARIEDAD EN UNA PROFESIÓN HIPERFLEXIBLE	167
A MODO DE CIERRE	209
POST SCRIPTUM	215
ANEXO I. INSTRUMENTOS DE RECOPIACIÓN DE DATOS	225

ANEXO II. MUESTRA INTENCIONAL DE MÚSICOS PROFESIONALES, SEGÚN OCUPACIÓN PRINCIPAL Y TIPO DE EMPLEO	244
ÍNDICE DE CUADROS	269
ÍNDICE DE GRÁFICAS	272
ÍNDICE DE MAPAS	273
TABLA DE ABREVIATURAS	274
BIBLIOGRAFÍA	275
INFORMACIÓN ESTADÍSTICA	287

A María Elena Olivera Sedano, mi madre,
por su empeño para no olvidar

PRESENTACIÓN

A este libro le preceden más de diez años de indagaciones sobre las identidades profesionales y la precariedad laboral en el mundo actual, aunque la idea de estudiar la condición social de los músicos profesionales surgió casi sin proponérmelo al reflexionar sobre la trayectoria de mi propio hijo, músico por profesión y vocación. Este chispazo, como muchos de los que está hecha la investigación, me condujo a un terreno desconocido y a la vez cercano a mis intereses profesionales. La condición social de los músicos profesionales, y en general de los artistas, surgió como un terreno virgen, prácticamente olvidado en los estudios laborales mexicanos, que revelaba nuevas aristas de análisis. Más adelante, cuando el proyecto tomó forma, descubrí las ricas tradiciones francesa y anglosajona que relacionan arte y trabajo, cada una a su manera. Dos autores en particular me abrieron las puertas de este campo de estudio: Pierre-Michel Menger y Howard Becker. El primero con su idea crucial sobre el principio de incertidumbre, que define la vida de los artistas, y el segundo con sus reflexiones sobre la colaboración y las redes en el trabajo creativo que parecerían amortiguar el rasgo anterior. A partir de sus propuestas y de las de otros autores cuyos nombres irán apareciendo, empecé a elaborar mis propias reflexiones sobre el caso mexicano.

Desde entonces, han visto la luz varios artículos sobre música y trabajo, y un libro que resumió el proyecto inicial de la precariedad laboral en México (Guadarrama, Hualde y López 2014). El segundo libro, que el lector tiene en sus manos, constituye no sólo la maduración de las ideas anteriores, sino también un producto nuevo en el que se hilan en un mismo discurso mis reflexiones, dudas y preguntas sobre, por ejemplo, qué es un músico profesional, cuáles son los factores objetivos y subjetivos que intervienen en su devenir, de qué se compone lo que algunos llaman “vocación”,

cómo caracterizar las relaciones entre los agentes que constituyen el campo musical, cuáles son los anclajes sociales de los esquemas ideológicos —fincados en los ideales de la consagración— que guían a los músicos para alcanzar sus metas, y en especial, cómo experimentan la distancia —contradicciones, frustraciones— entre estos esquemas y las condiciones de precariedad que prevalecen en el mercado artístico.

Hay que decir que escribí el libro en un estilo narrativo de manera premeditada para colocar en primer plano la voz de los músicos entrevistados, los personajes principales. Ellos hicieron una pausa en sus largas jornadas para hablarme de su gusto por la música, los caminos variados de su profesión, sus aspiraciones de realización y los desafíos que les imponen las instituciones y el mercado profesional. Por ello este libro está construido a partir de y para los músicos. En sus páginas se cruzan miradas teóricas aplicadas a su condición social en el mundo actual con testimonios discrepantes que hablan de situaciones particulares y compartidas, pero siempre reinterpretadas a la luz de la experiencia de cada uno. Por este motivo el lenguaje del libro es cercano a la vida cotidiana y refleja diferencias objetivas —según edad, sexo, especialidad, estilos, lugares de trabajo, regiones, etc.— y los anhelos por mejorar las condiciones de vida y trabajo.

También conviene reparar en que escribí con toda intención el giro *la música* para romper el canon lingüístico que impone *músico* para ambos sexos. Si la estructura misma de la lengua excluye muchas veces la voz femenina, como dice la crítica argentina Alicia Salomone (2006) en su estudio sobre Virginia Woolf y Victoria Ocampo, entonces debemos encontrar los mecanismos apropiados para dar testimonio de la representación de la mujer y su hacer en este campo profesional. En otros países de lengua española es común leer y escuchar la trabajadora social/el trabajador social, la enfermera/el enfermero, la ingeniera/el ingeniero, la escribana/el

escribano. Para atender a que la lengua es también uso, aquí se marca con el género el oficio musical: la música/el músico. Con estas ideas como guía sobre el estilo de escritura más conveniente para el proyecto, procuré traducir los conceptos abstractos sobre el trabajo artístico —como los referidos a la vocación, el trabajo precario y la multiactividad— a situaciones concretas que representan los contextos históricos, sociales y culturales vividos por los entrevistados. Me apoyé en ejemplos y descripciones sobre el encuentro con la música, la familia, la escuela, el empleo y la vida cotidiana. En este ejercicio interpretativo, coloqué en primer plano los significados que los sujetos dan a su trabajo.

Para comprender mejor las experiencias de los 80 entrevistados, se agregó información secundaria —estadística, documental, hemerográfica— que da sentido a lo recogido en las entrevistas. Esta mezcla de datos cualitativos y cuantitativos busca ampliar las explicaciones posibles sobre los temas de interés. En esta dirección, el modelo se enriqueció con trabajos anteriores acerca de las dimensiones de la precariedad laboral, con un estudio profundo de las prácticas y los campos de interacción de los músicos de orquesta y los dedicados a la enseñanza. Ahora proporcionamos un conjunto complejo de factores sobre lo que llamamos “precariedad laboral”, como es vivida y descrita por los sujetos, con sus tensiones y contradicciones. Los relatos evidencian también que se trata de un fenómeno cambiante, con significados múltiples y nuevos.

Por último, vale comentar que este trabajo no hubiera sido posible sin el generoso apoyo financiero del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, con recursos destinados a proyectos de ciencia básica. El marco institucional, intelectual y humano que cobijó este esfuerzo se lo debo a la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, en particular al Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales y Humanidades cuyos responsables hicieron posible la edición de este libro. Quiero hacer mención especial al

acompañamiento de José Luis Torres en los primeros bosquejos de este trabajo y sus antecedentes. Con este colega, amigo y cómplice compartí muchas ideas y buenos momentos, hasta que partió a mejores lugares. Es indispensable nombrar a otras personas que han enriquecido las ideas aquí desarrolladas: Alfredo Hualde, Edith Pacheco y Silvia López. En aspectos técnicos fundamentales, recibí el apoyo de Rosa Estela García y Hedalid Tolentino. La lectura cuidadosa y crítica de los dictaminadores anónimos fue fundamental para darle una dimensión más profunda a muchas de las ideas centrales de este libro. En el tramo final, para convertir la investigación en una obra escrita, agradezco el entusiasmo, compromiso y buen oficio de Marina Porcelli, que hizo esta etapa menos solitaria. Desde luego, esta labor no hubiera sido posible sin la acogida generosa de los músicos, que abrieron las puertas de su vida profesional para compartirla conmigo. A ellos dedico esta obra.

Por último, quiero decir que este libro, además de ser un esfuerzo intelectual, académico y editorial, es por mucho la con-junción de emociones, conocimientos y experiencias familiares compartidos con mis hijos. Emiliano me hizo comprender que el de los músicos es un oficio apasionante que, a su vez, enfrenta enormes retos para sobrevivir. Me introdujo a sus lugares de trabajo, con sus amigos y colegas, con quienes sostuve largas conversaciones. Elena puso a mi disposición su enorme sensibilidad como amante de las letras y la literatura, y su gran calidad humana para entablar relaciones con las personas en el terreno de campo y para la difícil tarea de interpretar y dar sentido a las declaraciones. Gracias a los dos por aprender juntos. No podría dejar de mencionar el acompañamiento emocional de Michel, quien hizo el camino más fácil y gozoso.

Rocío Guadarrama Olivera

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2018

INTRODUCCIÓN: LOS DILEMAS DE UNA PROFESIÓN POR VOCACIÓN

Si hoy los artistas tienen problemas con la sociedad es porque le plantean problemas sobre su propia existencia, sobre los fundamentos sociales de su existencia

—PIERRE BOURDIEU

El punto de partida de este libro tiene como referencia el debate que atraviesa el campo de la creación artística desde la década de 1980, en particular sobre la formación profesional y la inestabilidad del trabajo en el contexto del capitalismo precario. Este sector, por su condición permanente de flexibilidad e inseguridad, ilustra lo que Pierre-Michel Menger llama *principio de incertidumbre* (2009a, 7) y constituye un laboratorio ideal para observar la hiperflexibilidad laboral, cuya visibilidad corre en paralelo al crecimiento de la población activa asalariada y el surgimiento de nuevas categorías de empleo (Benhamou 2011, 69). Menger habla de una nueva cartografía del empleo artístico y cambios en la composición interna del sector (2005, 200-201). La presencia de los artistas en la vida cultural y laboral es hoy indiscutible. Sólo en México, esta ocupación contribuye con 3.3% del producto interno bruto (PIB) y emplea a 1 359 451 personas (INEGI 2016). Más allá de su definición estadística, en el plano de las políticas públicas y la academia, y entre quienes ejercen ocupaciones relacionadas con la cultura y el arte, la pregunta *quién es un artista* —aún más, *quién es un artista profesional*— sigue sin respuesta. Los contornos imprecisos del término afectan la toma de decisiones y constituyen “el primer obstáculo para el diseño de leyes, normas o reglamentos encaminados a la seguridad de las y los artistas” (CDMX-UNESCO 2018, 7-8).

Por la trascendencia del debate, este libro propone ampliar la discusión para el caso de los músicos profesionales en México en tres direcciones ineludibles. En primer lugar, se plantea la cuestión de la identidad del sector y su devenir profesional, teñida por esquemas ideológicos y representaciones que aluden todavía a un “don especial”, con el cual se asegura el éxito y el prestigio profesional. Se busca saber qué pasa en el o los trayectos que siguen las personas para llegar a ser *músicos profesionales* en una sociedad como la nuestra, que carece de un mercado de trabajo bien integrado a los esquemas de formación académicos y extraacadémicos. Por último, nos interesa averiguar cómo estas discrepancias se reflejan en condiciones de vida y trabajo cada vez más individualizadas, desprovistas de un marco jurídico que reconozca los derechos humanos y laborales de los músicos.

En suma, bajo la sospecha indiscutible de que el quehacer de los músicos en México se desenvuelve en un campo con normas ambiguas, apremiado por un mercado laboral precario, esta investigación exploratoria pone en evidencia las contradicciones entre la lógica de una vocación que define lo que significa ser músico y las habilidades juzgadas como necesarias, y la lógica de un mercado que exige otras competencias, que no se relacionan necesariamente con la música. Vocación y precariedad son las dos caras de este acertijo.

HILOS TEÓRICOS DEL DEBATE

¿Qué es un músico profesional en México? Esta pregunta guía la investigación y encarna varias posibilidades de respuesta, lo que indica la complejidad del problema. ¿Cómo definir esta categoría profesional con sus características más objetivas, estadísticas? Por ejemplo, las consideradas en la clasificación de ocupaciones de los ejercicios censales y encuestas de empleo oficiales en México y el ámbito internacional, lo que indican las instituciones educativas

y las organizaciones profesionales y gremiales, además de lo que piensan los propios músicos. Este oficio muestra dependencia con las situaciones particulares que constituyen el entorno de su quehacer, influenciadas por categorías normativas que reglamentan y configuran el campo artístico musical. Estas preguntas y respuestas intentan describir el proceso de constitución de agentes, normas e imperativos técnicos que definen las condiciones de acceso a la profesión; las instancias de consagración de quienes aspiran a ser reconocidos como músicos profesionales; sus trayectorias, condiciones de vida y trabajo, y todo lo que conforma el campo artístico musical.

HABITUS MUSICAL

En palabras de Pierre Bourdieu (2011, 25-26, 39-40), lo que hace al músico depende de las condiciones sociales e históricas en las que vive y trabaja —que se relacionan con su trayectoria, origen social, tipos de escuelas, etc.—; de las regulaciones institucionales que lo enmarcan y establecen las reglas sobre el derecho a llamarse músico, vale decir, la legitimidad de la profesión, y de las disposiciones —maneras de ser, miradas, categorías de percepción— y esquemas —estructuras de invención, modos de pensamiento— que se ponen en juego en el campo musical. Bourdieu (1988, 32) le llama *principio de diferenciación* y tiene que ver con las formas consideradas correctas en términos sociales y la disposición estética prevaleciente en un campo artístico para tratar los objetos designados socialmente como arte (Bourdieu 2002, 26).

Concebida así, la identidad profesional no puede surgir de un día para otro, es más bien un proceso de reformulación constante en el campo de lo posible conformado por el *habitus*, la trayectoria y el campo artístico. En este decurso, se aspira a lograr acuerdos temporales sobre qué es un músico, para desprender de ahí diagnósticos, normas, reglamentos y disposiciones que afectan la vida

cotidiana, en particular derechos y obligaciones sociales, laborales, fiscales y otros.

A partir de la experiencia de los sujetos de esta investigación, la cuestión de quiénes son los músicos profesionales nos lleva al camino que recorren. Examinamos los factores que empujan a las personas hacia la música, a decidir que será su ocupación principal, su *trabajo* en el sentido de *trabajo creador*, y a aceptar la diferencia sutil entre trabajo utilitario, de supervivencia, y trabajo productor que da una identidad permanente, por hacer una paráfrasis de Hannah Arendt (2008, 93-98). Los contenidos duales, antagónicos, se mezclan de manera indisoluble durante la trayectoria profesional de los músicos.

Las preguntas *qué es un músico profesional* y *cómo se alcanza este estatus* son inevitables para esclarecer su situación social, tanto en su quehacer profesional como en cuanto a sus derechos y condiciones de trabajo y de vida. El reconocimiento social de los artistas, o la falta de él, va de la mano de su condición social. Las sociedades que reconocen el valor de la cultura y la creación artística en su desarrollo son las que muestran mayores avances en la definición de las condiciones sociolaborales de estas ocupaciones y del marco jurídico que las protege. Con todo, el balance mundial no es muy favorable hasta hoy. Se desarrolla una discusión al respecto en el *post scriptum* de este volumen.

FORMACIÓN, VOCACIÓN Y MERCADO

Si bien el corazón de este libro alude a aspectos relacionados con el mundo laboral de los músicos profesionales, éstos no pueden entenderse por completo sin considerar el proceso de formación que arranca con la iniciación y pasa por los estudios y el acceso al campo profesional. Respecto al conjunto de las profesiones artísticas, no podemos olvidar que el acceso “no está más que parcialmente ligado a la adquisición de una formación, porque el requisito

de una formación inicial específica es muy variable, y porque la adquisición de tal formación explica sólo parcialmente el éxito y la capacidad de originalidad” (Menger 2009a, 14).

La elección profesional en el campo de la música no es individual, repentina o relacionada con las dotes geniales del artista, por el contrario, es una evolución compleja en varios campos de interacción (François 2009, 165). Esta idea es esencial para la presente investigación: la vocación responde siempre a un proceso que se desenvuelve en un juego de interacciones en espacios colectivos. Los factores que atraen al niño hacia la música son variados y dependen tanto del contexto sociohistórico más amplio como del más inmediato, conformado por el medio cultural que define una época, la clase social, el sexo, la comunidad, la familia y la escuela. El entorno influye en las posibilidades para acceder a ciertas competencias técnicas en las que padres, maestros y amigos desempeñan un papel importante. Podría decirse que la formación general — total— del músico profesional es larga y acumulativa. Al final, el capital humano que lo distingue resulta de los “saberes, informaciones y experiencias de trabajo” que se suman en su vida (Menger 2009a, 106).

Este aprendizaje total se adquiere de dos modos: de forma “precoz e insensible” en el seno de la familia, prolongada por el aprendizaje escolar, y de manera “tardía, metódica y acelerada” que corresponde a la práctica profesional (Bourdieu 2002, 64). Vale reparar en que el aprendizaje en la práctica es trascendental en la carrera de los músicos, puede ocurrir en el seno familiar, entre padres e hijos que heredan una habilidad, o con amigos y conocidos. También la escuela supone un contacto prolongado entre el discípulo y el maestro. Todo interviene en la elección del instrumento, el género musical, y en general, en el tipo de formación elegida, ya sea práctica o escolarizada. En el aprendizaje de la música es difícil separar las formas precoces de las tardías y lo que

se asimila con un método escolarizado del capital adquirido fuera de la escuela. Esto hace que la enseñanza escolarizada se siga ape- gando al método artesanal del contacto directo entre maestro y alumno. De acuerdo con el compositor estadounidense Philip Glass, los grandes maestros de música, igual que los que enseñan tradiciones milenarias como el *hatha* yoga, “enseñan en sesiones individuales con sus estudiantes, para que éstos lleguen a domi- nar las técnicas paso a paso mediante un intenso trabajo personal” (2017, 240). En su conjunto, las formas de aprendizaje permiten a los artistas adquirir una “certeza de sí mismos”, una identidad que se constituye con “la certeza de poseer la legitimidad cultu- ral y la soltura con la que se identifica la excelencia” (Bourdieu 2002, 64).

Estos contextos se expresan en las percepciones sobre la acti- vidad del propio músico y la sociedad en general, que no necesari- amente coinciden, de las que resultan, por ejemplo, los binomios estereotipados entre músicos profesionales de concierto *versus* mú- sicos populares, amateur u ordinarios, que están en los escalones inferiores de la pirámide del campo profesional (Perrenoud 2008, 101). Estas percepciones disímbolas se traducen en criterios para acceder a cierto tipo de empleos —algunos muy institucionaliza- dos, como músico de orquesta, y otros proyectos independientes, sometidos a las reglas del mercado— y juzgar el desempeño del músico como maestro, instrumentista, compositor y otras activida- des, relacionadas o no con la música. Al final, los estereotipos difu- minan las barreras internas del campo profesional y las que existen entre éste y otros grupos profesionales artísticos, al mismo tiempo que confirman la presunción de que los grupos profesionales son conjuntos “fluidos, segmentados y en constante evolución” (Dubar 2003, 51).

La sinuosidad en la formación de los músicos profesionales se muestra en una posición social que ha sido admirada y despreciada

de manera simultánea a lo largo de la historia (Supičić 1987, 200). Según Ivo Supičić, la idea de que los músicos viven en condiciones más bien modestas, excepto los directores de orquesta y los solistas, es cercana a su caracterización como trabajadores precarios, mientras el multiempleo que los singulariza debilita sus expectativas de logro económico y artístico. Esta imagen deteriorada del músico profesional, que vive sometido al principio de incertidumbre (Menger 2009a, 16), influye desde su origen en la elección profesional (François 2002, 169). Sin embargo, quienes siguen esta profesión con frecuencia reconocen que la falta de ganancias elevadas puede compensarse con otro tipo de gratificaciones, como el logro o reputación en el campo artístico.

En esta otra forma de ganancia intervienen factores vinculados a la socialización de los individuos, como la educación de los padres, las condiciones técnicas de aprendizaje, las aspiraciones sociales, los valores del ambiente familiar, el conocimiento de los gustos musicales de la época y las competencias musicales, entre otros (Elias, citado en Green 2006, 155), aunque hoy la reputación constituye cada vez más un proceso individual que deriva de los esfuerzos del músico dentro de su campo artístico. En este sentido, el prestigio se refiere a las posiciones que el músico ocupa en los estadios sucesivos de su campo de especialización y al reconocimiento de sus habilidades y destrezas por otros agentes del mismo campo, por ejemplo, grados y diplomas obtenidos, la acreditación de su presencia activa y la difusión de su obra.

Esta incongruencia entre la valoración o legitimación de las competencias del músico profesional acumuladas a lo largo de su formación y su estimación económica en el mercado —en el que se forma el *precio* de esas competencias— refleja la incompreensión de la inversión afectiva que el artista imprime a su trabajo, en el sentido dado por el psicoanálisis, también expresado en términos que aluden a algo similar, como *illusio*, *creencia*, *involvement*

o *compromiso* (Bourdieu 2002, 84). Esta incompreensión histórica toma nuevas formas en el contexto de un mercado precario.

PRECARIEDAD DEL EMPLEO

Como señalamos al comienzo, al despuntar el siglo XXI hubo un crecimiento significativo en el empleo artístico en un contexto extendido de inestabilidad e inseguridad. Este rasgo estructural del mercado laboral (Paugam 2000, 15-16), que se expresa en la precariedad del trabajo, plantea un reto para las ocupaciones artísticas, que de por sí tienden a alejarse de la figura cada vez más difusa de la ocupación normal, es decir, permanente, bien remunerada y con protección social (Guadarrama, Hualde y López 2014, 18).

De acuerdo con Robert Castel (2003, 6-7), la paradoja que supone la pérdida de la seguridad lograda históricamente constituye el mayor desafío de las sociedades contemporáneas, de ahí el interés por descifrar su evolución en varios mercados de trabajo (Rodgers y Rodgers 1989; Hirata y Prêteceille 2002; ESOPE 2005).¹ Se trata de una situación compleja, que se manifiesta de acuerdo con los mercados de trabajo, las políticas públicas, los marcos regulatorios y la acción de los agentes sociales colectivos e individuales. En esta investigación observamos el empleo artístico, en particular a músicos profesionales y su caracterización, desarrollada en el primer capítulo de este volumen.

La expansión actual de la precarización (Castel 2009) no es extraña en un país como México, en el que las formas de regulación protectora o garantista se han dirigido de manera histórica a grupos privilegiados de trabajadores de los sectores público y privado.² Esta

1. En un estudio anterior se analizaron las formas de empleo en tres ocupaciones contrastantes: la industria de la confección, los centros de llamadas o *call centers* y los músicos profesionales (Guadarrama, Hualde y López 2014).
2. Este rasgo de la precariedad laboral en México y Latinoamérica tiene como antecedente la ola privatizadora y la desregulación de la década de 1980,

tendencia impacta el mercado artístico, hasta los nichos de empleo por lo regular más estables, como las orquestas. Si bien no es lineal, se parece cada vez más a lo que Jean-François Boudy llama “trabajo híbrido, asalariado y por cuenta propia”, que supone una combinación cambiante de empleos principales y secundarios a lo largo de la vida de los individuos (2013, 119). Cuando los músicos se emplean fuera de su campo profesional, en actividades menos calificadas, aparece una trayectoria precaria o de riesgo que se distingue por la acumulación o sucesión de estatus diversificados, como se analizará en el capítulo 3.

Ante este panorama, uno podría preguntarse si la articulación entre varios empleos simultáneos constituye una forma de fracaso y deterioro profesional inevitables, o si esta modalidad podría llegar a ser, en ciertas circunstancias, una fórmula virtuosa de impulso a la creatividad, la realización profesional y el bienestar social de los músicos. Esta cuestión atraviesa el libro de principio a fin. En la investigación buscamos despejar los aspectos que están en el origen del dilema, que remiten a las dos lógicas que cruzan la profesión musical: el trabajo por vocación y el trabajo de subsistencia. Más adelante, se abordan aspectos específicos que tienen que ver con las trayectorias profesionales y las dimensiones de la precariedad en el trabajo artístico musical.

DISCREPANCIAS ENTRE ARTE Y MERCADO

En el mercado de trabajo, la precarización laboral se manifiesta en el valor económico otorgado a la actividad musical y en las enormes

cuyos efectos se han agudizado en los últimos 30 años (Bensusán y Middlebrook 2013; Pacheco, De la Garza y Reygadas 2011; Reygadas 2011a). Si bien hay diferencias entre los países de la región, la Organización Internacional del Trabajo (OIT) confirma que desde mediados de 2013 la desaceleración económica ha producido fenómenos en el mercado laboral que remiten a la normalización de la precariedad laboral en esta región del mundo (OIT 2014, 8).

desigualdades entre los pocos músicos favorecidos y los que están en la base de la pirámide. Esta situación hace dudar que sea un trabajo del cual se pueda vivir. Al final, la asignación de los ingresos de quienes clasifican en la categoría de músicos depende de las concepciones de sus empleadores potenciales (Supičić 1987, 197).

La discrepancia entre una formación profesional larga y costosa, que promete el éxito y el reconocimiento profesional, y las disyuntivas que presenta un mercado precario remite a los dilemas entre arte y mercado, vistos como mundos aparte desde el nacimiento de la industria cultural en la sociedad capitalista de posguerra (Horkheimer y Adorno, 1998). Bourdieu lo describe como una contradicción entre la inversión afectiva y la inversión económica, que supone la existencia de los lugares —el mercado— en los que, “mediante sanciones positivas y negativas”, se forma el precio de las competencias artísticas, es decir, lo “aceptable” o legítimo que se diferencia de lo que no lo es (2002, 84). La historiadora francesa del arte Raymonde Moulin (1967) estudia la relación entre mercado y producción artística en específico en Francia. En esta tradición, cuando el siglo xx estaba por terminar, Eliot Freidson expresaba su escepticismo acerca de las oportunidades de profesionalización de la actividad artística en un mundo cada vez más sometido a las reglas del mercado, en el que la flexibilización y la inseguridad del empleo se anunciaban como los rasgos distintivos (1994, 125). El autor aludía a los problemas para establecer normas sobre el trabajo artístico y definir los valores e ideas legítimos para guiar la enseñanza y la práctica de la profesión, así como para establecer las barreras de entrada al campo artístico y las acreditaciones para obtener un empleo.³ En el fondo, la debilidad de los campos profesionales rela-

3. En su “Recomendación relativa a la condición del artista”, de 1980, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) señalaba que frente al “carácter particular de la actividad artística”, singularizada por la intermitencia del empleo y las variaciones de

cionados con el arte responde a una situación de precariedad laboral en la que los profesionistas “están condenados a ganar su vida en otras actividades y a crear en su tiempo libre” (1994, 134).

IDENTIDAD PROFESIONAL Y TRABAJO INTERMITENTE:

¿UN ACERTIJO IRRESOLUBLE?

Como se mencionó, la elección profesional es resultado de un proceso colectivo, de interacciones con otros. En el contexto actual, la tensión entre sueño y realidad objetiva es cada vez mayor, aunque la ganancia esperada —el mito de la consagración— sigue impulsando a los jóvenes a estudiar música. Entre los músicos activos, sobre todo los de menos edad, la acumulación de experiencias de empleo, contra lo que se esperaría, parece aumentar sus posibilidades de logro y las certezas sobre su destino (François 2002, 171). Sin embargo, la proporción entre el empleo por gusto y el de supervivencia pone en duda la conformación de la identidad profesional.

Varios autores analizan los efectos de la flexibilización en el vínculo de los individuos con su trabajo (Castel 2003; Paugam 2000; Pilmis 2007). Advierten que la identidad laboral no se construye en relación con un empleo en particular —para toda la vida, de acuerdo con el modelo ideal—, ni siquiera con lo que significa el trabajo en sí mismo, sino con la actividad en su conjunto a lo largo de la vida. Si se atienden las formas de empleo múltiples y cambiantes de los artistas intermitentes, como los músicos, esto quiere decir que la flexibilización se expresa en toda su magnitud como “relaciones de empleo cortas, efímeras, marcadas por lazos impersonales” (Pilmis 2007, 298), ya sea dentro o fuera del campo profesional. En este sentido, la tensión entre identidad profesional y trabajo intermitente parece un acertijo irresoluble.

los ingresos, los Estados miembros debían adoptar modalidades especiales de financiamiento de la seguridad social de los artistas y medidas fiscales especiales (UNESCO, 1980).

Si se piensa en los músicos profesionales que empezaron sus estudios casi niños, el aliciente que los identifica es lo que Hyacinthe Ravet (2006, 151-152) llama la “lógica de la vocación” o el “amor al oficio”, opuesto al trabajo técnico y económico, según la distinción establecida por Arendt (2008). El prototipo de este músico de oficio es el músico de orquesta, en cuya figura “se objetiva, al institucionalizarla, la pertenencia a la profesión y la entrada en la carrera profesional” (Ravet 2006, 151-152). Los músicos que giran alrededor de este núcleo duro, sin contrato o con contratos temporales, aunque animados por la misma dinámica, corren el riesgo de acabar sometidos a la lógica de la subsistencia.

Especialistas en el empleo artístico hablan de un sector del mercado laboral en el que las personas se mueven sin cesar de una ocupación a otra, acumulan trabajos de corta duración, a veces uno sobresale como principal, y llegan a acuerdos verbales o escritos con varios empleadores, como subordinados o por cuenta propia (Laplante 1999; Menger y Gurgand 1996; Menger 2002; 2005; Mauger 2006; Pilmis 2007; Coulangeon 2004; Ravet 2006). Es frecuente que estos multiempleados vivan de trabajos que no se relacionan con su profesión, aunque se declaren artistas profesionales “por vocación” (Péquignot 2009, 40). Para Menger, estos rasgos del mercado artístico lo hacen parecido a “un mercado secundario de empleos de mala calidad, más expuestos a la flexibilidad precarizante” (2005, 205). Por otro lado, los datos estadísticos en países desarrollados muestran que la tendencia a tener varios empleos aumenta con la educación y entre profesionistas con ingresos de medios a altos. Las investigaciones que ponen el acento en los aspectos subjetivos encuentran que algunos músicos, en especial los más jóvenes, piensan que la pluriactividad enriquece su experiencia y sus posibilidades para obtener un buen empleo. Éste no es el caso de los músicos adultos, que necesitan segundos empleos para sobrevivir. Según el Departamento del Trabajo de Estados

Unidos, desde 1995, músicos y compositores encabezan la lista de las 25 ocupaciones con mayor porcentaje de personas empleadas en trabajos secundarios, junto a otras de artistas dedicados a la interpretación o la enseñanza (Amirault 1997, 10-11, 14).

El empleo de los artistas depende también de las normas que regulan sus condiciones y de su capacidad de acción para organizarse y modificarlas a su favor. Un ejemplo es el régimen de los “intermitentes del espectáculo” en Francia, establecido de forma tripartita para paliar el desempleo de los asalariados del arte con contratos por tiempo limitado, repartidos entre varios empleadores (Péquignot 2009, 47; Menger y Gurgand 1996, 349). En Latinoamérica no existe una norma parecida y el tema apenas se ha planteado en algunos sindicatos y organizaciones independientes de músicos en Argentina, Chile y Colombia.⁴ En México, los reclamos de los gremios artísticos han sido dispersos, pocas veces colectivos y como respuesta a situaciones concretas. No obstante, cada vez más se plantea la necesidad de revisar el estatuto particular del artista y de crear los mecanismos para regular sus derechos sociales, como se estableció en un foro convocado por la UNESCO y el Gobierno de la Ciudad de México (CDMX-UNESCO 2018).⁵

TRAYECTORIAS PROFESIONALES

En los estudios que analizan la evolución del empleo artístico a lo largo de las carreras hay situaciones contradictorias. En casos extremos, la acumulación de actividades, incluso fuera de su profesión, aproxima a los artistas a la figura típica del trabajador precario des-

4. Al respecto, véase Sindicato Argentino de Músicos, <http://www.sadem.org.ar>; Músicos de Chile, <http://musicosdechile.blogspot.ca>; <http://elmagacin.com/2012/08/16/musicos-de-colombia-reunidos-en-un-solo-canto-marcharan-para-exigir-sus-derechos/>. Un diagnóstico más amplio sobre la situación de los músicos se encuentra en Vincent (2001).
5. Se presenta una discusión más amplia sobre el tema en el *post scriptum* de este volumen.

crita por Gorz: “que ejerce de manera discontinua múltiples trabajos, pero que no se identifica con ningún oficio o alguna profesión determinada” (citado en Boudy 2013, 103). En otros casos, la multiactividad parece asociada a la libertad de elección de ciertos profesionales de la cultura, ajenos a la rutina y la repetición, como los arquitectos y diseñadores en ciertos espacios creativos (Bresson 2011, 10).⁶ El debate en este punto cuestiona si la identidad profesional se construye por caminos distintos al modelo ideal de empleo estable y seguro *a pesar de o por* la multiactividad. En este contexto, debemos preguntarnos en qué medida la vocación pervive al mismo tiempo que el trabajo económico. La respuesta no es sencilla. Como señala Susan Coulson (2012, 251), el trabajo del artista puede concebirse como un *continuum* entre varios empleos de supervivencia y un solo trabajo remunerado como músico. La combinación varía a lo largo de su carrera.

No hay que olvidar el papel de las redes familiares y comunitarias, y de los fondos públicos y privados que permiten a jóvenes de escasos recursos mantener una continuidad en sus estudios hasta grados profesionales y algunas formas de inserción laboral.⁷ También deben tomarse en cuenta los mecanismos de selección social asociados a la clase, el género, la edad o la nacionalidad, que influyen en el curso que siguen las carreras de los músicos,

6. Al respecto, véase Leslie y Brail (2011) y Kloosterman (2010).

7. En esta investigación se encontraron pocos casos de músicos de extracción popular, provenientes de comunidades indígenas, que lograron forjarse carreras profesionales de éxito con estos apoyos; sin embargo, no es la tendencia general. Hay programas de fomento musical que han concitado esfuerzos de gobiernos federales, estatales y municipales, e iniciativa privada, además del apoyo decisivo de padres de familia y organizaciones solidarias para promover la educación musical preventiva. A pesar de sus propósitos loables, estos programas no se han consolidado como una oferta educativa y social para la población a la que se dirigen, y carecen de recursos suficientes para ofrecer condiciones laborales decentes a los profesores y gestores musicales que los sostienen (Morales, León y Ramos 2013).

“hacia arriba” o “hacia abajo”, independientemente de sus habilidades técnicas.⁸

Como se observa, factores múltiples intervienen en la trayectoria laboral de los músicos y su estatus social —reconocimiento, estabilidad, protección social o su carencia—, que tiene un carácter difuso por la falta de un marco jurídico que reconozca las características particulares de los artistas y asegure sus derechos laborales. De ahí surge una figura devaluada. Como veremos más adelante, esta relación entre la representación social del artista y su condición social podría revertirse por el efecto de sus propias experiencias de ascensión social o decadencia, que Bourdieu llama el efecto de trayectoria social (2002, 110).

En esta investigación consideramos el sentido que los propios músicos otorgan a sus ocupaciones, pues de ese modo la precariedad del empleo cobra matices distintos y en algunos casos no se percibe así. Las representaciones sociales sobre la profesión influyen en esto. De acuerdo con Bruno Péquignot (2009, 40-41), si bien muchos músicos no viven de sus habilidades profesionales de manera estricta, se reconocen como tales a partir de una noción de vocación que alude a lo que debería ser un músico profesional. En la medida en que las ocupaciones se alejan de estas figuras de referencia, es posible que la vocación musical se debilita (Guadarrama 2016). Eso sucede con los músicos intérpretes de concierto, quienes obtienen sus ingresos principales de la enseñanza más que de la interpretación, y los que se emplean en actividades relacionadas con la música, como acompañamiento de cantantes *pop* o grabación de *jingles*, y tienen empleos secundarios no musicales al mismo tiempo. Esto depende de cómo los músicos definen su ocupación, que puede no ajustarse a las etiquetas establecidas de

8. Sobre estos mecanismos, véase Lehmann (2002, citado en Avril, Cartier y Serre 2010, 155) y el análisis de las trayectorias de los músicos de concierto, en el capítulo 3 de este volumen.

“músicos auténticos”, que separan a compositores de intérpretes y a compositores de docentes, porque en la práctica es posible desempeñar más de una de estas actividades o incluso algunas secundarias no relacionadas con la música.

En resumen, la ocupación a la que los individuos se adscriben, por elección o de manera forzada, prefigura posibilidades, trayectorias y figuras de referencia que contribuyen a orientar las estrategias de los sujetos y los grupos profesionales, porque forman parte de los saberes de la ocupación o la profesión (Bidart y Kornig 2014, 2). No obstante, como se señaló arriba, este camino imaginado puede sufrir cambios dentro de ciertos mercados, contextos ocupacionales y dispositivos institucionales que limitan la acción de los individuos (Guadarrama 2016).

METODOLOGÍA

Después de haber trabajado sobre nuestro imaginario y de haber buscado una muestra adecuada de casos de investigar —una que abarque el espectro completo de tipos del fenómeno que queremos estudiar y analizar—, estamos preparados para empezar a pensar en serio.

—HOWARD BECKER

El afán de mostrar los puntos opuestos entre el proceso de devenir músico y las condiciones precarias del trabajo artístico, de las que emergen temas relacionados con la identidad, la formación profesional, las carreras fincadas en el multiempleo y estrategias de supervivencia para mantenerse en el mercado laboral, condujo a delinear una estrategia de investigación que abarcara la complejidad del fenómeno visto desde la experiencia de los sujetos. Esta investigación es en esencia cualitativa, se asienta en la narración de

recuerdos, percepciones y prácticas, y acude de manera complementaria a datos objetivos para precisar los linderos de la ocupación y las trayectorias de empleo. Se sostiene en una metodología mixta, según los prototipos de diseño propuestos por Tashakkori y Teddie (1998), Bryman (2004) y Creswell (2014).

Al aplicar esta metodología, se pretende definir quiénes son los músicos profesionales en México. Primero, con los datos estadísticos censales se trazaron los bosquejos iniciales de este grupo profesional y se pusieron en evidencia sus rasgos sociodemográficos y sociolaborales, sus actividades principales y distribución geográfica.

Con los datos cuantitativos generales como base, se emprendió una exploración empírica en dos fases, entre 2010 y 2011. La primera consistió en la aplicación de un cuestionario a una muestra de 80 músicos que trabajaba en orquestas, programas de coros y orquestas juveniles, escuelas y programas de enseñanza musical de niveles superior, iniciación musical y actividades artísticas (véase el anexo I). Como complemento, se entrevistó a cinco directores de escuelas de música profesionales y dos gerentes de orquesta.

El criterio de selección de esta muestra apuntó a explorar contextos territoriales disímboles, para mostrar la centralización de oportunidades del mercado musical en la Ciudad de México, en contraste con la región conformada por las ciudades de Tijuana y Ensenada, una de las que presenta menos desarrollo musical en el país. Además, se consideraron diferencias importantes para nuestros propósitos, como sexo y edad. La herramienta identificaba los rasgos sociodemográficos generales de los músicos, antecedentes familiares, formación escolar, condiciones de trabajo y prestaciones sociales (véase el anexo I).

Para conservar el anonimato de los músicos entrevistados se usaron nombres ficticios. En el anexo II, cada uno se identifica según el tipo de empleo (según contrato), actividad, instru-

mento, especialidad, sexo, edad y nivel de escolaridad, además de un extracto sobre su trayectoria profesional. Los lugares de trabajo —orquestas y escuelas— tampoco se identifican con su nombre oficial. Se habla de músicos de orquesta y profesores en general de la Ciudad de México y Baja California. Nos interesa mostrar las diferencias entre los tipos de músicos más que estudiar casos concretos de orquestas y escuelas de música.

En la segunda fase de la investigación se entrevistó a un subgrupo de 30 músicos, con el objetivo de representar la diversidad del conglomerado en términos de edad, sexo, formación y práctica profesional. Se utilizó una guía de entrevista semiestructurada dirigida a profundizar en los puntos de vista de los músicos sobre su trabajo. Los temas de este segundo instrumento amplían los aspectos incluidos en el cuestionario, vistos desde la experiencia de los sujetos (véase el anexo I). Con este procedimiento quisimos inscribir las dimensiones de la precariedad en la temporalidad de historias biográficas, que cobran sentido en sus contextos micro-sociales de vida y trabajo. La reconstrucción de las trayectorias laborales de los músicos partió de este instrumento, que por su flexibilidad permitió capturar la dinámica de los empleos simultáneos. Más adelante, se reconstruyeron los eventos para observar tendencias e identificar los tipos de trayectorias según la condición y la permanencia en el empleo. Otros temas básicos tratados en la entrevista fueron la formación, la identidad laboral, el mercado de trabajo, sus condiciones de trabajo y la vida familiar. Además, se preguntó acerca de las perspectivas hacia el futuro (véase la guía de entrevista en el anexo I).⁹

9. Los instrumentos cuantitativos y cualitativos y los datos recopilados corresponden al proyecto matriz sobre precariedad laboral en México, sin embargo en este libro se incorporaron datos no explorados, particularmente cualitativos, que le dieron un nuevo giro al análisis de la precariedad laboral en el campo del arte.

Por último, la tipología de trayectorias sirvió para ordenar la heterogeneidad de la población de estudio y comprender mejor sus estrategias de formación y acceso al mercado de trabajo. Este esquema facilitó penetrar con más certeza en los microcontextos familiares, escolares, laborales y en especial comprender las sutilezas de los conflictos, expectativas, frustraciones y éxitos que se expresan en el principio de incertidumbre en palabras de los músicos.

PLAN DEL LIBRO

Como se señaló en la presentación, este libro se pensó para ser leído por un público no especializado, al menos no en sociología, en el sentido ortodoxo del término. Se pretende que llegue a lectores de otras disciplinas, en particular los que habitan el mundo de la música, que no necesariamente son músicos de profesión. Se dirige, de manera indirecta, a los tomadores de decisiones sensibles a la importancia de otorgar visibilidad social a los artistas como sujetos indispensables en la vida y evolución sustentable de las sociedades, a quienes piensan que este sector de trabajadores “debería tener la posibilidad de contribuir a su desarrollo y de ejercer sus responsabilidades en igualdad de condiciones con todos los demás ciudadanos” (CDMX-UNESCO 2018, 4). El libro aspira, en suma, a tender puentes de comprensión entre el arte, la sociología y la política pública. En especial, nos interesa que lo lean quienes han vivido experiencias similares a las de los músicos profesionales que participaron en esta investigación y que también busquen cumplir las exigentes expectativas sociales sobre lo que se entiende por músico profesional, dada la enorme carga técnica de la expresión, que choca con los dichos comunes sobre la excepcionalidad del genio y la vocación musical innata, particularmente cuando se accede a un medio laboral plagado de incertidumbres sobre las posibilidades de alcanzar esta meta en condiciones dignas.

El público al que se dirige el libro impuso el estilo de investigación y exposición de ideas, la narrativa y la concepción del formato editorial. Fue una decisión plural, en la que participaron muchas personas, desde la elección de la muestra, el terreno de estudio, el diseño de los instrumentos, hasta la transcripción de las entrevistas grabadas, su codificación lingüística y conceptual, y la lectura de los borradores y avances de investigación. Es importante destacar el carácter colectivo de la investigación y los actores que colaboraron en su organización y construcción. El formato adoptado intenta expresar el estilo literario —si cabe esta expresión en un texto sociológico—, más usado por los antropólogos de la cultura y los historiadores cercanos a la crítica literaria, preocupados por introducir la narrativa como forma de conocimiento (Rosaldo 1989, 123), lo que puede resumirse así: “en el momento en que uno escoge una forma particular de discurso (y no otra) ésta moldea el conocimiento histórico [podríamos agregar que cualquier tipo de conocimiento], tanto por lo que incluye como por lo que excluye” (White 2014, citado en Rosaldo 1989, 124).

Aun para la narrativa de los datos cuantitativos, este argumento resulta válido. En este punto habría que recordar a Carl Martin Allwood (2012, 1422), profesor de psicología de la Universidad de Gotemburgo, Suecia, cuando afirma que, en principio, toda investigación es cualitativa, pues el investigador siempre hace una descripción cualitativa de sus datos. Esto abarca tanto la verbalización del problema como la interpretación de los resultados, como se muestra en el primer capítulo, en el que se describe un universo poblacional con apoyo en datos cuantitativos sobre los músicos profesionales en México. En resumen, el lenguaje de la obra intenta revelar ideas construidas al conversar con los sujetos de la historia que queremos contar, a partir de los sucesos que seleccionaron y narraron en sus palabras. Se trata de una dialéctica de investigación compleja, tejida entre los argumentos de los hablan-

tes y su resignificación en la fase de interpretación, expresada en la estructura final del texto. Habría que agregar el seguimiento posible de los lectores.

A partir de estos supuestos literarios y comunicativos, el libro se organizó según una lógica expositiva que responde a la metodología mixta por triangulación de datos. Esta introducción muestra las dificultades para arribar a una definición teórica y operativa de los artistas en general y los músicos profesionales en particular, un sector profesional no muy numeroso, pero estratégico para el desarrollo más equilibrado de la sociedad. Con base en preguntas en apariencia simples —quién es un artista profesional y cómo llega a serlo, y de manera más delimitada quién es un músico profesional y cómo llega a serlo—, intentamos conocer las consecuencias de estos procesos de definición en las condiciones de vida y trabajo de los músicos. Al mismo tiempo, buscamos introducir al lector en las conjeturas de fondo de quien esto escribe, que desde el comienzo estaba lejos de saberlo todo, por lo que se desplazaba a tientas a la espera de construir las herramientas adecuadas para aclarar aspectos cruciales. En este camino, identificamos las ideas que podían ser un antecedente, como postulados que alimentaban y fortalecían nuestras nociones emergentes. Fue necesario revisarlas y relacionarlas entre ellas y con la realidad particular de manera crítica.

El primer capítulo, “¿Quiénes son los músicos profesionales en México? Acercamiento cuantitativo”, se concibió como una aproximación descriptiva del campo ocupacional de los músicos profesionales. Como ha advertido la UNESCO, hasta hoy no hay una definición consensuada sobre qué es un artista profesional, y por ende qué es un músico profesional, preámbulo necesario para el diseño de leyes, normas y reglamentos encaminados a la seguridad de los artistas. Para contestar a esta pregunta básica se requiere hacer un balance inicial de fuentes y datos estadísticos para mostrar, en el caso mexicano, el peso de los músicos en el universo

más amplio de las profesiones artísticas y las profesiones en general. Un dato que impulsó la indagación es que las profesiones artísticas han crecido de manera significativa desde principios de este siglo, aunque los artistas sigan siendo un grupo reducido dentro de la población ocupada. También fue interesante averiguar a qué actividades se dedican quienes estudian música, pues un porcentaje importante se emplea fuera de su campo de especialidad. Para fines de esta investigación fue muy significativo ordenar los datos, interpretarlos y preguntarse sobre las características sociodemográficas y sociolaborales de esta población. Así, se contestaron cuestiones como por qué hay más hombres que mujeres en la música, dónde están unos y otras en materia de ocupación y empleo, cuál es la relación entre años de estudio e ingresos, a cuánto asciende el ingreso promedio de un músico, si es menor o mayor que el de categorías afines, por qué los músicos profesionales siguen siendo asalariados en su mayoría y los que trabajan por su cuenta tienden a aumentar, qué impacto tiene este hecho en sus ingresos y en el acceso o carencia de protección social.

Estos aspectos fueron apareciendo en el análisis estadístico y se recuperaron como líneas indagatorias en el cuestionario aplicado a la muestra cualitativa. En este capítulo también se analizan los resultados de la aplicación de este instrumento y otros datos para conocer la distribución geográfica de los músicos, las escuelas de música y las orquestas, y sus particularidades en las dos regiones seleccionadas. Tal vez lo más importante fue comprobar la heterogeneidad de la profesión con un modelo usado en una investigación previa más amplia, para definir las dimensiones de la precariedad en el empleo (Guadarrama, Hualde y López 2012; 2014; Hualde, Guadarrama y López 2016). El mismo modelo sirvió de guía para construir la propuesta de tipos de trayectoria y profundizar en el significado y las dimensiones de la precariedad laboral de los músicos.

El segundo capítulo corresponde a uno de los pivotes que sostienen esta investigación: el proceso de formación profesional de los músicos. Aunque el centro del estudio es el trabajo, se plantea que el aprendizaje de lo que distinguirá a las personas como músicos es fundamental para explicar si pueden o no vivir de ese conocimiento que, a final de cuentas, constituye la fuente de su identidad profesional.

Como en cualquier otra profesión, la escuela cumple un papel central, es la depositaria del conocimiento legítimo y sus mecanismos de certificación. A partir de esta idea, se identificaron las escuelas que han sobresalido en la formación profesional de músicos, todas concentradas en la Ciudad de México, y las tradiciones que representan. Lo que cada institución entiende por “música” o “conocimiento musical” influye en la construcción individual de la profesión y sus especialidades. La certificación instaaura una marca que abre o no oportunidades laborales. La apuesta de este capítulo es rescatar de la voz de los músicos —directores de escuelas de música, músicos de orquesta en activo— su evaluación sobre el peso relativo de la formación musical en una profesión que mantiene rasgos del modelo artesanal de educación, caracterizado por la relación cotidiana maestro-aprendiz. Antes que la adscripción institucional, la afiliación a un maestro y su grupo parece un distintivo más eficaz para conseguir empleo, en particular al comienzo de la carrera. Otras formas de reconocimiento observadas en algunas trayectorias nacen de las comunidades de tradición musical en ciertas regiones del país, o bien de la relación con empresas o personajes de la industria musical. Los músicos profesionales que se mueven en espacios limítrofes entre la música de concierto y la música popular requieren estos distintivos de entrada.

El análisis de los aspectos laborales que caracterizan a la profesión musical y su expresión en la vida cotidiana se desarrolla en los dos capítulos restantes con el enfoque del concepto de precariedad.

Se pretende mostrar que la ampliación y perdurabilidad de la precariedad en el mundo contemporáneo alcanza los reductos más estables del mundo profesional, aunque de manera dispareja. Se hace hincapié en las dimensiones objetivas y subjetivas del fenómeno, que expresan su devenir imprevisto en el tiempo (dimensión temporal) y sus significados múltiples en las relaciones entre el mundo del trabajo y la vida cotidiana que están plasmadas en las dimensiones económica, organizacional, relacional, social y el mundo privado de la familia. De allí que hablamos de una precariedad *extendida*.

A partir de este enfoque, en el tercer capítulo, se profundiza en la dimensión temporal de este concepto, que toma cuerpo en las trayectorias de empleo de los músicos, marcadas por la multiactividad. Esta dimensión transversal constituye la médula del trabajo musical, recorre las carreras de principio a fin, aunque no es determinante. En realidad, depende de numerosas circunstancias, entre las que sobresalen los antecedentes familiares, las tradiciones escolares y comunitarias, las vías de acceso al mercado de trabajo, el tipo de relación laboral predominante y el tipo de contrato, que asegura o no ciertas condiciones de empleo. Sin embargo, los individuos ponen en juego estos límites objetivos al otorgarle un significado propio a su trabajo, e impulsan sus carreras en una y otra dirección. De ahí que hablemos de trayectorias objetivas y trayectorias subjetivas. Las primeras se relacionan con los tipos de empleo y las segundas con los dispositivos simbólicos que orientan las biografías de los músicos entrevistados.

En el capítulo cuatro se analizan las dimensiones de la precariedad que caracterizan las relaciones laborales y sus consecuencias en la vida cotidiana —íntima, personal, familiar— como es vivida y narrada por los músicos entrevistados. A partir de sus relatos, en un ejercicio inductivo, se identifican otras cinco caras de este poliedro que registran la condición económica, organizacional,

relacional, social y de la vida cotidiana de los músicos. Las experiencias describen un fenómeno multifacético en el que conviven la capacidad de los músicos para gestionar sus ingresos, sus arreglos específicos para combinar jornadas y espacios de trabajos en situaciones de empleos múltiples, las contradicciones entre las relaciones jerárquicas y las relaciones de cooperación que caracterizan el trabajo artístico musical, las tensiones que produce el desempeño de un trabajo “por amor al arte” o por vocación —que la mayoría de las veces está fuera de los márgenes de los derechos humanos y sociales básicos— y las complicaciones para llegar a acuerdos entre el trabajo y la vida familiar. Estas dimensiones son las categorías de situación que, según Bertaux (2005, 17-19) identifican la esencia del fenómeno de nuestro interés desde sus condiciones particulares, tal como son narradas por los propios actores.

En su conjunto, este libro pretende marcar rutas generales para comprender quiénes son los músicos profesionales en México, a partir de la estrategia metodológica de centrarse en la voz de los actores del campo musical. El objetivo se cumple en parte, porque se trata de una investigación exploratoria en un terreno poco visitado por los estudiosos en lengua española. En todo caso, esperamos que el libro cumpla con el propósito de entusiasmar a estudiantes, investigadores, directores y académicos de instituciones de enseñanza, intérpretes de ensambles y orquestas, gestores culturales, políticos y administradores de la cultura, consumidores y amantes de la música de concierto, para que se sumen a la tarea de comprender la profesión a profundidad. Se añade un *post scriptum* que refuerza la invitación al debate. Así, las propuestas planteadas buscan desbrozar el camino para construir mecanismos que hagan compatibles las metas de desarrollo cultural con la profesionalización y el bienestar social de los artistas.

CAPÍTULO 1. ¿QUIÉNES SON LOS MÚSICOS PROFESIONALES EN MÉXICO? ACERCAMIENTO CUANTITATIVO¹⁰

El grupo profesional es un conjunto fluido, segmentado, en constante evolución, que agrupa a las personas que ejercen una actividad con el mismo nombre dotado de una visibilidad social y de una legitimidad política suficiente, por un periodo significativo.

—CLAUDE DUBAR

En esta primera aproximación al universo de estudio intento contestar a la pregunta sobre quiénes son los músicos profesionales en México en términos cuantitativos. El interés es identificar sus rasgos socio-demográficos, económicos y laborales. Con este propósito, y sólo para este capítulo, se adopta el lenguaje de las fuentes estadísticas que hablan de *músicos profesionistas* como aquellas personas con estudios superiores en su campo ocupacional durante la primera década de este siglo.¹¹ Además, se traza un bosquejo general de su distribución geográfica y de los ámbitos del mercado laboral en los que se insertan. Esta descripción general sirvió como plataforma para delimitar el terreno empírico y la muestra de estudio de esta investigación.

De acuerdo con estos propósitos, el capítulo se divide en tres apartados, precedidos por una explicación sobre las fuentes y el

10. Agradezco a Edith Pacheco y Rosa Estela García su acompañamiento en el trabajo estadístico, particularmente a Rosa por su apoyo en la consulta de fuentes y análisis de datos. Desde luego, es mía la responsabilidad final de lo que se afirma en este capítulo.
11. En este capítulo hablaremos de “músicos profesionistas” en el sentido arriba señalado, mientras que en el resto del libro nos referimos a los “músicos profesionales” en el sentido amplio del término, que abarca su identidad profesional y su visibilidad social.

análisis de los datos consultados. En la primera parte, a partir de datos censales y encuestas de ocupación y empleo, se identifica a los profesionistas con estudios en música dentro del campo más amplio de las disciplinas artísticas y los profesionistas en general. Sobre esta base estadística, se delimita su campo ocupacional y sus características sociodemográficas y sociolaborales. En el segundo apartado, se considera la distribución geográfica de los músicos y se ubican los principales centros de formación y ocupación en el país. Para terminar, se describe el universo empírico de la investigación: los dos mercados de trabajo locales y regionales, Ciudad de México y Tijuana, y las características de la muestra compuesta por 80 músicos profesionales.

DATOS, FUENTES Y PROCEDIMIENTOS DE ANÁLISIS

Antes de entrar en materia, conviene puntualizar el procedimiento metodológico y las fuentes de información que sirven de base para describir las actividades y los perfiles sociodemográficos y laborales de la población de estudio. En primer lugar, vale recordar que la unidad de análisis es el profesionista en el campo de la música, es decir, quienes tienen estudios en especialidades relacionadas, las cuales practican con asiduidad y de las que viven. Si bien la formación de este conglomerado es heterogénea, es indispensable delimitarla a partir del nivel profesional. La información se tomó de las muestras censales de población de 2000 y 2010 (INEGI 2000a; 2010a), cuyo instrumento de captación es el cuestionario ampliado.¹² Estas fuentes son las únicas que ofrecen datos sobre el tipo de estudios —técnico, profesional o posgrado— con representatividad nacional, por entidad federativa, municipio o delegación y localidades con 50 000 o más habitantes. Para analizar la con-

12. Hay dos tipos de cuestionarios: uno básico que se aplica a toda la población, pero carece de datos sobre el tipo de estudios de las personas, y uno ampliado que sí incluye estos datos.

cordancia entre estudio y ocupación de los músicos, se consultó la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo del segundo trimestre de 2012 (INEGI 2012), fuente principal de información sobre las características laborales de la población mexicana.¹³

Para el análisis de las muestras censales se consideró la población que declaró haber estudiado una carrera técnica y universitaria, o estudios de posgrado relacionados con la música y otras carreras afines en el campo específico de las artes (INEGI 2000b; 2010b).¹⁴ En relación con las ocupaciones de esta población, se agregaron a la clasificación estricta de los censos todas las especialidades vinculadas con la enseñanza y otras asociadas o no a la música, porque en la práctica estos profesionistas desempeñan todas estas actividades, casi siempre de manera simultánea.

LOS MÚSICOS PROFESIONISTAS EN MÉXICO:

CARACTERIZACIÓN GENERAL

De las numerosas ocupaciones relacionadas con la música, en este libro se estudian las actividades profesionales, en particular la interpretación, enseñanza y otras asociadas a la llamada música culta o sinfónica, y a quienes las desempeñan. Esta elección busca ilustrar la multiactividad que caracteriza a la ocupación, que afecta hasta a los profesionistas más calificados. Esta condición plantea una primera dificultad para identificar las actividades de los músicos y

13. Se concentra en la población de 12 años de edad y más, y tiene representatividad nacional, estatal y para 32 ciudades autorrepresentadas.
14. En la clasificación del *XII Censo General de Población y Vivienda 2000*, las disciplinas artísticas son música, artes plásticas, artes visuales, danza, teatro y actuación, cinematografía y artes escenográficas. La clasificación del *Censo de Población y Vivienda 2010* es más específica. En el ámbito de la música se toman en cuenta actividades como compositor, instrumentista y concertista, y entre las artes escénicas se contemplan coreografía, dirección artística, musical y de actuación, artes escénicas y teatrales, danza, arte dramático, historia del cine y el teatro, y otras (INEGI 2000b; 2010b).

los lugares en los que trabajan. En ese plano, se observa que su orientación estética¹⁵ no les impide incursionar en varios géneros musicales o en circuitos del mercado laboral que no son estrictamente los de la música de concierto. La polivalencia entre las especialidades y el subempleo son rasgos de la flexibilidad del trabajo musical. De ahí que sea común encontrar instrumentistas, directores, compositores y cantantes en actividades relacionadas con su especialidad en la llamada industria cultural y en otros circuitos comerciales y de servicios ajenos a su profesión.

Para desentrañar el laberinto de las ocupaciones de los músicos de concierto con los escasos datos disponibles en los registros nacionales, se trazó su perfil de empleo, la dinámica y distribución geográfica de sus actividades y lugares de trabajo en México. Se incluyeron músicos instrumentistas con formación profesional que ejercen una actividad musical remunerada, como cantantes, directores de orquesta o directores de coros de varios géneros musicales —música versátil, *rock*, clásica, jazz, entre otros—, y profesores, compositores y arreglistas con estudios profesionales. En la práctica, todos combinan especialidades en el campo de la música, sobre todo, la instrumentación y la docencia.

ACTIVIDADES DE 2000 A 2010

Para tener una idea del lugar que ocupan los profesionistas en el campo de la música, en relación con el total de profesionistas en México y en específico en las disciplinas artísticas, hay que recordar que consideramos profesionistas a los individuos que cuentan con estudios técnicos, universitarios o de posgrado, de acuerdo con la definición censal. Seleccionamos a los que estudiaron alguna disciplina artística, en particular a los que se formaron como músi-

15. Los elementos estilísticos o temáticos que caracterizan a la música clásica, también llamada de concierto.

cos entre 2000 y 2010. No debemos perder de vista que en 2010 cambió la clasificación de carreras y ahora los músicos se incluyen en las artes escénicas (véase el cuadro 1).

Quienes estudiaron disciplinas artísticas, en especial el grupo de música y artes escénicas en el periodo de la investigación, constituyen una porción pequeña del total de la población profesionista en México. A pesar de esto, su crecimiento es notorio, casi el triple que el total de los profesionistas.

Para conocer la dinámica de empleo de estos profesionistas, investigamos en qué trabajan y si existe o no concordancia entre sus estudios y su actividad laboral. Este dato es importante porque representa un indicador indirecto de la subocupación en el sector y la multiactividad que lo caracteriza.

Al respecto, el Observatorio Laboral (OL) de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS 2012), con base en datos de la *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo* (ENOE), actualizados al segundo trimestre de 2012,¹⁶ indica que entre los músicos profesionistas ocupados la concordancia es la misma que muestra el conjunto de los egresados del campo de las humanidades, aunque hay músicos con formación superior subocupados en su mismo campo profesional, que desarrollan actividades menos calificadas para su nivel de instrucción. Por otra parte, los datos censales de la primera década del siglo XXI señalan que esta concordancia se desliza de 75% a 70% en el periodo estudiado, lo cual lleva a suponer que más músicos profesionistas trabajan en actividades fuera de su campo profesional (véase el cuadro 2).

Vistos en detalle, los datos relativos al empleo musical en la primera década del siglo XXI indican las siguientes tendencias:

16. Dado que este observatorio actualiza constantemente sus datos, los correspondientes a las estadísticas de carreras profesionales en el área de artes, consultados en 2012, actualmente ya no están disponibles.

Cuadro 1. Profesionistas con estudios en disciplinas artísticas, música y artes escénicas en México, en 2000 y 2010

Año	Total de Profesionistas (N) ¹	Crecimiento	Disciplinas artísticas ²	Crecimiento	Música y artes escénicas ³	Crecimiento
2000	9 706 760	55.5%	35 156	53.9%	17 074	158.3%
2010	15 092 461		76 236		44 109	

Fuente: Elaboración propia con base en los microdatos de las muestras censales de 2000 y 2010 (INEGI 2000; 2010). Datos ponderados.

¹ El crecimiento porcentual indica el incremento porcentual en el periodo, de acuerdo con la siguiente fórmula: $(P2010-P2000)/P2000*100$.

² En la muestra censal de 2000, la clasificación está desagregada por nivel de escolaridad. Según este criterio, se agruparon los que estudiaron disciplinas artísticas –artes plásticas, música, danza y teatro– en el nivel técnico, de licenciatura y posgrado. De acuerdo con la clasificación de las ocupaciones de 2010, se seleccionaron los profesionistas que estudiaron alguna disciplina artística –Bellas Artes, música y artes escénicas–. En el grupo de Bellas Artes se encuentran las carreras de apreciación de las artes y estética, arte moderno y contemporáneo, artes plásticas y conservación y restauración de bienes inmuebles. El mismo año, bajo el rubro música y artes escénicas, se conjuntaron las carreras de arte dramático, artes escénicas y teatrales, coreografía, danza, dirección artística, historia de la música y el cine, y música, que incluye las carreras de composición, instrumentista y concertista.

³ Como acercamiento al cambio de clasificación de 2010, que agrupa a la población que estudió música y artes escénicas, en 2000 se consideró en el mismo grupo a quienes estudiaron música, danza y teatro. Del total de 17 074 personas, 11 563 eran músicos. Se incluyen los que estudiaron docencia musical, que forman parte de otro grupo que considera también a los docentes de educación física y tecnológica.

Cuadro 2. Ocupación de los profesionistas en música y artes escénicas en México, en 2000 y 2010

Músicos profesionistas	2000 (N)	2000 (%)	2010 (N)	2010 (%)
Ocupados	9 594	70.1	30 648	69.2
Música ¹	7 160	74.6	21 581	70.4
Enseñanza ²	2 967	41.4	11 208	51.9
Interpretación ³	3 285	45.9	6 672	30.9
Otras actividades afines ⁴	617	8.6	2 526	11.7
Industria cultural ⁵	291	4.1	1 175	5.4
Sectores no relacionados con la música	2 434	25.4	9 067	29.6
No ocupados⁶	4 085	29.9	13 641	30.8
Total	13 679	100.0	44 289	100.0

Fuente: Elaboración propia con base en los microdatos de las muestras censales de 2000 y 2010 (INEGI 2000a; 2010a).

¹ En los registros censales de ambos años, los intérpretes se clasifican bajo el rubro estricto de músicos para diferenciarlos de profesores, maestros y otras actividades relacionadas con la música. En vista de que es común que desempeñen varias actividades de manera simultánea, como intérpretes, maestros y otras, todos están bajo la denominación genérica de músicos profesionistas.

² Profesores e instructores en estudios y capacitación artística: directores, gerentes, coordinadores y jefes de centros de enseñanza y capacitación; profesores universitarios y otros establecimientos de educación superior, maestros de enseñanza básica, preescolar, cantantes, compositores y arreglistas.

³ Instrumentistas, cantantes, compositores y arreglistas.

⁴ Músicos con estudios profesionales que trabajan como actores; escritores y críticos; bailarines y coreógrafos; técnicos y mecánicos en mantenimiento y reparación de instrumentos de precisión y musicales, y actividades afines.

⁵ Directores y productores artísticos; directores, coordinadores y jefes de museos, cines y otros establecimientos deportivos y culturales; productores y organizadores de actividades artísticas; técnicos en operación de equipos (TV, cine); animadores y organizadores.

⁶ Bajo este rubro se incluyen los músicos profesionistas, hombres y mujeres, que declaran no trabajar, estar buscando trabajo, dedicarse a labores del hogar, ser jubilado o pensionado, o estudiante.

- a) En términos proporcionales, la actividad docente tiende a expandirse más de 10 puntos porcentuales entre el total de los músicos profesionistas.
- b) En sentido contrario, la actividad de los instrumentistas —cantantes, compositores y arreglistas— se reduce de 46% a 31%, sobre el total de estos músicos.
- c) El sector dedicado a actividades afines o relacionadas con la música, y el que presta sus servicios en la industria cultural aumentó sus efectivos. Como conjunto, en 2000 apenas representaban 12.68%. Diez años después eran 17% de la población estudiada.¹⁷
- d) Llama la atención el crecimiento del grupo que no logra colocarse en su campo profesional. De un censo a otro, pasaron de ser la cuarta parte de los ocupados a casi un tercio. Estos músicos, subempleados fuera de su campo, trabajan en actividades diversas, incluso extrañas a su profesión.¹⁸
- e) Por último, aunque a lo largo de la década la franja de los músicos profesionistas no ocupados permanece casi constante, es relevante que abarque 30% de esta población.

Un dato oculto en las estadísticas del subempleo musical es el llamado “hueso”, nombre coloquial que recibe en México el empleo informal que casi todos los músicos desempeñan en algún momento de su carrera profesional y a veces de por vida. Se trata de servicios remunerados en todo tipo de ceremonias y fiestas sociales, privadas y públicas, de carácter religioso o laico.

Para completar esta primera aproximación general al empleo musical, veremos algunos datos sobre los lugares de trabajo de los músicos profesionistas según el *Censo de Población y Vivienda*

- 17. Esta visibilidad del sector de músicos profesionistas podría deberse a la modificación en la clasificación de ocupaciones del *Censo de Población y Vivienda 2010*, a la que se agregaron campos emergentes en el área de las artes, como técnicos audiovisuales y producción de medios (INEGI, 2010b).
- 18. Actividades relacionadas sobre todo con el comercio —gerentes, empleados y agentes de ventas—, los servicios, por lo general meseros, y otras tan diversas como el transporte y la construcción.

2010. No es extraño que los establecimientos educativos ocupen un lugar preponderante, pues emplean a 36.5% de los músicos. Resaltan también las compañías y grupos de espectáculos, con 18%, y las industrias de medios de comunicación, con 2.2%.

El grupo de los instrumentistas se perfila mejor en este censo, separado de otras actividades afines y de la industria cultural. Aunque a partir de estos datos no es posible medir el crecimiento de los afines a la música de concierto, suponemos que la multiplicación de los establecimientos orquestales en el país en la primera década del siglo XXI, hizo crecer este nicho de actividad.¹⁹ Por lo pronto, se sabe que en cuanto a lugar de trabajo, 5 570 músicos señalan las compañías y grupos de espectáculos artísticos, sin diferenciar el género musical, tamaño y otras características que no se hacen explícitas en este registro. Otro dato interesante es su visibilidad en puestos de dirección y coordinación de proyectos culturales.

PERFIL SOCIODEMOGRÁFICO Y LABORAL DE LOS MÚSICOS PROFESIONISTAS OCUPADOS

Para redondear la caracterización de los músicos profesionistas, se indican a continuación los principales rasgos sociodemográficos y laborales de quienes se encontraban ocupados en 2010.²⁰ El punto de comparación son los profesionistas en general y con los de disciplinas artísticas que declararon haber realizado alguna actividad remunerada la semana anterior a la encuesta.

De acuerdo con el cuadro 3, el grupo ocupado de los profesionistas de la música y las artes escénicas es sobre todo masculino,

19. Es muy posible que en este rubro haya un subregistro de los numerosos conjuntos orquestales de una variedad de géneros musicales, algunos de filiación institucional y otros independientes.
20. Nos referimos a los profesionistas relacionados con la música y artes escénicas que desempeñan alguna actividad remunerada o están ocupados.

Cuadro 3. Características sociodemográficas de los profesionistas en disciplinas artísticas, música y artes escénicas ocupados en México, 2010

Características	Total profesionistas (N)	%	Disciplinas artísticas (N)	%	Música y artes escénicas (N)	%
Sexo						
Hombres	5 488 780	54.3	29 167	57.9	19 335	63.1
Mujeres	4 621 095	45.7	21 223	42.1	11 313	36.9
Total	10 109 875	100.0	50 390	100.0	30 648	100.0
Grupos de edad¹						
15-29	2 856 951	28.3	16 689	33.1	11 478	37.5
30-49	5 556 033	55.0	24 340	48.3	14 466	47.2
50 y más	1 691 262	16.7	9 361	18.6	4 704	15.4
Total	10 104 246	100.0	50 390	100.0	30 648	100.0
Nivel de carrera estudiada o que se está estudiando						
Técnico	2 077 921	20.6	7 052	14.0	7 532	24.6
Licenciatura	7 226 050	71.5	38 627	76.7	21 698	70.8
Posgrado	805 904	8.0	4 711	9.3	1 418	4.6
Total	10 109 875	100.0	50 390	100.0	30 648	100.0

Fuente: Elaboración propia con base en los microdatos de las muestras censales de 2010 (INEGI 2010a). Datos ponderados.

¹ Los cálculos no incluyen los casos no especificados, de los que se desconoce la edad o en los que no se contestó la pregunta.

con 63.1%. Sucede algo parecido con los que se dedican a las disciplinas artísticas, de los cuales 58% son hombres, en contraste con los profesionistas en general, cuya distribución por sexo es más equilibrada.

Respecto a la edad, puede afirmarse que los músicos, igual que los profesionistas en general y el conjunto dedicado a las disciplinas artísticas, son relativamente jóvenes. En los tres grupos, la cohorte de entre 30 y 49 años es la más numerosa. Este rasgo es más evidente entre los músicos, si se considera que casi 85% tiene menos de 50 años.

En relación con la escolaridad, a pesar de que los músicos en general empiezan muy jóvenes sus estudios preprofesionales, apenas 71% llega a la licenciatura. El número de los que se queda en el nivel técnico supera la cifra para los profesionistas en general y los dedicados a actividades artísticas. En el otro polo, los que tienen estudios de posgrado alcanzan casi la mitad de los otros dos grupos.

En cuanto al perfil laboral (véase el cuadro 4), un rasgo característico de los profesionistas en actividades artísticas, entre ellos de los músicos, es que la tercera parte trabaja por cuenta propia, en contraste con el 18% del conjunto de los profesionistas ocupados. Aunque la posición central de sus ingresos es casi igual, este dato explica por qué el promedio de ingresos al mes es menor entre los músicos, sin olvidar que sus ganancias son por lo regular la suma de varios empleos por cuenta propia. Este indicio de precariedad económica se confirma con los datos sobre las tres prestaciones básicas: salud, aguinaldo y vacaciones con goce de sueldo. Apenas poco más de 60% de los asalariados que se dedican a la música y artes escénicas tiene prestaciones, esto representa menos del 70% del grupo de disciplinas artísticas, mientras cerca de 80% del total de profesionistas cuenta con seguridad social. A continuación, se presenta un panorama general de la distribución geográfica de la profesión, en particular de las orquestas.

Cuadro 4. Características laborales de los profesionistas en disciplinas artísticas, música y artes escénicas en México, 2010

Características	Profesionistas (N)	%	Disciplinas artísticas (N)	%	Música y artes escénicas (N)	%
Posición en el trabajo						
Asalariado	7 667 761	77.6	32 112	65.3	19 987	67.1
Empleador	483 473	4.9	1 970	4.0	1 161	3.9
Cuenta propia ¹	1 725 214	17.5	15 057	30.6	8 655	29.0
Total	9 876 448	100.0	49 139	100.0	29 803	100.0
Ingreso al mes²						
Media	11 258		9 908		9 534	
Mediana	7 164		7 000		7 000	
Prestaciones para asalariados						
Prestación de salud	6 028 506	79.3	20 540	64.4	12 318	62.1
Sin prestación de salud	1 569 773	20.7	11 363	35.6	7 511	37.9
Aguinaldo	6 134 481	81.0	21 541	67.9	12 695	64.4

Sin aguinaldo	1 435 831	19.0	10 175	32.1	7 008	35.6
Vacaciones con goce de sueldo	5 905 457	78.0	21 190	66.8	12 666	64.3
Sin vacaciones con goce de sueldo	1 661 823	22.0	10 528	33.2	7 039	35.7
Otras prestaciones	2 355 238	31.6	8 293	26.5	8 583.0	43.5
Sin otras prestaciones	5 090 878	68.4	23 017	73.5	11 132.0	56.5

Fuente: Elaboración propia con base en los microdatos de la muestra censal de 2010 (INEGI 2010b). Datos ponderados. Los cálculos se realizaron sin los no especificados.

Para recordar las especificaciones de la clasificación de los profesionistas, en disciplinas artísticas, músicas y artes escénicas, regresar a las notas 1, 2, y 3 del cuadro 1.

¹ Entre los trabajadores por cuenta propia se incluyeron los que trabajan sin pago.

² Ingreso mensual sin considerar a los que no recibieron ingreso. Se deflactó el ingreso con año base 2013 (INEGI 2019).

GEOGRAFÍA DE LOS MÚSICOS PROFESIONISTAS

Según el Observatorio Laboral, con base en datos de la ENOE, actualizados en el segundo trimestre de 2012 (STPS 2012), las personas ocupadas que estudiaron la carrera de música se distribuyen en cinco regiones que agrupan a las 32 entidades político-administrativas del país.²¹ Estos profesionistas se concentran de forma abrumadora en la región central, que contempla Estado de México y Puebla, y el polo preponderante de la capital en la Ciudad de México, donde se encuentra 30% de los músicos, de acuerdo con el *Censo de Población y Vivienda 2010*. Como se observa en la gráfica 1, siete de cada diez personas que estudiaron música están en la región central, lo que contrasta con 36% de las personas que estudiaron una carrera profesional.

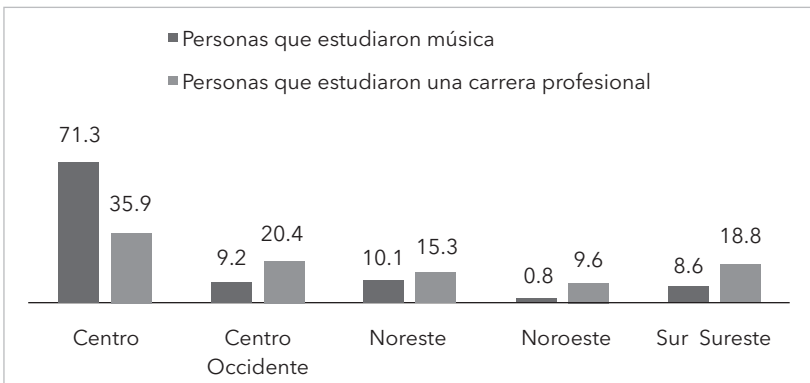
El resto de los profesionistas en música y artes escénicas se reparte en proporciones semejantes entre el Centro Occidente, con 9%, en estados de tradición en el campo de la música de concierto, como Jalisco y Michoacán; el noreste, con 10%, donde sobresale Nuevo León con una potente infraestructura cultural, y el sureste, con 9%, con Veracruz y Oaxaca como centros activos en la música popular y de concierto. La región noroeste queda muy atrás, con apenas 0.8% de los músicos profesionales (véase la gráfica 1).

Esta distribución de los músicos profesionistas en activo coincide con la matrícula escolar nacional de las especialidades de las carreras de música en 2001, cuando casi la mitad se concentraba en la Ciudad de México (ANUIES 2002). Hacia el comienzo del

21. Centro: Ciudad de México, Hidalgo, México, Morelos, Puebla, Tlaxcala. Centro Occidente: Aguascalientes, Colima, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Querétaro, San Luis Potosí y Zacatecas. Noreste: Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León y Tamaulipas. Noroeste: Baja California, Baja California Sur, Sinaloa y Sonora. Sur Sureste: Campeche, Chiapas, Guerrero, Oaxaca, Quintana Roo, Tabasco, Veracruz y Yucatán. Observatorio Laboral con datos de la ENOE, segundo trimestre 2012 (STPS 2012).

ciclo escolar 2010–2011 despuntaban algunos centros de formación profesional regionales, mientras la matrícula de la capital parecía estancarse (ANUIES 2011). El mapa 1 muestra una matrícula mejor distribuida entre cinco entidades emergentes y la Ciudad de México, con poblaciones de más de 300 estudiantes cada una, todavía sobre una base universitaria incipiente, pero extendida a buena parte del país.²²

Gráfica 1. Distribución porcentual de personas ocupadas que estudiaron música y artes escénicas según zona geográfica, 2012

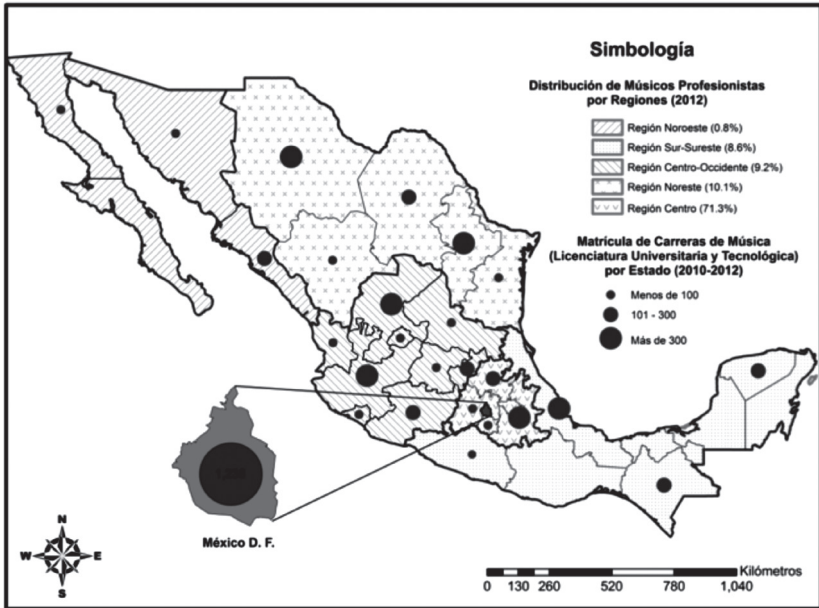


Fuente: Observatorio Laboral con datos de la ENOE, segundo trimestre 2012 (STPS 2012).

El registro de la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES 2011) considera 199 programas o carreras de música en el país, ofrecidos por 48 universidades o centros de enseñanza superior, 37 públicas y 11 particulares, en 27 entidades federativas. Entre las especialidades de los programas, destacan instrumentista, concertista en instrumentación y ejecución; siguen en importancia canto, composición y dirección

22. La matrícula de las carreras de música se elaboró con datos proporcionados por la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior en México (ANUIES). Cuestionarios 911, 9A, ciclo escolar 2010-2011, iniciación cursos (ANUIES 2011).

Mapa 1. Músicos profesionistas y estudiantes de música por regiones y estados



Fuentes: La regionalización fue tomada de Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS) (2012). La matrícula de las carreras de música es elaboración propia con datos proporcionados por la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES 2011).

coral y de orquesta, y por último, etnomusicología, laudería, jazz y otros. En un campo aparte, están las licenciaturas de formación docente con énfasis en la música que se imparten en escuelas normales y universidades.

Hay que destacar la formación de los primeros tres programas de posgrado en música en el país en este periodo: dos públicos, en la Ciudad de México y Xalapa, Veracruz, y uno privado en música de cámara en Puebla. Esta incipiente descentralización en la oferta educativa coincide con el ensanchamiento del mercado de la música de concierto respecto a las orquestas, uno de sus nichos de empleo tradicionales.

GEOGRAFÍA DE LAS ORQUESTAS Y LOS MÚSICOS DE ORQUESTA

Hasta ahora, no existen registros estadísticos públicos en México que ofrezcan datos básicos sistematizados de estos ensambles.²³ Apenas es posible tener información dispersa sobre su fundación y desarrollo en las páginas electrónicas oficiales de algunas agrupaciones y en notas de periódicos. En una muestra intencional de 33 orquestas actualizada en marzo de 2019, se identificaron seis fundadas entre 1928 y mediados de la década de 1950. A éstas se suman las siete creadas durante las siguientes tres décadas, es decir, en más de 60 años se formaron apenas 13 orquestas, de las cuales más de la mitad tenía su sede en la Ciudad de México. Hasta la década de 1990 y las primeras dos décadas del siglo XXI, se produjo la expansión numérica y territorial de estos ensambles, entre los que predominan los de carácter público (véase el cuadro 5).

23. Los registros sobre infraestructura cultural en el país del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), transformado en Secretaría de Cultura el 16 de diciembre de 2015 (SEGOB 2017), no aportan información al respecto y el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) no incluye este tipo de datos en la Cuenta Satélite de la Cultura (INEGI 2017).

Cuadro 5. Principales orquestas en México, 1928-2010

Periodo de fundación	Nombre de la orquesta	Régimen	
		Público (gobierno federal, estatal y universidades)	Privado
1928-1956	Orquesta Sinfónica Nacional	•	
	Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México	•	
	Orquesta de Cámara de Bellas Artes	•	
	Orquesta Sinfónica de Xalapa	•	
	Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato	•	
	Orquesta Sinfónica de Michoacán	•	
1965	Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional	•	
	Orquesta Filarmónica de Jalisco	•	
	Orquesta Sinfónica del Estado de México	•	
1970-1989	Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México	•	
	Orquesta Sinfónica de Minería		•
	Orquesta Clásica de México		•
	Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Tamaulipas	•	

1990-1999	Orquesta Sinfónica de Aguascalientes	•	
	Orquesta de Baja California		•
	Orquesta Filarmónica del Estado de Chihuahua	•	
	Camareta de Coahuila		•
	Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo	•	
	Orquesta Sinfónica de Oaxaca	•	
	Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro	•	
	Orquesta Filarmónica de Zacatecas	•	
	Orquesta Sinfónica de Estado de Tlaxcala		•
	Orquesta Sinfónica Sinaloa de las Artes	•	
2000-2018	Orquesta Filarmónica de Sonora	•	
	Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí	•	
	Orquesta Sinfónica de Quintana Roo	•	
	Orquesta Sinfónica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla	•	
	Orquesta Filarmónica de Nayarit	•	
	Orquesta de Cámara de Morelos	•	
	Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Durango Ricardo Castro	•	
	Orquesta Filarmónica del Desierto de Coahuila	•	
	Orquesta Sinfónica de Campeche	•	
	Orquesta Sinfónica de la Escuela de Música del Estado de Baja California Sur	•	

Fuente: Elaboración propia con información de las páginas electrónicas oficiales de las orquestas y notas de periódicos (direcciones electrónicas actualizadas en marzo de 2019).

<https://www.facebook.com/OSXUV/>; [http://www.ugto.mx/osug/](http://www.orquestasinfonicadexalapa.com/tlaqna-sala-de-conciertos-osx/el-proyecto-acustico.html); <https://www.festivalmorelia.mx/evento/56/orquestasinfonicademichoacan>; [https://www.osipn.mx/cultura/osipn/orquesta.html](https://www.ipn.mx/cultura/osipn/orquesta.html); <http://www.ofj.com.mx/orquesta/>; http://osem.edomex.gob.mx/acerca_de_la_osem; <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0006-18>; <https://www.mineria.org.mx/ampm-osm/>; <https://www.amabpac.org.mx/wp/la-orquesta-clasica-de-mexico/>; <http://www.uat.edu.mx/SEV/OSUAT/Paginas/Nosotros.aspx>; <http://www.aguascallientes.gob.mx/temas/cultura/osa/Historia.aspx>; <http://www.cam-bc.org/obc>; <https://www.facebook.com/pg/OFECHOICIAL/posts/>; <http://www.cameratadecoahuila.com.mx/category/nosotros/>; https://www.uaeh.edu.mx/adminyserv/gesuniv/div_ext/osuaeh/; <https://www.milenio.com/cultura/sinfonica-oaxaca-resurge-homenajea-jimenez-mabarak>; <https://www.nvnoticias.com/nota/47973/sorprende-musicos-de-la-sinfonica-resoluciones-de-se-culta>; <http://culturaqueretaro.gob.mx/iqa/sitio/Espaciosculturalescontroller/recinto/30>; <https://www.elsoldezacatecas.com.mx/cultura/orquesta-filarmonica-dara-conciertos-en-zacatecas-y-fresnillo-1918258.html>; <http://osetax.blogspot.com/2009/12/fundacion-orquesta-sinfonica-del-estado.html>; <http://www.isc.gob.mx/musicaofs.php>; <https://www.osslp.org/orquesta>; <https://www.20minutos.com.mx/noticia/b208469/orquesta-sinfonica-de-quintana-roo-renace-con-nuevo-proyecto>; <https://www.facebook.com/pg/Orquesta-Sinf%C3%B3nica-de-la-BUAP-147565805287154/about/>; <https://www.milenio.com/cultura/hayarit-se-enfila-a-integrar-una-orquesta-filarmonica>; https://www.facebook.com/pg/Orquesta-de-C%C3%A1mara-de-Morelos-158145200922371/about/?ref=page_internal; <https://www.facebook.com/events/5833915295011069/>; <http://oscam.culturacampeche.com/oscam/>; <https://elinformantebcs.mx/11062-2/>

Desde entonces, la política federal en la materia se enfocó en la promoción de la música de concierto y la formación de públicos afines al género musical, con el apoyo de gobiernos estatales y fondos privados en menor medida. La política descentralizadora rindió sus principales frutos a lo largo de la primera década del siglo XXI. En este fenómeno intervinieron otros factores, por ejemplo, las orquestas nuevas impulsadas por grupos de melómanos, músicos amateurs y profesionales relacionados con la vida cultural y el desarrollo turístico de las localidades, y las corrientes migratorias que trajeron consigo músicos de otros países y los nacionales que buscaron nuevos horizontes fuera de la capital. Las agrupaciones también se beneficiaron por movimientos culturales que emergieron en las universidades y se tradujeron en festivales con cierto renombre nacional e internacional.

Los datos dispersos sobre la variedad de conjuntos orquestales hablan de un mercado de calidades diversas para los músicos de concierto. En la cúspide siguen estando las orquestas de primera categoría, públicas, concentradas en la Ciudad de México, por lo general con más de 100 músicos profesionales con cierta estabilidad, que reciben recursos federales regulares, del gobierno de la Ciudad de México y algunos fondos privados. Algunas están enclavadas en los principales centros de educación superior.

En segundo lugar, están los ensambles que forman parte de los establecimientos culturales públicos de la Ciudad de México, las administraciones estatales o las universidades de los estados. Algunas funcionan como asociaciones civiles o fundaciones. Su condición financiera suele ser inestable, pues dependen del interés del gobierno en turno y de los particulares que simpatizan con el desarrollo de esta oferta cultural. Por ello, en la mayoría de los casos, no rebasan los 30 o 40 músicos —algunos de tiempo completo— con niveles profesionales dispares, sin permanencia asegurada, lo que los impulsa a buscar otros empleos para completar su ingreso.

En un tercer plano, aún más inestables, están las orquestas y bandas municipales o adscritas a las alcaldías de la Ciudad de México. Por último, en el piso de la pirámide se encuentran las orquestas y coros juveniles que constituyen un medio de inserción en el mercado de trabajo para estudiantes y músicos principiantes, pero también son un refugio para muchos que no logran tener un empleo principal ni permanente en las orquestas estatales y nacionales.²⁴

EL UNIVERSO EMPÍRICO: LA CIUDAD DE MÉXICO Y LA REGIÓN DE TIJUANA Y ENSENADA

Para ahondar en la descripción del universo heterogéneo de la música de concierto en México, se eligieron dos contextos de estudio que muestran los contrastes sectoriales y regionales de la profesión. Se comparó la condición social de los músicos profesionistas en la zona más densa del país en oferta musical, en la Ciudad de México, con la región noroeste, la más desprovista, en las ciudades de Tijuana y Ensenada en el estado de Baja California.²⁵

24. En los capítulos 3 y 4 de este volumen, se analizan las características del mercado de trabajo orquestal y las trayectorias laborales de los músicos de este género. Además de las orquestas mencionadas, habría que considerar los ensambles, coros, bandas y solistas de géneros musicales diversos, pocos adscritos a programas institucionales, públicos o privados, y el resto que funciona como iniciativa individual o colectiva por cuenta propia.
25. Para apegarnos a los datos estadísticos, nos referimos en particular a la ciudad de Tijuana, aunque el flujo de la dinámica cultural es constante entre las cabeceras de los tres municipios principales, Tijuana, Ensenada y Mexicali, que concentran la infraestructura cultural en materia musical. El primero es la capital económica del estado y la región noroeste del país, con una importante actividad industrial y de servicios. Destaca por ser la sede de la orquesta estatal, un centro de formación musical vinculado a la orquesta y numerosos ensambles, grupos y proyectos musicales y de artes escénicas. Ensenada es un puerto a 84 km de Tijuana. Además de su importancia económica, concentra la oferta de enseñanza e investigación, como la escuela de música de la universidad pública estatal, un centro de las artes y auditorios para representaciones escénicas. Mexicali es la capital política del estado y cuenta con equipamiento cultural relevante.

Del censo de 2000 al siguiente, la población ocupada de músicos profesionales en la Ciudad de México aumentó de 66% a 77%, contrario a lo que sucedió en el resto del país. También es mayor el porcentaje de aquellos que estudian y trabajan en el mismo campo de la música, aunque disminuyó de 86% en 2000 a 80% en 2010. Llama la atención que el grupo de los no ocupados entre estos profesionistas, en 2000, fue menor que la cifra nacional, 24% frente a 31%, y bajó diez puntos porcentuales durante la primera década del siglo XXI. En el mismo periodo, el indicador se mantuvo estable (véase el cuadro 6).

En cuanto a las actividades desempeñadas dentro del campo musical o afín, los músicos profesionistas dedicados a la interpretación han dejado de ser el grupo más importante entre los ocupados en la Ciudad de México. Hacia 2010, el mercado de trabajo se dividió en tres segmentos principales: enseñanza, 38%; interpretación,

Cuadro 6. Ocupación de los músicos profesionistas en la Ciudad de México, 2000 y 2010

	2000		2010	
		%		%
Ocupados	2 940	66.3	9 221	76.5
Música	2 516	85.6	7 381	80.1
Enseñanza	1 026	40.8	2 839	38.5
Interpretación	1 192	47.4	2 383	32.3
Otras actividades afines a la música	181	7.2	1 608	21.8
Industria cultural	117	4.7	551	7.5
Otros sectores no relacionados con la música	424	14.4	1 819	19.7
No ocupados	1 496	33.7	2 836	23.5
Total	4 436	100.00	12 057	100.0

Fuente: Elaboración propia con microdatos de INEGI (2000a y 2010a).

33%, e industria cultural y otras actividades relacionadas, 29%. La primera actividad se encuentra estancada, la segunda ha descendido y la última ha despuntado.

En los datos censales relativos a la ciudad de Tijuana, resalta que los músicos profesionistas, aunque escasos, se triplicaron, sobre todo durante la primera década del siglo XXI. Lo mismo sucedió a escala nacional: pasaron de 91 a 331 individuos en diez años. No obstante, la proporción de músicos profesionistas no ocupados en el municipio no se modificó.

Todos los músicos ocupados se dedican a la enseñanza. Al respecto, la investigación de campo mostró aspectos que no se observan en estos registros. En primer lugar, el establecimiento de músicos de orquesta en la región de Tijuana y Ensenada, que data de la década de 1990, y la formación de un sector incipiente dedicado a la enseñanza profesional, que no excluye a los que se dedican a la enseñanza preprofesional y otras actividades relacionadas o no con la música. Estos casos son un ejemplo del proceso irrefrenable de descentralización de la vida musical en México y de las transformaciones de fondo en las características de la profesión musical.

Cuadro 7. Ocupación de los músicos profesionistas en Tijuana, 2000 y 2010

Músicos profesionistas	2000		2010	
		%		%
Ocupados	45	49.5	166	50.2
Enseñanza	20	44.4	166	100.0
Otros sectores no relacionados con la música	25	55.6	0	0
No ocupados	46	50.5	165	49.8
Total	91	100.00	331	100.0

Fuente: Elaboración propia a partir de los microdatos de INEGI (2000a y 2010a).

Al comparar lo que sucede en la Ciudad de México, que concentró por décadas una tercera parte de estos profesionistas, con uno de los laboratorios musicales emergentes en el noroeste, en el que se delinea el nuevo perfil profesional de los músicos de concierto, se confirman algunas hipótesis planteadas en este capítulo.

En el balance general de los datos presentados hasta aquí sobre la música de concierto en México durante la primera década del siglo XXI, se advierte una evolución interesante. Por un lado, el incremento en la profesionalización aunada a la descentralización de la infraestructura educativa y cultural ha creado nuevos públicos y consumidores que presionan para obtener servicios de mayor calidad, como lo indica la existencia de orquestas en casi todo el país. Por el otro, el reconocimiento de los actores públicos acerca de la cultura como parte fundamental del desarrollo económico regional y un antídoto contra la violencia social y delincuencia se ha traducido en más inversiones públicas en la materia.²⁶

Al comparar dos casos extremos, se encuentra que la aglomeración de recursos culturales en el centro del país y la masificación de la enseñanza profesional de la música —procesos que deben estudiarse a fondo— han acentuado las diferencias entre el sector privilegiado y selecto de los músicos de las grandes orquestas y la masa creciente de músicos con numerosos subempleos en orquestas locales de segunda categoría, instituciones de educación básica y secundaria, circuitos comerciales relacionados con la industria cultural, la práctica privada de la profesión y trabajos no relacionados con la música. Esto refleja la mercantilización de un sector que a lo largo de su historia ha dependido de la

26. Aunque, las políticas que plantean la intervención de la cultura en la lucha contra la violencia en México son motivo de críticas agudas que apuntan a la falta de consideraciones más amplias sobre la relación entre cultura y violencia, cuyos resultados están lejos de ser automáticos, como los hacen parecer los postulados gubernamentales.

inversión pública en los dos primeros segmentos. En la docencia, este fenómeno se expresa en el incremento de escuelas privadas. Es posible creer que los músicos profesionales que no son absorbidos por las actividades de interpretación ahora se emplean en actividades relacionadas con el cine, el teatro, la televisión y otros establecimientos culturales y de entretenimiento. Falta mucho por investigar al respecto.

GRUPO DE ESTUDIO, DIMENSIONES

Y HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN

El ejercicio descriptivo básico de los linderos sociodemográficos y sociolaborales de los profesionistas de la música, a partir de registros estadísticos nacionales y otros específicos sobre sus programas de estudio y centros de formación, fue la base para construir una plataforma de observación empírica, que permitió ir al fondo de los problemas relacionados con el empleo de estos individuos. Para conformar la muestra intencional, adecuada para una investigación exploratoria, se seleccionaron 80 músicos y se elaboraron dos herramientas que sostienen el trabajo de campo, un cuestionario y una guía de entrevista. Estos utensilios metodológicos están diseñados a partir de dimensiones objetivas y subjetivas, respectivamente. El cuestionario busca capturar los datos que caracterizan las condiciones sociales y laborales de los músicos entrevistados, y la guía invita a la narración de sus trayectorias profesionales y condiciones de trabajo.

Para integrar la muestra intencional de músicos, como se indica en el cuadro 8, se incorporaron individuos de edades diversas y de ambos sexos, y se atendieron las diferencias en su formación y situación en el empleo en las dos ciudades estudiadas. La disparidad en su conformación responde a las particularidades de la población y los lugares de estudio, y a las posibilidades de acceso.

Cuadro 8. Características sociodemográficas de los músicos entrevistados

Características		%
Región		
Tijuana-Ensenada	22	27.5
Ciudad de México	58	72.5
Total	80	100.0
Sexo		
Mujeres	24	30.0
Hombres	56	70.0
Total	80	100.0
Grupos de edad		
24-29 años	8	10.0
30-49 años	45	56.3
50 años y más	27	33.8
Total	80	100.0
Edad promedio	46.8 años	
Situación conyugal		
Solteros	22	27.5
Unidos	41	51.3
Alguna vez unidos	17	21.3
Total	80	100.0

Fuente: Elaboración propia con base en los datos de la encuesta.

Dado que la investigación es exploratoria de tipo cualitativo, se buscó que la muestra no rebasara los 100 casos. Además de la muestra de 80 individuos, se entrevistó un subgrupo de 30. Aunque el propósito era que la distribución de los músicos por localidad y región fuera equivalente, la concentración de los profesionistas en la Ciudad de México influyó para que esta muestra fuera mayor. Predominan los hombres, 56 de 80, lo que confirma la pauta masculina de esta profesión, notoria en especial entre los músicos de orquesta. En relación con la edad, hay un sesgo porque la muestra se integra por músicos profesionistas activos en orquestas y escuelas de música. Casi tres

cuartas partes son personas de más de 30 años, de las cuales 45 se concentra en el grupo de 30 a 49 años de edad. La situación conyugal refleja no sólo las edades de los músicos de la muestra, también las dificultades que enfrentan estos profesionistas para conciliar la vida familiar y laboral. Del total de la muestra, sólo la mitad más uno vivía en pareja al momento de la entrevista.

LA ENCUESTA: EL CONTORNO SOCIAL DE LOS MÚSICOS

En la encuesta, el perfil sociodemográfico de los músicos se delinea a partir de sus antecedentes familiares y otros datos básicos, como sexo, edad, escolaridad, estado civil y nacionalidad.

ANTECEDENTES FAMILIARES: ESCOLARIDAD

Y OCUPACIÓN DE LOS PADRES

Los estudios de los padres son un indicador aceptado de movilidad social. Como se verá, las cifras confirman que la escolaridad de los padres influye en la trayectoria laboral de los músicos. Llama la atención que la formación académica de ambos progenitores es casi igual, pero sólo 56% de las madres trabaja, mientras 41% se dedica a actividades del hogar. En contraste, casi la totalidad de los padres está en el mercado de trabajo (véase el cuadro 9).

FORMACIÓN PROFESIONAL

La formación profesional de los músicos entrevistados, como puede verse en el cuadro 10, está antecedida por la preparación musical que tiene lugar al mismo tiempo que la formación escolar preprofesional y tiene una duración promedio de 10.4 años. Más de 60% de los entrevistados estudió música en escuelas o academias públicas, lo cual coincide con la preeminencia de los programas de instituciones públicas del país. Un número significativo de músicos sigue el camino clásico de aprendizaje con un tutor y unos pocos asisten a escuelas privadas. Sin embargo, como se verá al analizar sus

trayectorias profesionales, los músicos por lo regular combinan varias modalidades de estudio.

Cuadro 9. Escolaridad y condición de actividad de los padres de los músicos entrevistados

Características	Padre		Madre	
		%		%
Escolaridad				
Ninguno	0	0.0	3	3.8
Primaria	15	19.0	16	20.5
Secundaria	4	5.1	9	11.5
Bachillerato	20	25.3	16	20.5
Universidad	35	44.3	32	41.0
Otros estudios	5	6.3	2	2.6
Total ¹	79	100.0	78	100.0
Condición de actividad				
Trabaja	74	96.1	44	56.4
Estudia	0	0.0	2	2.6
Actividades del hogar	0	0.0	32	41.0
Otras actividades	3	3.9	0	0.0
Total¹	77	100.0	78	100.0

Fuente: Elaboración propia con base en los datos de la encuesta.

¹ Sin considerar los casos perdidos, en los que el dato se desconoce o no se contestó la pregunta.

Entre los músicos de orquesta y profesores de música entrevistados se confirmó un nivel alto de escolaridad, pues 90% cuenta con formación equivalente a grados universitarios. No obstante, se encontraron también algunos que ejercen su profesión sin reconocimiento formal, en particular en la región de Tijuana y Ensenada.

Distinguimos tres grupos de profesionistas formales: los que tienen estudios superiores y no siguieron su perfeccionamiento, 24%; los que tienen posgrados o cursos de especialización, pero no estaban estudiando cuando los entrevistamos, casi la mitad de la muestra, y los que tienen estudios de posgrado o especialización

y siguen estudiando, 10%. Llama la atención que el grupo de los que tienen estudios informales en la región noroeste, sin licenciatura, es más grande que el de los residentes de la Ciudad de México —23%—.

Cuadro 10. Formación preprofesional y perfil educativo de los músicos entrevistados

Características		%
Modalidad de estudios preprofesionales		
Institución pública	52	65.0
Institución privada	9	11.3
Tutor	13	16.3
Otras modalidades ¹	6	7.5
Total	80	100.0
Grado escolar		
Preparatoria	10	12.5
Licenciatura y más	70	87.5
Total	80	100.0
Perfil educativo (grado alcanzado/estudia en la actualidad/ posgrado/curso de formación profesional)		
Nivel medio superior, estudia y con cursos	3	3.8
Nivel medio superior, no estudia y con cursos	2	2.5
Nivel medio superior, no estudia y sin cursos	5	6.3
Nivel superior, estudia, con posgrados o algún curso	8	10.0
Nivel superior, estudia, sin posgrados o algún curso	4	5.0
Nivel superior, no estudia, con posgrados o algún curso	39	48.8
Nivel superior, no estudia, sin posgrado o algún curso	19	23.8
Total	80	100.0

Fuente: Elaboración propia con base en los datos de la encuesta.

¹ Autodidacta, escuela de nivel básico y la banda u orquesta de localidad.

NACIONALIDAD Y MOVILIDAD GEOGRÁFICA

La cuarta parte de los músicos entrevistados provienen del extranjero. Esto es común en el medio musical profesional actual. Algunos fueron seleccionados para establecer puntos de contraste con

Cuadro 11. Perfil educativo por región de los músicos entrevistados

Escolaridad	Grado de escolaridad			%	Ciudad de México	%
	Tijuana-Ensenada					
Preparatoria	5			22.7	5	8.6
Licenciatura y más	17			77.3	53	91.4
Total	22			100.0	58	100.0
Perfil educativo (grado alcanzado/estudia en la actualidad/posgrado/cursó de formación profesional)						
Nivel medio superior, estudia y con cursos	1			4.5	2	3.4
Nivel medio superior, no estudia y con cursos	0			0.0	2	3.4
Nivel medio superior, no estudia y sin cursos	4			18.2	1	1.7
Nivel superior, estudia, con posgrados o algún curso	3			13.6	5	8.6
Nivel superior, estudia, sin posgrados o algún curso	1			4.5	3	5.2
Nivel superior, no estudia, con posgrados o algún curso	10			45.5	29	50.0
Nivel superior, no estudia, sin posgrado o algún curso	3			13.6	16	27.6
Total	22			100.0	58	100.0

Fuente: Elaboración propia con base en los datos de la encuesta.

las trayectorias profesionales de los nacionales. Varios vienen de Europa occidental o Estados Unidos, otros de países latinoamericanos y un número significativo de los países del antiguo bloque socialista.

LA ENTREVISTA: LAS DIMENSIONES

SUBJETIVAS DE LA PRECARIEDAD LABORAL

La narrativa sobre la condición familiar y laboral de los músicos se construyó a partir de entrevistas a profundidad que se aplicaron a 30 músicos tomados de la muestra más amplia. Tuvimos como referencia las dimensiones subjetivas de la precariedad, como se explicaron en la introducción, y consideramos su expresión amplia que comprende la vida laboral y familiar de los sujetos. Con estos datos cualitativos, identificamos las características de la precariedad, que tocan seis dimensiones: temporal, económica, organizacional, relacional, social y de la vida cotidiana. El análisis pormenorizado se desarrolla en el capítulo 4.

Cuadro 12. Dimensiones subjetivas de la precariedad

Dimensiones de la precariedad	Características generales
Temporal	Categorías de empleo y trayectorias laborales objetivas y subjetivas
Económica	Gestión individualizada de los ingresos
Organizacional	Control sobre el trabajo en situaciones de multiempleo (jornadas y espacios de trabajo)
Relacional	Jerarquías, cooperación y negociación
Social	(In)seguridad social
Vida cotidiana	Trabajo, género y mundo privado

Fuente: Elaboración propia.

CONCLUSIONES

Esta primera aproximación cuantitativa a la población de estudio reveló los contornos que definieron a los músicos profesionistas en la primera década de este siglo y el lugar que ocupan en el universo de los profesionistas en México. El corte que separa a los músicos con estudios profesionales nos permitió observar también sus particularidades sociodemográficas y sociolaborales, además de su distribución geográfica. El contraste entre los datos estadísticos generales y los obtenidos en la investigación empírica en las dos regiones analizadas hizo posible profundizar en las particularidades de esta población. La estrategia de análisis ayudó a comprender mejor la heterogeneidad sociolaboral y regional de esta profesión. Así, aunque en el conjunto de los datos estadísticos nacionales se observan características y tendencias en la formación escolar, las actividades y el perfil sociodemográfico y sociolaboral, el análisis desagregado por ciudad y las características individuales de los músicos, como se verá más adelante, desvelan la complejidad de la unidad de análisis. En el estudio aplicado se observa una relación entre las ocupaciones y el sexo de los músicos de la muestra, por ejemplo, la tendencia a la masculinización de la actividad musical entre los músicos de orquesta. Sin embargo, esta inclinación no es estática y puede cambiar por regiones. Acerca de los contrastes geográficos, si bien cada vez es más notoria la emergencia de otros centros de formación musical y de mercados de trabajo, hay diferencias en la formación profesional y las oportunidades laborales. Mientras en la Ciudad de México la profesionalización de los músicos es contundente, en otros lugares, como en Tijuana, todavía se aprecia un atraso. También las oportunidades de trabajo en sitios alejados de la capital siguen atadas al mercado tradicional de la enseñanza. En la Ciudad de México, las nuevas ocupaciones de la llamada industria cultural van en aumento. Asimismo, es determinante la escolaridad de los músicos y sus padres, de los

cuales poco más de 40% tiene estudios universitarios. En suma, el perfil socioprofesional de los músicos de la muestra indica que en su mayoría son hombres, relativamente jóvenes y con educación profesional. Las diferencias radican en las economías locales, los mercados de trabajo y las ocupaciones. Esta serie de factores interactúa con las condiciones laborales de los trabajadores de cada ocupación y define sus vivencias de la precariedad. En los siguientes capítulos profundizaremos en los significados de este fenómeno, que orienta la formación profesional de los músicos, sus trayectorias profesionales y sus experiencias de trabajo.

CAPÍTULO 2. LOS CAMINOS DE LA FORMACIÓN PROFESIONAL. FAMILIA, ESCUELA Y MERCADO DE TRABAJO

Mi familia tiene como 120 años que se dedica a la música. Desde que naces, oyes música; desde que estás en la cuna, te identificas con la música, entonces es lo único que quieres hacer

—DANIEL (TROMBONISTA)

La formación artístico-profesional de un músico no sigue una trayectoria lineal, como proponen los programas de estudio y ciertos patrones generalizados que desglosan “lo que debe saber un músico profesional” en habilidades, dominios, competencias y conocimiento técnico certificado, además de pasar por escuelas determinadas y otros procesos de reconocimiento, como los concursos y premios. En este capítulo se verá que ninguna de estas coordenadas es determinante.

¿Qué es ser músico profesional hoy en México? La pregunta atraviesa este estudio y no se responde de manera directa. En este capítulo ensayamos diversas respuestas que surgen de reconocer la complejidad de la interrogante. Los perfiles y trayectorias de los entrevistados dan testimonio de definiciones que parecen laxas, pero son congruentes para documentar la práctica de su disciplina. Por estas razones no hay respuestas generales. La identidad profesional de los músicos es un proceso que depende de situaciones particulares en contextos históricos dados, pues todo músico, como cualquier artista, cuando se legitima lo hace sólo en el marco que le imponen estos límites.

En el capítulo 1 se ensayó una descripción sobre quiénes son los músicos profesionistas en México a partir de los datos de censos, encuestas nacionales y un ejercicio propio. Aclaramos que la

delimitación operacional, cuantitativa, nos obligaba a hablar de profesionistas con cierto grado de escolaridad, que estudian o cursaron programas técnicos, universitarios y de posgrado en música. En este capítulo volvemos a la idea de *grupo profesional* en el sentido amplio del término, que se refiere a la identidad derivada de la visibilidad social y la autoadscripción de los individuos (Dubar 2003). Esto implica conocer los contextos en los que se unen a un grupo profesional y los significados que le otorgan a este proceso, matizado por sus experiencias, reconstruidas y sesgadas por sus recuerdos. Para profundizar en este terreno complejo, es imperativo hacer un acercamiento múltiple a la voz de los músicos y la de los otros, que buscan regular y legitimar sus campos de acción. De ahí nuestro interés por identificar las posturas y los factores aludidos en el discurso, en principio los que explican la orientación de los músicos y sus trayectorias.

¿Cuáles son las situaciones concretas, los desafíos, que enfrentan los músicos mexicanos contemporáneos ante un camino incierto desde el comienzo? Este capítulo se divide en tres apartados para esbozar una respuesta. El primero retoma algunos dilemas y conjeturas sobre cómo se llega a ser artista —músico— y los asuntos críticos de la formación, vocación e identidad. En el segundo se hace un resumen de estilos y tradiciones de la enseñanza musical en el país a manera de preámbulo para llegar a la última parte, que reúne los relatos de directores de escuelas profesionales y músicos que se formaron dentro y fuera de ellas. Se expone una gama de pensamientos recuperados en las entrevistas para hacer evidentes los ángulos de la cuestión y sus respuestas posibles.

PREGUNTAS, DILEMAS, CONJETURAS:

QUIÉN ES Y CÓMO SE DEVIENE MÚSICO

Antes de entrar en materia, conviene recordar lo dicho por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en un encuentro con un grupo

de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Nimes, en 1999 (2011). El autor puso sobre la mesa preguntas que siguen siendo pertinentes para comprender el mundo del arte, en nuestro caso, de los músicos profesionales en México. Sin más rodeos, se cuestiona qué es un artista. Es difícil responder de manera acotada, estrecha y directa, todo lo contrario, se requiere un pensamiento más elástico, dispuesto a formular dilemas y conjeturas que llamen a la reflexión y que, a su vez, lleven a nuevas preguntas y dilemas. Según Bourdieu, un artista puede ser “alguien que dice de sí mismo que es un artista, o es aquel de quien los otros dicen es artista” (2011, 22). La respuesta no es trivial, aunque lo parezca. Por ejemplo, cuando las instituciones públicas se plantean el asunto imperativo de regular la condición social de los artistas —en el sentido promovido por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) desde 1980—, es esencial formular criterios técnicos para determinar quiénes pueden ser reconocidos como tales. Esto constituye una condición *sine qua non* para resolver un asunto delicado, por ejemplo, la creación de un directorio de artistas, que al ser identificados así, podrían ser reconocidos como personas con derechos sociales y laborales. Este reconocimiento abarcaría también a las asociaciones que los agrupan. En este ejercicio es indispensable escuchar a los propios artistas. Con todo y lo apremiante de las decisiones, hasta hoy no existe una definición universal aceptada de lo que significa ser un artista profesional y el tipo de empleo y derechos a los que pueden aspirar.

En la conversación entre Bourdieu y los estudiantes franceses saltó otra pregunta que también nos preocupa: ¿por qué y cómo se deviene artista? El autor apunta la siguiente respuesta-reflexión: “aparte del deseo de gloria, ¿qué es lo que produce la vocación de ser artista?”. De manera tajante, rechaza la idea de que la vocación es algo misterioso e inaprensible, un don, predisposición, habilidad o genialidad que se hereda, creencia sobre la que se ha cons-

truido “el culto del artista”. En el caso de los músicos, esta noción es alimentada por los conservatorios que llaman a cultivar un arte, una actitud sacerdotal, más que a preparar una carrera, y que imbu-
yen en sus estudiantes grandes aspiraciones de éxito (Caves 2000, 24). Sin embargo, en la medida en la que el trabajo artístico se hace visible en el mercado laboral, la ideología del don, por llamarla de alguna manera, pierde su centralidad y se hace evidente que el trabajo en los campos de las artes está desprotegido y se sitúa en los márgenes, aun en los establecimientos más formales de la industria cultural (Beck 2002, 3).

Con todo, la ideología del don sigue influyendo en la percepción social de las artes como profesión. Según Caves (2000, 23), es común que los estudiantes de bellas artes otorguen un valor estético elevado a su trabajo, mientras califican a la baja su valor económico. Esta discrepancia en la valoración de la obra de arte se reproduce en el campo profesional y se expresa en el dilema de trabajar “por amor al arte”, aunque sea con mal pago, frente a la posibilidad de tener un trabajo rutinario mejor pagado, incluso mejor si está fuera del campo de las artes y la creación.

El encauzamiento de estas percepciones contrastantes sobre el quehacer artístico refleja las disputas que se suceden dentro de los campos del arte. La institución escolar cumple un papel fundamental en esto, pues es la poseedora de los recursos “colectivamente acumulados” —del capital cultural—, al mismo tiempo que desempeña un papel estratégico en su reparto —desigual— al imponer limitaciones y posibilidades en el acceso de los individuos al mercado de trabajo y en su desarrollo profesional (Bourdieu 2011, 38).

Sobre el tema, las corporaciones y academias, además de intervenir de manera directa en la regulación del aprendizaje de los artistas, establecen las convenciones relacionadas con el proceso creativo en general —normas, reglas, acuerdos, costumbres— y los vínculos entre los artistas y el público (Becker 1982, 30).

Además, no hay que olvidar que el Estado se encuentra por encima de las instituciones para determinar las reglas generales de control sobre las profesiones, por un lado, y los mecanismos del mercado para traducir el valor estético en valor económico, por el otro. En el fondo, esto supone un proceso de legitimación política que depende de los actores y las apuestas en juego.

En resumen, si buscamos saber qué hace al artista, es menester considerar las condiciones sociales e históricas en las que están situados, las regulaciones institucionales que los enmarcan y lo que Bourdieu denomina el *habitus* (2011, 39-40). El *habitus* comprende las disposiciones —maneras de ser, miradas, categorías de percepción— y los esquemas —estructuras de invención, modos de pensamiento— ligados a las trayectorias, como el origen social, la formación escolar, los tipos de escuela. En el vínculo entre el *habitus* y el campo de juego se engendra la llamada “consagración artística”, que constituye una relación social construida en el proceso de producción y consumo de los bienes simbólicos que rige el mundo del arte, lejos de ser una representación mística del arte y el artista. En otras palabras, la especialización de los campos artísticos supone la constitución de un cuerpo diferenciado de productores y vendedores de bienes simbólicos profesionales —sometidos a imperativos técnicos y normas que definen las condiciones de acceso a la profesión— e instituciones que legitiman los saberes del campo artístico (Bourdieu 2011, 86).²⁷

HABITUS VOCACIONAL: FORMACIÓN, VOCACIÓN E IDENTIDAD

¿Cuál es el entorno histórico y social en el que nacen y crecen las personas que se dedican a la música? ¿Éste incide en su elección profesional? ¿Es un estímulo, una referencia, o no guarda relación con su trayectoria? Como lo plantean Hargreaves, Miell, y Macdonald

27. Véase una ampliación del tema en Bourdieu (1999; 1988).

(2002, 117-133), la forma en la que los músicos se definen a sí mismos, y el papel de la familia y la escuela, constituye una referencia central de sus percepciones sobre la música y el campo musical. Al poner en el centro la pregunta sobre la identidad profesional de los músicos a partir de sus funciones sociales, se toca también el problema de su autenticidad, relacionada con el tipo de experiencia musical que tiene cada uno y con las definiciones sociales imperantes sobre qué debe entenderse por formación profesional. La formación profesional supone “adquirir y mantener un conjunto de habilidades, convenciones culturales y caminos para lograr lo que puede ser llamado un *habitus* vocacional, del que las prácticas de trabajo simplemente son una parte” (Coulson 2012, 252). De ahí derivan diferencias entre categorías particulares de músicos, por ejemplo, compositores, arreglistas e intérpretes, que pueden calificarse como de mayor o menor prestigio, aunque eso depende de la época, los estilos y las generaciones, entre otros factores.

El compositor contemporáneo de origen estadounidense Philip Glass ilustra en sus memorias estas divisiones. En la década de 1960, en la famosa escuela neoyorquina de música Juilliard, la teoría estaba separada de la práctica musical:

Hacer de la práctica musical y la escritura dos actividades separadas era una mala idea. Reflejaba un desconocimiento de la naturaleza misma de la música. La música, por encima de todo, es algo que se toca, no algo que solamente se estudia... Para mí, la interpretación es una parte esencial del hecho de componer. Esa actitud, sin duda, fue propiciada por mi generación. Nosotros éramos todos intérpretes. Que llegáramos a ser intérpretes por voluntad propia fue parte de nuestra rebelión (2017, 113-114).

Entre estas diferencias, no hay que olvidar las impuestas por la división del trabajo, que produce trabajos especializados diferenciados

según los géneros musicales, por ejemplo, clásico, jazz o *rock*, las escuelas imperantes y las épocas. Destaca también la división entre trabajo creativo o artístico, y trabajo paraartístico o de apoyo. Este último considerado por lo general como menos calificado (Becker 1982, 17-21). Concluimos que las identidades musicales siempre se basan en categorías sociales y prácticas culturales musicales diferentes, y dependen de la posición que ocupa el músico en la estructura del campo artístico, que impone una distribución desigual del capital simbólico.

Cada vez que los entrevistados utilizaron la palabra *formación*, apareció entretejida con conceptos como *vocación* e *identidad*. Pero esa relación no resulta extraña a la luz del cruce que propone Pierre François (2009, 166). Para este autor, la pregunta por la *vocación*, esa especie de llamado al que responde el individuo, se reformula de manera más concreta al atender a los factores que atraen a un niño o adolescente hacia la música, y el camino que sigue para lograr su condición profesional. La *vocación*, así significada, no aparece como una iluminación súbita, dada de repente, sino, en sentido estricto, “queda ligada a la acumulación de una competencia específica y técnica de muy alto nivel” (François 2009, 167), que se produce a lo largo de la carrera musical. Por eso no puede entenderse como una decisión y tampoco como una decisión en abstracto. De manera concreta, según cada situación y contexto biográfico, la influencia de padres, amigos y profesores orienta la elección de la carrera. De ahí que la *vocación* sea resultado de interacciones con los otros (François 2009, 168-169). Por último, esta *vocación* se entrelaza, según lo dicho por los músicos entrevistados, con categorías como *experiencia* y *prestigio*. Por lo que, si se entiende la experiencia como “una manera de conocer sus aptitudes y las condiciones para la realización”, este estrato vivencial queda atravesado por las concepciones sobre el prestigio, “la tensión entre sueño y realidad objetiva”, que al final alimenta el reto de llegar a ser un músico profesional.

ESTILOS Y TRADICIONES EN LAS ESCUELAS PROFESIONALES DE MÚSICA. CIUDAD DE MÉXICO²⁸

Veamos ahora cómo se constituye el marco institucional que regula el aprendizaje de los músicos mexicanos. Primero haremos una revisión somera de la historia de las principales escuelas profesionales de música públicas de la Ciudad de México, para visualizar las tradiciones pedagógicas musicales imperantes en las que se insertan los músicos actuales.²⁹ Este marco se alimenta del coro de voces de los directivos de las escuelas y de algunos músicos profesionales, provenientes de las entrevistas realizadas entre 2010 y 2011.³⁰ De este contraste de opiniones saltan preguntas sobre cómo los músicos se constituyen en seres sociales, cómo se ven a sí mismos, qué prejuicios y ventajas tienen los sujetos artísticos en sociedades como las nuestras.³¹

En la actualidad hay una gran variedad de centros de estudios musicales en la Ciudad de México. Destacan las escuelas públicas, algunas con una caudalosa trayectoria histórica, como el Conservatorio Nacional de Música (CNM), la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (FM-UNAM) —hasta diciembre de 2014, Escuela Nacional de Música— o la Escuela Superior de

28. Nos referimos sólo a esta entidad porque concentra los establecimientos culturales más importantes del país, entre los que destacan las escuelas de música con mayor tradición. Además, en estas escuelas estudiaron y trabajan muchos de los músicos entrevistados.
29. Esta revisión histórica resume las visiones de los autores referidos en el texto y de los directores de las escuelas en el momento de la investigación, así como del director y el subdirector académico de un centro cultural al que está adscrita una de las escuelas consideradas.
30. Como se ha dicho, mantenemos el anonimato de nuestros informantes para destacar su perspectiva, más que voces particulares.
31. En la recopilación y análisis del material bibliográfico desarrollado en este apartado participaron alumnos de la licenciatura en sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Destacamos a Erick Bautista y Liliana Juárez. Parte de esta información fue la base para sus trabajos terminales.

Música (ESM). Cabe mencionar que desde principios de este siglo han proliferado pequeñas y medianas instituciones privadas con perfiles diversos. Algunas buscan ser centros de especialización innovadores sobre aspectos de la enseñanza musical que no se encuentran en las escuelas públicas, de carácter más masivo; en otras es evidente que el objetivo es el lucro por encima de la calidad de las clases. La tradición de enseñanza encarnada en cada escuela proyecta de alguna manera cómo se define socialmente el quehacer artístico y las características de los sujetos que lo sustentan, es decir, cada grupo social posee una identidad propia que se refiere a un pasado inscrito en las representaciones colectivas que le dan sentido y lo justifican.

La constitución de los espacios de enseñanza musical es clave para la formación de sujetos, por medio de su historia y su caracterización es posible contextualizar aspectos identitarios del músico y su desempeño. A modo de primer acercamiento, puede decirse que el hecho de que la formación musical tenga lugar, por lo general, a temprana edad, habla del papel de la familia para fomentar el acercamiento de los niños a la música, amén de la escuela y el entorno social inmediato, como las redes de amigos y conocidos. Que preguntas como “quién fue tu maestro”, “con quién aprendiste” abunden y tengan relevancia en el ambiente es testimonio de la figura de los maestros —la personalidad que implica cada maestro— como legitimadores del oficio, al grado de funcionar como enlaces y voces de recomendación en el mercado laboral.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA.

LA TRADICIÓN COMO CLAVE

Fundado en 1866, el Conservatorio Nacional de Música (CNM) es la primera escuela formal de música en Hispanoamérica. Entre sus antecedentes, que se remontan a la época colonial, se encuentran los esfuerzos de varias órdenes religiosas para crear los primeros

centros dedicados a la enseñanza musical del país.³² Según Saldívar (1934), la palabra *conservatorio* apareció publicada por primera vez en una carta en el periódico *El Sol*, el 15 de abril de 1825. El compositor y pedagogo mexicano autor de la carta la utilizó en dos sentidos: como sinónimo de *hospicio*, aplicada a todos los establecimientos en los que se educaba por caridad a los huérfanos, en especial en música, y como equivalente de *escuela de música* en la que se dan cursos completos con limitación de edad y aptitudes. En 150 años de historia, del Conservatorio han salido músicos de la talla de Julián Carrillo, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo y Juventino Rosas. Además, de ahí se han desprendido otros organismos, como la hoy Facultad de Música de la UNAM, la Escuela Nacional de Arte Teatral y la Orquesta Sinfónica Nacional, del Instituto Nacional de Bellas Artes (Zanolli 2000, 5-11).

En sus comienzos, el CNM ostentaba la hegemonía de la enseñanza musical en México. Todos los músicos notables del país llegaban al recinto, que contaba con planes de estudio enfocados en el desarrollo de los estilos musicales dominantes de la época: operístico, instrumental y coral. La institución surgió por iniciativa privada y poco a poco se convirtió en pública, regida por políticas estatales. Durante el régimen de Porfirio Díaz (1876-1911), cuando el apoyo gubernamental fue más evidente, fue moldeada en el contexto del espíritu nacionalista en las letras y las artes, lo que generó ciertas resistencias en las tradiciones religiosas. Hacia 1910, al filo del estallido de la Revolución mexicana, como una expresión de la madurez de la institución, en el CNM se fermentaba una de las características que lo distinguen aún hoy: ser generador de talentos musicales, virtuosos ejecutantes y compositores extraordinarios.

32. Podemos citar la Escuela de Música, fundada en 1740, en el Convento de San Miguel Bethlen de la Ciudad de México, y la Escuela Patriótica Municipal de Veracruz, creada en 1816 (Saldívar, 1934).

El CNM pasó de depender del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en 1905, a ser parte del Departamento Universitario y Bellas Artes, de la Universidad Nacional de México (UNM), en 1917, fundada siete años atrás. Su adscripción como dependencia universitaria perduró hasta 1929, cuando se reincorporó al Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP), con el nacionalismo como bastión del proyecto educativo.³³

Ese año, el CNM sufrió una escisión. La UNM se erigió como autónoma y de manera simbólica rechazó la figura estatal bajo la que se resguardaban la mayoría de las instituciones nacionales. Es decir, cuando los círculos intelectuales de la casa de estudios vieron en este recinto un espacio para las artes, las ciencias y las humanidades, defendieron el CNM como un centro de estudios de alto nivel y profesionalización de la educación, con lo que provocaron un enfrentamiento dentro de la institución, que se proyecta hasta hoy. La primera Escuela Nacional de Música, de carácter universitario, se opuso al CNM. Por un lado, se desplegó una educación musical que pretendía ser de masas, orientada a los sectores medios urbanos en expansión, pivoteada por el CNM, y por el otro, prevaleció la educación musical cultural superior, que no era accesible a todos los sectores de la población, absorbida por la Escuela Nacional.

Maestros y alumnos se vieron motivados tanto por las concepciones de lo que debía ser la enseñanza musical, como por el sentido social que marcaba al músico profesional. Las posturas estaban en choque: unas optaban por preservar su condición universitaria y se resistían a la reincorporación a la SEP; otras buscaban lo contrario. El enfrentamiento provocó que una parte importante de la planta docente entregara su renuncia al director Carlos Chávez

33. Estos cambios ocurrieron en el contexto del régimen posrevolucionario.

para manifestar su inconformidad con la determinación de permanecer en el seno de la SEP. Esto dio origen a una nueva institución educativa musical, la primera Facultad de Música, fundada el 7 de agosto de 1929.

En cuanto al CNM, en 1951, su plan de estudios definió los criterios para la selección de los aspirantes y redujo los objetivos de la institución a dos: la enseñanza profesional de la música y la preparación de maestros especializados en la enseñanza musical. Se crearon las secciones de iniciación para niños, estudios secundarios, técnicos, técnicos superiores y normales. En 1962 se estructuraron las carreras profesionales en tres ciclos, inicial, medio y superior (Zanolli 2000), que han prevalecido con algunas variantes en las escuelas musicales de la Ciudad de México y el país.

De acuerdo con esta concepción de la enseñanza profesional de la música, los maestros del CNM son concebidos como los transmisores oficiales de los conocimientos adquiridos, su tarea es formar nuevas generaciones, en tanto reproducción de saberes, y sobre todo, de una cosmogonía del mundo musical. Su calidad como profesionales está afincada en el prestigio de la institución y su reconocimiento social. Las figuras sobresalientes formadas ahí contribuyen, a su vez, a preservar y renovar la tradición con su propia imagen. El mecanismo principal mediante el cual se transmiten los valores de la tradición institucional es la convivencia y práctica cotidiana de la relación maestro-alumno, propia del aprendizaje de los oficios, en un ambiente solemne por la admiración a las figuras a alcanzar. Otros valores relativamente diferenciados de esta tradición son el respeto por la profesión artística y la importancia del arte, la posesión de una personalidad creativa y musical propia, que se expresa en el carácter ejecutante de la persona. Los valores adquiridos en las instituciones musicales permanecen en el estudiante a lo largo de toda su vida. Los músi-

cos profesionales llevan en sí mismos a la institución donde se formaron y los valores que adquirieron, los transportan, reproducen y reconstruyen en todo lugar.

FACULTAD DE MÚSICA. LOS VALORES DE LA UNIVERSIDAD

La primera Facultad de Música derivó del conflicto entre profesores del CNM, con un plan de estudios modificado, en 1929. En general, la Facultad impartía conocimientos para obtener el título de profesor de enseñanza elemental de música, el certificado de perfeccionamiento técnico en la ejecución de instrumentos de orquesta o banda militar, y el diploma de concertista, compositor, cantante o director. Este plan de estudios se conservó hasta 1933. En 1935 dejó de funcionar como facultad y se integró primero como Escuela Superior de Música (Aguirre 2006, 107), y en la década de 1940 obtuvo la denominación de Escuela Nacional de Música. Sería hasta 2014 cuando se transformó de nuevo en facultad.

La diferencia fundamental entre el Conservatorio y la Escuela radica en que el primero, desde su fundación, se regía por un modelo personalista, sus planes de estudio se basaban en normas tradicionalistas o empíricas impuestas por los directivos, como consecuencia de la práctica que daba menos importancia a los estudios científicos y literarios vinculados a lo musical (Aguirre 2006, 109-110). La Escuela nació con otros objetivos, que implicaron otros resultados, no sólo para la institución sino también para los alumnos y la tradición musical mexicana. Su rasgo específico era ofrecer estudios profesionales de música relacionados con otras disciplinas para formar profesionales dotados de una visión universal del arte, el humanismo, la ciencia y la tecnología, que les permitiera acercarse al fenómeno musical desde una perspectiva integral, vanguardista, en actualización constante y con una conciencia clara de los problemas nacionales de su disciplina, así como un compromiso serio con su solución.

Como dependencia de la UNAM,³⁴ la Escuela Nacional de Música nació sujeta a su normatividad. Es coherente que haya heredado esa visión educativa, materializada sobre todo en el ideal de capacitar músicos conscientes de la importancia de su profesión, los problemas sociales del país y una formación amplia dentro del ámbito de las humanidades y las artes. Actualmente, la identidad de estos músicos profesionales tiene un arraigo enorme en la institucionalidad de la música como profesión, lo que fomenta la unión y la seriedad con el quehacer y la sociedad en su conjunto. La consolidación de esta trayectoria institucional se manifiesta en la aprobación de los planes de estudio de posgrado en 2004 y, finalmente, en la transformación de la ENM en Facultad de Música en diciembre de 2014.³⁵

ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA.

EL SENTIDO PRÁCTICO DE LA ENSEÑANZA

La Escuela Superior de Música depende del Instituto Nacional de Bellas Artes. Surgió en 1936, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas. Se caracteriza por sus reformas sociales, como escuela nocturna, y la idea de dar formación artística a trabajadores. La fundaron maestros provenientes del CNM y el alejamiento de esa institución marcó de algún modo la identidad de la nueva enseñanza. En su versión más moderna, la ENM se distingue por haber abierto un taller de jazz en la década de 1960 e incorporar un grupo de maestros con este perfil. El trabajo de Francisco Téllez, primer maestro de esa especialidad, resultó indispensable. En su proyecto de enseñanza, la Escuela integra vertientes del género popular, pero se aboca no sólo al material impartido o enseñado,

34. Heredera de la Real y Pontificia Universidad de México, 1551, y en su forma más moderna, de la Universidad Nacional de México que adquirió su carácter autónomo en 1929.

35. https://consejo.unam.mx/static/gaceta/GacetaConsejo_2014_04.pdf

sino a una concepción distinta, “no tradicional”, de la idea de músico. El énfasis en la práctica marcó la diferencia con las otras instituciones.

La ESM ofrece una formación no tradicional y ha conformado una visión, una manera de aprendizaje, que sucede al margen de la enseñanza típica, al mismo tiempo que interactúa con ella. Los egresados no cuentan con el perfil más estricto de la música clásica, pues la propuesta del desarrollo profesional es más abierta al incorporar géneros populares. Cuando se sostiene que el énfasis de la formación se ancla en lo práctico de su enseñanza, el *sentido de lo práctico* implica que el aprendizaje de un oficio se logra sólo al desarrollarlo, y esto se vincula con la condición social del músico en México. Para la ESM, el quehacer musical se define, se encarna, en el desempeño del músico en la sociedad.

Otra de las preocupaciones fundamentales de esta institución radica en el cruce con otras disciplinas, como el teatro, la plástica, ramas de la música que la formación escolar no ha explorado, como el *hip-hop*. Este planteamiento de la escuela desemboca en la constitución de un egresado que se gradúa, fundamentalmente, con un examen práctico. Esto no es un dato menor. Muchos de los alumnos de la ESM ganan numerosos concursos nacionales, trabajan en lugares privilegiados o en orquestas excelentes de México, lo que pone en evidencia, en cuanto a resultados, que la formación práctica es tan legítima como la teórica.

El perfil de profesores de la ESM responde a estas concepciones, lo que proyecta un cuadro muy variado que va de personas con formación conservatoriana a intérpretes o concertistas de formación más autodidacta. El área de jazz tenía esa particularidad hasta hace poco. Había profesores que se habían formado en “el fragor de la batalla”, en clases maestras o cursos, proyectos y propuestas cotidianas. En todos los casos, sin embargo, es una planta docente con un fuerte compromiso en la transmisión de saber, por-

que desde la institución se promueve que la docencia sea la principal fuente de ingresos y estabilidad para los músicos-profesores.

ESCUELA DE MÚSICA VIDA Y MOVIMIENTO.

CENTRO CULTURAL OLLIN YOLIZTLI

En 1978 se fundó la Escuela de Música Vida y Movimiento (EMVM),³⁶ que desde 1980 forma parte del Centro Cultural Ollin Yoliztli (CCOY), con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y la sala que da nombre al complejo. Creado por iniciativa de Carmen Romano, esposa del entonces presidente José López Portillo, hoy el Centro depende de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

En sus comienzos, la EMVM era una escuela de perfeccionamiento, dedicada a optimizar a los músicos que, por ejemplo, estaban listos para ser miembros de una orquesta profesional. La idea principal era de vincular la Orquesta Filarmónica con la Escuela, pero en la práctica este lazo no se concretó.

Hoy la EMVM imparte un nivel propedéutico y otro académico en la formación musical. Se trata de áreas relativamente nuevas que forman jóvenes de todo el país como solistas, músicos sinfónicos y de cámara. En el recinto se concentran alrededor de 20 carreras con especialidades en cuerdas, alientos de madera y metal, percusiones, guitarra y dirección de orquesta. Desde hace poco tiempo la Escuela otorga un título de licenciatura. Esta institución recibe gran afluencia de jóvenes de todo el país, sobre todo, de comunidades con población indígena, quienes por lo general trabajan mientras estudian. Por eso la EMVM es identificada como con “un gran sentido práctico”, lo que se refiere a que muchos de sus alumnos, por motivos económicos, trabajan como músicos mientras se forman. Entonces el proceso de aprendizaje no es “de salones aden-

36. <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/recintos/emvm>

tro”, sino que implica una definición de la condición social de los músicos más cercana a la de la ESM y alejada de las proyectadas por el CNM o la ENM. Lo que también distingue la calidad de sus maestros es que son músicos en activo, en su totalidad.

ESQUEMAS, VISIONES Y EXPERIENCIAS EN EL CAMPO MUSICAL

Dentro de este marco institucional se entrelazan tradiciones, actualizadas según políticas culturales, esquemas de formación profesional, procesos sociales —migraciones, multiempleo— y otros factores que influyen en las percepciones disímboles de quienes se forman en las escuelas de música y quienes las dirigen. Estos contrastes afloran en los relatos recogidos en las entrevistas abiertas a directores y músicos profesionales, realizadas entre 2009 y 2010 (cf. cuadro 1).³⁷ En ese conversatorio imaginario, los participantes resaltan temas y voces que discurren sobre los estilos y prácticas que predominan en la enseñanza musical; los programas y niveles de formación; la diversidad cultural, profesional y laboral de los maestros, y el mercado de trabajo de los egresados. Se cruzan preguntas sobre por qué las escuelas de música obedecen a ciertas tradiciones y prácticas que pueden o no cumplir los deseos y aspiraciones de los alumnos, cuáles son los caminos de formación imaginados y cómo devienen en programas de estudio, de qué manera se procesan lenguajes, tradiciones y prácticas sobre la “buena” educación musical que, además, se enfrenta a condiciones laborales que atentan contra la permanencia y continuidad escolar en un contexto pauperizador de los músicos y los artistas en general. Al final, todos convergen en una pregunta: ¿quién es músico de verdad?

37. Preferimos omitir los nombres de los directores para destacar en el análisis sus concepciones sobre la educación musical más que a los personajes mismos.

Cuadro 1. Directores de instituciones entrevistados

Cargo	Institución	Fecha de la entrevista
Director	Conservatorio Nacional de Música	14 de agosto de 2009
Director	Facultad de Música	19 de agosto de 2009
Director	Escuela Superior de Música	28 de enero de 2010
Director	Centro Cultural Ollin Yoliztli	20 de agosto de 2009
Subdirector	Centro Cultural Ollin Yoliztli	27 de julio de 2010

LAS VOCES DE LOS DIRECTORES. ESTILOS Y PRÁCTICAS

Yo creo que hay diferencias entre las escuelas, por la manera en que las escuelas han surgido y por el propio ámbito de trabajo, por ejemplo, hay ciertos instrumentos o ciertas carreras en el ámbito musical que sólo se pueden estudiar en el Conservatorio [...]. El Conservatorio es un lugar donde la tradición pesa muchísimo, entonces yo diría que buena parte de los nuestros tiene esa idea muy, muy presente en su labor cotidiana [...]. Todas las escuelas, las grandes escuelas de música del país han tenido que ver directamente con el Conservatorio, por ejemplo, la Escuela Nacional de Música de la UNAM (director del CNM).

Cuando dicen que acá tenemos un gran sentido práctico, ésa sería una diferencia del estilo Ollin de enseñanza con el que podría ser el de un egresado de la Escuela Nacional de la UNAM [...]. Sí sé que el perfil práctico de los muchachos todavía, ahorita, les da una ventaja sobre muchas otras escuelas (subdirector del CCOY).

En esta escuela, la Superior de Música, se da la particularidad de que se inicia un taller de jazz al final de la década de los sesenta. Se incorpora un grupo de maestros con este perfil y Francisco Téllez es el fundador. Primero tiene una hechura de taller de jazz, y posteriormente, ya en los inicios de los ochenta, se estructura algo más formal y más tarde se formaliza la licenciatura de jazz [...]. Ésta es una característica específica de nuestra escuela, es la única que ofrece una carrera,

una formación no clásica tradicional [...]. Desde mi perspectiva y desde la perspectiva de otros maestros, esta escuela da una formación que puede enriquecer grandemente al mundo clásico [...]. Entonces, lo que hemos intentado en estos últimos años es propiciar una interacción mayor entre ambas escuelas, digamos... y bueno, hemos empezado a invitar a ciertos maestros del área clásica a insertarse en el área del jazz. Se trata de una idea más global de la formación musical (director de la ESM).

Hay gente que dice que esta escuela es como una especie de consulado oaxaqueño, llegan todas las gentes que vienen de las bandas de Oaxaca. Entonces resulta que tienes muchachos con un excelente oído, que tocan a lo mejor la trompeta, el trombón, desde que tienen seis años, verdaderos prodigios, pero con un problema cultural, digamos, de no integración que se ve, incluso, en el idioma [...]. Muchos de ellos llegan con un nivel de español muy bajo. Y muchas veces no es el idioma sino la concepción misma de lo que es el aprendizaje, el conocimiento, etcétera, entonces a lo mejor en su clase de trompeta va muy bien, pero no en historia [...]. Por otro lado, está también la cuestión económica, que está terrible en estos momentos, porque es gravísimo que estos muchachos, por ejemplo, que vienen de Oaxaca, antes de terminar el ciclo propedéutico, digamos, antes de entrar a la licenciatura, que son cuatro años de estudio, pues ya tienen que estar trabajando (director del CCOY).

PROGRAMAS Y NIVELES DE FORMACIÓN

Tenemos cuatro niveles: nivel infantil, que va desde la primaria a la secundaria; tenemos un perfil preprofesional, que se llama malamente propedéutico, son tres años de estudio previos a la licenciatura. Luego la licenciatura, de cuatro años, y luego, posgrados de dos años de maestría y dos años de doctorado (director de la FM-UNAM).

La escuela tiene tres niveles: el nivel básico, donde entran los niños a partir de los siete años y egresan con catorce años máximo. Luego, tenemos un ciclo medio superior, que es de tres años y una licenciatura [...]. Hay que decir que, a falta de un sistema nacional de educación musical, pues las escuelas de música han tenido que implementar ciclos infantiles. La titulación incluye un examen teórico, una investigación, notas al programa, pero fundamentalmente el alto porcentaje de egresados son músicos que se presentan a través de un recital... sea en jazz, en canto, en piano, en violín [...]. La Escuela Superior de Música tiene un lugar preponderante en este aspecto: los estudiantes ganan muchos de los concursos nacionales o tienen lugares privilegiados, muchos están en excelentes orquestas de México (director de la ESM).

Tenemos tres niveles. Al primer nivel le llamamos técnico-profesional, que es equivalente, digamos, a un bachillerato, y luego tenemos el nivel de licenciatura, que propiamente son los últimos cuatro años, como si fuera una universidad (director del CCOY).

Vida y Movimiento es la escuela de educación profesional, la que imparte educación tanto a nivel medio superior o el equivalente de la preparatoria, como a nivel superior dentro de la música, a la que se conoce como de concierto o clásica [...]. La educación artística no está al alcance de todo el mundo, no es suficiente (subdirector del CCOY).

DIVERSIDAD CULTURAL, PROFESIONAL Y LABORAL DE LOS MAESTROS

La escuela de música tiene también una enorme variedad étnica, por el origen de sus profesores. Si se asoma uno a los pasillos en el periodo escolar normal, se oyen conversaciones en tres o cuatro lenguas rusas, en tres o cuatro idiomas, acentos en inglés y todo lo demás, en español. La escuela de música tiene una gran cantidad de músicos salidos

de lo que fue el bloque socialista, y los que vinieron después, durante el periodo de formación de la Filarmónica de la Ciudad de México, hace 30 años ya. Además, la escuela tiene otro grupo de maestros grande, que viene de los Estados Unidos, y después tiene otro grupo de maestros de nuestro país. Es curioso, los maestros de alientos metal, por ejemplo, suelen ser o solían ser mexicanos, los maestros de alientos madera suelen ser o solían ser, ahora no tanto, norteamericanos. Los maestros de cuerdas suelen ser o solían ser, la mayor parte, del bloque socialista [...]. Toda esta enorme diversidad cultural es benéfica para los muchachos [...] y la relación entre maestros y alumnos es fuertísima (subdirector del CCOY).

Existen entre 130 y 140 maestros, maestros de tiempo completo, maestros con sus diferentes categorías, maestros de medio tiempo, maestros de tres cuartos de tiempo y maestros por hora [...]. La gran mayoría de los maestros ha tenido la formación conservatoriana. Muchos de los que hablábamos conjuntan su actividad de intérpretes, algunos como concertantes, otros como concertistas, otros como músicos de cámara (director de la ESM).

¡La enseñanza de la música! La inmensa mayoría es músico en activo... prácticamente todos nuestros maestros de orquesta son atrilistas, músicos de orquesta, muchos son maestros de piano, de guitarra, que no están formalmente en un grupo pero que hacen una gran labor concertística, o la hicieron (director del CNM).

La escuela está representada por 12 académicos, muy orientados a la orquesta. Ellos están divididos por las secciones de la orquesta. Las percusiones están de un lado, las cuerdas están del otro lado, los alientos madera, los alientos metal; después nos quedaron las asignaturas teóricas, después, la música de cámara (subdirector del CCOY).

“NOS GANA EL MERCADO”

Nos gana el mercado. Los muchachos se van, empiezan a trabajar desde muy jóvenes, sobre todo, si tienen cierto talento (director del CNM).

Todos los alumnos están en lo que el gremio musical llama “el hueso” y eso también es una cosa que los pone en total desventaja, digamos, a nivel mundial, porque mientras que un chico noruego o sueco o alemán a los 17 años estudia diez horas diarias, el instrumento y la teoría, estos estudiantes están repartiéndose entre el hueso, tocando en una banda de salsa o en un grupo versátil, y se la viven en el teléfono para sacar la chamba del fin de semana, para poder pagar los 500 pesos del cuarto que rentan acá. Entonces es muy difícil que uno de estos chicos termine la carrera como para proseguir sus estudios a nivel posgrado, en otro país, en otro nivel. Todo se queda así, un poco truncado [...]. En la medida en que el chico acaba o no acaba, esto incide en la forma en que se vincula con el mercado de trabajo y la visión que también el mercado construye de los músicos (director del CCOY).

Hay un grupo de alumnos que se incorpora al mercado de trabajo desde que está estudiando [...]. Puede haber un mercado muy informal, o sea, de ir a tocar a una boda, etcétera. Entonces uno puede preguntarse ¿para qué estudió tantos años? Porque para un músico clásico o de música de concierto, lo ideal sería la orquesta o bandas, ensambles, o la docencia, la investigación [...]. Desgraciadamente, no tenemos seguimiento de los egresados. Entonces, uno se pregunta: ¿para quién y para qué tocas? Existe un reto en la educación que tiene que centrarse en dos cosas: los valores y el sentido (director FM-UNAM).

¿QUIÉN ES MÚSICO DE VERDAD?

Hay como cierta separación entre los músicos que tienen una formación profesional en la escuela y un número importante de personas que se dedica a la música, pero sólo ha tenido una formación más

o menos escolarizada. Me he encontrado, por ejemplo, con músicos que se han formado de manera tutorial, por fuera de las escuelas, y hay como cierto recelo, digamos, de una y otra parte en términos de definirse como músico. Porque ¿quién es músico de verdad? Entonces hay músicos que se dedican totalmente a la música popular y que orgulloosamente dicen: “yo no he ido a una escuela, me he formado con maestros o me he formado de manera autodidacta” (director de la ESM).

El sistema mexicano de formación musical plantea una multiplicidad de proyectos, de distintos niveles de apreciación y aprendizaje, y de vías para la inserción laboral, proyectos que se articulan sobre la diversidad de escuelas públicas y probadas, y sobre las trayectorias en la práctica (director FM-UNAM).

LAS VOCES DE LOS MÚSICOS. DILEMAS IDENTITARIOS

En este diálogo, los músicos se remiten al origen de su vocación. A todos les inquieta saber cómo se llega a ser músico profesional en México. En realidad, como concuerdan, no hay un camino único, tanto por las tradiciones que caracterizan a las escuelas como por los esquemas predominantes, valores y significados que le otorgan los actores que participan en el campo musical. Para ilustrar estas diferencias, se analizan a continuación los puntos de vista de los músicos entrevistados que practican su profesión.

CONSAGRACIÓN MUSICAL

El entorno social —familiar, de amistad y escolar— constituye uno de los primeros estímulos y quizá el más importante en la formación de los músicos. Los perfiles profesionales son muy diferentes, sin embargo, todos los músicos entrevistados coinciden en que sus preferencias tuvieron que ver con situaciones cotidianas, como un instrumento que se encontraba en la casa propia o de un amigo, en la escuela, que a la familia le gustaba la música o estimulaba su

apreciación, etcétera. El origen del gusto por la música es, en gran parte, doméstico, y está dado por la influencia de familiares, amigos y profesores, además del medio cultural, tanto en lo que se refiere al descubrimiento de la disciplina, como al entorno social más amplio. Se suele decir que la formación profesional debe tener como finalidad la preparación de profesionistas que se insertarán en el mercado laboral. Pero la música, el estudio de la música —de las disciplinas artísticas, en general— da reparos a estas premisas. Muchos músicos no terminan el plan de estudios oficial. Al tratarse de disciplinas en las que la práctica es cercana a la teoría, el desarrollo de autodidactas y sus tradiciones muestran una formación que no puede catalogarse de modo sencillo. Vale decir que la formación no siempre responde con exactitud a lo que demanda el mercado laboral. De hecho, hay quienes opinan que las carreras artísticas ni siquiera constituyen una profesión, sino más bien un oficio, o a lo sumo ambas cosas.

Sin embargo, el grueso de la formación profesional de los músicos ocurre mientras los jóvenes estudian en centros profesionales o en la universidad, lo que establece una relación de diálogo con su quehacer y las herramientas brindadas por los maestros y los músicos anteriores. A esta formación profesional le anteceden muchos años de iniciación en la música, que toma caminos diversos hasta llegar a los propedéuticos. La elección de la universidad suele tener que ver con criterios como prestigio de la enseñanza, enfoque de la tradición musical y acceso económico.

AMBIENTES PRIMARIOS

Todos los músicos entrevistados, intérpretes, docentes o independientes, tuvieron la experiencia del aprendizaje. Sus testimonios van de un extremo a otro, de acuerdo con el tema. El gusto por la música, el interés, el primer descubrimiento o disparador funciona como la piedra basal sobre la que años más tarde desarrollaron su carrera.

La gran mayoría coincidió en que su acercamiento a la música fue en un entorno familiar o de amigos, compañeros de escuela o conocidos, en los primeros años de infancia y adolescencia, lo que propició un ambiente para la valoración posterior de la disciplina y su apreciación de acuerdo con los cánones establecidos acerca de lo que significaba ser músico. Más tarde descubrirían sus diferencias y contradicciones. Aun cuando las familias no siempre otorgan el estímulo —en ocasiones, articulan respuestas amargas y hasta despreciativas, como “estudia una carrera en serio”—, la mayoría de los entrevistados sostiene que el entorno familiar o el inmediato de los amigos fue el primer disparador de su gusto por la disciplina. Otros declaran que su gusto fue innato o espontáneo, y unos más mezclan estas dos ideas o atribuyen el gusto al entorno escolar.

“Mi madre era una enamorada de la música”, empieza Iris, violinista, “y eso explica de alguna manera el origen de todo”. Enrique, trompetista, lo resume así: “la razón para comenzar a tocar un instrumento fue que mis compañeros y mis primos estaban en la banda, entonces empecé yo”. Gerardo, contrabajista, narra: “empecé a los 13 años, mi hermano asistía a un grupo de música de la iglesia de una colonia cercana y un día llegó con nosotros, y nos dijo: ‘oigan, van a hacer un grupo de niños, deberían ir’. Así fue el primer acercamiento a la música”. Hay casos en los que los estímulos son muy explícitos y estructuran el deseo de los niños, como el de Adriana, violinista y directora orquestal, que afirma: “desde que estábamos chiquitos nos ponía los acetatos, mi padre tenía una colección de música clásica”. Tristán, clarinetista, y Alexandra, violinista, coinciden: “un día mi papá me regaló una guitarra”; “en mi familia, mi hermano mayor estaba estudiando piano, sí, lo que veo es una influencia familiar”.

En la casa propia o de los amigos, en el entorno de las colonias, todos los ejemplos, algunos idealizados por el paso del tiempo, concuerdan en que hay un detonador en la niñez que construye o

prefigura la idea de lo que se desarrollará después, algo como un destino profesional manifiesto, trazado desde muy temprano. Carlos Luis, violinista, dice: “cuando yo era más chavillo, tuve amigos que eran hijos de músicos de la Sinfónica [...], entonces yo sabía qué era un músico profesional”. Tristán agrega: “desde niño hubo mucha música en mi casa porque mi madre cantaba, mi abuelito cantaba, representaba algunas zarzuelas, algunas cosas, participó en el radio”. Ana Luisa, compositora *freelance*, declara que pertenece a la tercera generación de músicos en su familia.

El entorno familiar también se registra como primer acercamiento a la música entre muchos músicos que hoy se dedican a la docencia. Por ejemplo, estas dos profesoras de piano: “una tía mía recibía clases de piano, entonces ella me pasaba las clases”; “a mi papá le gustaba mucho la música, a mi mamá también y ellos decían que era mejor estudiar música [...] mi mamá fue la primera que me enseñó a tocar el piano”.

Los maestros inciden de manera contundente en el gusto por la música. Aunque la influencia está más vinculada a las tradiciones que se heredan. Leonardo, contrabajista, reconoce que debe buena parte de su entusiasmo inicial por el instrumento a un maestro. Claudio, guitarrista, declara: “entré todavía con el impulso de ser roquero, o sea, la música que yo iba a hacer era *rock*, y lo iba a enriquecer con lo que iba a aprender en la escuela, ése fue mi objetivo principal”.

Otros músicos comentaron que quizá tenían una “disposición innata” hacia la música, que brotó de manera espontánea, pero la mayoría piensa que el contexto en el que se desenvolvían fue determinante. Esta variedad de percepciones sobre el descubrimiento de la música revela las imágenes que estos músicos tienen de sí mismos y su quehacer. Rodrigo, jazzista profesional, resume estas percepciones discrepantes en el recuento de su experiencia: “por un lado, [la vocación] tiene que ver con una relación innata que uno trae,

un gusto por oír música, y por el otro, pues, con el momento cultural o el lugar donde te desenvuelves, creo que son ambas cosas, ¿no?”. En palabras de Tristán: “pienso que se trae la cualidad desde la genética”. Gustavo, fagotista, es un caso excepcional: “no hay antecedentes de profesionales de músicos en casa [...] espontáneamente sí [nació su gusto por la música]”. También Gerardo: “en mi familia no hay músicos, fui la primera generación, pero desde chico sí tenía inclinación por la música, bueno, yo me daba cuenta, porque agarraba cualquier cosa como batería”.

HABITUS PROFESIONAL

Por lo general, el acercamiento a uno o varios instrumentos va de la mano de las primeras clases de música o de formas de aprendizaje práctico, como autodidactas o con amigos y conocidos. La entrada a una escuela de música parece anunciar una relación más formal con este campo artístico, la mayoría de las veces antecedida por otras oportunidades de estudio, intermitentes o continuas, solitarias o en contacto con otros aprendices. Las primeras experiencias formales, con maestros particulares, en academias o escuelas de iniciación musical, en ocasiones se ven fortalecidas por premios y becas que abren oportunidades a los futuros músicos.

A los 13 [años de edad], mi papá, que también es músico, me sugirió que aprendiera un instrumento donde pudiera trabajar también la música clásica [...] me anotaron en el Conservatorio, entonces a los 13 yo entré al Conservatorio a estudiar contrabajo (Leonardo, contrabajista).

Yo empecé en la música popular, empecé tocando líricamente [...] cuando entré a la Escuela Superior de Música, eso me ayudó mucho, o sea, como que ya tenía más idea musical (Gerardo, contrabajista).

Me lancé al diplomado, este diplomado depende de Conaculta [Consejo Nacional para la Cultura y las Artes], lo hacen junto con la Secretaría de Cultura de Colima [...] fue un diplomado bastante intenso. Era una vez al mes, estábamos viernes, sábado, y domingo enclaustrados ahí, entre nosotros mismos hacíamos el coro y a la vez dirigíamos, entonces fueron mis primeras experiencias también como directora de coro [...]. Venían maestros de México, teníamos cada sesión diferentes maestros, empecé a conocer muchísimos más repertorios, o sea, se me empezó a abrir un mundo (Anastasia, docente de canto).

En el 76 o 77 hubo un concurso de composición en Yamaha, yo concursé y salí ganador, y a raíz de ese premio me dieron una beca para estudiar un año más de composición, que culminaría en un concierto. Ese concierto [...] me ha marcado (Damián, pianista y docente).

LA ELECCIÓN Y LA DUDA

Tomar la decisión de estudiar música no es fácil. Si bien, en la niñez la familia juega un papel importante en el acercamiento a esta expresión, muchas veces la elección de la música como profesión se topa con la negativa de los padres, que ven este camino como poco exitoso, pues prevalecen las clasificaciones sociales de las ocupaciones, unas como redituables en términos económicos y otras en el polo opuesto, como las relacionadas con las artes. Los esquemas que ofrecen las escuelas, unas más tradicionales y apegadas a programas clásicos, otras innovadoras, que buscan romper la añeja oposición entre lo clásico y lo popular, y las más apegadas al desarrollo práctico de habilidades, son un factor importante para arraigar a los estudiantes a una escuela, carrera o especialidad musical. De allí que haya trayectorias en las que se imponen dos carreras o estudios simultáneos en dos escuelas de música, con estilos diferentes, para complementar la formación profesional.

Lo único que quería era estudiar. Estudiaba contrabajo, me iba a las clases con mi maestro e iba a la orquesta. Así duré seis meses. En ese momento decidí que no quería dedicarme a la música, me anoté en la universidad y empecé a hacer el ciclo básico para estudiar psicología y duré unos meses nada más antes de darme cuenta que no, que sí me gustaba la música (Leonardo, contrabajista).

Decidí que iba a ser músico, entonces mi papá me dijo que estaba decepcionado porque a él le hubiera gustado que fuera a la universidad, pero me vio muy convencido de que yo en serio iba a ser músico [...]. Entonces él me apoyó, me apoyó al 100% (Carlos Luis, violinista).

Recuerdo que le dije a mi papá: “papá, yo me quiero ir a Saltillo a estudiar agronomía”. Sorprendido, me dijo: “pero a ti no te gusta la agronomía, ¿qué te gusta?”. “Bueno, me gusta mucho viajar”, le dije, “por eso quiero ser piloto”. Mi papá trabajó muchos años en la aviación y mi mamá también [...]. Socialmente [escoger el conservatorio y no la universidad], a mí me parecía un atraso porque veía que mis compañeros entraban a la universidad y yo no, pero yo desconocía en ese momento que el conservatorio ya era en sí mi universidad y que yo la había empezado antes que el resto de mis compañeros (Damián, pianista y docente).

Entonces, no me podía definir porque mi programa ni te formaba como músico, pero tampoco como pedagogo musical, era muy difícil. Por eso, al primer año de haber ingresado a la carrera de música, hago un examen de ingreso a la UAM [Universidad Autónoma Metropolitana] y apruebo, y me voy a psicología. Entonces yo hice carreras simultáneas, en la mañana me iba a psicología y en la tarde venía a música [...]. Y bueno, fue algo curioso, yo acabé primero psicología que música [...]. Atendí pacientes como dos o tres años, y luego dejé el análisis porque me apasioné por la música nuevamente. Entonces tengo varios años donde más bien me he dedicado y me he enfocado al

trabajo musical, pero la carrera de psicología me ha permitido observar los detonantes de mi área y también me ha permitido observar lo que se logra y lo que no [...]. Ha sido muy interesante poder juntarlas. La música fue muy gratificante, ha sido muy gratificante, pero la educación ha sido otra de mis pasiones, entonces cuando yo la enlazo con el porqué de la educación, en este caso la psicología educativa, porque me dediqué mucho a fenómenos de aprendizaje, empiezo a encontrar los puntos que, de repente, en la carrera propia de educación musical no existían. Yo me fui formando adentro de la escuela y fuera de la escuela, una labor titánica. Digo ¡wow! fue increíble, pero me gustó, y el producto que tengo ahora, bueno, no me puede más que encantar. Estela, docente de educación musical.

Yo llevaba taller de electrónica, nada que ver con la música, y además, yo iba al Politécnico [Instituto Politécnico Nacional], hice la vocacional, pero a final de cuentas me sirvió mucho (Esther, percusionista).

Estudié cinco, seis años en la Escuela Superior de Música [...]. Seguí yendo a las dos escuelas, a la Superior y a la Nacional [...]. Entonces alguien me dijo: “se abrió la Escuela Vida y Movimiento, yo le aconsejo que se vaya para allá”. Y le digo: “¿y por qué?”. Y me dice: “porque allá, además de que están llegando los mejores maestros de todas partes, hay orquesta sinfónica, entonces ahí usted va a practicar, ahí va a practicar mucho” (Fabio, violinista y docente).

TEORÍA Y PRÁCTICA

Otro dilema que enfrentan los jóvenes es seguir una formación integral, que incluya teoría y práctica, o tomar el camino de la formación autodidacta.

Sí, debe haber una preparación completa. Me refiero a completa en el sentido de que la música es muy compleja y necesitas saber no sólo,

como en este caso, pasar el arco del violín, cómo poner los dedos, sino que va mucho más allá de eso, es teoría también, es armonía, entender muchas cosas de la música, y esto te lo da una escuela formal (Adriana, violinista y directora orquestal).

En realidad, cuando terminé esos estudios ya no volví a entrar a ninguna escuela [...]. Tomé la decisión de ser autodidacta, de cierta manera me puse a investigar, a copiar todo, pero obviamente cuando no hay un método, una disciplina, una estructura de educación, pues ahí pasaron baches, y hasta la fecha todavía tengo unos bachecitos y trato de recuperar ciertas cosas, ahora por medio de internet tomo algunos cursos (Camilo, percusionista).

ESCUELA Y TRABAJO

A veces se trabaja y estudia al mismo tiempo por necesidad o por gusto, o por las dos. Se tiene la idea de que la práctica es indispensable en el aprendizaje musical, por eso se habla de la enseñanza de los oficios con base en la transmisión personal e íntima de saberes del maestro al aprendiz. La identidad musical pasa por la afinidad con un maestro y un estilo musical aprendido de esa manera tan cercana, que distingue a cada uno y a la vez lo relaciona con las pequeñas o grandes comunidades de seguidores de ese estilo, que constituyen barreras de entrada bien definidas. Ser alumno de cierto maestro puede ser un pasaporte o un obstáculo para el desenvolvimiento de una carrera exitosa. Al lado de esos maestros, los alumnos empiezan muy temprano a desarrollar sus primeras experiencias de trabajo, que en realidad son prácticas profesionales. Ya en el terreno, pueden abrirse a contactos nuevos, decisivos para seguir estudiando o para dejar la escuela en aras de trabajos que prometen éxito inmediato. En muchas ocasiones, trabajar y estudiar al mismo tiempo es una necesidad que deviene en trayectorias intermitentes entre estudio y trabajo, o en el abandono escolar definitivo.

Yo siempre trabajé y estudié, toda mi vida (Gerardo, contrabajista).

Pues quizá como en el cuarto año de la carrera, tercero, cuarto año, empecé a hacer mis pininos, dando clases de iniciación, o tocando en grupos de *rock*, pero ya cobrando, o en grupos, ensambles de música, pero música clásica, así ligera, no (Claudio, guitarrista).

Yo ahorita recuerdo que las primeras clases que empecé a dar fueron como a los 16 años que se salió mi maestro de piano, como yo era de las alumnas de piano más avanzadas, unos meses, estuve dándole clase a los chiquititos, porque no se podían quedar sin clases (Anastasia, docente de canto).

El fagot me trajo de inmediato amigos que todavía conservo y con los cuales hice música, y sigo haciendo música de cámara, que es la más difícil, la más selecta que hay. Esto me llevó a la orquesta sinfónica de la universidad, lo que me permitió desarrollarme todavía como estudiante y al mismo tiempo como profesional. Lamentablemente, la juventud no es muy buena consejera. Fueron tiempos en los que nació el Sindicato de Trabajadores de la Universidad [Nacional Autónoma de México], el STUNAM, y pues a mí, en lo personal, no me convenían algunas políticas. Al no comulgar con las ideas políticas de ellos, me crearon problemas y lograron que abandonara la orquesta [...]. En aquella época llegué a la docencia y con mi experiencia como músico. Yo ya tenía la escuela preparatoria y estaba yo en la carrera de la Escuela Nacional de Música, no me fue difícil desarrollarme como maestro. En poco tiempo fui llamado a colaborar en la administración de los recursos humanos de [Instituto Nacional de] Bellas Artes, los que correspondían a la educación secundaria y primaria, y allí, por necesidades de trabajo, de manera autodidacta, tuve que estudiar, leer mucho sobre pedagogía, sobre didáctica, sobre psicología, sobre el adolescente, el infante. Irme involucrando en todo esto, además de

estudiar un poco de programación para poder colaborar en la programación de los planes de estudio de educación primaria y secundaria. Había maestros, había escuelas, pero no había un programa establecido (Gustavo, fagotista).

Mi nivel con la guitarra también empezó a subir. Yo a los 13 [años de edad] ya daba clases de guitarra eléctrica, ya tenía mis alumnos. Mi nivel empezaba a subir y yo necesitaba eso, no me alcanzaba el tiempo para estudiar [...]. Sí tenía ya mis grupos y tenía muchos alumnos, bueno, tenía como cinco o seis, para mí eso era un montón (Leonardo, contrabajista).

Cuando estaba terminando la licenciatura, formaron una orquesta juvenil pagada y yo fui a esa audición, fue en marzo. En mayo tocamos el primer concierto, al cual fue mi profesor y me prohibió ir a esa orquesta. No le había gustado el director, decía que no hacíamos nada de música, que éramos como motores, y entonces me dice: “no vayas, te prohíbo totalmente, o si necesitas el dinero entonces mejor ve a trabajar como violinista acompañante, vas a tocar música de cámara y con eso ganas un poco de dinero y mucha experiencia”. Obviamente decidí salirme de ahí y entré como violinista acompañante del conservatorio (Alexandra, violinista y docente).

LA ESCISIÓN PROFESIONAL:

EL MÚSICO INTÉRPRETE Y EL MÚSICO DOCENTE

Como se ha visto, la carrera de músico en México supone múltiples dilemas que desembocan en otras tantas trayectorias profesionales. Esta formación individualizada, en la que cada quien busca un camino propio para “llegar a ser músico”, responde no sólo al estilo decimonónico de enseñanza artesanal, tutorial, sino a la debilidad de los sistemas de enseñanza para asegurar la continuidad de los alumnos en este tipo de carreras, que exigen iniciación

temprana y aprendizaje permanente sostenido en la práctica. Esto se refleja en las valoraciones sociales inspiradas ya sea en el culto al artista, el genio, o en cierto desprecio por las actividades artísticas, en el otro extremo, vistas como de segundo orden cuando no son carreras extraordinarias y exitosas. El resultado es la precarización de estas actividades.

Los contrastes se reproducen en el desempeño de las profesiones. En el caso de la música, la división entre músicos y docentes considera que los auténticos músicos son los creadores —compositores, arreglistas—, directores artísticos e intérpretes y otras especialidades relacionadas directamente con la creación e interpretación musical. Los profesores no son clasificados como músicos. Este asunto contraviene y oculta la verdadera naturaleza del músico, que es varias cosas al mismo tiempo, en el terreno artístico, como decía Philip Glass (2017). Incluso, esto supone, como indican las estadísticas, trabajar en campos no relacionados con la música o actividades artísticas afines. El multiempleo fuera del campo, que puede ayudar durante los estudios y en los primeros años de la carrera, se convierte en un obstáculo para la profesionalización con el paso del tiempo y deviene en la precarización de la actividad.

Lo más apreciado del músico depende del ámbito en el que se desenvuelva. Hay músicos que son pedagogos, no son muy buenos ejecutantes, pero son muy buenos pedagogos. Es muy difícil encontrar un pedagogo que sea muy buen músico. Lamentablemente, se aplica mucho aquel refrán que dice “en la música, el que no puede hacerlo — como músico— enseña”, el que no puede tocar enseña, ¿no? [...] Puede no ser un excelente músico, pero sí un excelente maestro que saque músicos de primer orden, de primera fila (Gustavo, fagotista).

CONCLUSIONES

¿Quién es, entonces, el músico auténtico: el formador de músicos o los músicos que bien formados se convierten en “músicos de primer orden”? ¿Hay en realidad una separación entre el compositor y el que le da vida a la obra musical? Estos dilemas que enfrentan los entrevistados reafirman nuestra idea de que las dos realidades, separadas como categorías opuestas, son la expresión de circunstancias que se refieren la una a la otra. Quizá a eso alude Gustavo cuando dice que un buen músico necesita un buen maestro. Sin embargo, lo que revelan estas narraciones es la permanencia soterrada de las separaciones fosilizadas: las categorías que encuadran los sistemas de formación musical, legitiman las profesiones artísticas y ordenan la forma en que los músicos se incrustan en el mercado de trabajo, los mitos que están en la base de las metas de consagración que conducen las prácticas. En su conjunto, se trata del proceso de legitimación política de la profesión.

Un estudio como éste, está obligado a identificar las dicotomías anquilosadas, en primer lugar, en el lenguaje de los actores que se debaten en el campo artístico musical. De ahí la importancia de escarbar en los testimonios de quienes dirigen las escuelas y de sus alumnos, que aspiran a alcanzar sus metas de formación profesional. La referencia a las instituciones esenciales que intervienen en su trayectoria, como la familia, los amigos, la escuela y el mercado de trabajo, confirman su importancia en la modulación de la identidad. Estilos, prácticas, programas y niveles de estudio, diversidad cultural, de género, étnica, categorías profesionales que dividen a músicos clásicos y populares, profesionales y amateurs, son algunas de las díadas mencionadas por los directivos de las escuelas de música. Los músicos que narran su devenir describen con sus propias palabras el proceso de construcción de su identidad profesional, que comienza con acercamientos intermitentes, no fáciles, en los que la familia juega un papel ambivalente, que unas veces

fomenta el gusto por la música y otras se opone a que el destino profesional de los hijos sea la música, devaluada en sociedades en las que la cultura no es reconocida como un insumo indispensable para el desarrollo sustentable. De allí vienen “la elección y la duda”, y otras discontinuidades entre escuela, práctica y trabajo que resultan en incompatibilidades entre el sistema escolar, el mercado de trabajo y los esquemas de formación que ponen énfasis en la estructuración teórica y práctica de los músicos de manera desigual. Se trata de un largo proceso de entrecruzamiento de categorías, plagado de dilemas y desafíos, que enfrentan quienes se proponen en un sentido u otro llegar a ser músicos profesionales. Este desarrollo habla de las identidades que los músicos encaran, que orientan los recorridos laborales que harán más adelante.

CAPÍTULO 3: RECORRIDOS DE INCERTIDUMBRE. ¿TRAYECTORIAS PREARIAS O CREATIVAS?

En el caso de la música, el dominio de un instrumento musical supone un capital adquirido fuera de la escuela [...] y la correlación con la clase social se establece por mediación con la trayectoria social.

—PIERRE BOURDIEU

En las orquestas puede haber músicos contratados asalariados y otros músicos que trabajan por su cuenta, los músicos aceptan cualquier contrato en cada uno de los pedazos de empleo que hacen simultáneamente [...]. Esta situación no es estática, varía a lo largo de su carrera [...] lo que se ve es una combinación entre un trabajo “regular” y un trabajo *freelance*

—SUSAN COULSON

La complejidad de un campo artístico está dada por la formación de los agentes que se constituyen en relación con ese campo, es decir, que definen su identidad y su quehacer profesional, incluso toda su vida, al buscar o alcanzar los modelos profesionales predominantes en cada época y situación histórica. Estos modelos se manifiestan en los caminos profesionales idealizados, desapegados de la realidad, que siguen los músicos en su lucha por hacer compatibles sus aspiraciones individuales y las representaciones sociales sobre lo que debería ser un músico profesional, inculcadas en la familia, la escuela y el mercado laboral. En este capítulo se busca identificar

estos modelos en la compleja malla de circuitos laborales que integran los mercados de trabajo de los músicos profesionales, marcados por el multiempleo y la inestabilidad. Con su carácter objetivo y sus significados, estos circuitos conforman la dimensión temporal de la precariedad.¹

A partir de las respuestas de un cuestionario aplicado a 80 músicos y de la entrevista semiestructurada desarrollada con 30 de ellos, construimos las categorías que distinguen los empleos y su combinación a lo largo de su carrera. El análisis de estos datos facilitó identificar las categorías de empleo —permanentes, semipermanentes e intermitentes— y los tipos de trayectorias predominantes. Esta tipología es una referencia fundamental para estudiar las percepciones que los músicos tienen sobre sus desplazamientos laborales y las particularidades que presentan según sus diferencias de empleo y otras, como edad, género, escolaridad, estatus migratorio, nacionalidad, etcétera.

El capítulo se divide en cuatro apartados. El primero es un recordatorio breve de las características del trabajo artístico, en el que se mezclan de manera diferencial, a lo largo del tiempo, empleos asalariados y por cuenta propia, a lo que llamamos *multiactividad*. La cuestión que atraviesa la discusión es examinar estas formas “típicas” del trabajo artístico y aclarar si es un rasgo cuasi natural de esta forma de empleo, que necesariamente deviene en precariedad, o si podría considerarse una fórmula virtuosa de la creación artística, que anuncia alguna forma de realización y éxito profesional. Alrededor de esta disyuntiva, en los siguientes dos apartados se analizan los modelos de empleo y los tipos de trayectorias. Por último, se muestra cómo estas configuraciones adquieren formas más complejas de acuerdo con las circunstancias frente a las que los músicos definen su destino.

1. Las otras dimensiones de este fenómeno se analizan en el capítulo cuarto de este volumen.

DILEMAS DEL MULTIEMPLEO

Quizá la caracterización más adecuada de la trayectoria laboral de los músicos hoy sea el multiempleo. Esto quiere decir que, aun en condiciones ideales, en situaciones en las que tienen mayor estabilidad salarial, marcos de protección social y posibilidad para el desarrollo y profundización de su disciplina, reconocimiento público, prestigio, etc., todos los músicos consultados han desempeñado empleos simultáneos a lo largo de su trayectoria profesional, en ciertos momentos o de manera permanente. Esto implica grados de complejidad y problematización. Lo variado, híbrido, contradictorio y excepcional parecen cualidades asignables a los caminos que recorre cada sujeto, pues las tipologías de trabajo de los músicos en México siempre revelan heterogeneidad.

En la introducción se decía que, si bien esta tendencia no es lineal, se parece cada vez más a lo que Boudy llama “trabajo híbrido, asalariado y por cuenta propia”, que supone una combinación cambiante de empleos principales y secundarios a lo largo de la vida de los individuos (2013, 119). Cuando esta situación se mantiene, al punto de que los músicos necesitan emplearse fuera de su campo profesional y en actividades menos calificadas, tenemos una trayectoria precaria o de riesgo, que se singulariza por la acumulación o la sucesión de estatus diversificados. De ahí que esta investigación, sin pretender generalizar, se aboque a identificar los factores que los colocan cerca de perder el empleo o ver deteriorada su situación profesional a lo largo de su carrera (Bresson 2011, 43-45).

A la luz de este panorama, nos preguntarnos si la articulación entre los empleos simultáneos constituye de manera inevitable una forma de fracaso y deterioro profesional, o si podría ser, en ciertas circunstancias, una fórmula virtuosa que impulsara la creatividad, la realización profesional y hasta el bienestar social de los músicos. Los casos analizados muestran una combinación de factores que empujan sus carreras en uno y otro sentido. Por ejemplo,

se menciona el papel relativo de las redes familiares y comunitarias, las iniciativas sociales y privadas y de los fondos públicos que, en algunos casos, permiten a jóvenes de escasos recursos continuar los estudios hasta niveles profesionales, y formas diversas de inserción laboral.² Es indispensable tomar en cuenta los mecanismos de selección social relacionados con la clase, el género, la edad o la nacionalidad, que influyen en el curso de las carreras de los músicos, independientemente de sus habilidades técnicas.

Además de estas condiciones objetivas, no debe olvidarse el sentido otorgado por los propios músicos a sus ocupaciones. En un contexto laboral inestable, en el que tienen varios empleos simultáneos, algunos de supervivencia, las figuras referentes a lo que debe ser un músico profesional no coinciden con las imágenes distorsionadas, flexibilizadas, que devuelve el mercado de trabajo. Es el caso de quienes aspiran a ser músicos de orquesta, que deben sobrevivir de la enseñanza de la música, actividades relacionadas con la disciplina —como acompañantes de cantantes pop o la grabación de *jingles*— o empleos secundarios no musicales. En general, el tipo de ocupación al que los individuos se adscriben, ya sea por elección o no, prefigura una serie de posibilidades, un conjunto de trayectorias y figuras de referencia que contribuyen a orientar sus estrategias y las de los grupos profesionales (Bidart y Kornig 2014, 2). Sin embargo, este camino imaginado puede sufrir

2. En esta investigación participaron músicos de extracción popular, provenientes de comunidades indígenas, que lograron forjarse carreras profesionales de éxito relativo gracias a estos apoyos. Por otra parte, existen programas de fomento musical, como Redes 2025, del Centro de Artes Musicales del Estado de Baja California, que con dificultades ha concitado esfuerzos de varios niveles de gobierno, iniciativa privada, padres de familia y organizaciones solidarias para promover la educación musical preventiva. A pesar de sus propósitos loables, estos programas no logran consolidarse como una oferta educativa y social para la población a la que van dirigidos, y carecen de recursos suficientes para ofrecer condiciones laborales decentes a los profesores y gestores musicales que los sostienen. Al respecto, véase Morales, León y Ramos (2013).

cambios en ciertos mercados, contextos ocupacionales y dispositivos institucionales que limitan su acción.

Esto plantea, en principio, dos cuestiones. Por una parte, es importante considerar la diversidad de factores que opera en cada caso y moldea cada trayectoria. Por la otra, debe ampliarse la mirada en el tiempo y estar atentos a los cambios continuos, algunos imperceptibles, que indican que las trayectorias de los músicos pueden variar, mejorar, replegarse o estancarse. Vistas así, las trayectorias son el resultado de relaciones complejas entre factores objetivos contextuales —género, edad, familia, educación, mercado de trabajo, migración— que definen la situación en el empleo, y factores subjetivos que se ajustan a la forma en que los músicos evalúan sus deseos y rendimientos. Lehman le llama el “efecto de trayectoria” (citado en Avril, Cartier y Serre 2010, 160), que se relaciona con la representación construida por los sujetos sobre lo que debe ser un profesional, que puede cambiar a lo largo del tiempo. Así entendidas, las trayectorias aparecen como relatos dinámicos y contradictorios. Se muestran carreras en las que, por momentos, los ideales se acercan a lo que se cree que debe ser un músico profesional y otras que empiezan de manera precaria, sobre todo, si los orígenes familiares son humildes, pero en el camino logran estabilizarse. En este caso, los músicos pueden hablar de una carrera en ascenso, aunque sea relativo. En sentido contrario, muchas carreras que parecían exitosas en un principio no levantan vuelo después. En algunos casos, la multiactividad también supone satisfacción y logro económico, aunque esto depende de la valoración de cada uno. En especial los músicos más jóvenes piensan que la multiactividad enriquece su experiencia y sus posibilidades de obtener un buen empleo, pero no es el caso de los músicos adultos que necesitan segundos empleos para sobrevivir.

La precariedad está lejos de ser un fenómeno objetivo, inmutable e impuesto de manera unilateral por el contexto social o los

dispositivos institucionales en los que las personas viven y trabajan. Se trata más bien de un fenómeno procesual y heterogéneo, con un alto contenido subjetivo que expresa las tensiones entre figuras de referencia y un mercado que se opone a sus aspiraciones de realización profesional y prestigio social. El tipo ocupacional al que los individuos se adscriben supone una serie de posibilidades, un conjunto de sendas y referencias que orientan sus estrategias y las de los grupos profesionales en la medida en que forman parte de los saberes de la profesión (Bidart y Kornig 2014, 2). Sin embargo, este camino suele sufrir cambios.

Para estudiar algunas paradojas de la multiactividad, en este capítulo nos basamos en los resultados de las entrevistas semiestructuradas, en las que se trataron tres temas principales: a) los empleos a lo largo de la vida laboral —actividad principal, duración en años, motivos para dejar el empleo y lugar de residencia—; b) los periodos de desempleo y la multiactividad, descrita en periodos, razones, organización, empleo principal, ventajas e inconvenientes, y efectos sobre la vida familiar, y c) las expectativas sobre el futuro laboral (véase el anexo I). Con estos datos, se construyó un modelo de análisis en tres etapas:

- 1) Tipología de empleos según la ocupación principal y la duración del contrato.
- 2) Tipología de trayectorias, al considerar las relaciones entre el empleo principal y los empleos secundarios.
- 3) Itinerario subjetivo de los músicos, con las categorías que definen una trayectoria ideal.

TIPOS DE EMPLEO

Para analizar la multiactividad de los músicos entrevistados y comprender la diversidad de sus trayectorias se tomó en cuenta su ocupación principal, según el tipo de contrato. Con este propósito,

se consideraron dos grupos de ocupación, señalados como principales en el capítulo 1: los músicos intérpretes y los docentes dedicados en particular a la enseñanza de la música y la capacitación artística. Se incluyeron a músicos de orquesta y profesores universitarios. Esta selección se hizo con la intención de probar que la multiactividad en México afecta también a los músicos considerados más estables. Luego se seleccionaron músicos con ocupaciones menos estables, como los empleados en coros y orquestas juveniles, y profesores de música y actividades artísticas. Casi todos son asalariados, salvo dos que trabajan por cuenta propia. Como se ve en el cuadro 1, la muestra estuvo conformada por músicos de las ciudades de México, Tijuana y Ensenada.

Con estas características, se identificaron tres tipos de empleo de la población estudiada en el momento de la entrevista: a) permanente, con contrato por tiempo indeterminado; b) semipermanente, con contrato por tiempo determinado prolongado o limitado. Se refiere a los músicos que, a pesar de tener un contrato por tiempo determinado, formal o de palabra, permanecen ahí por largos periodos,³ y c) intermitente, con contrato por tiempo determinado limitado, sin contrato o con contrato por evento o proyecto.

Como se nota en el cuadro 1, de los músicos que declararon tener un contrato permanente, 14 trabajan en orquestas de la Ciudad de México y 12 son profesores de centros públicos de enseñanza superior. En este grupo también se incluyen los cuatro maestros de los programas propedéuticos asociados a los mismos centros educativos, todos en la Ciudad de México.

Debajo de esta elite capitalina, se observan los músicos semipermanentes, con contratos de tiempo determinado o sin contrato

3. El "periodo prolongado" o "limitado" es una apreciación no cuantificable de los entrevistados, que comentaron tener una permanencia corta o larga en un empleo, a pesar de contar con un contrato por tiempo delimitado o no tener contrato.

formal. Destacan los que son recontratados de manera recurrente por tiempo determinado prolongado, como los 17 músicos de orquesta de Baja California. En ese grupo están los cinco músicos de los programas de orquestas y coros juveniles que tienen funciones de dirección y los diez profesores de tiempo parcial o por asignatura de centros de enseñanza superior con contratos por tiempo determinado prolongado y un maestro de iniciación musical y actividades artísticas de centros culturales con las mismas características.

En la base de la pirámide se encuentran los músicos intermitentes, con contratos por tiempo determinado limitado, por evento o proyectos, o sin contrato. Por lo general, tienen varios empleos simultáneos en actividades relacionadas o no con la música. Es el caso de los 13 músicos eventuales y que están a prueba en las orquestas, los tres que prestan sus servicios en las orquestas y coros juveniles, los tres profesores de enseñanza superior de asignatura, los seis maestros de iniciación musical y los dos músicos por cuenta propia que hacen de todo.

Un caso *sui generis* es el de los maestros de educación media que tienen contratos de tiempo indeterminado con bajos salarios, lo que los impulsa a buscar ingresos complementarios y seguir trabajando después de su jubilación. Este carácter híbrido hace que los maestros con contratos permanentes estén, de hecho, más cerca de las condiciones características de los músicos multiactivos intermitentes. La heterogeneidad contractual da como resultado mayor o menor estabilidad e influye en las posibilidades de logro profesional, como se aprecia en la gráfica 1.

TIPOS DE TRAYECTORIA

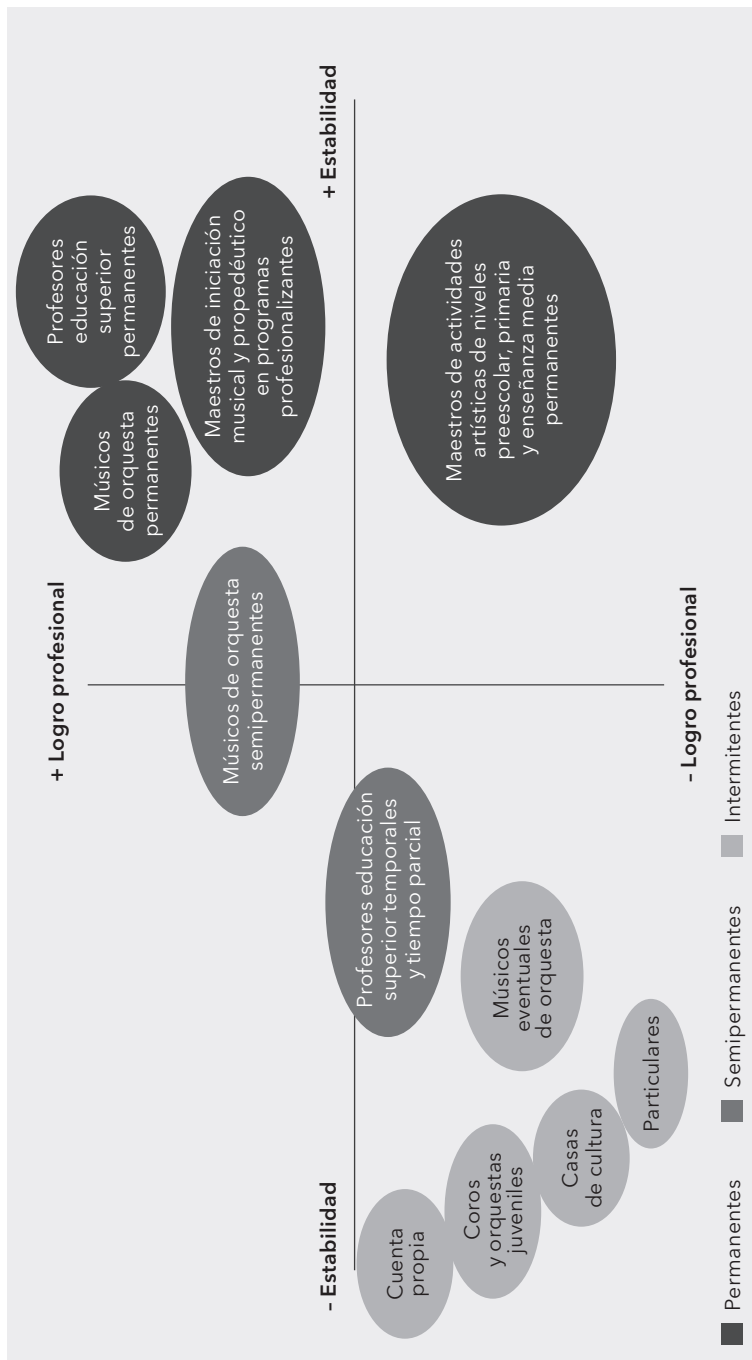
Lo que muestra la clasificación del empleo de los músicos de concierto adquiere complejidad si se observa el juego de relaciones entre el empleo principal y los secundarios a lo largo de la trayectoria laboral. El análisis de las combinaciones de empleos podría

Cuadro 1. Tipos de empleo según la duración del contrato

Ocupación principal	Número de casos	Temporalidad del contrato			Mixtos: sin contrato y contrato por evento
		Permanente	Semipermanente	Intermitente	
		Tiempo indeterminado	Tiempo determinado prolongado	Tiempo determinado limitado	
Músicos de orquesta	34	14	17		13
Músicos de orquesta y coros juveniles	8		5	3	
Profesores de enseñanza superior	25	12	10	3	
Maestros de iniciación musical	11	4	1	5	1
Músicos por cuenta propia (intérpretes y profesores)	2				2
Total	80	30	33	11	16

Fuente: Elaboración propia con base en los datos de las entrevistas semiestructuradas.

Gráfica 1. Músicos profesionales según estabilidad en el empleo y logro profesional



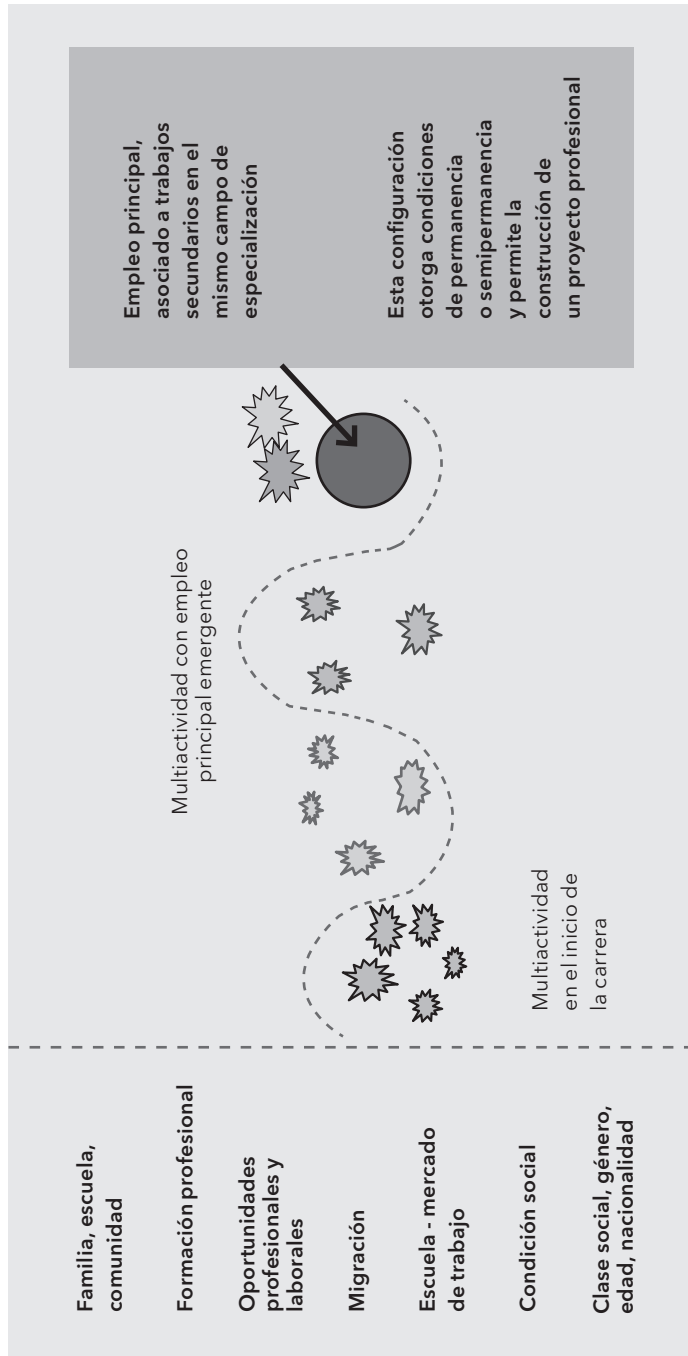
Fuente: Elaboración propia.

sintetizarse en un modelo conformado por un tipo ideal de trayectoria y cuatro trayectorias-tipo, que se distinguen por su cercanía o lejanía respecto al primero, según el tipo de contrato y sus posibilidades de realización profesional. Así resumido, este esquema se parece al sistema reticular de Menger, basado en “la individualización y la dispersión de las relaciones de empleo”, que engendran “desigualdades considerables entre los que están en el centro de la red y aquellos que están situados en las zonas periféricas del sistema reticular de producción y de intercambio de información, de evaluación y de compromisos” (2003, 23).

Desde la experiencia de los músicos entrevistados, la trayectoria ideal presupone un periodo de multiactividad al comienzo de la carrera, seguido por la definición paulatina de un empleo principal hasta que éste se implanta como el centro indiscutible de la actividad, casi siempre asociado a trabajos secundarios en el mismo campo de especialización. Como se ilustra en la gráfica 2, la carrera de los músicos se despliega en contextos determinados por factores estructurales relacionados con su condición social —clase social, género, edad, nacionalidad—, otros que influyen en su formación profesional —familia, escuela, comunidad—, eventos frecuentes de migración y su incorporación al mercado de trabajo. Todos tienen pesos distintos a lo largo de la formación y la trayectoria laboral.

Frente a este modelo ideal con estabilidad y logro profesional, encontramos cuatro tipos de trayectorias en los que agrupamos a los entrevistados según su cercanía o lejanía con el primero. El sistema reticular se conforma por los que están en el centro de la red y los situados en las zonas periféricas. La primera trayectoria es la que más se acerca al tipo ideal; la segunda tiene tintes de permanencia, pero sin logro profesional, y las dos últimas muestran combinaciones entre empleo principal inestable y empleos complementarios que difícilmente pueden sostener un proyecto profesional de largo plazo.

Gráfica 2. Trayectoria ideal



Fuente: Elaboración propia.

TRAYECTORIA DE REFERENCIA CON PERMANENCIA EN EL EMPLEO Y LOGRO PROFESIONAL

Esta trayectoria corresponde a músicos maduros de orquestas consolidadas y profesores de mayor jerarquía en las universidades, que tienen menos empleos principales a lo largo de su carrera. Predominan empleos de larga duración, con seguridad económica y social, que combinan de manera estratégica con pocos empleos complementarios que permiten su desarrollo creativo y actualización profesional (véase la gráfica 3).

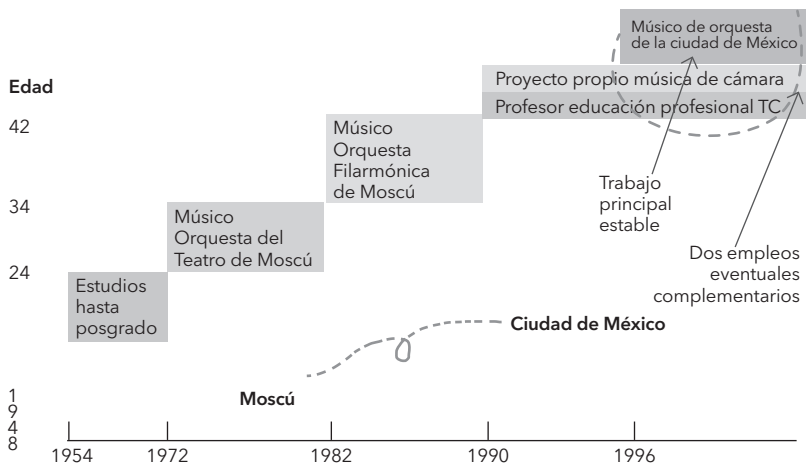
TRAYECTORIA SEMIPERMANENTE, SIN PROYECTO PROFESIONAL ASEGURADO

Es la trayectoria más frecuente entre los músicos de instituciones orquestales con inestabilidad financiera, que carecen de programas de formación y superación académica de largo plazo. Por lo general, los músicos están contratados por tiempo determinado, en ocasiones con contratos renovables por tiempo indefinido, con las prestaciones mínimas de la ley más o menos aseguradas, lo que dificulta tener un plan de ahorro adecuado para el retiro. En condiciones semejantes se encuentran los maestros de los centros de educación profesional contratados por tiempo parcial alargado y sin definitividad (véase la gráfica 4).

TRAYECTORIA CON ESTABILIDAD PRECARIA Y EMPLEOS DE SUBSISTENCIA

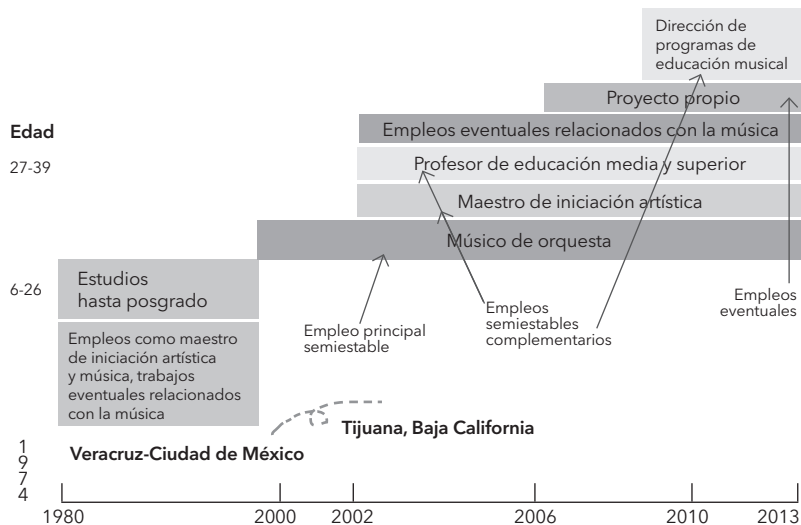
Aquí encontramos a los maestros de educación básica y media, con empleos fijos con bajos salarios durante toda su vida activa. Esto los empuja a buscar otros empleos para complementar ingresos, incluso después de su jubilación. Este modelo de empleo muestra que la estabilidad contractual no asegura el bienestar económico y social ni la realización profesional, si no se acompaña de ingresos suficientes y protección social (véase la gráfica 5).

Gráfica 3. Trayectoria de referencia con permanencia en el empleo y logro profesional (por ejemplo, Pietr)



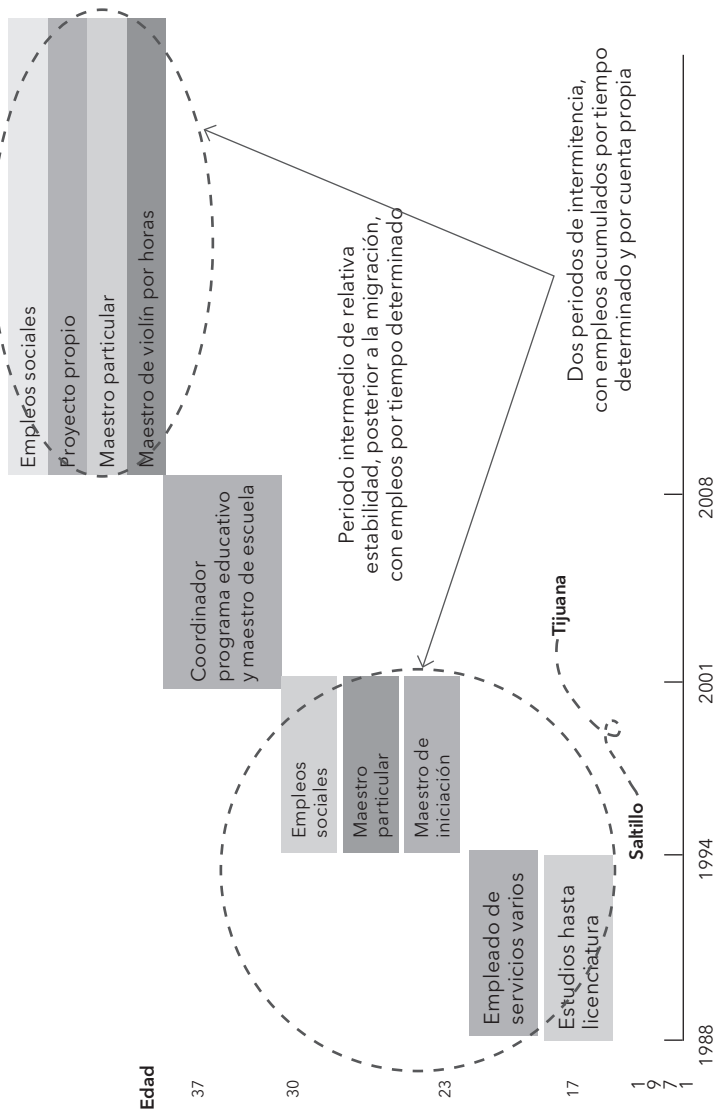
Fuente: Elaboración propia.

Gráfica 4. Trayectoria semipermanente y sin proyecto profesional asegurado (por ejemplo, Esteban)



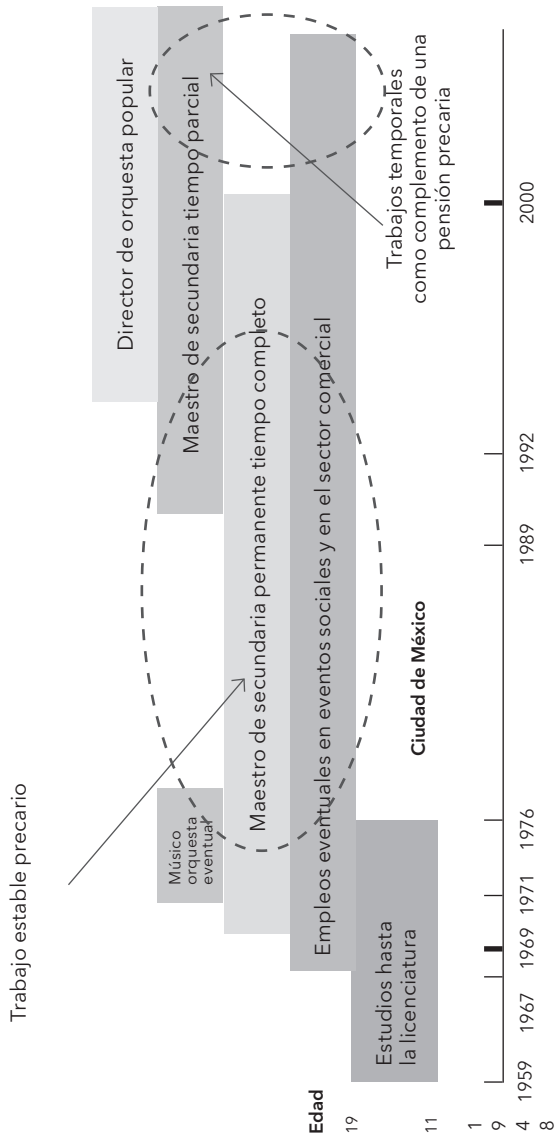
Fuente: Elaboración propia.

Gráfica 5. Trayectoria con estabilidad precaria y empleos de subsistencia (por ejemplo, Claudio)



Fuente: Elaboración propia.

**Gráfica 6. Trayectoria con precariedad acumulada
(por ejemplo, Gustavo)**



Fuente: Elaboración propia.

TRAYECTORIA CON PRECARIEDAD ACUMULADA

Esta trayectoria se caracteriza por la acumulación de empleos precarios a lo largo del tiempo, con contratos por tiempo determinado, sin contrato o por evento u obra determinada. Estos empleos responden más a la necesidad económica que a la realización profesional. En este caso, la diferencia de edad es importante. Entre los más jóvenes, la multiactividad en el comienzo de su carrera se percibe como positiva, porque permite acumular recursos económicos y experiencia profesional. Sin embargo, si no se logra la estabilidad deseada, la multiactividad se transforma en una forma de vida atada a la precariedad. Pocos músicos pueden revertir esta situación y convertir la multiactividad en sinónimo de emprendimiento, buenos salarios, prestigio y éxito profesional. Los que dan ese giro son por lo general músicos de clase media, con recursos familiares, especializados en campos de innovación tecnológica bien cotizados en el mercado de trabajo, con capacidad de gestión de los recursos familiares heredados o adquiridos —prestigio, relaciones— y con buen conocimiento del mercado o el emprendimiento (véase la gráfica 6).

ITINERARIO DE LOS MÚSICOS: ENTRE LA PRECARIEDAD Y LA REALIZACIÓN PROFESIONAL

Para profundizar en los factores que empujan o limitan a los músicos en sus aspiraciones profesionales y las estrategias que desarrollan para sobrevivir en su profesión, se seleccionaron casos en los que se muestran las imágenes de referencia de *lo que debe ser* un músico profesional; la frustración producida por la inseguridad laboral; la precarización de empleos supuestamente seguros; la acumulación de la precariedad y la movilidad hacia abajo o hacia arriba en el curso de la vida de los músicos. Las trayectorias sintetizadas de los 80 músicos entrevistados están en el anexo II.

Sin embargo, los datos individualizados de las biografías indican que ningún caso se ajusta por completo a los tipos identificados.

El conjunto, anclado en la diversidad, con sus gradaciones, complejidades y contradicciones, forma el panorama de lo que se entiende por ser músico hoy en México. Así, la segmentación mayor, la que distingue intérpretes de docentes, se profundiza cuando se insertan otras coordenadas de análisis, como sexo, edad, lugar de residencia, migración, etcétera. Al final, emergen trayectorias contextualizadas en circunstancias que priman en los grupos estudiados.

En adelante, se mostrarán las trayectorias concretas de los músicos de la Ciudad de México y Tijuana. Atravesadas por la idea de estabilidad laboral y logro profesional, las definiciones sobre cómo laboran los músicos en México resultan diversas. Factores objetivos y subjetivos los acercan o alejan del modelo ideal de empleo analizado arriba. En algunas trayectorias, es posible armonizar sus ideales respecto de lo que debe ser un músico profesional con los logros alcanzados en la etapa madura de su carrera; en otras, el comienzo es precario por los orígenes familiares, pero se logra una mejora. En sentido contrario, están las que parecían exitosas y que terminan precarias. En algunos casos, la multiactividad supone satisfacción profesional y logro económico, aunque esto depende de la valoración del sujeto.

En ciertas circunstancias, esta combinación de factores produce recorridos compartidos que luego se disparan por sendas particulares. Guiados por los tipos propuestos, detallamos las trayectorias de los músicos, desde los más cercanos a la trayectoria ideal hasta los más alejados. Para facilitar el análisis, se dividen en intérpretes y docentes a sabiendas de que la multiactividad atraviesa esta frontera.

En el grupo de los intérpretes predominan las trayectorias de los músicos de orquesta. Se distingue una especie de elite, conformada por los músicos permanentes de las orquestas de la Ciudad de México y los semipermanentes de agrupaciones locales, como los de Baja California. En ambos, comparamos la situación de los

músicos migrantes provenientes del Este europeo y los intérpretes mexicanos. La semipermanencia también adquiere matices según el género musical. Los músicos de jazz representan un tipo de trayectoria que desafía los modelos de referencia. Pueden ser inestables y precarios, con o sin formación musical, pero en algunos casos logran estabilidad o bien son inestables pero exitosos en términos económicos. Por último, están los que viven una precariedad acumulada, como los que laboran en los programas de coros y orquestas juveniles. Se trata de una especie de híbrido entre estudiantes, maestros e intérpretes “de segunda”, que tienen recorridos diversos. Unos vienen de escuelas profesionales, aunque muchos no concluyeron sus estudios; otros se formaron en la práctica, incluso en los programas de los que ahora son maestros, o bien aprendieron el oficio como parte de grupos comunitarios tradicionales. En este grupo también resaltan las diferencias de género.

Entre los músicos docentes, en la cúspide está la elite de las escuelas profesionales, integrada por pocos profesores estables que en su mayoría son también intérpretes de orquesta y otras formaciones clásicas y de música popular. En la base de la pirámide, se expande una diversidad de posiciones laborales contractual y salariales de profesores que prestan sus servicios eventuales tanto en las escuelas profesionales, como en programas de iniciación musical y actividades artísticas. Ellos representan la imagen deteriorada del músico que encuentra en la docencia y otras ocupaciones su forma de subsistir.

MÚSICOS INTÉRPRETES

LA ELITE PERMANENTE DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Lo que puede llamarse “elite” se constituye sobre todo por los músicos maduros de las orquestas consolidadas del país y los profesores de mayor jerarquía de las universidades de la capital, que se consignan más adelante. Vale destacar que se trata de trayectorias en

las que predominan trabajos de larga duración, con seguridad económica y social, combinados de manera estratégica con algunos empleos complementarios, que permiten el desarrollo creativo y la actualización profesional. Muchas veces representan las trayectorias de referencia de las generaciones venideras.

Los músicos intérpretes migrantes del Este europeo, que llegaron a nuestro país en la década de 1990, y los músicos intérpretes mexicanos son los representantes de estos casos. Mientras que los migrantes europeos han tenido acceso a un sistema de formación musical integral, los músicos de orquesta mexicanos de esa época enfrentaron una oferta educativa fragmentada en subsistemas, tratada en el capítulo anterior, que no aseguraba el desarrollo cabal de sus carreras profesionales. Esto explica que las trayectorias de los músicos mexicanos descansen, en el fondo, en la economía de las familias, en especial al comienzo de los estudios, y en apoyos esporádicos provenientes de instituciones públicas y fundaciones sociales, como becas, premios, etcétera. Al mismo tiempo, el esfuerzo individual de los estudiantes, que sostienen sus carreras con trabajos eventuales, es indispensable. En este ejercicio de caracterización de los músicos profesionales mexicanos “de elite”, interesa explicar el perfil que se forma por su propio esfuerzo, situación generalizada entre los músicos permanentes de las orquestas.

MIGRANTES DEL ESTE EUROPEO

Los músicos que llegaron a México en la década de 1990, provenientes de la extinta Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), identificados de manera coloquial como “los rusos”, se formaron en los mejores conservatorios de sus países y tenían experiencia en orquestas de renombre, lo que facilitó su ingreso a las agrupaciones mexicanas. La gran diferencia con los nacionales radica en que los europeos se prepararon antes de la crisis económica de la década de 1980 en programas públicos que aseguraban

la formación integral y continua de alto nivel, y su incorporación al sistema educativo y de orquestas, incluso antes de terminar sus estudios. Esta situación es cercana a la ideal.

Éstas son las trayectorias de los músicos rusos, ucranianos, armenios, polacos y cubanos⁴ que tenían entre 40 y 60 años de edad al momento de la entrevista. A continuación, presentamos las biografías de músicos extranjeros y mexicanos que, con sus contrastes, forman parte de este grupo de elite. Particularmente, destacamos las diferencias entre varones y mujeres.

- Pietr, violinista. República de Kazajstán, ex URSS, 1949. Desde los seis años de edad cursó estudios formales de música, integrados a los planes de instrucción primaria y secundaria. A los diez años ya tocaba el violín y ofrecía conciertos en la escuela. Fue estudiante de tiempo completo y empezó a trabajar antes de terminar su carrera con el propósito de adquirir experiencia profesional y obtener un poco de dinero para gastos personales. Al terminar sus estudios, en 1972, se incorporó a la Orquesta del Teatro de Cámara de Moscú, en la que permaneció diez años. De 1982 a 1990, estuvo empleado en la Orquesta Filarmónica de Moscú. En medio de la crisis política y económica que anunciaba la disolución de la URSS, aceptó una invitación para establecerse en México como maestro de una escuela de música que surgió en un novel centro cultural, al sur de la Ciudad de México, dependiente del gobierno local. Seis años después, ingresó como músico de fila de una orquesta filarmónica que formaba parte del mismo proyecto, ocupación que desempeña desde entonces en paralelo a la enseñanza y a sus actividades como independiente en un trío de cuerdas que formó con otros rusos. A veces participa como invitado en otras orquestas y grupos de cámara.
4. Por la cercanía entre los programas de estudio de los músicos cubanos con los provenientes del Este europeo los incluimos en este grupo.

- Frederik, violonchelista. Armenia, 1949. Nació en Ereván, que formó parte de la URSS hasta 1991. A los seis años de edad empezó los estudios formales de música y al terminar la primaria, continuó estudiando música en la especialidad de violonchelo, primero en el conservatorio de su ciudad natal y luego en el Conservatorio de Moscú, en el que alcanzó el grado de doctor. Al egresar, comenzó una carrera ascendente como solista, estatus que en esa época “sólo alcanzaba uno de cada 1 000 músicos”. Como otros de sus contemporáneos, en 1992 salió del país por la crisis económica. Según recuerda, el panorama era desalentador, aun para aquellos que habían alcanzado la cúspide de la carrera en un establecimiento musical soviético. Dejaba un lugar en el que “ya no había trabajo, ni luz, ni nada”. Desde su llegada a México, se incorporó a una orquesta de la capital y con el tiempo pasó a formar parte también de la escuela asociada a esta agrupación orquestal.

Las historias profesionales de las mujeres migrantes del Este europeo son menos lineales, si se comparan con los varones cercanos al modelo ideal de referencia. Las dos músicas permanentes que ponemos como ejemplo, provenientes de Cracovia y Moscú, se labraron un sendero propio en México, que las llevó a tener un puesto en una orquesta de la Ciudad de México, mediante una audición. Una de ellas, durante sus primeros años de residencia en el país, tocaba como invitada en varias orquestas y daba clases por contratos temporales en el Conservatorio Nacional. Antes de ser concertino, trabajó como asistente en una orquesta durante diez años, “pasaba las páginas del atril”. Como se verá, la integración de las mujeres migrantes de Europa del Este a una orquesta del norte del país no fue diferente, comprendió ciertas formas de multiactividad, como trabajar en la orquesta, dar clases particulares en escuelas comunitarias y profesionales, y tocar en eventos especiales. En resumen, podemos afirmar que la permanencia y semi-permanencia en el empleo de hombres y mujeres migrantes es el

resultado de esfuerzos diferentes en el contexto orquestal mexicano. El caso de los varones pone de manifiesto trayectorias de excelencia, con logros basados en el reconocimiento social de sus méritos profesionales. Las mujeres, por el contrario, deben demostrar sus méritos en el trabajo, con un esfuerzo multiplicado, para luego alcanzar los lugares más altos en las orquestas.

- Maria, violonchelista. Cracovia, 1954. A los cuatro años de edad estudiaba solfeo en el jardín de niños. La formación musical en su país era obligatoria en las escuelas públicas. Más tarde, en la escuela secundaria, empezó a estudiar al mismo tiempo chelo y piano. Su formación profesional continuó con el primer instrumento y tomaba clases de piano en una academia particular. Al terminar sus estudios, su primer trabajo formal fue como ejecutante de chelo en un ensamble camerístico, entre 1975 y 1977. Durante los siguientes diez años, vivió de trabajos eventuales como invitada en una orquesta de radio y televisión, dando clases en academias de música y tocando en conciertos y recitales privados: “me siento triste. Cuando comencé a estudiar lo hice con muchas ilusiones y esperanzas. Pero la situación en Polonia no fue lo que esperaba”. Dejó su país natal y se trasladó a México en 1988, invitada por un reconocido director de orquesta para integrarse como ejecutante de chelo en una orquesta de la Ciudad de México. Ésta es su actividad principal desde entonces y la combina con clases particulares.
- Lara, violista. Moscú, 1962. Estudió música desde la infancia, en Moscú. De 1978 a 1982, cursó una preparatoria especializada en formación musical, y de 1982 a 1987, la licenciatura y la maestría en música. Llegó a México en 1990, para mejorar su condición económica. Su sólida formación y experiencia profesional le permitieron obtener por un concurso un sitio como violista en una orquesta de la Ciudad de México. Hasta la fecha, éste es su trabajo principal, pero desempeña otros empleos eventuales, como invitada en otras orquestas, tocando

en eventos sociales y enseñando en academias privadas. Cuando Lara compara la formación musical soviética con la de México, respecto a la elección de instrumento, dice que el sistema en Rusia es más rígido. Ella tuvo que formarse en piano antes de poder tocar la viola. En realidad, quería tocar el violín, pero sus profesores la obligaron a aprender la viola.

INTÉRPRETES MEXICANOS

Si se examinan en detalle las biografías de los músicos mexicanos que hoy ocupan puestos de trabajos equiparables a los de los músicos de Europa del Este, salta a la luz cierto énfasis en la itinerancia laboral que los aleja del modelo ideal de permanencia. Ante un sistema educacional como el mexicano, que otorga poca valoración a la figura del músico en tanto no construye para esta figura las condiciones ideales de formación y desarrollo, es común que los estudios no sean continuos y que los puestos de trabajo más elevados sean ocupados por los extranjeros. Encontramos que los músicos de orquesta nacionales que llegan a tener contratos permanentes, como Patricio y Daniel, presentan características de empleo semi-permanente en sus trayectorias. Sus biografías revelan inestabilidad y varios trabajos eventuales.

- Patricio, percusionista. Ciudad de México, 1952. A los 18 años de edad comenzó a estudiar guitarra en el Conservatorio Nacional de Música, y siempre se desarrolló como intérprete, primero de guitarra, luego de percusiones, rama que comenzó tarde, a los 27 años de edad. Asistió a las clases durante tres años, en la escuela Ollin Yoliztli. En 1982, ingresó a la licenciatura en percusiones en la actual Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (FM-UNAM) y terminó de cursarla en 1988, aunque no se tituló. Fue percusionista de orquestas de teatro y ejecutante invitado de la Orquesta Filarmónica de la UNAM y la Sinfónica Nacional. Desde 1986 tiene una plaza como

percusionista en una orquesta de la Ciudad de México y labora también como *freelance*. Patricio es un ejemplo claro de estabilidad laboral fundamentada en el trabajo del oficio y la experiencia, aunque sin título académico, lo que muestra que la estabilidad laboral en México no siempre se vincula al certificado profesional.

- Daniel, trombonista. Oaxaca, 1982. La tradición musical de su familia se remonta a su tatarabuelo. Comenzó a tocar en la banda de su pueblo, con su papá y sus tíos. Allí ejecutaba varios instrumentos, pero el que más le gustaba era la tambora. Siempre le gustaron las percusiones, aunque su papá lo obligó a estudiar trombón porque pensaba que cualquiera podía tocar la tambora. A los 16 años de edad, ingresó al Conservatorio Nacional de Música y se tituló ocho años después. Siempre trabajó para mantener sus estudios, tocaba en grupos de música popular los fines de semana; en una orquesta en el puerto de Acapulco, en el estado de Guerrero; tenía contratos por evento con músicos comerciales a los que acompañaba en sus giras; fue músico invitado en las orquestas de Pachuca y Xalapa. Cuando estaba a la mitad de su carrera, ganó un concurso para ocupar una plaza en la Orquesta Filarmónica de la UNAM, a la que renunció para aceptar una beca de maestría en Holanda. A su regreso, entró como primer trombón a una orquesta de la Ciudad de México, actividad que combina con la enseñanza en dos escuelas profesionales y sus proyectos de jazz y música popular: “además de ser músico de orquesta, soy primer trombón en una banda de jazz, toco con muchos artistas en *shows* de música popular y cuando voy a mi pueblo toco sones con la banda local”.

La referencia de las mujeres acerca de lo que debe ser un músico de orquesta de competencia internacional, en general, parece ser más exigente. Esta premisa, ilustrada con dos casos de mujeres mexicanas, se funda en el estudio de dedicación completa que asegura el desarrollo de habilidades técnicas sobresalientes. Esther estudió en

las mejores escuelas del país y en Estados Unidos con apoyo de una prestigiosa beca internacional. Al regresar a México, obtuvo una plaza en una de las principales orquestas de la Ciudad de México, en la que pronto alcanzó la categoría más alta en un instrumento de tradición masculina. Desde entonces, ése es su trabajo principal. Victoria empezó muy temprano en la carrera clásica, influenciada por su madre pianista. Siguió cursos formales en los programas de iniciación y propedéuticos de la Escuela Nacional de Música (ENM), a la par que tomaba clases particulares. Egresó y cursó la maestría en el Conservatorio de San Petersburgo, en Rusia. Al regresar a México, obtuvo de inmediato su permanencia en una orquesta de la Ciudad de México.

- Esther, percusionista. Ciudad de México, 1963. Su familia está ligada a la música: “había piano en casa, discos de música clásica, y ya con eso tienes cierta inducción hacia la música”. Ingresó al Conservatorio Nacional de Música a estudiar piano durante la adolescencia: “hasta que fui al Conservatorio supe lo que eran los pianistas, tocando horas y horas su piano, y los conciertos con sus aplausos y su público”. Al descubrir que casi la tercera parte de los alumnos del Conservatorio estudiaba piano, concluyó que tendría que ser muy buena solista, de lo contrario podría dedicarse sólo a la docencia. Las percusiones le parecieron una especialidad más atractiva y diversa, en la que se tocan varios instrumentos, como marimba, tambores, timbales. A los 19 años de edad ingresó a la Escuela Ollin Yoliztli. Al terminar sus estudios de licenciatura, en 1989, obtuvo una prestigiosa beca para estudiar la maestría en percusiones en Nueva York. Su carrera como música de orquesta comenzó desde el Conservatorio. Durante un año formó parte de la banda sinfónica de una alcaldía de la Ciudad de México. Mientras estudiaba la licenciatura, se incorporó como becaria a una orquesta de la capital y durante tres años fue timbalista principal en una orquesta de la región del Bajío, en el centro-poniente del país. En 1991, cuando

regresó del extranjero, se incorporó de inmediato como ejecutante de percusiones a una orquesta de la Ciudad de México, y desde entonces éste es su trabajo principal. Ejerce también como docente en escuelas profesionales y en ocasiones toca en otras orquestas.

- Victoria, chelista. Ciudad de México, 1964. Viene de una familia de músicos. Su madre era pianista. Confesó que su contacto con la música empezó en el vientre materno. A los tres o cuatro años de edad, asistió a cursos de iniciación musical y clases de piano en lo que hoy es la FM-UNAM. Ahí hizo estudios propedéuticos y la licenciatura como instrumentista en la especialidad de chelo. Desde muy joven dio clases particulares de piano y fue maestra de música en la escuela preparatoria de la que egresó. En 1986, aún sin terminar la carrera, viajó a Rusia donde permaneció siete años y estudió la licenciatura y la maestría en el Conservatorio de San Petersburgo. En los veranos, venía a México y trabajaba en una orquesta. Al regresar al país, en 1994, ingresó a una orquesta de la Ciudad de México, trabajó por algunos años como invitada en otras dos orquestas y daba clases en una de las principales escuelas de música. Con el tiempo logró su estabilidad en una agrupación, actividad que todavía combina con clases particulares. Eventualmente, toca en eventos sociales.

MÚSICOS SEMIPERMANENTES EN BAJA CALIFORNIA

Éste es el perfil más frecuente entre los músicos de instituciones orquestales con inestabilidad financiera, que carecen de programas de formación y superación académica a largo plazo. Por lo general, los músicos están contratados por tiempo determinado, a veces con contratos renovables por tiempo indefinido y las prestaciones mínimas de la ley medianamente aseguradas. Esto dificulta que tengan un plan de ahorro para el retiro y promoción profesional. El camino de estos músicos para llegar a las orquestas y su condición laboral inestable se caracteriza por una mezcla de sagacidad,

resiliencia y cierto espíritu innovador adquirido en la lucha por la supervivencia cotidiana. Queremos subrayar la clave migratoria como un factor que supone inestabilidad y deseo de perseverancia a la vez: las personas se desplazan en busca de mejores condiciones y eso explica cierto equilibrio inestable.

MÚSICOS MIGRANTES

El trabajo de estos músicos de orquesta, que están a medias entre la permanencia y la incertidumbre laboral, con un ingreso semiseguro y un orden disciplinario, les sirve como plataforma para gestionar proyectos por cuenta propia, individuales o colectivos, que desbordan el ostracismo del estereotipo correspondiente al músico académico clásico. En el momento de hacer esta investigación, casi no había mujeres mexicanas que tocaran con cierta permanencia en una orquesta en Baja California. Las únicas dos entrevistadas eran extranjeras, y en parte esa circunstancia rompía el modelo ideal de músico de orquesta. También el hecho de ser más jóvenes las obligó a trabajar en condiciones diferentes a las de los músicos de Europa del Este de mayor edad. En su imaginario más profundo, la figura de referencia seguía siendo la del músico conservatorio, y en consecuencia su aspiración era lograr una situación laboral estable y desarrollar una carrera como instrumentista y docente en los límites de su nuevo contexto.

MIGRANTES SOVIÉTICOS

Ya se ha mencionado la importancia de la migración soviética para los músicos de orquesta de Baja California. De ese grupo de extranjeros, destacamos la trayectoria de Nikolas e Ivana.

- Nikolas, fagotista. Ucrania, 1965. Su padre era director de un coro. “Cuando se juntaba toda la familia, papá sacaba la armónica, yo cantaba y todos escuchaban”. A los seis años de edad, antes de entrar a la

primaria, su padre lo inscribió en clases de piano y solfeo, dos horas a la semana. Durante la secundaria, estudiaba música por las tardes, en la especialidad de fagotista. Cuando le dijeron que, por sus capacidades, podría adelantar su ingreso al Conservatorio de Moscú, pensó por primera vez en dedicarse tiempo completo a la música. Para apoyarse económicamente, durante todos sus estudios, trabajó por su cuenta en cualquier cosa, incluso tocaba en funerales. A la mitad de su carrera, ya era músico invitado de la Orquesta Sinfónica de Ucrania. Llegó a México en 1993. Se unió al ensamble de “los rusos” de Ensenada y empezó a impartir clases en los primeros talleres que formaron esos músicos y en los cursos de iniciación artística de la universidad. Años después, impulsó la creación de una academia de música y una sinfónica juvenil, de la que es director artístico. Tener varios trabajos es una necesidad para mantener un nivel de vida decoroso, aunque inestable.

- Ivana, pianista. Ucrania, 1976. Cursó la licenciatura en piano en el Conservatorio de su país natal. Siempre se mantuvo con trabajos paralelos, como vender ropa los fines de semana. Llegó a México en 2004 y desde entonces se desempeña como maestra de piano particular, da clases en escuelas de iniciación musical y es intérprete en una orquesta local.

MIGRANTES MEXICANOS

“Al terminar mis estudios, en el año 2000, obtuve una plaza en la orquesta. Desde entonces, éste es mi empleo principal”, así resume Esteban su situación laboral, una de las experiencias más nítidas sobre la condición de un músico de la Ciudad de México que al egresar de la licenciatura vio una oportunidad única en una orquesta fronteriza para desarrollar su carrera profesional, no sólo por la alta calidad técnica de sus fundadores sino también por su tamaño, que “la hacía parecida a un ensamble camerístico”. Cuando se incorporó a la orquesta, el trabajo supuso un desafío mayúsculo, “casi igual al que enfrentan los músicos solistas en las orquestas

mayores”. Una década más tarde, éste sigue siendo su empleo principal, aunque hasta ocho años después de su ingreso haya firmado un contrato por tiempo determinado, en apariencia renovable, que le otorgaba los beneficios sociales mínimos.

Otros dos músicos mexicanos migrantes completan el cuadro de situación. Camilo es un ejemplo claro de formación autodidacta, que tuvo una carrera itinerante hasta encontrar estabilidad en una orquesta de la región. Carlos Luis, con su experiencia en Estados Unidos. Estos casos contrastan con las trayectorias de los músicos de Europa del Este, tanto en edad como en condiciones de formación. La diversidad es el marco de la formación de la orquesta.

- Esteban, clarinetista. Ciudad de México, 1974. Heredó el gusto por la música de su abuelo, quien tocaba el piano “de oído”. Desde el jardín de niños tomó clases de introducción a la música y continuó en una academia particular durante la primaria, en una ciudad del noroeste del país. Al empezar la secundaria, descubrió el clarinete, que aprendió a tocar como becario de una banda de música universitaria. Antes de terminar la secundaria, se instaló con su familia en la Ciudad de México, donde continuó sus estudios de música en una escuela profesional. Empezó a trabajar como maestro en una escuela de iniciación artística para niños. A lo largo de su carrera siempre impartió clases particulares, como maestro de iniciación musical en la universidad y director de banda de un colegio particular. En los últimos años de su carrera, formó parte de un cuarteto de clarinetes con el que se presentó en festivales en México y el extranjero. Estudió un diplomado en música de cámara y entonces fue que empezó a tocar como invitado en varias orquestas. Años más tarde se graduó de maestro en artes. En 2000, obtuvo una plaza provisional en una orquesta de Baja California. Entre tanto, buscó otros empleos complementarios, como maestro en colegios públicos y privados, promotor artístico, desarrollador de proyectos propios de música popular, coordinador de proyectos de educación musical en poblaciones

marginadas y contratos de fin de semana en eventos sociales. Él ve esta multiactividad como una estrategia preventiva para enfrentar la incertidumbre laboral y considera que le dio libertad para desarrollar proyectos propios y estudiar una maestría. La imagen que ha construido de sí mismo es la de un músico de orquesta polifacético, con la flexibilidad para desarrollar proyectos más allá de la música clásica que extienden sus fronteras a otros intereses artísticos y sociales.

- Camilo, percusionista. Ciudad de México, 1957. Comenzó a interesarse por la música cuando era chico, en un conjunto formado con sus hermanos. A los 15 o 16 años de edad, se inició en la batería. Se dedicó a este instrumento en el grupo, que poco después fue sindicalizado. Desde 1975, cursó estudios en varias escuelas profesionales y técnicas, aunque nunca terminó la carrera. Dio clases particulares y tuvo una formación autodidacta. A lo largo de su vida ha realizado una gran variedad de trabajos: tocó jazz, *rock* y punk con varios grupos, viajó por Europa, y sobre todo por el norte del continente americano, en distintas ciudades de Estados Unidos y Canadá. En particular fue a Los Ángeles a documentarse y conocer músicos “del ambiente”. Desde 1999, es miembro de una orquesta de Baja California, lo que le ha dado estabilidad y le permite continuar con sus proyectos personales.
- Carlos Luis, violinista. Baja California, 1974. De familia mexicana, estudió en San Diego, Estados Unidos. Durante los veranos, trabajaba como pintor en la universidad. Dio clases particulares y tocó en eventos. Desde 2003 y hasta la fecha es músico estable de una orquesta de Baja California, pero vive en Estados Unidos. Carlos Luis destaca la brecha salarial de un músico en Estados Unidos y México.

OTROS FUEREÑOS

En cuanto a otros músicos que llegaron de fuera, resaltan dos casos latinoamericanos: el argentino Leonardo y la cubana Iris. Ninguno

tiene un título académico, pero sus trayectorias muestran el esfuerzo descomunal, ligado a la migración, para tener un alto nivel musical y un desempeño laboral estable. Esto implica que el saber artístico está atado, con profundidad, con el hacer del oficio y que las titulaciones suelen valorarse porque permiten acceder a empleos mejor remunerados que dan estabilidad, pero no garantizan necesariamente calidad en la creación.

Leonardo, contrabajista. Buenos Aires, 1981. Su padre es músico. A los ocho años de edad empezó a estudiar guitarra en la escuela del sindicato de músicos, rodeado en su mayoría de adultos. Allí tuvo sus primeras experiencias, tocando en conciertos de música popular y en comedias musicales, y se inició en la guitarra eléctrica. Descubrió que su pasión era el *rock*. Contra su voluntad y por sugerencia de su padre, ingresó al conservatorio a los 13 años de edad, donde empezó a estudiar el contrabajo. Al mismo tiempo, tomó clases de contrabajo con un maestro particular. Tres años después, entró por concurso a la Orquesta Juvenil del Teatro Colón. Esto le cambió la vida:

Yo nunca había visto una orquesta ni le había prestado mucha atención. Pero la verdad es que cuando empecé a ensayar el impacto fue muy fuerte, eso me cambió completamente la mentalidad. Estar dentro de la orquesta y con una sonoridad tan grande, y conocer a gente que tenía mi edad, que estaba más o menos en lo mismo que yo, me hizo sentir por primera vez que encajaba en un lugar. Allí fue cuando pensé “esto es lo que yo quiero hacer”. Pero de ahí tuve, digamos, una batalla interna que duró muchos años, en la cual no sabía si quería ser guitarrista de *rock* o quería ser músico clásico contrabajista.

Al terminar la secundaria, a los 19 años de edad, ganó una audición para trabajar en una de las principales orquestas de provincia. Este hecho fue decisivo para su carrera. Tomó la decisión de fra-

guarse una carrera profesional como instrumentista y tal vez como solista, en lugar de seguir el camino de los estudios formales en el conservatorio:

En la generación que yo crecí, los que iban al conservatorio eran los que no tenían nivel para dedicarse a ser intérpretes y necesitaban el título para trabajar como maestros. Por esa razón yo decidí salirme del conservatorio, porque lo que quería era tocar, quería ser intérprete, y bueno ahora lo lamento porque ya quisiera tener el título. Sin embargo, lo que siempre tuve claro es que lo que me iba a dar trabajo era mi nivel tocando y que eso me lo iba a ganar por una audición. Y en las audiciones, no sé si ahora lo estén haciendo, pero allá no pedían título, ni siquiera pedían currículum, el que mejor tocaba era el que tenía trabajo. Por eso, mi objetivo era estudiar más y más y tocar cada vez mejor, ésa era mi aspiración.

Hoy su trabajo principal es en una orquesta y además imparte clases en la escuela de la misma agrupación, da lecciones particulares, es compositor y arreglista, y promueve proyectos propios y encuentros de músicos de su especialidad.

Iris, violinista. Matanzas, Cuba, 1960. Sin antecedentes musicales en su familia, a los ocho años de edad obtuvo una plaza en la escuela de música de su localidad para estudiar piano, especialidad muy demandada entonces. Sin embargo, decidió cambiar al violín, al que se dedicaría el resto de su vida:

En Cuba, las escuelas de música son absolutamente profesionales. Desde que tú entras en una escuela de música sabes que ésa va a ser tu profesión, que cuando termines, vas a tener un empleo, siempre y cuando académicamente rindas y apruebes el curso hasta la licenciatura. En ningún momento, nunca pregunté si iba a hacer otra cosa, esa pregunta nunca vino a mi mente. Siempre era como si eso fuera lo

normal, había que estudiar música y eso era lo que iba a hacer, aunque me gustaran muchas otras cosas y me sintiera atraída hacia otros campos.

En 1979 ingresó a la Universidad de La Habana para continuar sus estudios de música, pero los abandonó después de año y medio en que sus esfuerzos se dividieron entre la escuela y el trabajo. En ese momento, ya era primer violín de la orquesta sinfónica de su ciudad natal, donde además impartía clases en el conservatorio. Después de dejar la universidad, permaneció en Matanzas durante 22 años, formándose en la práctica como concertista y solista. Su experiencia le permitió, en 2001, ganar una plaza como primer violín en la Orquesta Sinfónica Nacional. Con casi 30 años de experiencia, llegó a México en 2008, invitada por el director de una orquesta regional, también de origen cubano. Desde entonces es música de esa orquesta, actividad que combina con la enseñanza en escuelas de iniciación y trabajos eventuales por su cuenta.

TRAYECTORIAS QUE DESAFÍAN LOS MODELOS DE REFERENCIA MÚSICOS DE JAZZ EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Todos los músicos profesionales perciben, en mayor o menor grado, que a lo largo de su carrera su situación laboral puede cambiar. Es común escuchar entre los músicos comentarios sobre trabajos que modificaron el rumbo de sus vidas, porque les dieron estabilidad y protección social, o sobre necesitar un cambio debido al hartazgo de la rutina. La oscilación, impulsada por la arbitrariedad de los contextos, se pone de manifiesto con mucha rapidez. Los próximos ejemplos ilustran las transiciones presentes en las trayectorias de los músicos, en algunos casos de manera más pronunciada.

Los músicos de jazz hacen un recorrido singular. La inmensa mayoría tiene una formación inicialmente autodidacta, asiste a cursos, talleres, clínicas, se conecta y se encuentra con músicos

en la misma situación. Cuando en México se institucionalizaron los estudios de la disciplina, en el comienzo del siglo XXI, la figura del músico cambió y adquirió mayor formalidad. Así, los músicos de jazz son ejecutantes y docentes, se mueven en los márgenes de la música sinfónica, pero acceden también a la reputación académica. Rodrigo es jazzista y tiene un perfil que expresa una formación heterodoxa, de gran exigencia técnica, combinada con la gestión cultural, la experimentación y trabajos comerciales para sobrevivir. Su visión estratégica le permitió ser multiactivo y mantener un trabajo estable en la docencia. Sebastián refleja el espíritu de búsqueda en un género que demanda innovación y experimentación, combinado con trabajos rentables y la búsqueda de estabilidad en la docencia. Marina se definió como cantante, pero también trabajó como docente, terreno en el que logró cierta estabilidad. El caso de Enrique, trompetista, que viene de otra tradición, rompe el molde descrito y muestra cómo la formación profesional de este género puede articularse, por un lado, con un espíritu emprendedor y de gestión, y por el otro, con el medio orquestal, por la seguridad económica que aporta. Es un buen ejemplo de la multiactividad como clave de realización profesional, según expresa el propio Enrique.

- Rodrigo, guitarrista y jazzista. Ciudad de México, 1957. Comenzó a estudiar guitarra con maestros particulares y también tomó cursos de guitarra clásica en una academia particular. A los 23 años de edad, ingresó al taller de jazz de la Escuela Superior de Música, que después adquirió el nivel de licenciatura. Allí terminó sus estudios, pero no se tituló. También dejó incompleta la carrera de economía. Cerró su formación con cursos de verano en jazz y composición en Canadá. Durante la década de 1980, por casi siete años y a la par de sus estudios de jazz, promovió proyectos culturales independientes que absorbían la mayor parte de su tiempo, a veces por viajes en el país. También expe-

rimentó con varios grupos de música, algunos dedicados en específico al jazz, con los que se ganaba la vida en restaurantes. De allí pasó a ser músico acompañante de cantantes famosos, lo que le proporcionó estabilidad económica. En esa época, empezó a dar clases de guitarra en una escuela profesional. Después de 15 años, hoy es maestro de tiempo completo. Esta actividad le dio la estabilidad que necesitaba para desarrollar sus proyectos independientes y tener contratos en teatro, cortometrajes y cine, como compositor y ejecutante. Desde 2003, mantiene tres empleos: maestro y coordinador de programas de enseñanza en jazz, líder de su grupo de música y acompañante en otros proyectos. Eventualmente, toca como músico invitado en orquestas.

- Sebastián, docente y pianista. Ciudad de México, 1965. En 2002, obtuvo la licenciatura en piano de la Escuela Superior de Música, donde ejerce como maestro de jazz de tiempo parcial. Trabajó como docente de la Universidad de Texas. Durante varios años, fue ejecutante de piano en cruceros. Comentó que le gustaba este empleo porque conocía muchos lugares: viajaba tres meses y desembarcaba unas horas en cada sitio; después de tres meses, pasaba unos días y se embarcaba de nuevo. Cuando se cansó de viajar, regresó a México.
- Marina, docente y cantante. Ciudad de México. Estudió canto en la llamada ENM de la UNAM. Durante más de una década cantó en restaurantes y bares de la Ciudad de México. Fue maestra de talleres de iniciación musical y maestra particular. En la actualidad es maestra de tiempo parcial de una escuela profesional de música. Formó parte de un coro y hoy todos sus proyectos personales se relacionan con el jazz. Se ha presentado en numerosos festivales en México y Estados Unidos, y ha grabado una gran cantidad de discos. Ha cantado en espectáculos junto a Oscar Peterson y B. B. King.

- Enrique, trompetista. Buenos Aires, 1960. La clave de su desarrollo consistió en revertir la precariedad laboral y desplegar sus capacidades de gestión cultural. En Estados Unidos, estudió la licenciatura en trompeta, incursionó en el medio jazzístico y se convirtió en promotor de grupos. Así llegó a México en 2004, donde entró en contacto con promotores de festivales e instituciones oficiales y del medio comercial. En la actualidad, trabaja en proyectos propios, sobre todo de organización de conciertos de jazz, en los que participa o contrata a músicos internacionales. Se desempeña como músico invitado en una orquesta de la Ciudad de México. El multiempleo ha caracterizado su trabajo siempre: “tuve épocas en las que hacía muchas cosas, en una semana, hacía cuatro o cinco trabajos, es una experiencia muy enriquecedora”.

MÚSICOS DE ORQUESTAS Y COROS JUVENILES DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Una figura que se encuentra en las antípodas del músico de orquesta ideal es la de los músicos formados en programas de orquestas y coros juveniles de la Ciudad de México, cuyas características, lugares de trabajo, objetivos y referencias difieren de los músicos así llamados formales. En primer lugar, en su mayoría son músicos de extracción popular —al menos los hombres, aunque se verá que el caso de las mujeres difiere un poco—, que pueden catalogarse como de trabajo intermitente porque tienen múltiples empleos simultáneos en actividades relacionadas o no con la música, con diversos tipos de contrato o sin contrato, y sin un empleo principal. Es usual que, cuando tienen contratos, son por tiempo determinado limitado o por evento.⁵

5. Es la misma situación de los músicos eventuales y a prueba en las orquestas, de los maestros de iniciación musical y actividades artísticas de preescolar, primaria y secundaria, que por los bajos ingresos que perciben deben buscar empleos complementarios y muchas veces seguir trabajando después de jubilarse.

Estos músicos presentan una condición híbrida, en varios sentidos: se han formado en la práctica y al mismo tiempo instruyen a los músicos de las generaciones venideras; son intérpretes y docentes a la vez, y su definición de identidad del oficio está más emparentada con la supervivencia y el logro económico, que con los ideales de la figura del profesional. La imagen de referencia de estos músicos está lejos de la que alienta las carreras de los estudiantes de tiempo completo en conservatorios. Se trata de figuras mucho más flexibles en el terreno del empleo, con una visión más pragmática asociada al esfuerzo para obtener una educación de calidad y a trabajos que les permitan el ascenso social.

Las orquestas juveniles surgieron a finales de la década de 1980, como una herramienta para la iniciación musical de chicos y jóvenes en las 16 alcaldías de la Ciudad de México. Estas orquestas tienen como objetivo principal contribuir al desarrollo social de la comunidad donde se encuentran, por medio de la práctica de la música sinfónica desde los niveles más elementales, hasta que los interesados adquieran la experiencia y el entrenamiento necesarios para ingresar a una institución académica profesional u orquesta profesional. Los programas ofrecen formación artística gratuita y el préstamo de un instrumento musical para que los alumnos de entre 8 y 18 años de edad practiquen en su casa. Estos proyectos se han extendido en los últimos años, promovidos sobre todo por la Secretaría de Cultura y un sinnúmero de organizaciones públicas y privadas.

Gran parte de los músicos entrevistados con estas características de trabajo se formaron en los núcleos de los programas de la Ciudad de México, que buscan llegar a poblaciones marginadas. La instrucción consiste en el estudio de un instrumento, conocimientos básicos de música y dirección orquestal, apoyados en ensayos diarios y preparación de conciertos. Por ese camino, los más persistentes pueden integrarse a la orquesta sinfónica juvenil de la

ciudad y convertirse en formadores de los recién ingresados. La participación en las orquestas juveniles suele ser el mejor camino para obtener becas que permiten dedicar más tiempo a los estudios. Así, los alumnos siguen con la profesionalización con clases maestras y diplomados. Las orquestas juveniles se vinculan a escuelas profesionales de música. Algunos estudiantes se inscriben en esas escuelas, pero pocos terminan la carrera. Suelen elegir cursos sueltos para aprender a tocar varios instrumentos u otras especialidades artísticas que les abren posibilidades de trabajo en las orquestas juveniles y bandas locales.

En este grupo de estudiantes, es común encontrar alumnos que han desempeñado los trabajos más disímiles, no relacionados con la música. Por ejemplo, un trombonista fue ayudante de electricista, artesano de joyas, empleado en una fábrica de colchones, ayudante en un taller de pintura y obrero en una fábrica de suéteres. Guillermo, uno de los entrevistados más singulares que hoy da clases de violín para niños, comenzó trabajando como animador en un parque de diversiones. El perfil laboral es versátil y muchos casos pueden inscribirse en la trayectoria denominada de estabilidad precaria y empleos de subsistencia, aunque en la práctica se trata de precariedad acumulada: la mayoría imparte clases en escuelas profesionales, de iniciación musical y particulares, y de manera eventual toca en espectáculos comerciales o tiene trabajos temporales no relacionados con la música. La cualidad híbrida aparece como patrón.

Debemos mencionar ciertas dualidades. En este segmento se encontraron, en general, dos grupos contrastantes: el de los directores de orquesta que también fungen como gestores culturales, y el de los músicos intérpretes o ejecutantes que son maestros. Entre los primeros, se hallan músicos con estudios profesionales terminados y experiencia profesional orientada hacia la administración de instituciones, la gestión cultural y la dirección orquestal. En el

segundo caso, a diferencia de otros músicos, las aspiraciones no se dirigen a alcanzar un atril en las grandes orquestas, se atienen a lo que se puede conseguir día a día, y estos programas son una oportunidad para mejorar su formación.

De hecho, los músicos de orquesta intermitentes se encuentran en el punto más alejado del modelo ideal estable. Sin embargo, sería más correcto decir que este escalón de la pirámide orquestal es una síntesis de la nueva flexibilidad laboral. Las figuras que siguen muestran las trayectorias de estos músicos, directores-gestores y maestros-intérpretes.

DIRECTORES Y GESTORES CULTURALES

- Alejandro, director de orquesta. Ciudad de México, 1930-2016. Estudió en México, Francia y Bélgica. La cantidad de trabajos y puestos públicos que ocupó marcan su trayectoria. Egresado del Conservatorio Nacional, hizo cursos libres de composición en la ENM y estudios en el extranjero. Siempre trabajó “en cualquier cosa” para costear sus estudios. Fue programador de una radio universitaria, luego maestro y director de una orquesta típica de la Ciudad de México, y durante los últimos años de su carrera, se desempeñó como asistente de director de la orquesta de la principal escuela politécnica del país. Combinaba este trabajo con puestos eventuales como asesor cultural. Dirigió la Orquesta Típica de la Ciudad de México y la Orquesta Juvenil del Centro Cultural Ollin Yoliztli. Fue asistente de los titulares de las principales orquestas de la ciudad. Se jubiló en 2003 por problemas de salud, pero un año después regresó a la vida activa como director de una de las orquestas del programa de orquestas y coros juveniles.
- Víctor Manuel, director y gestor cultural. Ciudad de México, 1957. Estudió guitarra en el extranjero y durante más de diez años apoyó la formación de bibliotecas especializadas en dos orquestas, a la par

doblaba películas e impartía clases particulares de guitarra. De 2002 al momento de esta investigación, era director del programa de orquestas y coros juveniles de la Ciudad de México.

MAESTROS-INTÉRPRETES

- Julio Esteban, clarinetista. Ciudad de México, 1980. Trabajó en el sistema de orquestas de la ciudad, diez horas diarias, durante seis años, con una beca que se terminó con el cambio de autoridades. A la par, dio clases en escuelas secundarias y en una escuela particular de música, con horarios variables. Trabaja “casi de cualquier cosa relacionada con la música” para mantenerse, sin embargo, a veces prefiere rechazar pequeños empleos porque el pago no cubre ni los gastos de traslado.
- Guillermo, violinista. Ciudad de México, 1975. Tuvo diversos trabajos, incluso como actor y animador en un parque de diversiones. Con el préstamo del instrumento, comenzó a tocar la trompeta en el programa de orquestas y coros juveniles de la delegación Tláhuac. Su formación consistió en conciertos anuales, cursos de verano y ensayos diarios, e implicaba una perspectiva más integral, en la que aprendía otras especialidades. Desde 2000, forma parte de una orquesta juvenil de la ciudad y participa en la formación por ensamble con otros maestros. Se retiró en fechas recientes y su jubilación está por debajo de los 5 000 pesos mensuales.
- Gustavo, docente y fagotista. Ciudad de México, 1949. Terminó la carrera en la ENM, pero no se tituló. Siempre trabajó para ayudarse en sus estudios, fue garrotero en un restaurante, después empezó a tocar en eventos sociales y a grabar música para cine. Desde hace más de 21 años, imparte clases en una escuela particular. Junto a la docencia, mantuvo activas sus inquietudes como instrumentista. En la actualidad, forma parte del programa de orquestas y coros juveniles, como director de un

conjunto orquestal delegacional. A partir de su jubilación, en 2000, los empleos que le retribuyen en términos económicas y profesionales son el de profesor de secundaria, y su labor de formación de nuevos músicos en el programa.

- Ricardo, violista. México, 1956. Se tituló de contador en 2001, y empezó la licenciatura en viola en la ENM, pero no concluyó. También estudió viola en la Ollin Yoliztli. Fue ejecutante en la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez. De 1995 a 2005, fue coordinador de la orquesta de una delegación, lo hacía por gusto, no por necesidad. Llevaba el control de asistencia, atendía a los padres de familia, coordinaba eventos y era asistente del director. Luego asumió la dirección y continúa en este puesto hasta la fecha. También es encargado de talleres artísticos en una universidad e imparte el taller de ensamble orquestal.

Las pocas mujeres en las orquestas juveniles tienen trayectorias distintas a las de sus compañeros varones. Por lo general, provienen de la clase media urbana, con menos apuros económicos que sus pares. Su formación es de mejor calidad, porque las exigencias para llegar a estos puestos son mayores para su género, lo que las impulsa a ser más creativas y tener aspiraciones más altas. Adriana, por ejemplo, estudiante de dirección orquestal, comentó sobre el programa de formación: “creo que una de las cosas que tiene el programa de coros y orquestas es que hay oportunidad en general de integrarse y tocar un instrumento”.

- Adriana, violinista y estudiante de dirección orquestal. Ciudad de México, 1981. Estudió en el programa de orquestas y coros juveniles y en las escuelas de formación musical técnica del Instituto Nacional de Bellas Artes. También tomó clases particulares de contrabajo. Se graduó de la licenciatura en historia y a veces trabaja como profesora adjunta. Sus principales actividades se relacionan con el programa. En

el momento de la investigación, trabaja en una orquesta delegacional en la que hace de todo: “uno también se puede crear sus fuentes de trabajo, ¿no? Hacemos el cuarteto, hacemos un dúo, nos presentamos aquí, damos tarjetas, hacemos conciertos navideños o [vamos] a las iglesias. Te creas una fuente y realmente te puede ir muy bien”.

MÚSICOS DOCENTES

Para un elevado porcentaje de los entrevistados, la docencia es una de las maneras más accesibles de lograr estabilidad económica. Algunos músicos minimizan esta ocupación y afirman que “el oficio de músico no equivale a ser docente”, mientras otros la reivindican y ponen énfasis en la importancia de la formación artística como medio de expresión. La docencia está presente en los casos de músicos que se anclan en la multiactividad, salvo algunos privilegiados. Esta actividad despierta las posiciones más variadas, desde que no se puede enseñar si no se tiene experiencia en el oficio como intérprete; que un buen ejecutante siempre será un buen maestro; hasta que los grandes maestros no reciben el prestigio que merecen. Las opiniones van de un extremo a otro y la heterogeneidad de este grupo es tan rica como la de los intérpretes.

Los músicos profesionales calificados como docentes —permanentes, semipermanentes e intermitentes— articulan figuras híbridas, que alternan entre empleos como intérpretes —instrumentistas, cantantes en eventos sociales o espacios culturales, acompañantes de músicos, etc.— y lapsos prolongados y estables de docencia. Suelen tener estudios o experiencia en el exterior. La singularidad de los casos seleccionados radica en que casi ninguno se dedica con exclusividad a la docencia, como si la actividad se concibiera siempre complementaria, y en ese sentido, en una forma de supervivencia, como lo es para los profesores de programas de iniciación musical. Sin embargo, en algunos se impone la identidad docente sobre el carácter híbrido de la práctica profe-

sional y la multiactividad, como las clásicas maestras de piano, que se aferran a su actividad aún después de jubiladas. En la base de la pirámide, se encuentran los profesores de música y actividades artísticas de escuelas de educación primaria y secundaria, con contratos de tiempo indeterminado y bajos salarios que devienen precarios durante la jubilación, y los que trabajan sin contrato en centros culturales o como profesores particulares.

MAESTROS DE EDUCACIÓN SUPERIOR

En general, los maestros de educación superior cuentan con una formación académica sólida, que incluye cursos de posgrado en México y el extranjero, y un comienzo laboral de profesor por horas, que gana terreno con el paso del tiempo. También suelen trabajar como profesores particulares, tocar en eventos privados y tener proyectos propios.

MAESTRAS DE TODA LA VIDA

Una de las trayectorias de referencia más clásicas de la docencia musical es la de las maestras de piano “de toda la vida”. Estas figuras conforman un híbrido entre la trayectoria ideal y un trabajo entendido como semipermanente. Son docentes, en general, mujeres, con una formación musical excelente, que se han dedicado a enseñar música. Poseen una formación tutorial con grandes maestros que les heredaron sus conocimientos, que luego transmiten a sus alumnos. Las más reconocidas, aun sin título formal, tuvieron una base estable en los centros de educación superior e incluso desempeñaron funciones de dirección. Algunas siguieron impartiendo clases después de jubilarse.

- Blanca Luz, docente de canto en una escuela profesional. Guerrero, 1923. A los 13 años de edad empezó a estudiar piano en la escuela de música más importante del país y ahí descubrió su vocación por

el canto. En 1942, obtuvo una beca para estudiar en Estados Unidos. Luego se tituló como concertista y maestra de música. Apenas terminó de estudiar, ingresó como maestra de asignatura en la misma universidad de la que egresó, y al recibirse, fue contratada por tiempo completo y ascendida de categoría. Desde entonces no ha dejado de trabajar en esta escuela y éste ha sido su único empleo. En 2000 se jubiló, después de 44 años ininterrumpidos de ejercer el magisterio, aunque continúa activa con contratos anuales.

- Enriqueta, docente en una escuela profesional. Pachuca, 1923. Desde que empezó a estudiar, ya adulta, daba clases particulares de piano. Fue ejecutante solista, concertista, en varias orquestas. Maestra de una escuela profesional de música, se jubiló en 1992, pero fue recontratada. En la entrevista, declaró: “siempre he estado del lado artístico. Lo artístico no es trabajo, es un placer”.

LA EXCEPCIÓN COMO GENERALIDAD

A continuación, revisamos los casos de los músicos docentes multiempleados que están más cerca de la precariedad. El caso de Fabio representa de cierta manera una excepción, muy común entre profesores de educación primaria y secundaria, en la que se logra estabilidad contractual y realización profesional en la docencia con bajos ingresos. La práctica docente de los músicos, salvo los de la elite de las escuelas profesionales, está llena de estas excepciones que resultan en precariedad.

- Fabio, docente e intérprete. Ciudad de México, 1956. Obtuvo el título de técnico en violín en la ESM, entonces descubrió que le gustaba enseñar. Recién egresado, consiguió una plaza como maestro de música en escuelas secundarias, que perdió y luego recuperó. En 1985, ganó un concurso para dar clases de iniciación musical de una escuela profesional del sur de la ciudad, que estaba integrando maestros muy buenos de

la diáspora socialista. Para redondear sus ingresos siempre ha tocado en eventos sociales, como aprendió de su padre y su tío, y como músico invitado en orquestas o ensambles. No deja esta actividad por lo que representa económicamente, sin embargo, lo que a él le gusta es enseñar música.

MAESTROS POR ASIGNATURA

Entre los profesores de otros niveles, están los que tienen plazas fijas de tiempo completo, consignados más arriba, y los que trabajan por tiempo parcial o asignatura, con contratos indeterminados o determinados. Este contraste sectoriza a los segmentos. Los maestros por asignatura viven condiciones laborales similares a las del trabajo de trayectoria intermitente, aunque hay excepciones que logran una estabilidad parcial. Este perfil muestra su arraigo en los lineamientos pedagógicos y las ventajas que aporta la enseñanza artística como desarrollo de la sensibilidad, la apreciación, etcétera. Estela revela una de las claves que definen a este grupo: la doble carrera. Elena no está titulada y esto le impide hallar mejores condiciones laborales, aunque su esfuerzo le ha redituado estabilidad profesional.

- Estela, educadora musical y psicóloga. Ciudad de México, 1971. Heredó de sus padres el gusto por la música. A los 11 años de edad ingresó a una escuela de iniciación artística del Instituto Nacional de Bellas Artes y más tarde hizo estudios propedéuticos en la UNAM. Su elección profesional no fue fácil. La solución que halló fue estudiar carreras simultáneas: música y psicología. La mezcla de las dos tomó cuerpo en su especialización en educación musical, aunque piensa que encontró la relación entre estos campos en su práctica profesional más que en la escuela de música. Al terminar sus licenciaturas, ingresó primero como ayudante de profesor y luego como profesora de asignatura en la escuela profesional de música más importante del país. Éste ha sido su

trabajo más estable desde entonces, aunque no tiene contrato definitivo. Ha trabajado en paralelo, por temporadas, como maestra en escuelas y conservatorios de música, secundarias privadas, cursos de enseñanza musical a maestros y dando clases particulares de piano y solfeo. Espera alcanzar mayor estabilidad en su empleo.

- Elena, percussionista. Toluca, 1974. Heredó el gusto por la música de su padre y su abuelo. A los 11 años de edad, empezó sus estudios de música en la escuela de bellas artes de su localidad y los reanudó en la secundaria. A los 19 años de edad, ingresó al propedéutico de la ENM y cuatro años después empezó la especialidad de percusiones, pero no se tituló. Durante 12 años, trabajó por hora como maestra de música en una escuela primaria. En 2005, ingresó como maestra de percusiones en el programa de iniciación musical de una escuela profesional, con contrato permanente más presentaciones. Tiene proyectos propios a la par: dirige y toca en un ensamble al que dedica más de cuatro horas de ensayo a la semana, dirige un coro y ha sido maestra suplente. Piensa que los músicos de hoy enfrentan serios problemas para encontrar un empleo estable: “yo tengo un trabajo fijo, tengo un sueldo fijo, pero tengo muchos compañeros muy buenos que no tienen un trabajo estable y siempre andan buscando un “hueso”, una fiesta, y viven de empleos secundarios a pesar de que son muy buenos”. Piensa que en las escuelas no hay una formación adecuada para que los músicos se incorporen con éxito al mercado de trabajo. Sobre su experiencia, dice: “disfruto mucho dar clase a los niños, pero a mí nadie me educó para dar clases, para ser maestra de percusiones, me educaron para ser percussionista, para tocar en una orquesta, no para enseñar, y de repente te topas con maestros que ni les gusta dar clase y no saben hacerlo bien. No existe la carrera”.

MAESTROS DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS Y DE EDUCACIÓN MUSICAL

Los maestros de actividades artísticas y educación musical de los niveles preescolar, básico y medio del país a veces tienen empleos fijos durante su vida activa, pero con salarios tan bajos que deben buscar otros empleos, incluso después de su jubilación. Este modelo de empleo muestra que la estabilidad contractual no asegura el bienestar económico y social ni la realización profesional, si no va acompañada de ingresos decentes y protección social.

La diversidad de las trayectorias de los músicos agrupados en esta categoría habla por sí sola. Es común que los músicos desempeñen varias funciones: intérpretes, pedagogos, críticos y administradores culturales. Algunos tienen contratos permanentes y están sindicalizados o preocupados por sus derechos laborales. Rosalía, docente entrevistada dijo: “si te abres hacia otros lados, revisar la redacción [de los contratos], para también conocer tus derechos, tus obligaciones laborales, esto puede retroalimentar en otros sentidos”.

- Pablo, docente de violín. Ciudad de México, 1984. Entre 1996 y 1999, tocó en eventos comerciales y sociales cada ocho o 15 días, a veces tenía varias presentaciones el mismo día. En la actualidad, toma estos “huecos” para ganar dinero extra y salir con su novia o comprar la despensa a su abuelo. Trabajó como supervisor en un supermercado y desde 2007 es maestro particular de violín. En 2008 empezó a dar clases de violín a niños en escuelas de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Su deseo es terminar la carrera e incorporarse a una orquesta profesional.
- Rosalía, docente. Ciudad de México, 1979. Estudió música desde la infancia. Gracias a la escuela de iniciación musical en la que estudiaban sus primos, decidió estudiar música. Más tarde, entró a trabajar a esa institución, primero como suplente, después obtuvo la base que tiene hoy. Enseña violín a los más pequeños. Comenta que por falta presu-

puesto no se contratan maestros nuevos y esto genera mucha competencia entre los colegas.

- Milagros, docente. Tijuana, 1984. A los 15 años de edad, entró a una orquesta sinfónica juvenil y esto le dio certeza sobre el camino a seguir. Consiguió una plaza de tiempo parcial como maestra de música en un jardín de niños público, como marca la tradición de su familia: “mi tío, primos, todo mundo se decidió por ser maestro de música en algún momento de su vida”. A partir de entonces, combinó este trabajo principal con clases en colegios particulares. Considera que la relación heredada entre la música y la docencia le abrió las puertas en el mercado de trabajo. En ese entonces, para obtener la plaza no necesitó más que su certificado de preparatoria y su experiencia como música de la sinfónica juvenil. Sus redes familiares también le allanaron el camino de trabajos eventuales. Sus hermanos formaron un coro que empezó a ser contratado en eventos sociales: “ellos ya tenían sus contactos y yo los empecé a acompañar [...] y también por otras partes me han llamado”. Ahora se desempeña como maestra de piano de una orquesta juvenil de Tijuana.
- Rosalba, docente de música en escuela primaria y promotora cultural. Chile, 1957. Además de las clases, fue promotora en proyectos culturales comunitarios y editora de textos de música. Tiene un proyecto musical propio y define la actividad desde la diversidad. Declaró: “la música es sólo una parte de la formación de las personas, yo soy mujer, cocinera, amante [risas] y también música, pero no soy sólo una cosa”.

La trayectoria de Diego, etnomusicólogo, resume el curso errático de esta tipología, guiada en ocasiones por una cierta vocación hacia la enseñanza, con núcleos de estabilidad, pero al final heterogénea y siempre en el límite de la precariedad:

1970-1972. Vendedor de refrescos en el Estadio Azteca.

1973-1974. Empleado en el Registro Federal de Automóviles.
1974-1977. Albañil, mientras terminaba la preparatoria.
1977-1981. Interés por la música: tocaba la guitarra en eventos.
1981-1992. Maestro de iniciación musical en centros comunitarios.
1982-1983. Investigador en proyectos de antropología. Su primera participación fue en la creación de un atlas cultural de México.
1983 a la fecha. Maestro titular de una escuela de iniciación musical. Imparte clases de violín, arpa, guitarra, tambores, flauta de caña, entre otros instrumentos tradicionales.
1992 a la fecha. Investigador en un instituto relacionado con asuntos indígenas.

MÚSICOS POR CUENTA PROPIA

En esta categoría, los sujetos se definen como trabajadores *freelance*. La variedad de tipos de trabajo, de contrato y remuneración muestra la inestabilidad laboral de este perfil. Quizá esta tipología de trayectoria registra las mayores diferencias en cuanto a brecha generacional. Mientras los jóvenes ven esta precariedad acumulada como un modo de ganar experiencia, los mayores consideran que no es ventajosa. Sin embargo, dada la enorme inestabilidad de todos los músicos, trabajar por cuenta propia es una situación constante. Los casos presentados hablan de las diferencias generacionales.

- Tristán, clarinetista. Ciudad de México, 1969. Declaró: “siempre me gustó mucho escuchar música, aprenderme canciones, cantar. Un día, cuando tenía 13 años, mi papá me regaló una guitarra, la tomé y en un libro leí cómo se afinaba, la afiné y me puse a ver las pisadas, y aprendí”. A los 18 años de edad, estudió en la ESM, primero flauta, luego clarinete, aunque sin estar convencido de continuar en el nivel profesional. En un momento de incertidumbre, optó por estudiar diseño gráfico. A la edad de 25 años, empezó su carrera profesional como músico. Ya daba clases de música en escuelas secundarias y tuvo trabajos temporales en escenografías musicales y como músico invitado en orquestas. Estudió

música en Holanda. Desde su regreso ha sobrevivido con trabajos por su cuenta, sobre todo como maestro particular y a veces como invitado en orquestas. Así financia su carrera de solista en foros de música nueva o contemporánea.

- Ana Luisa, compositora independiente. Ciudad de México, 1961. En 1975 empezó a asistir al Conservatorio: “en la preparatoria yo ya estaba totalmente segura de que iba a estudiar música. Desde niña ya era un vicio, una necesidad, una vocación”. Su actividad musical empezó encauzarse hacia la música de protesta que surgió en México en la década de 1960. Pronto formaría parte del movimiento de las peñas,⁶ que cobró sentido en su militancia de izquierda en el Partido Comunista. A la par del activismo político-musical, siguió formándose en los cursos propedéuticos de la Universidad Nacional, entre 1979 y 1991. Tuvo trabajos eventuales haciendo arreglos para compañías de teatro o impartiendo talleres de fomento a la lectura. Al terminar sus estudios, obtuvo una plaza como maestra de actividades artísticas de primaria, que combinó con clases esporádicas en la universidad. En 2001 obtuvo una beca para estudiar una maestría en gestión y promoción cultural en España, que prolongó hasta 2007 para estudiar un doctorado en historia y ciencias de la música. Durante esos años tuvo pequeños contratos como transcritora y editora de música y compositora. A su regreso a México, se empleó por su cuenta como compositora y arreglista, e impartió clases en la universidad como maestra de asignatura. A pesar de sus títulos, no ha podido obtener una situación más estable: “son tres los caminos que debes de seguir como músico para tener éxito y son tres caminos que están garantizados. Los dos primeros consisten en ver cuáles son todas las subvenciones que están dadas desde las instituciones de tu país y desde el extranjero para proyectos específicos [...]”,
- 6. Lugar de reunión de grupos y artistas de música típica de países latinoamericanos, muy populares durante la década de 1970.

el último es ver en todas las instituciones de tu propio país quiénes te pueden apoyar en ese proyecto”. Sin embargo, dados los bajos salarios, la inestabilidad de los puestos, la falta de continuidad de proyectos, etc., resumió de esta manera la situación general: “actualmente, yo veo que los jóvenes y nosotros, digamos a partir de mi generación, no tenemos poder adquisitivo de nada”.

CONCLUSIONES

Al principio de este capítulo se planteaba que la maduración de trayectorias profesionales cercanas a los modelos predominantes en un campo artístico podía leerse como expresión de la madurez del campo en sí mismo. Esto significaría su integración como espacio legítimo de saberes y prácticas profesionales. Sin embargo, en el campo musical mexicano se observa algo muy distinto que está lejos de dar cabida a alternativas de formación, creación y realización con estabilidad laboral. Lo que se percibe es un desfase importante entre la variedad de esquemas sobre lo que se espera de un músico profesional —reproducidos en primera instancia por la institución escolar— y los caminos posibles para alcanzar ese objetivo en el campo profesional. Este desfase ocurre entre uno y otro nivel de formación, y entre éstos y un mercado de trabajo que ofrece condiciones de estabilidad y realización para muy pocos, identificados como parte de la elite musical, aunque en realidad presentan matices de precariedad. El resto de los músicos profesionales apenas logra sobrevivir con empleos semipermanentes, sin proyecto profesional asegurado, que proporcionan estabilidad contractual pero malos salarios, y otros se caracterizan por la precariedad acumulada a lo largo de su vida activa.

Lo que registran estas trayectorias es la precariedad como fenómeno heterogéneo y dinámico, que toma formas disparejas y recurrentes en los estatus de empleo. Este fenómeno, contra lo que muestran los estudios franceses sobre el tema, no concierne sólo

a los músicos de géneros populares y amateurs, sino que toca de forma desigual a todos los segmentos, aun a los más profesionalizados, como los músicos de orquesta y profesores universitarios. De ahí la pertinencia de preguntarse sobre los factores que hacen más vulnerables a unos músicos que a otros. Los relatos de los músicos revelan carreras heterogéneas, que no se encasillan en un solo tipo de empleo. Algunas pasan de la estabilidad precaria durante su vida activa a la multiactividad en el retiro. También se muestra que, pasada cierta edad, la multiactividad se establece como forma de vida, en particular entre los músicos que no superan la precariedad en los primeros años de su práctica profesional. Para algunos, la migración abre las puertas de una carrera exitosa; para otros, la mejoría sólo es temporal con tendencia a la precariedad. Entre los jóvenes que estudian y trabajan, la multiactividad es vista como un estadio provisorio mientras encuentran un trabajo más satisfactorio y permanente. Los músicos que tienen capital social y relacional, y la capacidad emprendedora para desarrollar proyectos en los circuitos comerciales ostentan carreras por cuenta propia exitosas. En estos casos, la multiactividad es asumida como una estrategia que busca asegurar la protección social mínima de un empleo dependiente, mientras otros empleos por cuenta propia proporcionan los ingresos necesarios para mantener la carrera. Los más arriesgados son los jóvenes músicos multidisciplinarios, que incursionan en varios campos artísticos con una visión intuitiva que los convierte en verdaderos empresarios culturales. Algunos gestionan sus carreras apoyados también con becas y otros estímulos públicos y privados, y concursos. Sobre estas estrategias hablaremos en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 4. DIMENSIONES Y SIGNIFICADOS DE LA PRECARIEDAD EN UNA PROFESIÓN HIPERFLEXIBLE

La palabra condición significa, por una parte, el concepto que una sociedad tiene de los artistas [...] y, por la otra, el reconocimiento de las libertades y derechos, incluyendo los derechos morales, económicos y sociales que los artistas deberían gozar.

—UNESCO, RECOMENDACIÓN RELATIVA
A LA CONDICIÓN DEL ARTISTA (1980)

No hay seguridad, ningún respaldo, no hay nada.

—TRISTÁN (CLARINETISTA)

Se dijo en el capítulo introductorio que la precarización laboral se refleja en el valor económico otorgado por el mercado a la actividad musical, en las desigualdades entre los pocos músicos con empleos estables y los semiestables e intermitentes con precariedad acumulada. Ante este panorama, es comprensible el escepticismo, expresado por Eliot Freidson (1994, 125) sobre las dificultades de profesionalización de la actividad artística en Francia a principios de este siglo. Los testimonios sobre las trayectorias de los músicos profesionales en México refrendan estas dificultades, a las que alude el concepto de precariedad, que se resumen en los impedimentos para hacer música de manera profesional, y no profesional, y en las distorsiones de los mercados laborales de la música que inhiben “las oportunidades generales de vivir de la música, salvo para algunos afortunados” (Hesmondhalgh 2015, 29).

En otro trabajo (Guadarrama, Hualde y López 2014), nos referimos al carácter híbrido del concepto de precariedad, que muestra el alejamiento progresivo y disparejo de los modelos de trabajo clásicos —típicos, regulados, protegidos—, que denotan grados de precariedad que afectan incluso a empleos en apariencia más seguros, como el de los músicos de orquesta y los profesores de música de educación superior. En términos más tajantes, lo que se observa desde el comienzo de este siglo es la degradación del mercado de trabajo, que impacta no sólo a los llamados “trabajadores pobres”, sino también, lo que es más alarmante, a las nuevas formas de integración profesional que, en su conjunto, reflejan la crisis de la sociedad salarial (Paugam 2000, xiv). Un ejemplo nítido de esta crisis se vive el empleo artístico.

Para profundizar en este terreno abrupto y disparejo, desarmamos el concepto de precariedad en las seis dimensiones que mejor sintetizan este fenómeno en la narrativa de los músicos. En el capítulo 3, se analizó la dimensión temporal que constituye la médula de la condición precaria del trabajo artístico. Se trata de una dimensión transversal, que cruza de lado a lado el fenómeno e invade sin disimulo la vida privada de los músicos. De ahí que hablemos de una precariedad laboral extendida a la vida cotidiana íntima, personal y familiar.

Esta precariedad ampliada contrasta con los empleos asalariados estables y protegidos, pero en los hechos engloba situaciones de empleos múltiples, asalariados y no asalariados. En este sentido puede verse como una expresión incontestable de la desintegración histórica y procesual de los modelos clásicos del trabajo estable asalariado. En este último capítulo se destaca la situación de los músicos profesionales ordinarios, que necesitan varios empleos para poder vivir de su profesión. La precariedad es un acto vivido e interpretado desde su realidad concreta específica.

Si bien se alude a los parámetros de este fenómeno identificados por los estudios internacionales en los que resaltan las facetas

temporal, económica, organizacional y social de la precariedad (Rodgers y Rodgers 1989; ESOPE 2005; Paugam 2000), esta investigación busca trascender sus manifestaciones objetivas y estructurales, que son las más estudiadas, y mostrar el fenómeno a partir de su expresión particular, diacrónica y sincrónica, como es vivida y narrada por los músicos profesionales entrevistados en sus contextos particulares. A partir de estos relatos entrecruzados, observamos e interpretamos la diferenciación de la precariedad que se plasma en lo que Bertaux (2005, 17-19) denomina las “categorías de situación de los fenómenos sociales”, es decir, configuraciones conceptuales que identifican la esencia de las condiciones particulares de un fenómeno. A esto nos referimos cuando hablamos de las dimensiones subjetivas de la precariedad.

Desde esta perspectiva, en este apartado se concentra el análisis en las otras cinco categorías de la precariedad entretejidas en la narrativa de los músicos: económica, que alude a la capacidad de los músicos para gestionar sus ingresos; organizacional, que habla de sus arreglos específicos, jornadas y espacios de trabajo en situaciones de empleos múltiples; relacional, que corresponde a los vínculos jerárquicos y horizontales, y a las formas de cooperación y negociación que se establecen en los convenios de trabajo; social, que implica la protección social o a la falta de ella, y de la vida cotidiana, que expone los vínculos entre trabajo, género y mundo privado.

Estas categorías no están separadas en la práctica, se relacionan unas con otras. El multiempleo, en particular entre los músicos semipermanentes e intermitentes, se expresa en un sinfín de relaciones individualizadas que determinan el valor de su trabajo en cada campo musical. Intervienen muchos factores, como la capacidad de autogestión, el reconocimiento social de la profesión, la autoevaluación, las diferencias por edad, género, nacionalidad y otros. La dimensión organizacional vincula la ordenación y el control de los músicos sobre su trabajo. Habla de cómo articulan empleos

principales y secundarios, los tiempos y espacios en los que laboran y la administración de los recursos para llevar a cabo su quehacer, además de combinar estos elementos con la vida personal y familiar. A medida que aumenta la multiactividad, la individualización del trabajo se impone como condición inevitable. Sin embargo, este fenómeno adopta formas a veces contradictorias. Por ejemplo, el músico de orquesta, cuyo trabajo implica ataduras horizontales con sus compañeros y relaciones verticales con quien dirige el ensamble, y las relaciones más flexibles y despersonalizadas que caracterizan a los mercados abiertos. En realidad, la multiactividad supone una combinación simultánea de relaciones heterogéneas entre sujetos diversos, en una profesión con una fuerte carga individual y emocional.

Otra cara de la precariedad es la inseguridad social, pues la mayoría de los músicos tiene las garantías mínimas, o ni siquiera las tiene. De ahí se desprenden estrategias para combinar trabajos de supervivencia con los que permiten la realización profesional. La articulación de empleos múltiples se extiende a la vida privada de los músicos y hace más evidentes las desigualdades de género en una profesión masculinizada y socialmente desprotegida. Esta dimensión de la vida diaria constituye el compendio de todas sus facetas y muestra la relación intrincada entre lo público y lo privado.

DIMENSIÓN ECONÓMICA: LA GESTIÓN INDIVIDUALIZADA DE LOS INGRESOS

“Nuestros ingresos no son suficientes” es una de las frases más repetidas por la mayoría de los músicos. Cuando se trata de contratos por proyecto, los mismos músicos deben averiguar cuál es el precio de su trabajo con redes de amigos y conocidos. Sus arreglos dependen de su capacidad de negociación con los contratantes y de su prestigio y reputación. Los sueldos son inestables, no hay cantidad fija y varían según la duración del proyecto y el contexto local,

aun entre los músicos semipermanentes de las orquestas. Éstos suelen buscar otros empleos para redondear sus ingresos. Esta situación los coloca en una negociación constante. La gestión es algo que se aprende en la práctica y no todos los músicos lo hacen de manera efectiva o quieren hacerlo:

En una ocasión, me contrataron para tocar en un hotel, en una recepción, y me dicen: “a usted lo necesitaremos para tocar boleros en un salón durante 40 minutos, ¿cuánto nos cobra?”. Yo dije: “500 dólares”, y me dicen: “pero ¿cómo? Si ninguno de los pianistas de mis hoteles cobra eso”. Entonces, le dije, “pues traiga a los pianistas de sus hoteles” (Damián, pianista).

En apariencia, los músicos de orquesta están en una situación privilegiada, pero esto es relativo. Aunque pocos tienen plazas fijas y una regularidad sólida, la mayoría vive en la incertidumbre. Por esa razón combinan este empleo con la docencia, el trabajo por proyecto o *freelance*. Esto sucede tanto en la Ciudad de México como en Baja California, como se constata en esta investigación. Incluso la docencia no es sinónimo de ingreso regular o seguro. Aún hoy, el empleo del músico-profesor universitario es debatible porque la universidad no suele tomar en cuenta las horas de estudio y las horas de práctica del instrumento. Existen diferencias abismales entre los pocos profesores que tienen empleos por tiempo indeterminado y la mayoría que trabaja por horas. Damián explica que en instituciones oficiales los sueldos no se equiparan con el esfuerzo del músico para desarrollar su trabajo. ¿Cómo medir la calidad de un músico profesionalista? Es algo que no está claro ni para los propios músicos, dice Damián. ¿Se puede medir por el título, por el estatus, por la percepción social de la profesión? La falta de correlación entre las horas de estudio y el ingreso es, quizá, otro punto crucial en los relatos de los entrevistados. Hay un desfase, una fisura

entre la larga formación de los músicos y el sueldo que perciben. Esther, percussionista, explicó que “no te dan más por saber más”. No parece haber correspondencia entre lo invertido a lo largo de la carrera, el esfuerzo intelectual y económico para hacerse de instrumentos, etc., y lo conseguido en el mercado. En el trabajo por cuenta propia en particular esto último parece depender de la habilidad del músico para negociar el precio, del prestigio adquirido en casos privilegiados y del reconocimiento social del trabajo.

Otro factor que interviene en el proceso de negociación es la autovaloración de los músicos, a la luz de sus logros y sus aspiraciones. En este sentido, Gustavo, fagotista, es un caso paradigmático. Aun cuando asume que sus ingresos no son suficientes, dice que no se siente con derecho a exigir más porque no se tituló. La profesionalización, incluso según esta lógica, repercute en los ingresos y el multiempleo. En la actualidad, Gustavo tiene tres trabajos, uno en eventos cívicos en el que cobra bien: “porque tengo bien presente una frase del director de una escuela de música que decía: ‘muchachos, la música como la fruta: o bien vendida o podrida en el morral’”.

Contra lo que podría esperarse, los músicos de orquesta tienen que afrontar de forma individual gastos que impactan con profundidad sus ingresos. Por ejemplo, Álvaro toca la flauta travesa y explica las dificultades para costear el mantenimiento y cambio de instrumento. El resultado del cálculo está muy lejos de sus posibilidades:

Yo necesitaría una flauta de 15 000 dólares cada tres años, eso significa que debería salvar 15 000 dólares en tres años. Estamos hablando de 5 000 dólares por año. Necesitaría ahorrar 70 000 pesos cada año [...] pero eso es lo que gano, sin contar lo que debo pagar de impuestos, más la gasolina, más la renta, más etcétera [...]. Estoy hablando de que podría ahorrar con mucho trabajo 20 000 pesos al año, entonces me hacen falta 50 000 pesos más.

En cuanto a los profesores de música, Estela registra los contrastes. En su opinión, el sueldo de un maestro de asignatura en la universidad, como ella, es muy bajo, pero cuando se tiene una plaza, el sueldo está asegurado: “hay muchos maestros con maestría que damos clases en el posgrado y que seguimos siendo mal pagados, ¿no? Te puedo decir que gano más en el jardín de niños donde estoy que aquí”.

Para estos profesionales la multiactividad es una lucha permanente por vivir de hacer música. Muy pocos tienen un solo empleo estable que asegura un salario digno y las condiciones para florecer en términos profesionales. La mayoría de los músicos semipermanentes e intermitentes se enfrenta a la imagen seductora, imperante en el mercado, del músico con gran autonomía que puede alcanzar las metas deseadas de gratificación económica y éxito apoyado en redes de colaboración. Sin embargo, la realidad delinea un mercado laboral en el que prima la competencia entre un número grande de músicos profesionales, muchos con excelente formación, desempleados o subempleados, que buscan alguna forma de empleo para redondear sus ingresos. Esto se traduce en jornadas flexibles, sostenidas en trabajos por proyecto, docencia por hora y otros empleos de duración variable relacionados o no con la música. Al final, tenemos un campo muy competitivo, en el que numerosos individuos sostienen interacciones múltiples, luchan por sobrevivir y mantener sus metas de realización profesional, que implican gastos para el cuidado y la compra de sus instrumentos, en primera instancia.

DIMENSIÓN ORGANIZACIONAL: EL CONTROL SOBRE EL TRABAJO

La organización del trabajo concierne al control de los trabajadores sobre su empleo, individual o colectivo. En el caso de los músicos profesionales que tienen más de un trabajo, los métodos de control corresponden a las estrategias de gestión o manejo de las condiciones necesarias para la realización, que se desdobra en empleos múl-

tiples, subordinados y por cuenta propia. Esta estrategia exige una gran capacidad de autogestión para articular arreglos diversos, que van desde relaciones de trabajo subordinadas de tiempo completo, parcial o por proyecto, y trabajo no subordinado, por cuenta propia, regulado por contratos de servicios mercantiles, que establecen derechos y obligaciones para las partes involucradas.

Para hablar de esta dimensión de la precariedad, nos enfocamos en el músico profesional ordinario, que no pertenece a la elite estable y combina en lo cotidiano varios empleos. Esta combinación incluye arreglos relativos a sus jornadas, espacios e instrumentos de trabajo en contextos relacionados en esencia con la ejecución y la docencia. Profundizamos después en el caso de los músicos de orquesta.

JORNADAS DE TRABAJO

Es bien sabido que los músicos trabajan arduamente muchas horas diarias con su instrumento y la paga que recibe la mayoría de ellos es abismalmente menor a la que cobran los pocos talentosos y/o afortunados que alcanzan el éxito.

—DAVID HESMONDHALGH

En general, los músicos no suelen tener rutinas ni horarios fijos de trabajo. Lo cierto es que sus jornadas varían todos los días y están compuestas por actividades múltiples y proyectos simultáneos. A este caleidoscopio laboral se le conoce como “multiactividad”. Para desarrollar su trabajo en este contexto hiperflexible, el músico requiere mucha disciplina, enorme capacidad para planear cada día sin perder de vista todos los proyectos comprometidos y

las obligaciones, además de versatilidad y adaptabilidad para hacer compatibles las tareas simultáneas en las que hay una dosis grande de incertidumbre y fechas fijas a la vez. Por ahora no mencionaremos la vida familiar y personal.

Una jornada puede ser muy extensa y estresante. Claudio, guitarrista, es soltero y confesó que no tenía horario fijo para empezar o terminar su jornada:

Por ejemplo, a veces tengo algún proyecto en puerta por el que tengo que enviar informes o por el que tengo que crear música nueva, y si eso se empata con un concierto, además tengo que estudiar [preparar el concierto], y claro, tengo a mis alumnos. Me duermo, no sé, a las 4:00, 5:00 de la mañana, y al otro día, a las 9:00, vámonos al ensayo. Pero hay días que son más relajados, que nada más los dedico a estudiar, luego llegan los alumnos. Y otro día lo dedico a escribir y a dar seguimiento a los proyectos.

Se trata de una empresa unipersonal de servicios múltiples sin tiempos delimitados. Las jornadas dependen de los horarios de docencia, ensayos y conciertos, de la búsqueda y concertación de éstos, y del temperamento de cada cual. Aun cuando las jornadas no son rutinarias, todos coinciden en la enorme cantidad de tiempo requerido para llevar adelante el oficio, trabajar como músico y hacer música. Esto puede tener sus matices según el estado civil y el género, entre otros factores que intervienen en la organización de la vida cotidiana. Nikolas, fagotista, aclara enfático que para llegar a la hora y media que dura un concierto, el músico necesita cientos de horas de preparación. Esther, que tiene un puesto fijo en una orquesta sinfónica y en una escuela profesional de música, tiene una rutina de trabajo excepcional. Algunas mañanas, luego de llevar a su hija al colegio, se dedica a dar clases. Otros días dispone de tiempo para ensayar con la orquesta y pasa las tardes con

su familia. Con frecuencia, la jornada de los músicos suele ser cambiante, según su situación laboral, y se entretreje con la vida familiar, aunque las obligaciones domésticas y familiares, como llevar a los hijos al colegio, buscarlos para el almuerzo, acompañarlos en las tareas, hacerlos dormir, dependen de los modelos familiares y las diferencias de género.

ESPACIO DE TRABAJO: LO PRIVADO Y LO PÚBLICO

Así como las jornadas son cambiantes, el sitio en el que se desempeña el trabajo también. Los empleos se alternan y lo mismo ocurre con el espacio. Los músicos se adaptan al lugar de trabajo según las circunstancias. Si se dedican a la docencia, por ejemplo, muchas veces utilizan las instalaciones de la institución para practicar su instrumento, aun cuando reportan que en las escuelas no existe un salón de música adecuado para ensayar. Sin embargo, es común, en particular entre quienes tienen varios empleos, que el trabajo invada el espacio privado, que tampoco tiene las condiciones ideales. Esto suele traer problemas con la familia y los vecinos. Los entrevistados describen los lugares como provisionales, alternos, temporales, a los que deben adaptarse.

“Te adaptas”, comenta Nikolas. “Te acostumbras a usar lo que tienes”, opina Esther, quien es un ejemplo afortunado y en su casa tiene las mejores condiciones para la práctica de su instrumento. Sobre todo para quienes tienen empleos múltiples, como Claudio, la casa resulta ser el centro de operaciones en el que se organiza cada día. Su sueño es tener un anexo “en la aparte de afuera de la casa, sería mejor para recibir a mis alumnos”. Carlos Luis, violinista muestra la misma disposición para adaptarse a lo que tiene:

Me hubiera gustado haber tenido un estudio, pero no lo tengo [...] entonces me pongo a practicar en la cocina, y si hay gente en la cocina,

pues me voy a la sala, y si hay gente en la sala viendo la televisión, me voy a mi cuarto. En realidad, no tengo un lugar propiamente de trabajo, un espacio específico en donde trabajar.

Para los que viven solos y se dedican a tareas que exigen concentración, como los compositores, la casa parece el sitio ideal para la creación. De las respuestas de Ana Luisa, compositora de la Ciudad de México, y de Roxana, trompetista de Baja California,¹ se deduce que la casa es su lugar preferido de trabajo y no les molesta. Ana Luisa declara que así es muy feliz. Recuerda que mientras estudiaba un posgrado en España, al mismo tiempo que cumplía algunos compromisos laborales, repartía su horario de trabajo entre la casa y otros lugares: “no tenía piano, entonces tenía que salir a componer al Centro Cultural Conde Duque, que es precioso, en donde te prestaban una cabina de piano, o pedía permiso en el Conservatorio, también es muy padre”. Roxana cuenta que encontró la forma de adaptar su espacio doméstico a las exigencias de su instrumento que es muy potente:

Estudio en mi cuarto, siempre a puerta totalmente cerrada, de hecho [risas] tuve que comprar una puerta un poco más gruesa para que el sonido no saliera y no molestara tanto. Además, siempre que estoy estudiando tiene que ser en un lugar muy ordenado, porque me distrae estar en desorden, entonces tiene que estar mi atril de música, mis trompetas, lo que necesite, ya sea el afinador, el metrónomo, etcétera, la computadora, si es que necesito escuchar lo que estoy tocando, y tratar de hacerlo por sesiones de tiempo, no tocar las tres horas com-

1. Roxana, trompetista, estudiante de maestría en la Universidad de San Diego, maestra de asignatura en la Universidad Autónoma de Baja California, campus Ensenada. A Roxana no se le aplicó el cuestionario, pero respondió una serie de preguntas, por lo que la incluimos en la investigación y queda consignada en esta nota al pie.

pletas porque me cansaría, entonces, por lo general, trato de hacer un calentamiento en la mañana, luego espero dos horas, o toco otra hora [...] jamás toco en la noche por respeto [risas] a mi familia y a los vecinos, obviamente.

El tema de la casa como lugar de trabajo nos hace ver que la labor del músico está presente a toda hora y en cualquier lugar, que no hay separación entre su vida privada, la familia y el empleo. Es una especie de *continuum* imperceptible entre los espacios de creación y reproducción. Esta situación es similar a la de otros creativos que trabajan desde su casa, como diseñadores, pintores, escritores y otros. Dentro de la discontinuidad que implica tener varios empleos, en lugares y horarios distintos, incluidos los fines de semana, los días y las noches, existe una aparente unión natural que, sin embargo, requiere una estrategia calculada, un cierto orden, siempre cambiante y apenas perceptible, que el músico administra de manera individual y colectiva para adaptar su vida personal y de trabajo a la flexibilidad del mercado. La vida de los músicos es así desde que comienzan sus estudios formales, hacen sus primeras prácticas y tienen empleos profesionales o de supervivencia. En palabras de Enrique, trompetista: “la música es de las profesiones que las personas le dedican más tiempo en su vida, desde la infancia hasta que ya no pueden tocar más”.

INSTRUMENTOS DE TRABAJO

La mayoría de los músicos coincide en que no cuenta con financiamiento institucional para la compra y el mantenimiento de sus instrumentos. Cuando el apoyo existe, es limitado y la cantidad otorgada nunca es suficiente para afrontar las necesidades de su trabajo. Entre docentes e instrumentistas, las respuestas sobre este tema fueron variadas: los primeros anteponen los instrumentos y otros implementos que requieren para su práctica de enseñanza en

las escuelas. Es común escuchar que los salones no son apropiados o que los pianos están viejos o desafinados. Para los concertistas, el instrumento es una condición *sine qua non* para existir como músico, de ahí que tener recursos para comprar y mantener un instrumento es para todos indiscutible, un asunto de existencia, de estar, de hallarse como músicos profesionales. Aunque hay matices. Estela, maestra en una escuela de música pública, aclara:

Se supone que dentro del cheque que nos llega hay una parte que dice “materiales didácticos”, sin embargo, eso es una parte mínima de lo que yo necesito [...]. En Estados Unidos existen los créditos, entonces tú te compras un instrumento y lo pagas a tres años y no pasa nada. Acá, en México, es más difícil, o lo compras a contado o lo compras a crédito y te sale como el doble de caro.

Hay que tener en cuenta que la música es una profesión que requiere una inversión económica fuerte desde la etapa escolar. La mayoría de los instrumentistas profesionales, con el apoyo de la familia, cubre la compra de su instrumento y el mantenimiento. En el caso de los músicos de orquesta, pocas veces la institución se hace cargo de lo relacionado con instrumentos y vestuario. Lo que sucede, por lo general, es que los músicos hacen un esfuerzo para adquirir lo necesario para trabajar. Camilo, percusionista de la Ciudad de México, explica:

Por lo general, las orquestas, principalmente las orquestas sinfónicas u orquestas grandes, tienen los instrumentos que son voluminosos [...] la Orquesta Sinfónica Nacional tiene todo ese equipo [...]. A veces, cuando las orquestas pequeñas, como la de Baja California, no los tienen, entonces uno tiene que traerlos [...] todo el equipo voluminoso es de aquí, de ellos, pero hay muchas cosas que son mías, que si no las trajera yo mismo, no funcionaría la orquesta, a menos que ellos las comprarán.

Tanto Pietr, violinista originario de la ex Unión Soviética, como Daniel, trombonista de Oaxaca, coinciden. Daniel aclara que la orquesta les da para uniformes, “pero para los instrumentos, no”. Pietr es contundente: “en la escuela, nada, nada, nada, ni un centavo. No hay apoyo. En la orquesta, sí, pero no es bastante [...] dos mil pesos cada año, nada más para arreglar los instrumentos o comprar cuerdas, es muy poco, muy poco”. Álvaro, ejecutante de flauta traversa, resume así las carencias que viven los músicos de concierto: “los zapatos de charol, las fajas, el frac, los moños, la tintorería, el servicio al instrumento, las revisiones, la música, las copias fotostáticas, todo va por nuestra cuenta, todo, todo”. La precarización laboral, en sus múltiples dimensiones, suele ser el contexto en el que los músicos profesionales desarrollan su oficio. Ingresos insuficientes, jornadas hiperflexibles, espacios de trabajo inadecuados, falta de apoyo para mantener y comprar instrumentos y equipo necesario para su trabajo son algunos de los factores con los que lidian, impulsados por una voluntad sostenida por el amor a su profesión y la defensa de lo que hacen.

DIMENSIÓN RELACIONAL: JERARQUÍAS, COOPERACIÓN Y NEGOCIACIÓN

Las configuraciones que adoptan las relaciones entre músicos, y entre éstos y los demás agentes del campo musical, constituyen, en general, una de las claves para determinar sus condiciones de desempeño en contextos vulnerables de multiempleo. Las formas en las que se relacionan de forma individual o colectiva con sus pares y sus contratantes evidencian también cómo se articulan, o no, sus formas de representación grupal y los procesos de creación, y estas características parecen proyectarse sobre el plano de la profesión. La música se relaciona directamente con las emociones, pero los músicos, al interpretarla, deben encontrar el equilibrio que las enmarca a la hora de hacer el trabajo en equipo y de contratar

sus servicios, como cualquier profesional subordinado o independiente, o las dos cosas a la vez.

MÚSICOS INTÉRPRETES Y MÚSICOS DOCENTES

Si pensamos en la división siempre arbitraria entre docentes e intérpretes, podríamos decir que las relaciones de los músicos docentes entre sí se distinguen de las de los músicos de orquesta. Los modos que adquieren sus empleos —sus ámbitos y objetivos, y las definiciones en cuanto a eficiencia y resultado— son radicalmente distintos y con ciertos matices. Los docentes hacen una labor, si la adjetivación resulta lícita, más individual, sin necesidad de convivir cotidianamente con otros músicos. No tienen que rendir cuentas a ningún público, salvo a sí mismos y a sus alumnos,² aunque a la postre lo hacen, con sus alumnos, en las presentaciones públicas. En cambio, los músicos de orquesta, tienen una convivencia estrecha y cotidiana, que además exige exponer de manera pública y permanente su trabajo. Estas actividades demandan sobre todo asistencia y puntualidad, en algunos casos, del libro de firmas u otros mecanismos de control, que contradicen la libertad de trabajo, el individualismo que impone el mercado y la multiactividad. Cada orquesta es un organismo con necesidades, aunque muchos acuerdos relacionados con el proceso de trabajo cotidiano, los más sutiles, no están plasmados en reglamentos escritos, casi todo se asienta de manera tácita o por acuerdos verbales. En realidad, en una orquesta se mide el compromiso de cada músico con el trabajo, lo que implica un compromiso con el grupo y quién lo dirige, aunque en las agrupaciones más grandes las normas más generales de orden y funcionamiento quedan estipuladas en un reglamento interno que rige la vida colectiva.³

2. Sin mencionar a las instancias encargadas de evaluar su producción académica.
3. En México, en las orquestas más grandes, es común que exista un reglamento de trabajo, por lo regular administrado por la gerencia y quienes se encargan

Por su parte, la organización del trabajo de docencia exige protocolos específicos relacionados con las materias de enseñanza de la música en sus respectivos niveles, desde la iniciación, pasando por la formación profesional, hasta la especialización. Para realizar su trabajo, los maestros deben revisar los planes de estudio y adaptar las estrategias y la efectividad de la enseñanza. Al mismo tiempo, deben seguir formalidades, en especial los profesores permanentes de las universidades, y sujetarse a convenios de trabajo individuales, en muy pocos casos colectivos, relativos a salarios y prestaciones. Esto depende del tipo de relación de trabajo y de contrato. Los ambientes de trabajo pueden cambiar si se trata de escuelas de iniciación musical, enseñanza propedéutica o profesional, o si son públicas o privadas.

Vale agregar que la docencia siempre trabaja con papeles definidos. Por un lado, el del alumno y el maestro, con características y límites precisos, y por el otro, el de docentes y superiores académicos y administrativos. Muchos problemas en el trabajo se suscitan por la relación de competencia y la ambigüedad sobre el significado de ser músico para los profesores y quienes tienen a su cargo la administración de las instituciones. Esta polémica, como se vio en los capítulos anteriores, se cuele desde la clasificación oficial de ocupaciones que sirve de sustento para saber quiénes son músicos. En esta clasificación, los dedicados a la docencia relacionada con la música y otras actividades artísticas se encajonan en un rubro distinto al de los músicos, es decir, intérpretes, cantantes, compositores y arreglistas.

LAS ORQUESTAS

Lo primero que debe tenerse en cuenta es el tamaño de las orquestas. Las más grandes, con más de 80 músicos, responden al modelo

de los recursos humanos. En pocos casos, existen sindicatos o figuras similares que intervienen en la regulación de las condiciones de trabajo. Esto sucede en algunas orquestas públicas y de carácter universitario.

de orquesta sinfónica o filarmónica, las pequeñas se asemejan a las orquestas de cámara que, como su nombre lo dice, caben en un salón. En ambos casos, los músicos conviven diario, despliegan sus deseos, manías y temores frente a la figura del director titular. Resulta coherente entender que el arco de personalidades va de un extremo al otro.

DERECHO DE ENTRADA

La profesión de músico de orquesta sinfónica objetiviza con claridad la pertenencia a la profesión y la entrada a la carrera: conforma a los sujetos como profesionales integrados. En las orquestas más formales, los músicos se vuelven titulares de un puesto adquirido por concurso en el seno de una formación subvencionada (Ravet 2006, 151-152). Alrededor de este núcleo duro, giran los que trabajan sin contrato o temporales, que ejercen esta actividad de manera transitoria o complementaria. Son los músicos menos integrados.

El análisis del derecho de entrada en el campo musical ayuda a comprender el funcionamiento de todo el campo, cómo se construyen las carreras profesionales y cuáles son las modalidades de la suplantación de ciertos pretendientes. Ravet (2006, 151-152) hace énfasis en los mecanismos de integración de la orquesta y en la situación de las mujeres. Según esta autora, el principio de reclutamiento se funda en un concurso en el que se evalúa la excelencia de sus competencias musicales y sus capacidades técnicas. La paradoja de una actividad colectiva como ésta reside en que sus miembros son reclutados en función de criterios individuales. Entre los prerrequisitos tácitos, se considera que los concursantes hayan recibido ciertos reconocimientos o que hayan trabajado con grandes profesores especialistas y renombrados en la profesión. Por tradición, los músicos varones conforman los jurados que seleccionan a los futuros miembros de las orquestas, aunque esto ha ido cambiando (Ravet 2006, 157-159) y el mecanismo mismo permite per-

petuar la impresión de excepcionalidad que se otorga a la identidad del músico. Las mujeres deben pagar doble derecho de entrada a la orquesta. En su estudio sobre las clarinetistas Ravet (2007, 52) analiza las condiciones del acceso diferenciado de las mujeres a estos grupos, con aspectos como la proporción de músicas en la orquesta, la incorporación a una edad más tardía, la sexualización de los instrumentos, etcétera.

EL PAPEL DE LA DIRECCIÓN

Un rasgo esencial de las relaciones de trabajo en toda orquesta tiene que ver con la jerarquía entre músicos y superiores, en particular con el director artístico. En esta pirámide, con un jefe a la cabeza, se juegan las relaciones de producción musical (Ravet 2000, 204). Sin embargo, como afirma François, el conductor “no es omnisciente y no impone su interpretación sobre los músicos” (2002, 3), ya que las relaciones basadas en la autoridad se distribuyen entre el conductor, los solistas y los jefes de las secciones de instrumentos. Son relaciones de poder frágiles, cambiantes, que se redefinen cada día, en cada ensayo, aunque hay otros aspectos más estructurados, decididos por los canales administrativos, como los salarios, horarios y giras. En México, en pocas orquestas los músicos dirimen sus conflictos de trabajo por la vía sindical u otra forma de representación gremial. En palabras de Iris, violinista, la carrera de dirección de orquesta requiere de numerosas habilidades:

No es una carrera de música propiamente, es también una carrera de sociología, porque [el director] trabaja con las personas que vienen de distintos estratos sociales, de las fuentes de educación más diversas, de formaciones y problemas psicológicos varios —que se producen al crecer en una familia con complejos y miles de cosas— y por eso tiene que ser psicólogo, tiene que ser sociólogo, tiene que ser músico, tiene que tener un amor inmenso por la pedagogía, porque tiene que com-

prender el tiempo que tarda él en captar tu idea —la del intérprete, ya que eres su instrumento y dependes de sus manos y de su cerebro—, y además debe saber cómo dirigir una institución. Es una profesión muy compleja.

Por supuesto que estos aspectos cambian según el modo y la personalidad del director, y las estrategias que implementa para relacionarse con los músicos. También influyen el marco institucional y los otros actores, como las gerencias y miembros de patronatos, que intervienen en el funcionamiento de la orquesta. La figura del director siempre será nuclear, de él dependen en gran medida todas las demás relaciones, el clima de trabajo y la efectividad de las prácticas.

En general, los músicos son conscientes de todas las diferencias que se ponen en juego —nacionalidad, educación, cultura, niveles musicales, caracteres— y de que la mitad de su trabajo consiste en salvar esas diferencias por un objetivo común. Iris concluye: “en mi caso, he trabajado con directores que me gustan, otros que no me gustan en su desempeño específicamente profesional, y también como ser humano, pero la música te permite no sólo ser el instrumento del director sino ser el instrumento de algo más”.

Entonces, ¿cuál es el límite permitido? ¿Cuál es la medida en la que los músicos se expresan de manera individual y a la vez cumplen con lo señalado por la autoridad?

Estas interrogantes provocan tensiones en la práctica cotidiana de los ensambles, porque ponen en juego la capacidad de los individuos para actuar de acuerdo con sus intereses. El director busca representar los arreglos o patrones que caracterizan a cada conjunto orquestal, sus tradiciones, estilos y manifestaciones sociales. Sin embargo, a pesar del poder de decisión que tiene en el terreno artístico, que a veces parece ilimitado, debe negociar su papel frente

a otras figuras de autoridad, como las gerencias de recursos humanos, los sindicatos, los patronatos y las autoridades externas de las que las orquestas dependen financiera y políticamente. En la práctica cotidiana, el director desarrolla relaciones personalizadas con los músicos en las que busca su aceptación y en ocasiones opondrá a unos contra otros o promoverá la conciliación entre ellos. La dinámica de trabajo es única en cada caso. La figura del director determina el ambiente del grupo, pero las declaraciones abarcan ambos extremos de esa posibilidad. Cada músico tiene visiones diferentes sobre quien lleva la batuta de la orquesta, que pueden cambiar según del juego de relaciones imperante.

Creo que tiene que ver con lo que quiere el director [...] pero, además, a mí no me interesa ni ser su amigo, ni que me pague más, ni que me dé chance de faltar, ni nada. Entonces la relación con el director es como tú quieres que sea (Álvaro, flauta traversa).

El director es una persona que crea un ambiente, ¿verdad? Crea un ambiente especial, que deja a todos los músicos realizarse y hacer las cosas sin mucha dictadura [...] entonces hay éxito. Si no hay esa atmósfera, entonces cada quien empieza a buscar sus pulgas [sus propios intereses] (Nikolas, fagotista).

No es fácil, porque cada quien tiene su forma de pensar y aparte [son] de tan diferentes culturas y costumbres [...] justamente ésa es la parte más fascinante de la orquesta (Esther, percusionista).

Sin embargo, estas opiniones se enfrentan a los estereotipos dominantes que prevalecen en el imaginario de los músicos: el director situado en la cúspide. De acuerdo con esta imagen, el director es una autoridad plena, que hace el trabajo a su manera y tiene la última palabra. Como la describe Elías Canetti, en *Masa y poder*, el

director es una figura de autoridad: “no hay expresión más vívida del poder que la actividad del director de orquesta”. Ese personaje imperturbable, por encima de la orquesta y los oyentes:

Está de pie *solo*. Alrededor suyo está sentada su orquesta, tras él están sentados los oyentes; llama la atención el que esté de pie solo. Está de pie *elevado* y es visible por delante y de espalda. Por delante sus movimientos actúan sobre la orquesta, por detrás sobre los oyentes... Así tiene el poder sobre la vida y la muerte de las voces. Las diferencias entre los instrumentos corresponden a diferencias entre los hombres. La orquesta es como una reunión de todos sus principales tipos. Su disposición a obedecer permite al director transformarlos en una unidad, que entonces él representa para ello, públicamente visible (1983, 392-393).

En realidad, los músicos se debaten frente a esta figura de mármol. Los entrevistados se refirieron a ella de modo contradictorio. Por un lado, expusieron su reclamo ante lo que describieron como una conducta dictatorial, y por el otro, declararon que esta figura es necesaria para que la orquesta funcione. Algunos músicos tratan de acatar lo que el director dice, porque “finalmente, él es el jefe”, y aunque no estén de acuerdo, prefieren someterse a sus reglas para evitar conflictos. Desde la percepción de los músicos de la orquesta, la situación se complica cuando el nivel del director no es mejor que el de ellos. En esos casos, relatan, “el asunto se vuelve una tortura”. Ésta es una situación muy delicada, porque los músicos argumentan que son ellos quienes dan la cara al público, en el escenario. Leonardo, contrabajista, resume esta dificultad: “al final, el que está parado ahí soy yo [...] por eso es imperioso hacer las cosas bien”. Gustavo, fagotista, justifica las relaciones jerárquicas: “soy respetuoso de las jerarquías y cuando una autoridad toma una determinación es porque la perspectiva [...] de él es diferente a

la que tiene uno [en esto coincide con Canetti]: uno está abajo y no ve muchas cosas, pero ellos están arriba, están viendo todo alrededor, es por eso que toman algunas determinaciones impopulares”.

Rodrigo, jazzista, llamó a esta figura dictador, y se refirió a las coordenadas de trabajo de la orquesta como las que corresponden a una dictadura necesaria. Aquí no cabe la democracia: “el músico sabe lo que tiene que hacer y lo hace, y lo podría hacer sin el director, pero el director tiene una idea y hay que ir sobre esa idea [...]. En última instancia, para este tipo de cosas no existe la democracia”. Aun cuando los egos, los celos, las envidias profesionales son elementos presentes en el quehacer de los músicos, en el caso de la relación entre músicos y director, por encima de todo, prevalece la integridad y la permanencia de la orquesta. Un músico equiparó la dinámica de la orquesta con la de un buque, y al director, con el capitán de cuya dirección todos dependen.

RELACIONES ENTRE PARES

Uno como músico vive de lo social, ¿me entiende? Esto significa promover el buen trato y las buenas relaciones entre compañeros y otros sujetos de trabajo. Es beneficioso para todos

—FABIO (VIOLINISTA, CIUDAD DE MÉXICO)

Dada la complejidad de las relaciones que se ponen en juego en el campo orquestal, la mayoría de los entrevistados las comparó con las que se tejen en una familia, con sus complicaciones y perturbaciones. Por eso se dice que el trabajo en una orquesta está imbuido de elementos emocionales contundentes. Razón y emoción atraviesan el proceso creativo en cada intercambio de este fenómeno colectivo. Así lo plantea Álvaro, flauta travesa: “las relaciones

entre los miembros de una orquesta no se reducen a la cuestión de la convivencia en el trabajo [...] tu trabajo depende de tus emociones, tú estás dejando ahí parte de tu vida”. Carlos Luis, violinista, plantea: “la orquesta es mi familia, así lo veo yo, nos vemos todos los días, siempre estamos al pendiente de que si alguien está bien, de que si llega tarde, que si no va a venir, que cómo que no vino, ¡híjole, va a hacer falta! Si alguien no se presenta a trabajar, nos afecta a todos”.

Esta forma de hermandad que se construye con el trato cotidiano es la otra cara de la moneda de las relaciones competitivas, segmentadas e individualizadas entre quienes tienen posiciones desiguales. En un extremo, están los músicos que forman el núcleo más estable de la orquesta, que adquirieron su puesto por un concurso o procedimientos menos formales, que los subordinan a los que dirigen la organización. En el otro extremo, están los músicos sin contrato o temporales. Los lazos entre ellos siempre son conflictivos. Prevalecen otras diferencias que producen tensiones, a veces muy profundas, relacionadas con el género, la etnia, la nacionalidad y la formación profesional, además de la lucha por el poder entre las jerarquías y posiciones orquestales. De ahí que la permanencia en el empleo, tanto para los músicos más estables como para los intermitentes, esté sujeta a lazos personales con fuertes dosis emocionales. En la mayoría de las orquestas, la falta de un marco que regule el ingreso y la continuidad de los músicos, y la presencia casi inexistente de mecanismos de representación colectiva, como los sindicatos, deja a los músicos en situaciones de vulnerabilidad laboral extrema. Éste es un ingrediente sustantivo del trabajo precario de los músicos de orquesta. A cambio de esta ausencia, prevalecen mecanismos más sutiles, casi imperceptibles, de carácter subjetivo, personal, de los que depende la conservación del empleo.

DIMENSIÓN SOCIAL: SEGURIDAD SOCIAL

En la introducción se dijo que el campo de la creación artística muestra de manera ejemplar las nuevas formas del trabajo flexible, que cada vez se alejan más de lo que se identifica como empleo normal. El desempeño de trabajos múltiples y simultáneos explica la precariedad laboral de los artistas, que no tienen asegurados empleos estables, bien remunerados y con protección social adecuada. Esto va de la mano de las dificultades de profesionalización de la actividad artística y del débil reconocimiento jurídico de su estatus como trabajadores con derechos semejantes a los de otros profesionistas.

La aspiración de los músicos profesionales a un trabajo que les permita realizarse en el campo profesional se cimienta en especial en la escuela. Sin embargo, al ingresar al mercado de trabajo, esta aspiración no compagina con el deseo de que el mismo trabajo asegure las condiciones para vivir de esta actividad. Tener un trabajo pleno y seguro se enfrenta con la imagen abstracta de una profesión que descansa en el amor al oficio, el saber especializado y la búsqueda de autonomía creativa, que en la práctica persiste, más o menos, abandonada por el Estado y las instituciones políticas que deberían asegurar la profesionalización y la edificación de un refugio frente al mercado, “un corpus concreto de saberes, competencias y modalidades de trabajo” (Freidson 1994, 132). Por esta razón, Freidson afirma que el artista medio “no puede pretender vivir de la actividad que ha escogido, está condenado a ganar su vida de otras actividades y a crear en su tiempo libre” (1994, 132).

Las dificultades que los músicos enfrentan para conciliar ambas aspiraciones se explican en gran parte por la ausencia de normas e instituciones que regulen las fuerzas del mercado, de ahí el crecimiento de empleos sin prestaciones sociales o apenas con las mínimas necesarias para la reproducción social de los músicos. Esta situación se agrava entre los músicos intermitentes y algunos semipermanentes, que combinan empleos asalariados y por cuenta propia.

A continuación, se detalla cómo viven los músicos la contradicción de una profesión por vocación en contextos precarios. Las opiniones de los entrevistados sobre el acceso y la calidad de las prestaciones sociales son diversas y dependen del lugar donde trabajan y el tipo de contrato que tienen. Algunos afirman que las prestaciones que reciben son de buena calidad, mientras que otros dicen lo contrario. No hay coincidencias sobre el tema. En el fondo, esta disparidad de opiniones revela las formas mixtas de empleo.

Pietr, violinista, y Estela, docente de educación musical, comentan que las prestaciones han mejorado a lo largo de su vida laboral. Esto expone que la precariedad es un proceso que puede revertirse hacia la mejoría o el empeoramiento de la situación social de los músicos. Estela agrega que las prestaciones son muy buenas en la universidad, mientras que Enrique, trompetista, afirma lo contrario. “Depende de dónde trabajas”, comenta Nikolas, fagotista. En general, los músicos que forman parte del grupo de estudio prestan sus servicios en instituciones públicas, otros trabajan en instituciones no gubernamentales, mixtas o privadas, de ahí que algunos estén afiliados a institutos de seguridad social que atienden a trabajadores públicos y otros reciban los beneficios ofrecidos por institutos para trabajadores privados, depende del tipo de contrato que tengan. Otros músicos trabajan sin contrato.

Milagros, maestra de un jardín de niños público, representa a los músicos con estabilidad precaria, con contrato indeterminado y salario bajo, y que aprecian mucho sus prestaciones: “ahí tengo mi fondo para el retiro, pensiones y jubilaciones, me dan bonos, el aguinaldo, prima vacacional, en fin, todo lo que se debe dar”.

En el otro polo, están los músicos que trabajan por su cuenta, los independientes, que no tienen acceso a los servicios de salud. Es el caso de Tristán, clarinetista, que tomó el riesgo de estudiar en el extranjero sin seguro médico: “tuve un problema de gastritis antes de irme a Holanda. Lo sufrí allá y regresé todavía con el problema,

tuve que comprar medicina, me estuve automedicando todo ese tiempo, al final logré que desapareciera. No hay seguridad, ningún respaldo, no hay nada”.

Los ingresos de estos músicos no son suficientes para pagar los costos de los servicios médicos en caso de enfermedad, menos los de un seguro médico privado. Su situación es cercana a la de un asalariado sin prestaciones, aunque sean tratados como medianos o pequeños empresarios con recursos para generar su propio fondo médico y de pensión para incapacidades y el retiro.

Las enfermedades más frecuentes entre los músicos instrumentistas son de tipo ortopédico, relacionadas con malas posturas o exceso de peso de los instrumentos. En segundo lugar, están los problemas auditivos, seguidos por los problemas de garganta en el caso de las cantantes. Anastasia, docente de canto, habla de problemas de contracturas por forzar la voz: “no se puede cambiar como si fuera una cuerda inflamada”. Los padecimientos psicológicos se focalizan en el estrés y la ansiedad que produce la exposición pública constante de su trabajo —en especial, para los concertistas—, la rotación de actividades y la preparación simultánea de nuevos proyectos. Esto sucede aun entre los músicos más estables. Leonardo, contrabajista, músico de orquesta lo describe así: “a veces más que estrés es ansiedad de hacer las cosas, pero no me gusta sentirme agobiado y sofocado por lo que estoy haciendo. Todos los proyectos que hago trato de que sean gratos”. Esto es lo que se conoce como amor a la profesión.

Por otro lado, los músicos que se emplean por su cuenta no siempre saben cómo administrar su trabajo para alcanzar el éxito y mantener al mismo tiempo su independencia con bienestar. Damián, pianista, director de una escuela universitaria de música en Baja California, destaca las contradicciones que viven los músicos que egresan de las escuelas, que no fueron educados para ser trabajadores independientes:

Si no están en una institución oficial que les dé el cobijamiento de un sindicato, prestaciones, etc., son considerados como pequeños empresarios, y un pequeño empresario paga su propio seguro médico y forma su propio fondo para el retiro, incluso tiene su propio contador, es como una pequeña empresa [...] tiene esa ventaja de las libertades que busca un artista, pero tiene las desventajas también de que en nuestras carreras no nos enseñan a administrarnos [...] nuestros alumnos egresados salen y quieren hacer proyectos y están parados porque no saben cómo hacerlo.

Esto pasa porque los planes de estudio todavía responden a la figura del genio creador, impulsado y sostenido por la familia, luego por el maestro que lo elige y lo forma, en espera de que un mecenas lo descubra y le otorgue los recursos para alcanzar el éxito. Por eso los jóvenes músicos difícilmente se adaptan a las exigencias de un mercado y del Estado, asentadas en la figura del emprendedor y el pequeño empresario. Como afirma Damián, los músicos no están preparados para el trabajo por proyecto, lo descubren de manera muy dura, en la práctica.

Por lo general, viven en el desamparo social. Este problema es el más difícil de resolver cuando se habla de la regulación de las condiciones laborales de los artistas (UNESCO 1980). La resistencia de las empresas privadas, en especial medianas y pequeñas, incluso de las instituciones públicas, a otorgarles los beneficios de ley, obliga a algunos sindicatos a funcionar como cajas de beneficencia en materia de servicios médicos y fondos para jubilación. Carlos Luis, violinista en una orquesta en Baja California, vive en Estados Unidos, donde ha tenido experiencias de trabajo. Habla con admiración de la figura sindical común entre los músicos de Estados Unidos. Apunta que los músicos “se afilian y desde ahí [la *union*] son avisados sobre audiciones y ofertas de trabajo”. Esta organización, que funciona como una bolsa de trabajo, se

ocupa también de que los músicos tengan cobertura social y que las normas de trabajo se cumplan. Los afiliados pagan una cuota para pertenecer y muchas veces el único contacto que establecen con la central es un contrato digital, por internet, esto es operativo, incluso al estar en el extranjero. La *union* es una especie de seguro, pagado por los músicos, que cubre la jubilación y el retiro. En México, la Sociedad de Autores y Compositores ofrece algo parecido. Además de vigilar los asuntos en materia de derechos de autor, aporta otros beneficios relacionados con la salud y el retiro. Sin embargo, cubre a una población mínima del total de músicos profesionales en el país.⁴ Por último, los maestros y músicos de orquesta de las universidades, afiliados a los sindicatos de sus instituciones, y los músicos sindicalizados de algunas orquestas del sector público gozan de las mismas prestaciones que el resto de los trabajadores, con adecuaciones, según su tipo de actividad.

Es paradójico que en el medio persista la idea de que los sindicatos son corruptos porque fomentan la estabilidad de los músicos, sobre todo los de orquesta, y eso es sinónimo de mediocridad, que contradice la creatividad del músico innovador, que es a la vez autogestivo. Esta discordancia tiene sus raíces en una práctica sindical extendida en México, alejada de los intereses de los trabajadores y cercana a las cúpulas del poder. Ésa es la historia de los sindicatos que aglutinan a los músicos de empresas comerciales. Al mismo tiempo, aflora, no sin reservas, cierta conciencia sobre la necesidad de crear organizaciones que representen de manera auténtica los intereses de los artistas y que velen por sus necesida-

4. En México, los sindicatos agrupan principalmente a los músicos que trabajan en establecimientos comerciales y la industria cultural. La gran mayoría trabaja por su cuenta y el sindicato funciona como una bolsa de trabajo y para brindar protección en materia de contratos, además de gestionar lo relativo a servicios de salud y otras prestaciones, para lo cual los músicos pagan una cuota.

des. La precarización del trabajo empuja estos sentimientos que llaman a la protección social.

Tanto Estela como Rosalía, ambas profesoras sindicalizadas, expresaron el deseo tenue pero urgente de un trabajo mejor regulado. “Tengo que saber qué es lo que quiero hacer, cómo voy a defender mi carrera, mi área [de trabajo] para que entienda la dirección hacia dónde vamos”, dijo Estela. Rosalía subrayó la importancia de reconocer los límites entre los actores y llegar a acuerdos. Según ella, en una organización es fundamental “exponer la inconformidad entre compañeros o con directivos, y hacer acuerdos. Para esto sirven también los lineamientos que marcan ciertos límites para que puedan tomarse decisiones en conjunto, acatando las reglas”.

También hay músicos que se declaran por completo ajenos al accionar y la presencia de los sindicatos. Otros son indiferentes, como Adriana, violinista y directora de orquesta, que afirma: “alguna vez he escuchado hablar de un sindicato de músicos, pero realmente no tengo conexión con eso”. Algunos muestran una relación contradictoria con la figura sindical, pero al final tachan a las agrupaciones de “amiguistas” y corruptas. Rodrigo, jazzista, se encuentra entre ellos: “sí, he formado parte de los sindicatos en México y ésta es una experiencia doble, ¿no? Siempre es doble [...] por un lado hay alguien que lucha, pero por otro lado ves que los sindicatos son justamente lo que no permite el avance en otros sentidos [...] los odias y los amas”.

“Hacen lo que quieren porque están amparados”, dice otro músico. A veces, el sentimiento negativo es contra las personas que están en el sindicato, no contra la figura de representación, como opina Gustavo, fagotista. Vale agregar que cuando el papel de los sindicatos es débil, sospechoso o inexistente, la reacción generalizada es la acentuación del proceso individual. Daniel remata: “los sindicatos no sirven para nada”.

DIMENSIÓN DE LA VIDA COTIDIANA:

TRABAJO, GÉNERO Y MUNDO PRIVADO

Las dimensiones de la precariedad analizadas tienen como eje el trabajo de los músicos profesionales, marcado por la multiactividad. Sin embargo, expresan también los efectos acumulativos de este fenómeno en la vida íntima y personal, como se vio en las trayectorias laborales. Esta acumulación complica la compatibilidad entre el trabajo y la vida familiar, y hace evidentes las desigualdades de género que atraviesan la profesión. Por ello, esta dimensión sugiere un concepto ampliado de trabajo, que refleje la heterogeneidad de los espacios laborales y su desbordamiento creciente hacia los nuevos ámbitos, como la familia (Guadarrama 2007, 9-10). Veamos cómo opera este dilema en una profesión masculinizada.

La trama entre el trabajo de rutina cambiante y la vida familiar no es una coordinada fácil de resolver para los músicos, tanto para hombres como para mujeres. Con sus especificidades, ventajas y desventajas, cada uno encuentra la manera de llevar adelante su vida profesional y familiar. La precarización del trabajo artístico confronta su realización personal y profesional, desde el ángulo del género. La maternidad y el trabajo, un horario laboral que rompe las posibilidades de organización doméstica, la falta de protección médica, la ausencia de pensiones y jubilaciones son algunos asuntos con los que los músicos lidian a diario para desarrollar su oficio. En la división del tiempo entre trabajo y vida familiar, se concluye que el empleo del músico es absorbente y en la mayoría de los casos es difícil que coexista con la vida íntima.

La vida itinerante, de giras y presentaciones, es uno de los primeros obstáculos que emergen a la hora de pensar la organización familiar. Viajar con frecuencia, al margen del placer y el goce que pueda implicar, constituye también una dificultad para la rutina de los hijos y las tareas domésticas, y para el disfrute del tiempo libre. Las mujeres padecen en mayor medida esta situación,

dada la desigualdad en los papeles hogareños y la segregación en el mercado de trabajo. La flexibilidad de los tiempos de trabajo, agudizada por la multiactividad, demanda cambios en los arreglos familiares para ambos sexos. La división del trabajo doméstico y modificar los roles de género es aún más difícil cuando las parejas tienen otras ocupaciones. Según Iris, violinista, para las parejas de las mujeres músicas no es fácil aceptar esta forma de vida inestable: “se necesitaría del esposo una comprensión especial, sea músico o no”. Ella se divorció cuando su hijo era pequeño y después trató de rehacer su vida sentimental: “pero siempre fue un poquito difícil”. Para los hombres las cosas no son tan diferentes en las relaciones de pareja. Cuando la otra parte no ejerce la misma profesión, se genera conflicto porque “hay muchas cosas que no se entienden”, dice Gustavo, fagotista.

Sin embargo, hombres y mujeres viven de modo distinto la presencia de los hijos. Algunas mujeres asumen el reto de realizarse en su profesión sin renunciar a la maternidad. Rosalía, etnomusicóloga y profesora, afirma: “nunca he pensado dejar ninguna de las dos cosas”. Otras, como Anastasia, joven docente universitaria de canto, apunta que a sus 26 años de edad prefiere posponer la idea de ser madre: “pensar en un hijo ahorita o en cuatro años, se me hace muy pronto [...] ahorita estoy luchando por ir más en ascenso, y enfocada en mi carrera, pero a lo mejor cuando tenga todo eso, es algo que tengo que pensar”.

En el caso de los varones, la inestabilidad laboral que predomina en este mercado los confronta con el modelo todavía presente del hombre proveedor. De ahí que muchos, comprometidos con su profesión, prefieran posponer o descartar la paternidad. Según Claudio, guitarrista y músico independiente, en la separación de su pareja, este tema “no fue determinante, pero sí tuvo un gran peso el haber decidido no tener hijos [...]. Tiene mucho que ver la incertidumbre del trabajo”. Hay músicos, como Rodrigo, jazzista, que

ya son padres, pero han postergado su segunda paternidad debido a las fluctuaciones de su profesión. El revés de esta trama familiar, las dificultades que instala la profesión, se acentúa cuando se repara en que la carrera de música sigue siendo incomprendida por el círculo de contención más inmediato, cualquiera que sea su ocupación. Aun más, en la sociedad en general, en particular entre los varones, prevalece la idea de que no es una profesión de la que se pueda vivir.

Por último, el tiempo para la vida familiar debería contemplar también tiempo para el disfrute, algo que no se considera por lo regular en las actividades cotidianas de los músicos, en especial entre los que carecen de vacaciones pagadas. Algunos confunden la experiencia estética de la música con su práctica profesional, mezclan lo personal y lo subjetivo, la vida privada con la vida pública. Esto no es extraño en un mundo en el que el yo privado nunca “fue tan representado públicamente ni fue puesto hasta tal punto al servicio de los valores de las esferas económica y pública” (Illouz 1997, citado en Hesmondhalgh 2015, 21). Lo que se ve en el caso de los músicos es un mundo personal perturbado por lo que los rodea, en particular, por la dinámica laboral. En este contexto, algunos músicos mencionan actividades que se relacionan con el oficio que también aportan una forma de relajamiento. Claudio dice que le gusta practicar percusiones “para distraerse un poco”. Roxana, trompetista, señala que en sus tiempos libres hace arreglos de música para sus alumnos.

RELACIONES DE GÉNERO

Esta confusión entre la vida privada y la pública, el trabajo y la familia, tiene connotaciones culturales diferentes para hombres y mujeres. En las entrevistas, fue recurrente escuchar que existen preferencias o segregaciones, que se expresan incluso en diferencias de género, a la hora de juzgar o valorar un trabajo. La segregación

corresponde a criterios extramusicales o extraestéticos, que tienen más que ver con el énfasis en lo físico, la nacionalidad o el género. La discriminación se manifiesta, por ejemplo, cuando los músicos mexicanos dicen que las orquestas en general tienen preferencia por los músicos extranjeros, como si un cierto malinchismo pesara a la hora de juzgar la calidad profesional. Pero los músicos extranjeros opinan que se da preferencia a los nacionales. Estas cuestiones culturales atraviesan las relaciones de trabajo y son fuente de conflictos, en especial en las orquestas.

Las investigaciones con enfoque crítico sobre el papel de las mujeres en la música han puesto de relieve las diferencias de género prevalecientes en este sector profesional. Desde la década de 1980 en Estados Unidos, Susan McClary, en su libro *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality* (1991, 17), escribe que los músicos varones han definido la música como “la más ideal”, es decir, la menos física de las artes, para insistir en su dimensión racional y reclamar para la música sus virtudes presumiblemente masculinas, como objetividad, universalidad y trascendencia, en suma, para inhibir la participación de la mujer. Por estas razones McClary hace hincapié en que la música depende siempre de los significados sociales: “la música no refleja simplemente la realidad social [...] la realidad misma es construida dentro de tales prácticas discursivas” (1991, 8).

Hoy, la perspectiva de género atraviesa de punta a punta la dinámica contextual en la que se desenvuelven los músicos, hombres y mujeres. Desde este enfoque, varias cuestiones pueden ser reflexionadas y actualizadas. Si, como dice John Shepherd, “el análisis musical se ha concentrado dentro de parámetros masculinos, dentro de formas masculinas” (1991, 154), nuevas y valiosas investigaciones, como la de Sally Macarthur (2002, 14), buscan indagar el desenvolvimiento de una estética feminista, ligada a la experimentación de la diferencia que viven a diario las mujeres.

La desigualdad en las condiciones de trabajo de hombres y mujeres también sucede en el ámbito musical. En las declaraciones de las mujeres quedó claro que convertirse en músicas y desarrollar su profesión fue mucho más difícil para ellas que para los hombres. Los aspectos en los que se materializa esta desigualdad van desde las posibilidades para acceder a plazas por concurso en orquestas y centros de enseñanza, pasando por la relación que se establece entre trabajo y vida familiar, hasta la sexualización de los instrumentos, por ejemplo, tocar instrumentos que se consideran típicamente masculinos o femeninos. En este sentido, Nicola Dibben (2002, 122) registra una serie de asociaciones de los estereotipos de género relacionados con los instrumentos, como que los hombres prefieren los tambores, las guitarras y la trompeta, mientras las mujeres se inclinan por las flautas, el piano y el violín, y esto cambia, agrega, según la edad. Esther, percussionista de una orquesta de la Ciudad de México, al hablar de su ejecución y práctica, echa por tierra la idea de que las mujeres “no pueden tocar algunos instrumentos”. Aclara que no se trata de tener una fuerza tremenda para “aporrar el instrumento de percusión”, sino de “cómo se realiza el movimiento de las muñecas”.

La figura del compositor es otro tópico que debe ser visitado cuando se habla de diferencias de género en el campo de la música, no sólo respecto a oportunidades de trabajo. Jill Halstead, en *The Woman Composer: Creativity and the Gendered Politics of Musical Composition*, se refiere a la larga tradición de argumentos que establecen que las mujeres no llegan a ser grandes compositoras, debido a que están menos equipadas que los hombres, en términos biológicos o psicológicos, para crear música (1997, 3). El estudio se enfoca en estos argumentos biologicistas, que en apariencia han sido superados, pero que se siguen filtrando en el inconsciente de los que administran los puestos de trabajo en el mercado de la música clásica y aun entre los músicos. La autora llama la atención sobre la

importancia de estudiar los efectos de los sentimientos de fracaso e inferioridad de las mujeres que empiezan en la música, y la imposibilidad de ser percibidas como algo distinto a las “segundas mejores”. A esto se refiere Ana Luisa, compositora mexicana independiente, cuando revisa la situación prevaleciente en el medio mexicano: “no existe una tradición en México para crear músicas, para crear compositoras, no existe una tradición de hecho para las mujeres [...] nunca hubo mecenazgos para las mujeres”. Más bien, existe una especie de claustro cerrado masculino que acapara los puestos de trabajo: “todos los compositores varones a lo largo de la historia se han apoyado entre sí”.

Aun cuando parezca que la formación escolar de música no propone diferencias de género, en la práctica supone grandes desventajas para las mujeres. Ana Luisa comenta que cuando estudiaba en la Escuela Nacional de Música, las mejores oportunidades para conciertos, como los que se organizaban en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes, eran para los varones de la clase. La participación de las alumnas mujeres estaba vetada:

Éramos seis [estudiantes] compositoras y [el maestro de composición] nos vetó [...] yo por eso inventé un encuentro [de mujeres en la música]. Dije: “¡voy a hacer un encuentro de mujeres que se desarrolle, justamente, en la Sala Ponce!”. Así empezó la lucha de este colectivo. Le agradezco a mi maestro que haya sido tan misógino, porque finalmente hizo que surgiera todo un movimiento de mujeres, que yo me pusiera a componer como loca para tener oficio, para crear una tradición.

PERCEPCIONES SOBRE LA DESIGUALDAD

DE GÉNERO EN EL TRABAJO

En los espacios de trabajo, la retórica oficial es por lo general neutra respecto a las diferencias de género. Cada vez más, se desarrollan

normas y lenguajes que esconden estas diferencias, políticamente incorrectas. En un primer contacto, los entrevistados, en particular los varones, declararon que en la práctica profesional de la música no hay diferencias de género o que es excepcional. Sin embargo, en los hechos, reconocen las ventajas que han tenido por ser varones en un medio de varones. Se expone como una aceptación políticamente correcta, un “así es” que no cuestiona una práctica muy enraizada en las escuelas e instituciones musicales, de clanes y grupos en los que predominan las figuras masculinas. Aunque hay cambios, lo cierto es que en los hechos siguen apareciendo las dudas sobre la presencia de las mujeres en el medio musical o sobre la aparición femenina en ciertos espacios. Al reflexionar sobre el tema, Nikolas, fagotista, reconoce que viene de “una escuela más vieja” en la que “todo era más varonil”. Tal vez por eso expresa desacuerdo acerca de la presencia mayoritaria de las mujeres en ciertas secciones de la orquesta, como las cuerdas, “por eso, los hombres ya no quieren dedicarse al violín”, y las consecuencias, “sufre mucho la calidad, el sonido de una orquesta, un cierto tipo de sonido específicamente”. Según él, hay un sonido masculino y otro femenino. Con base en los principios de su vieja escuela varonil, también piensa que no ha llegado el momento de que las mujeres asuman la dirección de las orquestas: “hay muy pocas mujeres que podrían estar [preparadas], pero por lo general no [lo están]”.

La existencia de clanes masculinos en el campo de la música es otro tema que se da por hecho. Rodrigo, jazzista, sin ser muy consciente de ello, acepta que esa situación lo ha favorecido: “veo que en la música, por ejemplo, se da mucho la idea de que quien te invita a tocar es otro músico [varón]”. Por el contrario, esas prácticas no escritas constituyen una barrera casi invisible que entorpece la carrera de las mujeres. La idea que cunde, soterrada, en el medio musical profesional, es que los hombres son más confiables con los años, otorgan más seguridad, ejecutan mejor el instrumento y tie-

nen mayor autoridad para dirigir proyectos o ensambles orquestales que las mujeres.

Las ventajas para los hombres también son notorias en situaciones simples, como los horarios de ensayos y conciertos, en particular los nocturnos. Las giras representan otra situación problemática para las mujeres para adaptar sus compromisos familiares a las exigencias de una profesión construida con parámetros masculinos. Daniel, trombonista, expone otra diferencia de la presencia femenina en medios masculinos: “te voy a poner un ejemplo muy burdo: yo me puedo quedar a estudiar aquí hasta las 11:00 de la noche, 11:30, y no tengo miedo. Pero la mujer corre más peligro [...]. El simple hecho de ser hombre me permite estudiar hasta altas horas de la noche y poderme ir a casa caminando”.

Las mujeres, no sin dificultades, se han abierto camino en el medio musical y están construyendo identidades propias frente a los estereotipos masculinos predominantes:

Soy mujer, toco la trompeta y estoy en Baja California, donde no hay ningún trompetista más que yo, y en México, donde no hay muchas trompetistas mujeres dentro de las orquestas [...] es una sensación muy extraña cuando me preguntan por qué toco la trompeta, “si eres mujer y se necesitan pulmones más grandes para eso” (Roxana, trompetista).

Los comentarios sobre la extrañeza son, precisamente, externos al hecho de ejecutar un instrumento. La rareza no se instala en cómo se identifican las mujeres con la actividad, sino con la mirada y la voz de otros, que las enmarcan en un papel. Al cabo del tiempo, esas miradas las colocan en lugares “femeninos”, que las mismas mujeres terminan reproduciendo. Por eso todavía se encuentran argumentos “femeninos” sobre las ventajas de ser mujer en esta profesión o guetos femeninos de la profesión. Rosalía, por ejemplo, considera y acepta como ventaja de ser mujer desarrollarse en

actividades consideradas innatas a su género, como la concepción de que “ser mujer es mejor para ser profesora”.

También existe la postura tradicional de músicas que consideran que por ser mujeres deben establecer prioridades en cuanto a la combinación de familia y trabajo. Alexandra, violinista, está convencida de que se valoran las cosas de otro modo: “para mí la familia es ahora más importante que la carrera, es porque soy mujer, si fuera hombre debería ser diferente”.

En resumen, los hombres por lo general mantienen un discurso en apariencia neutro, que considera que hombres y mujeres tienen las mismas posibilidades de triunfar en la música. Sin embargo, no se han podido cambiar las prácticas que son desventajosas para las mujeres. Sobre su situación, los hombres no se cuestionan sus oportunidades u obstáculos. La música, en los hechos, acaba siendo “de hombres y para los hombres”. Entre las mujeres, mientras tanto, existen diversas posturas, pero predomina la reproducción social de los estereotipos femeninos y masculinos, con todas las desventajas que esto supone en cuanto a prestigio social y complejidad para ellas. En esta línea, no es de extrañar que muchas músicas que actúan en campos masculinizados identifiquen su trabajo como un híbrido masculino-femenino.

CONCLUSIONES

Comenzamos este capítulo con la pregunta de si los músicos profesionales podrían vivir de la música en el mundo laboral de hoy, inseguro, precario e inestable. Podríamos responder que depende de factores como las oportunidades que ofrece el mercado de trabajo, la capacidad de agencia de los músicos para labrar sus trayectorias, la manera de sortear las dificultades de la individualización de las relaciones de empleo y sus efectos en los tiempos y lugares de trabajo, el relajamiento de las fronteras entre el espacio profesional y el privado, y las diferencias entre hombres y mujeres.

Sin embargo, no hay una respuesta contundente sobre cómo lograrlo. Sabemos que estos elementos forman parte del contexto de las relaciones entre los actores del trabajo musical y que dependen también de la interpretación que los músicos hacen de su situación y de los significados que atribuyen a su acción.

La profesionalización de la música enfrenta los desafíos de un mundo laboral precarizado, pero sabemos poco de las coordenadas del fenómeno desde la experiencia de los sujetos. Para realizar este análisis, hemos dado prioridad a los dos segmentos más significativos de los músicos profesionales, de la llamada “música culta”: intérpretes y docentes, y entre éstos, a los que tienen más de un empleo. La reconstrucción de la experiencia profesional de los músicos obliga a pensar en un concepto ampliado del fenómeno, que no se limita a lo estrictamente laboral. La precariedad, en este sentido, revela las contradicciones temporales y espaciales del oficio que se despliega entre las fronteras comunes del espacio privado y el público, la porosidad de los tiempos de trabajo y la segmentación bien marcada según el sexo de los músicos. De allí que las dimensiones propuestas reflejen las condiciones particulares de esta ocupación como son percibidas, experimentadas y conducidas por los músicos, con todas sus ambigüedades.

El reconocimiento de la inestabilidad en el empleo es fuente de ansiedad y al mismo tiempo despierta la necesidad de construir estrategias para sobrevivir. Cuanto más estable es el empleo, más se aleja de la precariedad. Entre los que tienen más de un empleo, es evidente la individualización y vulnerabilidad de las relaciones de trabajo. A falta de organizaciones laborales de representación y gestión laboral colectiva, los músicos deben gestionar sus ingresos por sí mismos en mercados poco acostumbrados a valorar el trabajo artístico, vale decir, deben aprender a comportarse como hombres y mujeres económicos. Como hemos visto, esto supone desprenderse de la aspiración a la vida ascética del genio crea-

dor, internalizada en la escuela, y aprender a navegar en las turbulentas aguas de un mercado laboral hartamente competitivo. En eso consiste la dimensión económica de la precariedad. En correspondencia con esta dimensión, la organización del trabajo de los músicos profesionales se dirige a la gestión individualizada de sus empleos múltiples, en los que predominan los contratos mercantiles por proyecto. En la vida cotidiana, esta suerte de caleidoscopio laboral de la precariedad se manifiesta en la combinación de tiempos y espacios, en un cronograma hiperflexible articulado con la también complicada vida familiar y personal. El gestor de este mecanismo de diversos engranes es también responsable de su mantenimiento y funcionamiento. Así los músicos, y nadie más, son los encargados de poner al día sus instrumentos de trabajo, aun cuando trabajan como subordinados en instituciones públicas o privadas, que deberían tener responsabilidad completa en este tramo sustancial del proceso creativo. Parte importante de esta organización hiperflexible son las relaciones de trabajo, que varían según la ocupación. En esta investigación se pusieron en evidencia los contrapuntos entre esquemas de trabajo sostenidos en relaciones jerárquicas, unas con gran contenido emocional, como en las orquestas, las muy reguladas de los profesores universitarios, y las laxas e informales que caracterizan el trabajo intermitente en ambos sectores. Esta precariedad en la regulación del trabajo se manifiesta en el debilitamiento de los lazos formales de integración a los espacios laborales o su sustitución por vínculos borrosos, pero de gran contenido emocional, que pueden variar según el género, como los que se crean y recrean en las orquestas entre el director y los músicos.

Las responsabilidades múltiples del trabajo flexible ocupan la vida íntegra de los músicos y generan mucha ansiedad, aún más porque la mayoría carece de protección social. Su estatus laboral ambiguo los deja fuera de los sistemas de protección de

los trabajadores asalariados, salvo los pocos que logran tener esa cobertura. La parálisis de las instituciones para crear un marco legal apropiado para el trabajo artístico intermitente tiene que ver con la imagen neoliberal del artista, construida desde el mercado y la industria cultural, y reproducida por el Estado y los trabajadores del arte, que se ven a sí mismos como emprendedores independientes. La debilidad de los pocos sindicatos y su imagen negativa en el contexto mexicano juegan un papel destacado.

Así, las dimensiones de la precariedad laboral se extienden al ámbito personal y familiar, en correspondencia con las nuevas formas de trabajo ampliado, en las que la separación entre trabajo y no trabajo no existe más. El trabajo artístico es un ejemplo claro de este fenómeno. De ahí que otra dimensión de la precariedad, o la síntesis de todas las demás, sea la precariedad de la vida cotidiana, que se expresa en la incompatibilidad entre familia y trabajo, que se vuelven precariamente compatibles en la medida en que desaparecen las fronteras entre ambos. Esta integración flexible está atravesada por nuevas desigualdades de género. Tener o no tener hijos o posponer la maternidad/paternidad es uno de los rasgos de esta rearticulación precarizada del mundo laboral y familiar. La itinerancia territorial es otra de sus características, así como la transformación del tiempo libre en tiempo de trabajo, o el trabajo sin límites temporales y espaciales. Con todo, estas modalidades del trabajo musical siguen reproduciendo los modelos de género tradicionales, propios de una profesión masculinizada, en especial en los espacios más formalizados, como los ensambles orquestales. En la medida en que los valores económicos se imponen en la vida privada y el yo privado se expone cada vez más en público en la nueva economía doméstica musical —que absorbe partes de este trabajo, como ensayos, fases del proceso creativo y la gestión del multiempleo—, las mujeres y la subjetividad femenina invaden el mundo musical racional masculino, modifican las reglas de

acceso al campo musical, ponen en entredicho los guetos de varones y cambian las maneras de ejecutar, actuar y crear sonidos. Tal vez por este camino, vinculado con lo íntimo y lo personal, podrían abrirse nuevas vías para mejorar la calidad de vida de los músicos profesionales —superar los límites de la precariedad, modificar a su favor las reglas del mercado y las instituciones—, para crear otras condiciones de desarrollo para la profesión y transformar su trabajo en una fuente de satisfacción personal y social.

A MODO DE CIERRE

Articulado alrededor de preguntas elementales, este libro se acercó a un tema del que falta mucho por conocer. Al menos así parecía al comienzo. Poco a poco, descubrí que el mundo de los músicos profesionales en México apenas ha sido tocado con preguntas formuladas desde una mirada sociológica, o con más precisión, desde el cruce de las miradas provenientes de la sociología del arte y la sociología del trabajo. Entendí que la comprensión del mundo del trabajo artístico exige perspectivas complementarias, que afloraron a medida que fui reconociendo el terreno. La mirada necesaria que aporta la sociología de las profesiones, pero desde el ángulo de la cultura, vincula los procesos de legitimación del campo artístico con la formación profesional y las representaciones sobre el genio creador. Profesión por vocación y trabajo precario son las dos caras de un acertijo difícil de resolver. Saber quiénes son los músicos profesionales y cómo se llega a ser músico profesional, y si se puede vivir de la música —como esperarían los que escogen seguir esta ruta— fueron las preguntas que se dispararon por caminos distintos pero complementarios. Por eso cada capítulo de este libro podría verse como una unidad en sí misma, presentada en toda su complejidad. Tal vez el momento de mayor claridad fue entender que las preguntas de investigación tenían un sentido práctico ineludible, que pueden ser el punto de partida de medidas de política pública en materia de derechos sociales. Eso explica el *post scriptum* que sigue a estas conclusiones.

¿El músico profesional es aquel que estudia una disciplina relacionada con la música? La confrontación entre los datos cuantitativos y cualitativos, estadísticos y narrativos, muestran la complejidad de la realidad detrás de esta pregunta. Sin embargo, la sola descripción cuantitativa presenta desafíos importantes en términos tanto de la determinación de la escolaridad de los músicos, como

de sus ocupaciones. Es preocupante notar que entre quienes estudiaron música y artes escénicas, apenas 70% está ocupado en actividades relacionadas con su profesión, de éstos, más de la mitad son profesores, y 30 % están empleados en actividades no relacionadas con la música. Aún más preocupante es que más de 30% no está ocupado. Estas cifras apuntan a un problema cualitativo fundamental relacionado con la construcción de la identidad profesional de este conglomerado. Desde luego, eso depende de factores objetivos y subjetivos, que tienen que ver con la familia de origen, la edad y el sexo, por mencionar los más evidentes, y la posición en el trabajo. Este asunto es trascendente en un grupo profesional que ha sido clasificado, con el resto de los artistas, como de trabajadores independientes. Aunque los datos dicen que casi 70% es asalariado, la investigación en profundidad, en los hechos, reveló que los músicos tienen empleos múltiples y que esta ambigüedad —¿son asalariados, trabajadores por cuenta propia, empleadores?— tiene consecuencias cuando se trata de establecer definiciones para determinar su derecho a la seguridad social o su condición fiscal, lo cual no es un tema menor para quienes buscan vivir de esta profesión.

Otros aspectos que visibilizaron los datos estadísticos, como la concentración territorial de las orquestas y los programas de estudio, hablan de patrones que dificultan el desarrollo profesional y la inserción laboral de los músicos. Este panorama general, reconstruido con registros diversos, como censos y encuestas de ocupación y empleo, fue ampliado con los datos recogidos con instrumentos de indagación propios, que abrieron la posibilidad de conocer la realidad descrita con base en la experiencia de los músicos.

¿Cuál es el principio de diferenciación que prevalece en el campo musical y que separa a músicos de concierto de músicos populares, profesionales y no profesionales, intérpretes y profesores? Este principio no opera en abstracto, se muestra en situaciones particulares, en contextos históricos dados, en el momento en que

un grupo o un individuo se reconoce como músico en el campo en el que se sitúa o al que pretende pertenecer, sea la familia, la comunidad, la escuela, el lugar de trabajo.

En esta profesión, el proceso de identificación, de acostumbrarse, se prolonga desde la niñez. Comprende ciertas maneras de ser músico, la formación de categorías de percepción de lo que se es o se quiere ser, prácticas que se transforman con el tiempo y que dependen de las tradiciones escolares, y en un plano más amplio, de las regulaciones institucionales y los contextos sociales e históricos que enmarcan la profesión. A partir de este entrenamiento social, los individuos acaban incluyéndose y siendo incluidos en un orden que los segmenta al mismo tiempo que impone reglas universales. Los músicos están llamados a descubrir una vocación a lo largo de su carrera, que se presenta como la ascesis, el genio, la santidad o la iluminación, todo lo que parece una especie de don divino, que no tendría que ver con su situación concreta en el mundo, como diría el escritor rumano Mircea Cărtărescu (2018), al describir lo que significa ser escritor: el que se siente libre de toda filiación. Hemos visto que la vocación tiene ataduras terrenales muy claras y precoces que, desde la escuela y en la práctica de la profesión, se convierten en la manera de ser músico, aunque en apariencia parecerían estar libres de toda filiación. Este *habitus* define también la manera en que son vistos por los otros en la escuela y el ambiente profesional, en el mercado de trabajo y las instituciones políticas y culturales. El *habitus* se materializa en las categorías que encuadran los sistemas de formación musical, que legitiman su profesión, y en los mitos que guían sus metas de consagración, en el proceso de legitimación. Estas categorías entran en conflicto con las que definen su estatus laboral y el reconocimiento de sus derechos sociales.

El dilema que viven los músicos entre una profesión por vocación y una práctica profesional sostenida en trabajos de supervi-

vencia, del que pocos se salvan, obliga a desarrollar estrategias que pueden confundirse con habilidades propias del genio creador autogestivo, pero en realidad suponen una lucha individualizada por mantener su vocación en el centro, mientras desempeñan otras actividades relacionadas o no con la música, que no siempre tienen que ver con el eje de sus proyectos principales. El estudio de sus trayectorias profesionales revela que el multiempleo caracteriza su condición laboral. Sin embargo, no se trata de un fenómeno homogéneo e inamovible. Es necesario analizar los factores que intervienen en la orientación de las carreras de los músicos y su capacidad para reaccionar ante los límites sociales, los impuestos por las fuerzas del mercado, los ordenamientos institucionales y el orden simbólico cultural, para diseñar un orden profesional menos inestable y desequilibrado, que se mueve entre las metas exigentes de realización profesional, internalizadas por los músicos durante años de disciplina rigurosa, y sus condiciones precarias de vida y trabajo. Por ahora, registramos que este orden separa a unos pocos con empleos más estables de la gran mayoría con empleos múltiples intermitentes. El efecto trayectoria, que pasa por un orden en extremo desigual y de potencialidades diversas —personales, sociales, culturales, políticas— tendría que amortiguarse y emparejarse dentro de un sistema profesional que recaiga menos en los individuos, mejor organizado socialmente desde el principio y en todos los niveles de formación profesional. También en cuanto al mercado laboral, que determina las oportunidades de empleos de calidad, o la falta de ellas, tendría que haber un sistema que articule la formación profesional y el trabajo con el derecho a la seguridad social. En ello, el Estado tiene un papel importante imposible de eludir.

La precariedad laboral en este sector profesional no debe pensarse como un hecho social naturalizado. Por más que las tendencias del mercado en este siglo se vuelquen hacia la inestabilidad y la

precariedad laboral, las actividades artísticas contienen el germen afectivo, emocional, necesario para el florecimiento humano y son capaces de neutralizar de alguna manera estas tendencias devastadoras del mundo del trabajo. Al hablar de vocación, en realidad hablamos de todo lo que los músicos ponen por encima de las adversidades, eso que se liga a la festividad, al goce por la vida y al quehacer que permite un enriquecimiento de las comunidades y la sociedad. El Estado y la sociedad en su conjunto están obligados a expandir oportunidades, hoy tan angostas, para vivir de la música de manera plena.

POST SCRIPTUM

Desde el principio, con distintos enfoques, se buscó hacer visible la presencia social de los músicos profesionales en México y su mirada constituyó el centro de estas reflexiones. Si bien este ejercicio tiene un tono académico indiscutible, que continúa debates planteados en los linderos entre la sociología, el arte y los estudios laborales, es también un estudio vivo en la medida en que las reflexiones teóricas son intervenidas por las voces y experiencias que son sustento de los dichos generales. Sin embargo, al final de este decurso, es necesario plantear algunas ideas sobre las posibles consecuencias de lo estudiado, para descifrar los problemas que se desprenden de la condición en la que trabajan y viven los artistas. Las reflexiones se dirigen a los tomadores de decisiones, dan una vuelta al tema al pensarlo como un problema de política pública, aunque sólo sea para generar preguntas que sirvan de guía.

ANTECEDENTES

En México, la discusión más abierta sobre el tema de la condición social de los artistas se planteó a finales de 2011, cuando se propuso en el Congreso federal el primer proyecto de ley para la incorporación voluntaria de los artistas independientes al régimen de seguridad social.¹ A pesar de las grandes expectativas que suscitó

1. La Ley del Seguro Social de 1995 (Diario Oficial de la Federación. Primera Sección. 1995) establece dos regímenes de incorporación: obligatorio y voluntario. El primero corresponde a los trabajadores dependientes y el segundo a cinco categorías de personas, entre los que se encuentran los trabajadores en industrias familiares y los independientes, como profesionales, comerciantes en pequeño, artesanos y demás trabajadores no asalariados; los trabajadores domésticos; los ejidatarios, comuneros, colonos y pequeños propietarios; los patrones –personas físicas– con trabajadores asegurados a su servicio y los trabajadores al servicio de las administraciones públicas de la Federación, entidades federativas y municipios que estén excluidos o no comprendidos en otras leyes o decretos como sujetos de seguridad social.

esta iniciativa entre la comunidad cultural del país, el documento quedó archivado en los cajones de las comisiones de la Cámara de Diputados de la LXI Legislatura. En los primeros meses de 2018, un nuevo proyecto, elaborado en términos casi idénticos, corrió la misma suerte que el primero.

Con todo, estos decretos pusieron sobre la mesa asuntos importantes para su reflexión y posible solución. En primer lugar, la definición de las categorías de artistas, creadores y gestores culturales, consignados en ambos documentos, que podrían incorporarse al régimen voluntario del Seguro Social en calidad de trabajadores independientes, y derivado de ello, la creación de un registro nacional de esta población. Ambas iniciativas proponían, además, la creación de un fondo constituido por el Poder Ejecutivo Federal para apoyar económicamente a los artistas beneficiados en su incorporación al régimen voluntario del Seguro Social.

Habría que decir también que las propuestas planteadas en ambos decretos se ceñían tanto a la legislación nacional en materia de seguridad social, trabajo y derechos de autor, como a la recomendación de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), emitida en 1980, relativa a los derechos de los artistas en el marco de los derechos humanos.

Los decretos 2011 y 2018 asumían que los artistas que carecían de prestaciones trabajaban por su cuenta y que eran la mayoría de esta población. Sin embargo, como se ha visto, en realidad es difícil encajonar a los artistas de cualquier especialidad en un estatus laboral fijo, pues estamos frente a configuraciones de empleo heterogéneas y móviles, con contratos variados y duraciones desiguales, en las que se combinan trabajo asalariado, por cuenta propia y periodos de desempleo. Esta condición de empleo hiperflexible que caracteriza a los artistas hace casi imposible determinar su condición de empleo para acceder a uno de los regímenes

del Seguro Social. De ahí que sea necesario pensar en alternativas no estamentarias, como la de un seguro social universal. Esta medida tendría que ir acompañada de un seguro de desempleo, como el de los músicos intermitentes en Francia, sostenido por aportaciones tripartitas, de trabajadores, empresarios y el Estado. Otros hilos vinculados a esta madeja de problemas apuntan a la discontinuidad del trabajo artístico y a la dificultad de formar un fondo de pensión. En paralelo, tendría que revisarse la situación de las sociedades de gestión colectiva de interés público que cubren a grupos limitados de trabajadores del arte, como los autores de disciplinas literarias, autores y compositores musicales, organizados en la Sociedad General de Escritores de México y en la Sociedad de Autores y Compositores de México, respectivamente. Aunque en esencia estas sociedades tienen como prioridad proteger los derechos de autor de sus agremiados, de manera eventual gestionan otros beneficios, como servicios de salud, que se materializan en la afiliación de sus socios al Seguro Social, y la contratación de servicios hospitalarios privados.

Los trabajadores del arte que están sindicalizados son caso aparte. En el campo de los músicos, destacan los sindicatos que representan a los trabajadores que prestan sus servicios en los grandes consorcios de televisión, hoteles y restaurantes, que se encargan de vigilar que los trabajadores tengan acceso al Seguro Social, pues es común que las medianas y pequeñas empresas se nieguen a pagar la cotización que les corresponde. Así, los sindicatos procuran gestionar estos servicios por medio de contratos con el Seguro Social y clínicas privadas.

Otro sector de músicos que tiene las prestaciones sociales establecidas por la ley es el de los empleados por las universidades y centros de educación superior, media y básica, principalmente públicos, así como los músicos de orquestas que están cubiertos por la Ley Federal de los Trabajadores al Servicio del Estado y las leyes estata-

les de servidores públicos. Entre éstos, pocos están sindicalizados. Los músicos de las orquestas que subsisten con fondos mixtos y privados están amparados por la Ley del Seguro Social, aunque algunos se desarrollan al margen de las prestaciones.

La discusión sobre la condición social de los artistas tendría que conducir a una argumentación más general en un contexto caracterizado por la precarización del empleo y el trabajo, en el que los asalariados con beneficios, respaldados por sindicatos, tienden a reducirse frente al crecimiento de los trabajadores independientes, sin prestaciones, y de otras categorías contempladas en el régimen de seguro voluntario. Esta situación pone al Estado frente al dilema de mantener la separación entre varios regímenes de seguridad social o crear un seguro universal efectivo.

POLÍTICAS CULTURALES

Un factor determinante en la situación social de los artistas en México es el papel del Estado y de las políticas públicas en materia de cultura, un asunto estratégico que se tocó en este libro de manera sesgada. La creación de la Secretaría de Cultura, a finales de 2015 (SEGOB 2015), que continuó las labores del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y la expedición de la Ley de Cultura y Derechos Culturales de 2017 (SEGOB 2017) constituyen un paso importante en el reconocimiento del lugar central de la cultura en el desarrollo del país, medidos por su aportación al producto interno bruto y el crecimiento del empleo artístico. Sin embargo, éste es un reconocimiento parcial hacia visiones predominantes en el concierto internacional, que ponen énfasis en la relación entre economía y cultura, materializada en presupuestos públicos dirigidos a la creación de empresas culturales que generen empleo e incrementen la producción cultural (CGLU 2004, 6). Con esta fórmula mercantil se espera elevar la calidad de vida del sector artístico y cultural, constituido por un universo atomizado

de trabajadores por cuenta propia, individuos emprendedores, y pequeños y medianos empresarios culturales. El Estado mexicano, acompañado de otros actores empresariales y sociales, se ha colocado en el centro de esta fórmula de desarrollo cultural, aunque carece de una propuesta más amplia sobre los derechos sociales de los artistas, creadores y gestores culturales.²

Con todo, hay que reconocer que en materia de educación, profesionalización y estímulo a la producción de bienes culturales, el Estado ha desarrollado una labor importante. Los recursos de este rubro se centran en becas y estímulos para la creación, que se canalizan principalmente en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Los estímulos económicos tienen un impacto sustantivo en los procesos creativos individuales y colectivos, que incluyen programas de jóvenes creadores, premios nacionales, apoyo a músicos tradicionales, a compañías artísticas y a centros destinados a la producción, experimentación y escenificación y más. Sin duda, todos han elevado la calidad de la producción cultural en México, pero no parecen formar parte de un proyecto integral que haga compatibles las metas de desarrollo cultural con la profesionalización y el bienestar social de los artistas.³

MARCO INTERNACIONAL

Al respecto, importa revisar los modelos de política cultural pre-
valecientes en el marco internacional, que pueden cambiar de país
a país, según las condiciones del mercado, del sector y el estatus de
empleo de los artistas (ERICarts 2001, 4-7). Algunos se sustentan en
la promoción individual del artista, con premios, subsidios, becas

2. Este aspecto ha sido planteado reiteradamente por la comunidad cultural en los foros de consulta promovidos por la Secretaría de Cultura del gobierno federal que asumió sus funciones en diciembre de 2018.
3. Actualmente, se discute la pertinencia de las becas y estímulos sin que haya una propuesta integral sobre la condición social de los artistas.

y compensaciones, o se limitan a otorgar subsidios para la compra de insumos culturales como libros y obras de arte; unos más destinan sus apoyos a la difusión del trabajo artístico, y otros se concentran en los apoyos legales y sociales. En general, se trata de políticas basadas en el mérito y la excelencia, más que en criterios de bienestar social, pertenencia o afiliación gremial. Lo más preocupante, según un estudio del European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts (ERICarts 2001, 29), es la discrepancia entre el estatus de los artistas, definido por las leyes de seguridad social, incluso las que rigen en materia de impuestos, y la realidad laboral, ya que los artistas pueden ser al mismo tiempo empleados de tiempo parcial y trabajadores por cuenta propia.

Para enfrentar este desafío del carácter del trabajo artístico, haría falta escuchar a los trabajadores de la cultura y a las organizaciones nacionales e internacionales preocupadas en la materia, para saber cómo definen su trabajo y su condición social. De allí podrían deducirse soluciones más adecuadas en el terreno de las normas jurídicas y articular políticas de desarrollo cultural que tengan en cuenta las necesidades de los artistas, entre ellas las que atienden su bienestar material.

LA UNESCO Y LA CONDICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA

En contraste con los enfoques de la economía cultural, desde hace casi 40 años, la UNESCO promueve una visión que pone en el centro la condición social del artista, en el marco de los derechos humanos, económicos, sociales y culturales. Su propuesta es una invitación a los gobiernos de todos los países del mundo para que generen las condiciones materiales que faciliten la manifestación del talento creador en un clima propicio para la libertad de expresión artística (UNESCO 1980).

Esta proposición original, que sigue siendo hasta la fecha la referencia principal de sus acciones, está inspirada en un principio

de igualdad, según el cual los artistas deben gozar de “los derechos conferidos a un grupo comparable de la población activa por la legislación nacional e internacional en materia de empleo, de condiciones de vida y de trabajo” (UNESCO 1980).

A partir de esta consigna, la Organización lleva a cabo una labor persistente de supervisión de las condiciones prevalecientes en materia de protección social de los artistas, que se enfoca en los que trabajan por su cuenta o como contratistas independientes o autónomos. Por medio de mecanismos de consulta, como cuestionarios enviados a los responsables en cada país miembro, se busca conocer el estado actualizado en los tópicos medulares, como las medidas de protección en materia de ingresos y otras durante los periodos en los que los artistas no trabajan; la atención médica básica; el seguro médico; la indemnización por accidentes de trabajo; seguros para casos de enfermedad; licencia parental o discapacidad; pensiones de jubilación y reconversión profesional (UNESCO 2015).

De estas indagaciones, destacan algunos puntos que orientan sobre el tratamiento que ha tenido el problema en varios contextos. Resumimos algunas de las respuestas a un cuestionario aplicado en 2014 (UNESCO 2015):

- En muchos países los artistas tienen cobertura de sus necesidades básicas de salud. En países como Nigeria, donde el acceso al sistema de salud no es abierto, sí lo es para los artistas. En la mayoría de los países desarrollados, los servicios de salud básicos tienen cobertura universal y algunos proveen a los artistas de pensiones básicas o sistemas de apoyo similares a los que se ofrecen a los adultos mayores, incluidos los artistas que han trabajado de forma independiente toda su carrera.
- Es común que ciertos artistas, como bailarines, cantantes y músicos, tengan periodos de desempleo mientras preparan nuevos proyectos. En países como Bulgaria, estos artistas, incluidos los técnicos de apoyo de los institutos de cultura, en esos lapsos continúan recibiendo todos los

beneficios sociales a que tienen derecho los trabajadores en activo, además de un sueldo pagado por el Estado.

- En cuanto a los artistas independientes, por contrato o *freelance*, coexisten enfoques contrastantes: a) en algunos casos, no tienen ninguna cobertura y es su responsabilidad adquirir un seguro privado; b) hay quienes son incorporados a los sistemas que cubren al resto de los artistas dependientes, con los mismos beneficios; c) el Estado desarrolla o patrocina programas que funcionan de forma paralela al sistema de trabajadores dependientes, o les proporciona algunas provisiones especiales individuales; d) existe un sistema de protección social paralelo, no público, por lo general impulsado por asociaciones de artistas o sociedades de derechos de autor.

En los hechos, coexisten estas combinaciones de cobertura o la ausencia de ésta. Llama la atención el caso de Francia, donde los servicios médicos básicos son universales. Para tener acceso a otros beneficios, algunos artistas son incorporados al estatus de empleados, siempre que trabajen por un periodo mínimo al año. De esta forma, los actores autoempleados y otros artistas de teatro, cine y televisión, en sus periodos de desempleo gozan de un porcentaje mínimo de pago y un paquete de beneficios integrales, que incluye cuidados médicos suplementarios, protección para accidentes de trabajo, salario mínimo en caso de enfermedad o discapacidad, capacitación profesional, días de fiesta y vacaciones, pagos por maternidad y plan de pensiones. Este programa se sostiene con las contribuciones de artistas, productores, distribuidores, exhibidores, Estado y otras instituciones públicas. Este modelo prevalece entre los músicos. En otros países se observan fórmulas dirigidas a sectores de ocupación artística, diferenciadas según su estatus laboral. Al mismo tiempo, incluyen contribuciones diversificadas que las hacen más limitadas y privatizadas, o más abiertas y con mayor participación pública.

En el caso de los músicos, organizaciones internacionales, como la federación internacional que los representa, han puesto en evidencia la heterogeneidad de las situaciones laborales de la disciplina, debido a su estatus contractual intermitente, de corta duración y con pagos fluctuantes. En opinión de la Organización Internacional del Trabajo, en el ejemplo de estos músicos inestables, los sistemas de seguridad social deberían crear esquemas específicos que los asimilen a los empleados asalariados estables (Vincent 2001, 20).

RECOMENDACIONES

Para cerrar esta reflexión, se hacen algunas recomendaciones para continuar con la discusión promovida por la UNESCO, dirigidas a quienes deberían comprometerse a formular una propuesta integral sobre la condición social del artista en México:

- Las políticas públicas deben apoyarse en un enfoque multidimensional del trabajo artístico, que considere los postulados de los derechos humanos, laborales y ciudadanos. En cuanto ciudadanos, los artistas tienen derecho a los beneficios universales.
- Las condiciones del trabajo artístico, caracterizadas por la intermitencia y la multiactividad, se extienden cada vez más en el mercado laboral. Sería recomendable crear un sistema universal de seguridad social para todos los ciudadanos y terminar con los regímenes especiales de seguridad social.
- Debería existir un seguro de desempleo, sostenido con aportaciones tripartitas, de trabajadores, empresarios y Estado, que corresponda a las modalidades del trabajo artístico, que combina periodos de desempleo con trabajo por proyecto. Durante la inactividad, los artistas deberían gozar de un porcentaje mínimo de pago y beneficios integrales.
- Los centros de educación superior deben promover el desarrollo de programas de investigación sobre las modalidades particulares del trabajo

artístico, que se caracteriza por la diversidad de modalidades de empleo, condiciones de trabajo y necesidades relacionadas con las formas de vida y trabajo de los artistas, creadores y gestores culturales.

- Es menester diseñar una política cultural sostenida en un concepto de cultura amplio, que incluya todas las fases del proceso de producción cultural.
- Deberían conformarse mecanismos institucionales transversales que hagan compatibles las metas de beneficio de la economía cultural, la producción cultural de calidad, la profesionalización de las actividades culturales y el bienestar social de los artistas, creadores y gestores culturales.
- El Estado debe constituirse como el eje de este sistema cultural integral y comprometerse con la protección social de los artistas.

Más que agotar el problema, esta lista de recomendaciones busca orientar, funcionar como guía y punto de partida del debate. Esperemos que los actores llamados a esta discusión encuentren caminos imaginativos para construir condiciones de trabajo dignas, compatibles con las diversas expresiones del trabajo artístico.

ANEXO I
INSTRUMENTOS DE RECOPIACIÓN DE DATOS

Cuestionario*

Cuestionario número: _____

I. Datos generales

1. Nombre del entrevistado (a):	
2. Correo electrónico:	
3. Fecha de la entrevista (dd/ mm/aaaa)	
4. Ciudad de la entrevista	

II. Datos sociodemográficos

Al entrevistado: "quisiera hacerle algunas preguntas sobre usted y su familia"

5. Sexo	1. () Femenino
	2. () Masculino
6. Fecha de nacimiento (mm/aaaa)	
7. Lugar de nacimiento	Ciudad / poblado:
	Estado o provincia:
	País:
8. Estado civil (marcar en el paréntesis una sola opción)	1. () Soltero (a) 2. () Separado (a) 3. () Unido (a) 4. () Divorciado (a) 5. () Casado (a) 6. () Viudo (a)

Sobre las personas con las que vive

9. ¿Con quién(es) vive usted actualmente? (Puede elegir más de una opción)	1. () Solo 2. () Padre 3. () Madre 4. () Esposo (a)/Compañera (o) 5. () Hijos 6. () Otros familiares o parientes 7. () Otras personas no familiares
--	--

*La información obtenida por medio de este cuestionario será utilizada de forma estadística. La responsable del proyecto se compromete a mantener la confidencialidad en relación con los datos proporcionados por las personas entrevistadas.

Sobre la mamá	
<p>10. ¿Cuál es el último año o grado de estudios que aprobó su mamá? (Marcar una sola opción)</p>	<p>1. () Ninguno 2. () Primaria 3. () Secundaria 4. () Preparatoria 5. () Normal básica, carrera técnica o comercial <i>Indique la especialidad:</i> _____ _____</p> <p>Con antecedentes o equivalente de: 1. () Primaria 2. () Secundaria 3. () Nivel medio superior 4. Universidad (<i>Señale la profesión</i>): _____ _____</p> <p>5. Otros estudios (<i>Especificar</i>): _____ _____</p> <p>98. () NA 99. () No sabe</p>
<p>11. ¿A qué se dedicaba su mamá cuando usted tenía 12 años aproximadamente?</p>	<p>1. () Trabajaba (<i>Especificar</i>): _____ 2. () Estudiaba (<i>Especificar</i>): _____ 3. () Actividades del hogar 4. () Otro tipo de actividades (<i>Especificar</i>): _____ _____</p> <p>98. () NA 99. () No sabe</p>

Sobre el papá	
<p>12. ¿Cuál es el último año o grado de estudios que aprobó su papá? (Marcar una sola opción)</p>	<p>1. () Ninguno 2. () Primaria 3. () Secundaria 4. () Preparatoria 5. () Normal básica, carrera técnica o comercial <i>Indique la especialidad:</i> _____ _____</p> <p>Con antecedentes o equivalente de:</p> <p>1. () Primaria 2. () Secundaria 3. () Nivel medio superior 4. Universidad (<i>Señale la profesión</i>): _____ _____</p> <p>5. Otros estudios (<i>Especificar</i>): _____ _____</p> <p>98. () NA 99. () No sabe</p>
<p>13. ¿A qué se dedicaba su papá cuando usted tenía 12 años aproximadamente?</p>	<p>1. () Trabajaba (<i>Especificar</i>): _____ 2. () Estudiaba (<i>Especificar</i>): _____ 3. () Actividades del hogar 4. () Otro tipo de actividades (<i>Especificar</i>): _____ _____</p> <p>98. () NA 99. () No sabe</p>

III.A Educación musical inicial y propedéutica

Al entrevistado: "A continuación, se le van a hacer algunas preguntas sobre su formación inicial y propedéutica"

Educación musical: periodo de iniciación y periodo propedéutico							
Periodo	Periodo		Instrumento o especialidad	Lugar			
	14.1	14.2		14.3	14.4	14.5	14.6
Desde Año en que comenzó estos estudios	Hasta Año en que concluyó estos estudios	¿Cuál es el Nombre del instrumento o la especialidad estudiada?	14.4	Modalidad ¿Dónde o con quién realizó sus estudios? 1. () Escuela o academia pública 2. () Escuela o academia privada 3. () Con un tutor 4. () Otra modalidad (especificar)	País País donde se realizaron los estudios	Estado o provincia	Beca ¿Contaba con alguna beca o apoyo económico? 1. Sí 2. No
Año	Año	Nombre completo	Código	Nombre	Nombre	Código	
A. Iniciación							
B. Propedéutico							

Si no realizó estudios formales de iniciación o propedéuticos, describa en orden cronológico las modalidades de estudios realizados, comenzando por sus primeros estudios.

III.B Educación general del entrevistado*

Al entrevistado: "A continuación, se le van a solicitar algunos datos acerca de su formación escolar".

<p>15. ¿Cuál es el último año o grado escolar que usted aprobó?</p>	<p>1. () Sin instrucción (pasar a la pregunta 16) 2. () Primaria (pasar a la pregunta 16) 3. () Secundaria (pasar a la pregunta 16) 4. () Preparatoria (pasar a la pregunta 16) 5. () Estudios técnicos (especificar) _____</p> <p>----- Con antecedentes o equivalente de () 1. Primaria () 2. Secundaria () 3. Preparatoria () 4. Estudios profesionales () 5. Otros (especificar)</p>		
<p>15.1. Si tiene estudios profesionales, señale la o las carreras que estudió. En cada caso, indique si terminó o no sus estudios, y si está o no titulado. (Si contesta afirmativamente a ambas cuestiones, señale el año de terminación de sus estudios y el año de titulación en el espacio correspondiente.)</p>	<p>Nombre de la carrera</p>	<p>Terminó sus estudios</p>	<p>Se tituló</p>
	<p>1.</p>	<p>Sí () No () Año:</p>	<p>Sí () No () Año:</p>
	<p>2.</p>	<p>Sí () No () Año:</p>	<p>Sí () No () Año:</p>
	<p>3.</p>	<p>Sí () No () Año:</p>	<p>Sí () No () Año:</p>
<p>15.2. Después de la licenciatura, ¿realizó estudios de posgrado, de especialización, diplomados u otros cursos de formación profesional?</p>	<p>1. () Sí 2. () No</p>		

* Este módulo se amplió en la entrevista semiestructurada. En este último instrumento se hicieron preguntas relacionadas con la iniciación de los estudios y la educación propedéutica y profesional.

<p>15.3 Especifique el nombre de los estudios realizados. En cada caso, indique si terminó o no esos estudios y si está o no titulado. (Si contesta afirmativamente a ambas cuestiones, señale el año de terminación de sus estudios y el año de titulación en el espacio correspondiente.)</p>	Posgrado	Terminó sus estudios	Se tituló
	Maestría	Sí()No() Año:	Sí()No() Año:
	Doctorado	Sí()No() Año:	Sí()No() Año:
	Posdoctorado	Sí()No() Año:	Sí()No() Año:
	Especialidades	Terminó sus estudios	
	1.	Sí()No() Año:	
	2.	Sí()No() Año:	
	3.	Sí()No() Año:	
	Diplomado	Terminó sus estudios	
	1.	Sí()No() Año:	
	2.	Sí()No() Año:	
	3.	Sí()No() Año:	
	Otros cursos de formación profesional	Terminó sus estudios	
	1.	Sí()No() Año:	
	2.	Sí()No() Año:	
	3.	Sí()No() Año:	
16. ¿Se encuentra estudiando actualmente? Especifique el nombre de los estudios que está realizando.	1. () Sí (especificar) _____ 2. () No		

IV. Condiciones de trabajo en el empleo principal (contrato e ingreso)*

Lo que se pregunta en esta sección se refiere al empleo principal actual. Si en estos momentos la persona entrevistada se encuentra desempleada, entonces las preguntas se remiten al último empleo principal.

Al entrevistado: "A continuación, se le harán unas preguntas sobre su empleo principal actual o el último que haya tenido, si es que actualmente se encuentra desempleado(a)"

17.1 En su empleo principal o en alguno de los empleos secundarios, ¿tiene/tuvo contrato de trabajo? (Sólo puede marcar una opción).	1. () Sí 2. () No (pasar a la pregunta 23.4)
17.2. ¿Ese contrato es/fue por escrito o de palabra? (Sólo puede marcar una opción).	1. () Por escrito 2. () De palabra 3. () No aplica
17.3. ¿Qué tipo de contrato tiene/tuvo? (Sólo puede marcar una opción).	1. () Por tiempo determinado 2. () Por tiempo indeterminado 3. () Por obra terminada 4. () Contrato por honorarios 5. () Otro tipo de contrato Especifique: _____ 98. () NA 99. () No sabe
17.4. ¿Cuál es/era su ingreso mensual promedio (incluyendo prestaciones, compensaciones y bonos de productividad)?	\$ _____
17.5 Aproximadamente, ¿qué porcentaje de ese ingreso total corresponde/correspondía a prestaciones o bonos?	1. () Nada 2. () El 10% o menos 3. () Del 10 al 20% 4. () Del 20 al 40% 5. () Más del 40% 98. () NA 99. () No sabe

* Originalmente, este apartado debería ir antecedido por la reconstrucción de la trayectoria laboral del entrevistado, sin embargo las dificultades para registrar empleos simultáneos en un formato de cuestionario tipo encuesta nos hicieron pensar en la conveniencia de abordar este aspecto en el formato más flexible de la entrevista semiestructurada.

V. Prestaciones sociales en el empleo principal

Lo que se pregunta en esta sección se refiere al empleo actual. Si en estos momentos la persona entrevistada se encuentra desempleada, entonces las preguntas se remiten al último empleo principal.

Al entrevistado: "Ahora se harán algunas preguntas sobre las prestaciones sociales de su empleo principal".

<p>18.1 De las siguientes prestaciones, señale aquellas con las que cuenta en su empleo actual (o contaba en su último empleo principal). (Se puede marcar más de una opción.)</p>	<p>1. () Ninguna (pasar a la pregunta 18.4) 2. () Servicios médicos 3. () Guardería 4. () Tiempo para cuidados maternos o paternos 5. () Aguinaldo 6. () Vacaciones con goce de sueldo 7. () Crédito para vivienda 8. () Fondo de retiro (SAR o Afore) 9. () Seguro de vida 10. () Seguro privado para gastos médicos 11. () Préstamos personales y/o caja de ahorro 12. () Reparto de utilidades</p>
<p>18.2 ¿Considera que en su trabajo actual (o en el último) le han reducido o ha perdido prestaciones?</p>	<p>1. () Sí 2. () No (pasar a la pregunta 18.4)</p>
<p>18.3 ¿Qué prestación o prestaciones perdió o se le redujeron?</p>	<p>1. () Servicios médicos 2. () Guardería 3. () Tiempo para cuidados maternos o paternos 4. () Aguinaldo 5. () Vacaciones con goce de sueldo 6. () Crédito para vivienda 7. () Fondo de retiro (SAR o Afore) 8. () Seguro de vida 9. () Seguro privado para gastos médicos 10. () Préstamos personales y/o caja de ahorro 11. () Reparto de utilidades</p>
<p>18.4 ¿Tiene seguro de gastos médicos pagado por usted?</p>	<p>1. () Sí 2. () No</p>

GUÍA DE ENTREVISTA

El objetivo de este instrumento es conocer la opinión de los entrevistados sobre aspectos relacionados con su formación profesional, su situación en el mercado de trabajo y en su vida familiar, así como sus perspectivas sobre el futuro. La información obtenida por medio de esta entrevista será analizada a través de procedimientos cualitativos y la responsable del proyecto se compromete a mantener la confidencialidad en relación con los datos proporcionados por las personas entrevistadas.

Datos generales

1. Nombre del entrevistado(a): _____
2. Teléfono y correo electrónico: _____
3. Nombre de la institución, organización, empresa o lugar en la que trabaja el entrevistado(a): _____
4. Ciudad de la entrevista: _____
5. Fecha de la entrevista (dd/mm/aaaa): _____
6. Hora de inicio de la entrevista: _____
7. Hora de término de la entrevista: _____
8. Nombre del(la) entrevistador(a) _____

I. Formación e identidad laboral

a) Sobre el estudio y el trabajo. Formación laboral/profesional

Consideraciones sobre la formación y el desarrollo de las competencias de las personas y sus consecuencias en la valoración y remuneración por su trabajo. Expectativas y logros, metas, propósitos, logros, fracasos, avances, retrocesos y reorientación en la trayectoria laboral de las personas.

Preguntas-guía

- ¿Qué lo/la motivó a elegir su profesión u ocupación?
- Considera que sus estudios le han ayudado en su vida laboral/profesional?
- ¿Qué valor tiene su formación escolar para el desempeño de su trabajo?
- ¿Considera que el haber estudiado por más tiempo le hubiera ayudado a conseguir mejores trabajos?
- ¿Cree que sus empleos tienen correspondencia con el conocimiento adquirido en la escuela y los conocimientos acumulados a lo largo de su experiencia laboral?
- ¿Piensa que sus estudios son bien valorados por sus jefes y en el mercado de trabajo en general?
- De lo que estudió, ¿qué es lo más valorado en sus trabajos?
- De lo que estudió, ¿qué es lo que le ha sido más útil para abrirse camino en sus trabajos?
- ¿Cree que su salario (ingresos) corresponde a sus conocimientos y experiencia laboral?
- ¿Considera que sus logros en el trabajo corresponden a las aspiraciones profesionales que tenía cuando empezó sus estudios?
- ¿Piensa estudiar en el futuro? En caso positivo, ¿cuál sería el objetivo o la meta de continuar sus estudios?

b. Identidad laboral / profesional

Significados del trabajo en la vida de las personas; la dimensión negativa del trabajo (necesidad, gasto de energía); la dimensión positiva del trabajo (realización).

Opinión y valoración de su trabajo a través del tiempo: de manera retrospectiva; en el presente y hacia el futuro.

Preguntas-guía

- ¿Le parece interesante su trabajo? ¿Por qué?
- ¿Considera que su trabajo ha enriquecido o ha empobrecido su vida? ¿Por qué?
- ¿Considera que su trabajo es importante para el resto de la gente, para la comunidad, para la sociedad en la que vive?
- Si hiciera un recuento de su vida de trabajo, desde su primer empleo hasta el actual, ¿cuáles son las cosas que rescataría como positivas y cuáles las cosas negativas?
- Si ha dejado de trabajar en contra de su voluntad, ¿cómo ha sido su vida en estas circunstancias?
- ¿Cómo ve en el futuro su vida laboral/profesional?

II. Mercado de trabajo

a. Trayectoria laboral

Descripción de los empleos a lo largo de la vida laboral de los entrevistados.

Iniciar a partir del primer empleo principal realizado.

Preguntas-guía

- Describa la actividad principal realizada en cada uno de sus empleos.
- Duración en años de cada empleo.
- Ciudad en la que vivía.
- Recuerda algún evento familiar que haya influido en su vida laboral durante este periodo.
- Motivos para dejar su empleo.

b. Desempleo

Preguntas-guía

- Indique los periodos de desempleo.
- Razones para dejar su empleo.
- Periodo de tiempo que permaneció desempleado.
- ¿A qué se dedicaba durante ese periodo?

c. Multiactividad

Preguntas-guía

- ¿Desde cuándo tiene varios empleos a la vez?
- ¿Cuáles son las razones para tener varios empleos a la vez?
- ¿Cómo se organiza para poder trabajar en varios empleos?
- ¿Tiene un empleo principal o todos tienen la misma importancia en relación con ingresos o tiempo de dedicación?
- ¿Cómo definiría su empleo principal?
- ¿Conoce a mucha gente en su ocupación que tiene varios trabajos a la vez?
- ¿Qué ventajas tiene y cuáles son los inconvenientes de tener varios empleos a la vez?
- ¿Cuáles son los efectos que tiene trabajar en varios empleos sobre su condición física, psicológica y familiar?
- ¿Si pudiera, dejaría de trabajar en varios empleos a la vez?

d. Expectativas sobre el trabajo (en sus últimos empleos)

Mantenimiento o salida del mercado de trabajo.

Preguntas-guía

- Expectativas en relación con mantenerse, cambiar o perder el empleo.
- En general, ¿considera que la duración de sus últimos empleos es poca, mucha o normal?

- ¿Le gustaría mantenerse más tiempo en sus empleos o prefiere cambiar con frecuencia? ¿Por qué?
- ¿Siente que actualmente el riesgo de perder su empleo es mayor con respecto a cuando se encontraba en sus empleos anteriores? ¿Por qué?

e. Pérdidas y ganancias económicas.

Valoración sobre los cambios en el nivel de vida

- Valoración sobre los ingresos y las prestaciones económicas y sociales a las que las personas tienen acceso por su trabajo.
- Valoración sobre los cambios experimentados sobre estos aspectos entre los primeros trabajos y el trabajo actual.
- Valoración sobre los cambios en el nivel de vida de las personas.

Preguntas-guía

- ¿Cómo valora el salario o los ingresos que percibe en su(s) empleo(s) actual(es) en relación con los salarios (ingresos) percibidos en sus primeros empleos?
- ¿Cómo valora las prestaciones económicas y sociales que recibe en su(s) empleo(s) actual(es) en relación con las prestaciones recibidas en sus primeros empleos?
- ¿Considera que su ingreso es adecuado para el nivel de vida que aspira a tener para usted y su familia?
- ¿Considera que a lo largo de su vida laboral ha podido adquirir los bienes necesarios para tener una vida satisfactoria para usted y su familia?
- ¿Considera que hay algún bien necesario que no ha podido adquirir?

III. Condiciones de trabajo (del empleo principal actual)

a. Condiciones materiales de trabajo

Descripción y valoración de las condiciones materiales de trabajo (lugar donde trabaja; instrumentos de trabajo; otros recursos importantes para el desarrollo de su trabajo).

Preguntas-guía

- Describa su trabajo principal actual. Señale las habilidades y tareas que caracterizan su trabajo en la especialidad en que se desempeña.
- Describa y opine sobre su lugar de trabajo: ¿es un lugar cómodo, agradable? ¿Tiene buena luz, hay mucho ruido o es silencioso? ¿Qué es lo mejor y lo peor de su lugar de trabajo?
- Si tiene diversos empleos simultáneos, describa su lugar de trabajo principal.
- Si regular o eventualmente trabaja en su casa, diga si este trabajo afecta su vida doméstica y familiar o si ha logrado hacer compatibles sus actividades laborales y familiares.

b. Relaciones laborales

Relaciones con sus superiores; relaciones con los compañeros/as; redes de poder ocultas; formas de negociación; formas de representación; disposición para tratar asuntos colectivos; individualización de las soluciones a problemas en el trabajo.

Preguntas-guía

- ¿Cómo califica las relaciones con sus jefes? Mencione si hay algo especial que las caracterice y si le parece bueno el trato que le dan.
- ¿Ha tenido problemas al respecto? Describa por qué.
- ¿Cómo calificaría las relaciones con sus compañeros de trabajo? Describa cómo son esas relaciones. ¿Tienen alguna forma de

representación ante sus jefes, tales como comisiones de trabajo, asociaciones, sindicatos? En caso afirmativo, dé algunos ejemplos.

- ¿Generalmente participa en estas organizaciones colectivas o prefiere tratar sus problemas de trabajo de forma individual?
- ¿Alguna vez ha formado parte de un sindicato? ¿Cuál fue su experiencia?
- ¿Qué opina de los sindicatos?
- ¿Es fácil establecer relaciones de amistad con sus compañeros de trabajo? ¿Tiene amigos entre sus compañeros de trabajo? En caso afirmativo, describa quiénes. Si no tiene, explique por qué.
- ¿Ha tenido conflictos con sus compañeros de trabajo? En caso afirmativo, explique cómo se han dado y, si es el caso, cómo se han solucionado.
- ¿Lleva a cabo actividades con algunos de ellos como deportes, asistencia a fiestas, bautizos u otras reuniones sociales?

c. Clima laboral

Refiere a temas como disciplina, autonomía, individualismo, cooperación, competencia, creatividad, rutinización, rivalidad.

Preguntas-guía

- ¿Considera que en su trabajo usted puede tomar decisiones libremente? ¿Por qué lo cree así? Si no puede, explique también por qué.
- ¿Cuáles son los sistemas de control (sobre puntualidad, asistencia, productividad, otros) más usados en su trabajo? ¿Qué papel juegan los gerentes y supervisores para observar estos aspectos?
- En la realización de su trabajo, ¿generalmente coopera con otros compañeros? ¿Hay equipos o grupos de trabajo formales? Explique cómo funcionan en caso positivo. Si no coopera, explique cuáles son los problemas o los obstáculos para cooperar.

- ¿Podría usted afirmar que el trabajo que realiza es creativo? Explique por qué, tanto si la respuesta es positiva como negativa.
- ¿En su trabajo tiene la posibilidad de poner en práctica sus conocimientos?
- ¿Su trabajo le exige actualizarse frecuentemente, o es rutinario y repetitivo?

d. Tiempo libre

Preguntas-guía

- ¿Considera que su trabajo le absorbe demasiado tiempo? ¿Le gustaría dedicar ese tiempo a hacer otras cosas? Diga cuáles.
- Explique cómo reparte su tiempo en un día de trabajo normal.
- ¿Siempre ha sido así, o actualmente trabaja más horas que antes?
- ¿Le gustaría tener más tiempo libre? ¿En qué emplearía el tiempo libre en caso de disponer de él?

e. Condiciones de vida y salud

Preguntas-guía

- ¿Considera que su trabajo actual influye en sus condiciones de salud físicas y psicológicas? Si es así, describa cuáles son estos efectos (molestias y/o enfermedades crónicas).
- ¿Hay alguna molestia o enfermedad que le afecte especialmente? Describa cuál es. Diga cómo ha intentado curarse de esa molestia o enfermedad.
- ¿Ha hecho uso de algún seguro cuando tiene problemas de salud? ¿Qué opina de dicho seguro? ¿Fue suficiente para remediar la enfermedad o la lesión?
- ¿En su trabajo actual tiene garantizados los servicios de salud para usted y su familia?

- Si no tiene estos servicios, ¿qué hace cuando usted o algún miembro de su familia tienen problemas de salud?
- ¿Acostumbra a hacer algún tipo de ejercicio o deporte? Si contesta afirmativamente, describa en qué consiste y con qué frecuencia lo realiza.
- ¿Considera que su estado de salud tiene relación con sus actividades laborales? ¿Por qué?

f. Vejez y retiro de la vida laboral

Preguntas-guía

- De acuerdo con la edad del entrevistado, preguntar:
- ¿Le preocupa o no tener planes de jubilación o plan de pensiones? Si le parece importante o no para su futuro personal y profesional. En el caso de que tenga plan de jubilación, preguntar qué tipo de plan tiene y si lo considera adecuado.

IV. Vida familiar

a. Redes sociales y familiares

Arreglos, acuerdos o desacuerdos sobre las posibilidades de conciliar trabajo y familia.

Preguntas-guía

- ¿Considera que su trabajo influye en su situación familiar? Por ejemplo, el trabajo es un factor que influye para mantenerse en la casa familiar; para mantenerse soltero/a; para posponer la maternidad/paternidad.
- ¿Su situación familiar influye en su trabajo? ¿Le ayuda, le obstaculiza para llevar a cabo su trabajo o no influye? Por ejemplo, el estar unido/a; el ser madre o padre soltero/a; el tener hijos pequeños; el

tener que cuidar a sus padres ancianos; nombre otras situaciones que influyen en su trabajo.

- Haga una evaluación sobre el significado de su trabajo en su vida familiar y personal: ¿siente que trabajar es parte de su realización como persona (hombre o mujer) o es sólo una necesidad para sostenerse a sí mismo/a o a su familia?
- Si tuviera que escoger entre dedicar más tiempo a su trabajo o dedicar más tiempo a su familia, ¿qué elegiría? Explique las razones.
- ¿Considera que el hecho de ser mujer o ser varón le favorece o le perjudica para encontrar trabajo, conservar el trabajo, tener mejores puestos, conseguir mejores salarios?

V. Condiciones de riesgo y visiones sobre el futuro

a. Experiencia de riesgo

Evaluación sobre los efectos físicos y emocionales producidos por las situaciones de vulnerabilidad y riesgo experimentadas en la vida laboral, social y familiar.

Preguntas-guía

De acuerdo con la edad del entrevistado, preguntar:

- ¿Su trayectoria de trabajo se ha caracterizado por empleos estables? Diga si considera que actualmente y hacia el futuro existen amenazas a su estabilidad laboral. Señale las razones y de ejemplos al respecto.
- ¿Su trayectoria laboral se ha caracterizado por el cambio frecuente de empleos o el desempleo eventual? Diga si considera que cambiar frecuentemente de trabajo será lo normal en el futuro; si debe adaptarse a estos cambios frecuentes de empleo y al desempleo; o si esta situación la vive como un riesgo para su estabilidad física y emocional.

- Describa cómo vive su situación trabajo desde el punto de vista emocional. Si en general prevalecen sentimientos de satisfacción, gusto, realización o más bien prevalecen sentimientos de aislamiento, soledad, fracaso, depresión, o una mezcla de ambos tipos de sentimientos. Explique las razones y señale ejemplos.

b. Visiones sobre el futuro

Sentimientos sobre sus posibilidades futuras de realización personal, profesional, laboral y como ciudadano.

Preguntas-guía

- En este momento de su vida, ¿qué espera sobre su futuro laboral?
¿Considera que su trabajo le va a ayudar a realizar sus metas personales y profesionales?
- Piensa que necesita cambiar de trabajo: ¿qué tipo de trabajo quisiera encontrar? ¿cree posible encontrarlo? En caso negativo, explique por qué y qué tendría que hacer para encontrarlo.
- ¿Considera que en su trabajo actual existen las condiciones para realizarse como persona, como trabajador/a profesionista y como ciudadano?
- ¿Piensa que las condiciones económicas, sociales y políticas locales y del país son propicias para lograrlo?

ANEXO II

MUESTRA INTENCIONAL DE MÚSICOS PROFESIONALES, SEGÚN OCUPACIÓN PRINCIPAL Y TIPO DE EMPLEO

a) Músicos intérpretes

1. Músicos de orquesta de la Ciudad de México

1.1. Tipo de empleo: permanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
1	Daniel Instrumentista Trombón	M/28	Licenciatura, estudios de maestría inconclusos	Originario de Oaxaca. Proviene de una familia de músicos populares. A los cuatro años de edad tocaba la tambora. Estudió la licenciatura en el CNM, hizo estudios de maestría en Holanda. Trabajaba mientras estudiaba. Tocaba el trombón en grupos de música popular y acompañaba artistas comerciales de renombre. Luego empezó a tocar como invitado en orquestas de música sinfónica. Interrumpió su carrera para estudiar la maestría. Al regresar, se incorporó a una orquesta filarmónica. Ahora es profesor en escuelas profesionales.
2	Eduardo Instrumentista Contrabajo	M/36	Licenciatura y cursos de especialización	Nació en Oaxaca, en una familia de origen popular aficionada a la música. Empezó a estudiar música con su padre, participaba con él en misas y eventos sociales. Después, estuvo en una orquesta de cámara para jóvenes. Más adelante, estudió en la ENM y se incorporó a una orquesta nacional. Estudió becado en Francia. Ahí fue acreedor de algunos premios en concursos de música. Al regresar a México, siguió su carrera como músico de orquesta y llegó a ser contrabajista principal de una orquesta.

3	Esther Instrumentista/ Profesora Percusiones	F/47	Maestría	Originaria de la Ciudad de México. Empezó sus estudios de música en la secundaria, siguió hasta el conservatorio, e hizo su licenciatura en el CCOY. Ganó una prestigiosa beca internacional para estudiar la maestría en Estados Unidos. Mientras estudiaba, tocó en bandas sinfónicas y orquestas. Al regresar, se incorporó de forma permanente a una orquesta. Al mismo tiempo toca como invitada en otras y da clases en una escuela profesional.
4	Frederik Instrumentista/ Profesor Violonchelo	M/61	Doctorado	Originario de Armenia. Estudios de doctorado en Moscú. Llegó a México en 1993. Desde entonces tiene un puesto permanente en una orquesta filarmónica y es profesor en una escuela profesional.
5	Gerardo Instrumentista/ Profesor Contrabajo	M/40	Licenciatura	Originario de la Ciudad de México. Se inició en la música por gusto, con amigos con los que tocaba la guitarra y el acordeón. Sus primeros estudios fueron los de cantante de ópera. Estudió la licenciatura en contrabajo en la ESM. Hizo trabajos de supervivencia mientras estudiaba: daba clases de música en escuelas preescolares y tenía una beca. Comenzó tocando en una banda militar hasta que llegó a ser miembro de una orquesta filarmónica. Al mismo tiempo, da clases en otras escuelas y tiene un proyecto musical propio.
6	Julián Instrumentista Trombón	M/60	Licenciatura	Nació en la Ciudad de México, de origen popular. Empezó estudiando trombón con un maestro y luego ingresó al CNM. Realizó múltiples trabajos para sobrevivir y obtuvo una beca. Comenzó su carrera tocando en una banda de música popular y luego en orquestas como músico invitado. Alcanzó un puesto permanente en una orquesta filarmónica que combina con otros empleos eventuales en orquestas, acompañamiento de obras de teatro comercial y clases en colegios particulares.

7	Lara Instrumentista Viola	F/48	Maestría	Originaria de Moscú. Hizo estudios conservatorianos hasta el nivel de maestría. Empezó su carrera tocando en orquestas de teatro y de cámara. Llegó en 1990 a México. Por una audición, entró a una orquesta filarmónica. Este es su empleo principal. Además, toca esporádicamente en eventos sociales y en otras orquestas. Tiene un proyecto propio.
8	Luis Eduardo Instrumentista/ Profesor Trompeta	M/48	Licenciatura y cursos de per- feccionamiento	Originario de la Ciudad de México. La música es su segunda carrera. Empezó estudiando ciencias de la comunicación, carrera que abandonó para estudiar música en el cnm. Acabó la carrera en el ccoy cuando todavía era una escuela de perfeccionamiento. Mientras estudiaba, empezó a trabajar en bandas y ensambles de alientos. Se integró a una orquesta filarmónica. Estuvo un año perfeccionándose en Estados Unidos. Al regresar continuó en esta misma orquesta. Combina ese empleo con clases en una escuela profesional.
9	Maria Instrumentista Chelo	F/56	Licenciatura	Originaria de Polonia, nació en una familia de músicos. Sus primeros trabajos fueron como miembro de un conjunto de cámara y como invitada en una orquesta de radio y televisión. Además, ofreció conciertos y recitales privados. Llegó a México en 1988 y se incorporó a una orquesta filarmónica, también es maestra particular.
10	Natasha Instrumentista/ Profesora Violín	F/43	Licenciatura	Originaria de Polonia. Proviene de una familia de músicos. Llegó a México en 1996. Se desempeñó como concertino en dos orquestas importantes.
11	Patricio Instrumentista Percusiones	M/58	Licenciatura inconclusa	Originario de la Ciudad de México. Se inició estudiando cursos de guitarra y percusiones en el cnm y el ccoy. Estudió una licenciatura en percusiones que no terminó. Trabajó como músico invitado en distintas orquestas nacionales. Obtuvo una plaza en una orquesta filarmónica y continúa tocando por invitación.

12	Pietr Instrumentista/ Profesor Violín	M/61	Maestría	Originario de la ex Unión Soviética. Empezó sus estudios a los seis años de edad. Al salir del conservatorio, se incorporó como músico de una orquesta de teatro en Moscú. En 1990 llegó a México como profesor de una escuela profesional. Seis años después se integró a una orquesta filarmónica, mientras tanto, mantiene un proyecto propio y participa en otros grupos de cámara.
13	Susan Instrumentista Oboe	F/49	Licenciatura	Originaria de Estados Unidos. Realizó estudios de especialización en ese país y México. Además de su empleo permanente en una orquesta filarmónica, eventualmente toca en eventos sociales y tiene un proyecto propio.
14	Victoria Instrumentista/ Profesora Chelo	F/46	Maestría	Originaria de la Ciudad de México. Su madre fue su primera maestra de piano. Hizo estudios de iniciación y un curso propedéutico antes de entrar a estudiar la carrera en chelo en la ENM. Continuó sus estudios en Rusia. Además de trabajar en una orquesta filarmónica, realiza trabajos eventuales en otras orquestas, es profesora y de vez en cuando toca en eventos sociales.

1.2. Tipo de empleo: semipermanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
15	Alberto Instrumentista/ Profesor Corno	M/25	Licenciatura	Originario de Veracruz. Mientras estudiaba la licenciatura, trabajó eventualmente en una banda sinfónica, una orquesta juvenil y como músico invitado. De reciente ingreso en una orquesta sinfónica, labora también en eventos sociales.
16	Enrique Instrumentista Trompeta	M/50	Licenciatura	Originario de Buenos Aires, Argentina. Estudió enseñanza musical en el conservatorio de su ciudad natal y luego una licenciatura en trompeta en Estados Unidos. Allí comenzó su carrera como promotor de grupos de jazz. Trabajó mientras estudiaba. Ya instalado en México, reparte su tiempo entre la orquesta y su trabajo como promotor.
17	Florencio Instrumentista Corno francés	M/30	Licenciatura	Originario del Estado de México. Se inició en una banda de música de su pueblo. Además de sus estudios de música en la ENM, estudió la licenciatura en derecho. Empezó su carrera en una banda militar, en la que permanece hasta la fecha. Éste es su empleo principal. Ejerce como abogado y toca en orquestas. Es músico invitado de una orquesta filarmónica.
18	Lionel Instrumentista Fagot	M/45	Maestría	Originario de Nicaragua. Se inició en la música como cantante en el coro de una iglesia y en los cursos del conservatorio de Managua. Hizo estudios de licenciatura, especialidad y maestría en Francia. Profesor de fagot en un conservatorio en Francia, y al mismo tiempo invitado en una orquesta de la Ciudad de México.

1.3. Tipo de empleo: intermitente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
19	Alexis Instrumentista Oboe	M/32	Licenciatura	Originario de la Ciudad de México. Se inició en la música en el PCOJ. Después estudió en el CCOY. Es profesor por horas de iniciación musical. Toca en varias orquestas, principalmente en una filarmónica.
20	Carlos Instrumentista/ Profesor Clarinete	M/48	Licenciatura	Originario del Estado de México. Proviene de una familia de músicos populares con la que se inició en la música. Hizo estudios propedéuticos en la ENM y el CNM. Estudió la licenciatura en el CCOY. Toca como invitado en orquestas del país, principalmente en la Ciudad de México, es maestro en un conservatorio, da clases particulares. Participa en orquestas de música tropical. Regularmente regresa a tocar a su pueblo.
21	Juan Ignacio Instrumentista Violín	M/47	Licenciatura	Nació en la Ciudad de México. Su padre era músico. Estudió música, pintura y gestión cultural con becas. Hizo su carrera en el CCOY, cuando todavía era una escuela de perfeccionamiento, por eso no está titulado. Mientras estudiaba, daba clases de música en diferentes niveles, luego empezó a tocar en varias orquestas, entre ellas una filarmónica, que es su empleo principal.

2. Músicos de coros y orquestas juveniles de la Ciudad de México

2.1. Tipo de empleo: semipermanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
22	Alejandro Profesor Composición/ Dirección de orquesta	M/80	Licenciatura	Originario de la Ciudad de México. Estudios de composición y dirección de orquesta. Director y asistente de dirección en distintas orquestas nacionales. También se desempeñó como profesor y por su cuenta en trabajos eventuales en el sector cultural. Ya jubilado regresó a trabajar como director de orquesta en un programa de coros y orquestas juveniles.
23	César Director coros Dirección de orquesta	M/48	Licenciatura inconclusa	Originario de la Ciudad de México. Estudió cursos sueltos de especialización en música. Director de coros y orquestas en distintas instituciones.
24	Julio Esteban Instrumentista Clarinete	M/30	Licenciatura	Originario de la Ciudad de México. Alumno de un programa de coros y orquestas juveniles. Estudió en escuela profesional. Curso otros estudios de especialización en música y arte. Maestro de música en educación media. Director de orquesta en el mismo programa. Toca en eventos sociales.
25	Ricardo Director de orquesta Viola	M35	Licenciatura inconclusa	Originario de la Ciudad de México. Licenciatura en contaduría y cursos en dirección de orquesta. Ha trabajado como director de orquesta en un programa de coros y orquestas juveniles y como promotor cultural.
26	Víctor Manuel Profesor Guitarra	M/53	Licenciatura	Originario de la Ciudad de México. Profesor de asignatura. Clases particulares. Iniciador y director de un programa de coros y orquestas juveniles.

2.2. Tipo de empleo: intermitente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
27	Adriana Profesora Violín	F/29	Licenciatura inconclusa	Originaria de la Ciudad de México. Estudios particulares de violín y dirección de orquesta en un programa de coros y orquestas juveniles. También estudió contrabajo y la carrera de historia. Da clases de violín en el mismo programa.
28	Guillermo Instrumentista Trompeta	M/35	Formación semiprofesional	Originario de la Ciudad de México. Estudió en un programa de coros y orquestas juveniles. Miembro de una orquesta sinfónica juvenil. Trabajó como animador cultural, impartió clases particulares y es maestro del mismo programa en el que estudió.
29	Gustavo Profesor Fagot	M/61	Licenciatura	Originario de la Ciudad de México. Profesor de música en escuelas de educación media por veintiocho años. Dirige una orquesta típica. Tiene otros trabajos esporádicos.

3. Músicos de orquesta de Tijuana y Ensenada, Baja California

3.1. Tipo de empleo: semipermanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
30	Álvaro Instrumentista Flauta travesera	M/36	Licenciatura inconclusa	Originario del Estado de México. Clases particulares, cursos y diplomados. Músico eventual de varias orquestas en el país. Desde 2002, músico de una orquesta, profesor y con proyecto propio.
31	Camilo Instrumentista Percusiones	M/53	Autodidacta/ Formación semiprofesional	Originario de la Ciudad de México. Proviene de una familia de músicos. Se formó en la práctica y tomó cursos en varias escuelas. Trabajó con grupos de jazz. En 1985 llegó a Tijuana. Años después ingresó a una orquesta, trabaja como maestro de música en casas de cultura y hace trabajos por proyecto y en eventos sociales.
32	Carlos Luis Instrumentista Violín	M/36	Licenciatura	Originario de Tijuana. Realizó sus estudios y vive en California. Músico de una orquesta, imparte clases particulares.
33	Emilio Instrumentista Guitarra	M/54	Estudios equivalentes a maestría	Originario de la Ciudad de México. Estudió cursos de especialización con tutores nacionales e internacionales. Hizo una carrera temprana como concertista. Es profesor y concertista de Bellas Artes. Director artístico y coordinador de una escuela de guitarra.
34	Esteban Instrumentista/ Profesor Clarinete	M/36	Licenciatura y especialidad	Originario de Veracruz. Estudios de licenciatura, especialización y maestría. Desde 2000, es músico de una orquesta, profesor, coordinador de proyectos comunitarios y tiene proyectos propios.

35	Gustav Instrumentista/ Profesor Clarinete	M/65	Licenciatura	Nació en Moscú. Hizo su carrera en bandas militares y orquestas sinfónicas. Desde 1993 es músico de una orquesta, profesor y toca en eventos sociales.
36	Hugo Federico Instrumentista Violín	M/36	Licenciatura	Originario de Tijuana. Estudió artes y música en la Universidad de San Diego. Es profesor de música por asignatura en varias escuelas y músico invitado en una orquesta.
37	Irineo Instrumentista Corno	M/39	Licenciatura	Originario de Cuba. Estudió dirección, tiene trabajos eventuales relacionados con la música. Por una temporada, se incorporó a una orquesta.
38	Iris Instrumentista/ Profesora Violín	F/50	Licenciatura inconclusa	Originaria de Cuba. Se desempeñó durante 27 años como música de orquesta y maestra de música en el conservatorio de su país natal. Llegó a México en 2008. Desde entonces trabaja en una orquesta y es profesora.
39	Ivana Instrumentista/ Profesora Piano	F/34	Licenciatura	Nació en Ucrania. Fue maestra de piano en diferentes escuelas. Tuvo trabajos informales. Llegó a México en 2004. Además de música de orquesta, es profesora en varios niveles.
40	Leonardo Instrumentista Contrabajo	M/29	Licenciatura inconclusa	Originario de Buenos Aires, Argentina. Su padre es músico. Estudió contrabajo en el conservatorio y tomó clases particulares del instrumento y de composición. Empezó su carrera como músico de orquesta. Desde 2002, es músico de una orquesta, es también profesor, compositor y arreglista, y tiene un proyecto propio.

41	Nikolas Instrumentista/ Profesor Fagot	M/45	Licenciatura	Nació en Ucrania. Al terminar el conservatorio ingresó a la orquesta sinfónica de Ucrania. Desde 1994 es músico de una orquesta, profesor y director de una orquesta juvenil.
42	Todd Instrumentista Violoncelo	M/49	Licenciatura	Nació y vive en Estados Unidos. Estudió violonchelo desde niño en la escuela y tomó clases particulares. Llevó cursos propedéuticos en el conservatorio y estudió la licenciatura. Su trabajo principal es de músico de orquesta, pero colabora como invitado en otras orquestas y tiene su propio proyecto musical.

b) Músicos docentes

1. Músicos docentes de instituciones y programas de educación superior de la Ciudad de México

1.1. Tipo de empleo: permanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
43	Blanca Luz Profesora Canto	F/87	Licenciatura	Nació en Iguala, Guerrero. Estudió canto en la UNAM y cursos de especialización en Estados Unidos. Hizo su carrera como maestra de canto en una escuela de música profesional. Se jubiló después de 43 años de trabajo, pero seguía activa a los 87.
44	Enriqueta Profesora Piano	F/87	Estudios equivalentes a maestría y diplomados y cursos de especialización	Nació en Pachuca, Hidalgo. Su madre era pianista y su padre cantante aficionado. Estudió piano desde pequeña en academias y luego con tutores muy reconocidos en México y Estados Unidos. Realizó una exitosa carrera como recitalista en Europa. Fue profesora en las principales escuelas profesionales de la Ciudad de México, en las que ocupó puestos directivos.
45	Herman Instrumentista/ Profesor Viola	M/35	Licenciatura	Nació en Alemania y vivió y siguió sus estudios musicales iniciales en Suiza. En México, realizó estudios profesionales pero no terminó la carrera. Es músico permanente en una orquesta sinfónica. Siguió cursos de especialización en Europa. Al regresar a México comenzó a dar clases de viola y música de cámara en una escuela profesional. Toca como solista, ofrece recitales y da clases particulares.

46	Horacio Profesor Canto	M/79	Diploma equivalente a licenciatura	Originario de la ciudad de Chihuahua. Estudio en el cnm. Con una carrera operística de 34 años, es concertista de canto en Bellas Artes y maestro de tiempo completo en una escuela profesional. Compone y ha escrito libros sobre su especialidad.
47	Luciana Profesora Piano	F/62	Licenciatura	Estudió piano en la ENM, pero considera que lo más importante lo aprendió en la práctica. Ha trabajado como maestra de piano particular, en academias y en una escuela profesional. También ha incursionado como compositora en el cine y como pianista de obras de teatro.
48	Miguel Alejandro Profesor Piano	M/44	Maestría	Originario de la Ciudad de México. Estudios de piano en México y Rusia. Maestro de piano y adjunto en escuelas profesionales de música. Además da clases particulares, toca en eventos privados y desempeña funciones escolares administrativas.
49	Oscar Profesor Piano	M/60	Doctorado	Originario de la Ciudad de México. Estudió piano en el cnm y en Polonia. Tiene una especialidad en música española. Empezó como profesor por horas y llegó a ser profesor de tiempo completo. En total, ha trabajado como maestro durante 43 años. Paralelamente, trabajó por su cuenta.
50	Osvaldo Profesor Canto	M/58	Licenciatura	Originario de Monterrey, Nuevo León. Estudió la licenciatura en la Ciudad de México, en la UNAM. Trabajó mientras estudiaba como maestro de música en escuelas primarias y como asesor musical para un gobierno estatal. Director de coros. Profesor de tiempo completo en una escuela profesional. Proyectos propios y docencia por horas en otras escuelas profesionales.

51	Rodrigo Instrumentista/ Profesor Piano	M/53	Estudios de especialización en jazz	Originario de la Ciudad de México. Estudió guitarra clásica y en el taller de jazz de la ESM. Tiene estudios de jazz con especialidad en guitarra y composición en Canadá. Empezó su carrera tocando con grupos jazz en lugares comerciales y acompañando a cantantes famosas. Comenzó como profesor de tiempo parcial en la ESM antes de llegar a ser maestro de tiempo completo. Paralelamente es compositor y ejecutante. Hace música para teatro, cortometrajes, cine, etc. Además, es líder de su propia banda y acompañante, invitado en proyectos de amigos. Eventualmente, es músico invitado en distintas orquestas.
52	Jian Dong Instrumentista/ Profesor Flauta	M/47	Licenciatura y cursos de especialización	Originario de la Ciudad de México. Proviene de una familia de músicos. Empezó sus estudios de música desde muy pequeño. Estudió ingeniería en electrónica y después la licenciatura en música (flauta) en México, y un diplomado en Francia. Hizo otra licenciatura en jazz en la ENM. Imparte clases de música electrónica, jazz, flauta y composición en una escuela profesional. Empezó con diez horas a la semana hasta ser profesor de tiempo completo.

1.2. Tipo de empleo: semipermanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
53	Annette Profesora Piano/ Composición	F/44	Licenciatura	Nació en Francia. Estudió piano, la licenciatura en musicología y composición electroacústica en Francia y Estados Unidos. En México, es profesora por horas e imparte diplomados y cursos de especialización en su campo de estudio.
54	Dolores Profesora Piano	F/75	Licenciatura	Originaria de Oaxaca. Empezó sus clases de piano en un entorno familiar musical. Estudió enseñanza musical y piano en un instituto particular. Trabajó como maestra de piano en escuelas primaria y secundaria. Impartió clases por hora en escuelas profesionales.
55	Marina Profesora Canto	F	Licenciatura	Nació en la Ciudad de México. Creció en una familia de músicos. Estudió la carrera de canto en la ESM. Cantante de jazz, trabaja por su cuenta. Maestra de iniciación musical y de canto en una escuela profesional. Da clases particulares.
56	Sebastián Profesor Piano	M/45	Licenciatura	Originario de la Ciudad de México. Proviene de una familia de músicos. Empezó sus estudios cuando era muy pequeño y se graduó como licenciado en piano en la ESM. Hizo una segunda licenciatura en jazz en Estados Unidos. Comenzó su carrera dando clases de piano, tocando en eventos sociales y como acompañante de cantantes en circuitos comerciales. Maestro de tiempo parcial.

1.3. Tipo de empleo: intermitente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
57	Estela Profesora Educación musical	F/39	Licenciatura	Originaria de la Ciudad de México. Estudió educación musical en la ENM. Empezó su carrera como maestra de música y piano en escuelas públicas y privadas de nivel primario y secundario. Maestra por horas en dos escuelas profesionales. Da clases particulares.

2. Músicos docentes en programas de iniciación musical de escuelas profesionales de la Ciudad de México.
2.1. Tipo de empleo: permanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
58	Diego Profesor Etnomusicología	M/52	Autodidacta con cursos de especialización en guitarra y otros instrumentos	Nació en la Ciudad de México. De origen popular, tuvo múltiples empleos para sobrevivir. Desde joven le gustaba la guitarra. Autodidacta. Tomó talleres de música y comenzó a dar clases de guitarra y quena en escuelas comunitarias. Ingresó como maestro de iniciación musical en una escuela profesional. Impartió clases de violín, arpa, guitarra, tambores, flauta de caña, entre otros instrumentos tradicionales. Trabajó como investigador musical con plaza permanente.
59	Fabio Profesor Violín	M/54	Licenciatura	Nació en la Ciudad de México en una familia de pocos recursos. Sus primeras lecciones prácticas de violín se las dio su padre. Estudió en dos escuelas profesionales. Se tituló en la ENM. Siguió cursos de perfeccionamiento en su instrumento. Empezó su carrera como maestro de música en escuelas primarias donde obtuvo una plaza. Después dio clases en una escuela de iniciación musical. Mantiene su propio grupo musical y toca en eventos sociales y comerciales.
60	Rosalía Profesora Etnomusicología	F/31	Estudios de licenciatura inconclusos	Originaria de la Ciudad de México. Maestra de iniciación artística con contrato indeterminado. Da clases de instrumentos musicales tradicionales y de sensibilización musical. Realiza trabajos eventuales con ensambles de música tradicional.

2.1. Tipo de empleo: semipermanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
61	Cristóbal Profesor Guitarra/ Dirección de orquesta	M	Licenciatura inconclusa y estudios de maestría	Nació en la Ciudad de México. Estudios no concluidos de guitarra en la ENM y un año de maestría en Bruselas. Empezó su carrera como profesor en academias de guitarra. Realizó otras actividades para sobrevivir, como traductor de doblajes, programador de música en una radio universitaria, auxiliar de discoteca y cantante en un coro. Es profesor y desempeña labores administrativas en una escuela profesional.
62	Orlando Profesor Compositor	M/48	Maestría	Originario de la Ciudad de México. Trabaja como profesor de iniciación musical por horas en escuelas profesionales. Da clases particulares de piano y compone por proyecto.
63	Natalia Profesora Violonchelo	F/41	Licenciatura y estudios de maestría	Originaria de la Ciudad de México. Proviene de una familia con tradición musical. Desde niña comenzó sus estudios y más tarde estudió la licenciatura en violonchelo en México, una maestría en Estados Unidos y otros cursos de especialización en el mismo instrumento. Al comienzo de su carrera, realizó trabajos eventuales en proyectos musicales en el campo del jazz, grabó música comercial y acompañó a cantantes famosos. Es intérprete en un cuarteto de cuerdas universitario y profesora por horas en una escuela profesional.

2.1. Tipo de empleo: intermitente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
64	Elena Profesora Percusiones	F/37	Licenciatura inconclusa	Originaria del Estado de México. Estudios de música (percusiones) sin concluir en la ENM. Trabajó como asistente en un coro y es maestra de percusiones en una escuela de iniciación musical.
65	Evangelina Profesora Violín	F/56	Licenciatura inconclusa	Originaria de Durango. Interrumpió sus estudios de música (violín) en la ENM y siguió cursos de educación musical. Toca por su cuenta e imparte clases de solfeo y dirección de orquesta en la escuela de iniciación a la música.
66	Fernando Profesor Violín	M/46	Licenciatura	Maestro de música en una escuela profesional.
67	Luis María Profesor Guitarra	M/42	Licenciatura	Originario de la Ciudad de México. Estudió la carrera de guitarra. Empezó su carrera como maestro de música en escuelas primarias y secundarias. Es maestro de iniciación musical.
68	Pablo Profesor Violín	M/26	Licenciatura inconclusa	Maestro de iniciación musical. Trabaja por su cuenta en eventos sociales.
69	Rosalba Profesora Canto	F/74	Estudios de música y maestría en letras	Nació en Chile. Descubrió el canto y la guitarra con su abuela. Estudió música en el conservatorio. Trabajó en proyectos de música y educación popular. En México, estudió la maestría en letras hispánicas. Trabaja en el campo editorial. Combina la enseñanza y la literatura. Escribió un método de enseñanza musical y armonizó canciones populares mexicanas.

3. Músicos docentes de instituciones y programas de educación superior en Tijuana y Ensenada, Baja California
 3.1. Tipo de empleo: permanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
70	Ignacio Profesor Oboe	M/37	Licenciatura y estudios de doctorado	Originario de Baja California. Estudios de música inconclusos (oboe). Licenciatura en historia y estudios de doctorado en música. Trabajos eventuales relacionados con la música. Clases en orquestas juveniles. Profesor de música de tiempo completo en la universidad. Eventualmente realiza otros proyectos relacionados con la enseñanza.
71	Melek Profesor Violín	M/43	Maestría	Nació en Armenia, donde estudió la licenciatura y maestría en música (violín). Empezó su carrera tocando en varias orquestas, en las que llegó a ser concertino. También fue ayudante de profesor. En 1999 llegó a México y trabajó en varias orquestas y como profesor. Tiene sus propios ensambles. Desde 2008, es profesor de tiempo completo en la universidad, director de orquesta de cámara, y músico invitado en diferentes orquestas de Baja California y otras partes del país.
72	Roberto Profesor Piano	M/59	Licenciatura	Originario de Baja California. Creció bajo la influencia de su padre y hermano, que eran músicos. Tomó cursos sueltos de composición y piano en el CNM y la ENM, y en Bellas Artes, y cursos de formación para maestros. Lo demás lo aprendió en la práctica. Siendo profesor universitario, le revalidaron su experiencia y obtuvo el título de licenciatura. Trabajó como maestro de jardín de niños y maestro de música en secundaria. Es maestro de música en la universidad y tiene un grupo de jazz.

3.1. Tipo de empleo: semipermanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
73	Alexandra Profesora Violín	F/41	Maestría	Nació en Armenia. Estudió música en un programa de niños talento en el conservatorio. Recibió una beca. Estudió hasta el nivel de maestría. Al egresar de la carrera se incorporó a la orquesta nacional de su país. Al mismo tiempo formaba parte de un ensamble de cuerdas. A partir de 2000, en México, trabajó en distintas orquestas y como profesora. Desde 2008, es profesora de música de una escuela profesional, toca en una orquesta y mantiene otros proyectos musicales familiares.
74	Damián Profesor Piano	M/44	Doctorado	Nació en la Ciudad de México. Estudió la licenciatura en música (piano) en el CNM y maestría y doctorado en Estados Unidos. Sus primeros trabajos fueron como maestro de música particular y en escuelas de educación media. También hizo trabajos en el circuito de la música comercial. Paralelamente inició su carrera como concertista y solista. Ha sido músico en una orquesta, director de un conservatorio, profesor universitario y director de la escuela de música de la universidad.

3.1. Tipo de empleo: intermitente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
75	Anastasia Profesora Canto	F/26	Licenciatura	Originaria de Jalisco. Empezó sus estudios en Colima y estudió la licenciatura en canto en la escuela de música de la universidad. Empezó su carrera como maestra de canto en la misma universidad y en otras instituciones de música.

4. Músicos docentes en programas de iniciación musical y de actividades artísticas en Tijuana y Mexicali, Baja California
 4.1. Tipo de empleo: permanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
76	Milagros Profesora Piano	F/26	Autodidacta y clases particulares	Originaria de Baja California. Creció en una familia de músicos. Sus hermanos le dieron sus primeras lecciones y después tomó clases particulares. El resto lo aprendió en la práctica. Tiene un trabajo permanente como maestra de música y actividades artísticas en un jardín de niños. Además, da clases en colegios particulares, en casas de cultura y toca en eventos con sus hermanos.

4.2. Tipo de empleo: semipermanente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
77	Xavier Profesor Clarinete	M/24	Licenciatura	Originario de Baja California. Empezó su formación tomando cursos en la Orquesta Juvenil de Mexicali. Estudió la licenciatura en la Universidad Autónoma de Baja California. Sus primeros empleos fueron como maestro de clarinete y flauta en escuelas primarias públicas y en núcleos comunitarios. Formó parte de una banda sinfónica del gobierno del estado y es maestro en un centro de artes en Mexicali. Eventualmente, toca en eventos sociales.

4.3. Tipo de empleo: intermitente

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
78	Claudio Profesor Guitarra	M/38	Licenciatura	Nació en Coahuila. Aprendió guitarra por su cuenta y estudió la licenciatura de música en la universidad estatal. Tuvo múltiples empleos para sobrevivir y formó parte de un grupo de rock mientras estudiaba. Vive de dar clases particulares de música. Eventualmente es maestro de guitarra en escuelas y diplomados. Tiene proyectos propios.

c) Músicos por cuenta propia

1. Músicos por cuenta propia en la Ciudad de México

Núm.	Nombre, Actividad, Instrumento/ Especialidad	Sexo/ edad	Nivel de escolaridad	Trayectoria
79	Ana Luisa Profesora/ trabajos por su cuenta Compositora/ Piano	F/49	Doctorado	Originaria de la Ciudad de México. Desde niña tuvo contacto con la música. Formó parte de una estudiantina, de grupos de música folclórica y tomó clases particulares de violín. Estudió la licenciatura en composición en México y la maestría en gestión y promoción cultural y el doctorado en historia y ciencias de la música en España. Mientras estudiaba, desempeñó distintos trabajos relacionados con la música y la gestión cultural. Impartió clases en escuelas primarias. Es profesora por horas en una escuela profesional. Organiza encuentros periódicos de mujeres en el arte y ha ganado concursos y becas por su labor musical, especialmente como compositora.
80	Tristán Profesor/ Trabajos por su cuenta Clarinete	M/41	Licenciatura y cursos de especialización	Nació en la Ciudad de México. Tomó cursos de iniciación musical en escuelas de Bellas Artes y estudió la licenciatura en la ESM. Estudió una especialidad en Holanda. Siempre trabajó mientras estudiaba. Empezó su carrera como maestro de música en escuelas secundarias y en una banda sinfónica. Vive de empleos intermitentes, regularmente como profesor particular, tocando en orquestas sinfónicas por invitación, en grupos eventuales, como solista. Participa en foros de música contemporánea.

ÍNDICE DE CUADROS

CAPÍTULO 1

1. Profesionistas con estudios en disciplinas artísticas, música y artes escénicas en México, en 2000 y 2010
2. Ocupación de los profesionistas en música y artes escénicas en México, en 2000 y 2010
3. Características sociodemográficas de los profesionistas en disciplinas artísticas, música y artes escénicas ocupados en México, 2010
4. Características laborales de los profesionistas en disciplinas artísticas, música y artes escénicas en México, 2010
5. Principales orquestas en México, 1928-2010
6. Ocupación de los músicos profesionistas en la Ciudad de México, 2000 y 2010
7. Ocupación de los músicos profesionistas en Tijuana, 2000 y 2010
8. Características sociodemográficas de los músicos entrevistados
9. Escolaridad y condición de actividad de los padres de los músicos entrevistados
10. Formación preprofesional y perfil educativo de los músicos entrevistados
11. Perfil educativo por región de los músicos entrevistados
12. Dimensiones subjetivas de la precariedad

CAPÍTULO 2

1. Directores de instituciones entrevistados

CAPÍTULO 3

1. Tipos de empleo según la duración del contrato

Anexo II

Muestra intencional de músicos profesionales, según ocupación principal y tipo de empleo

a) Músicos intérpretes

1. Músicos de orquesta de la Ciudad de México
 - 1.1. Tipo de empleo: permanente
 - 1.2. Tipo de empleo: semipermanente
 - 1.3. Tipo de empleo: intermitente
2. Músicos de coros y orquestas juveniles de la Ciudad de México
 - 2.1. Tipo de empleo: semipermanente
 - 2.2. Tipo de empleo: intermitente
3. Músicos de orquesta de Tijuana y Ensenada, Baja California
 - 3.1. Tipo de empleo: semipermanente

b) Músicos docentes

1. Músicos docentes de instituciones y programas de educación superior de la Ciudad de México
 - 1.1. Tipo de empleo: permanente
 - 1.2. Tipo de empleo: semipermanente
 - 1.3. Tipo de empleo: intermitente
2. Músicos docentes en programas de iniciación musical de escuelas profesionales de la Ciudad de México.
 - 2.1. Tipo de empleo: permanente
 - 2.2. Tipo de empleo: semipermanente
 - 2.3. Tipo de empleo: intermitente
3. Músicos docentes de instituciones y programas de educación superior en Tijuana y Ensenada, Baja California
 - 3.1. Tipo de empleo: permanente
 - 3.2. Tipo de empleo: semipermanente
 - 3.3. Tipo de empleo: intermitente

4. Músicos docentes en programas de iniciación musical y de actividades artísticas en Tijuana y Mexicali, Baja California

4.1. Tipo de empleo: permanente

4.2. Tipo de empleo: semipermanente

4.3 Tipo de empleo: intermitente

b) Músicos por cuenta propia

1. Músicos por cuenta propia en la Ciudad de México

ÍNDICE DE GRÁFICAS

CAPÍTULO 1

1. Distribución porcentual de personas ocupadas que estudiaron música y artes escénicas, según zona geográfica, 2012

CAPÍTULO 3

1. Músicos profesionales según estabilidad en el empleo y logro profesional
2. Trayectoria ideal
3. Trayectoria de referencia con permanencia en el empleo y logro profesional (por ejemplo, Pietr)
4. Trayectoria semipermanente y sin proyecto profesional asegurado (por ejemplo, Esteban)
5. Trayectoria con estabilidad precaria y empleos de subsistencia (por ejemplo, Claudio)
6. Trayectoria con precariedad acumulada (por ejemplo, Gustavo)

ÍNDICE DE MAPAS

CAPÍTULO 1

1. Músicos profesionistas y estudiantes de música por regiones y estados

TABLA DE ABREVIATURAS

ANUIES	Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior
CNM	Conservatorio Nacional de Música
CCOY	Centro Cultural Ollin Yoliztli
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
ENM	Escuela Nacional de Música
EMVM	Escuela de Música Vida y Movimiento
ENOE	Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo
ESM	Escuela Superior de Música
FM-UNAM	Faculta de Música-Universidad Nacional Autónoma de México
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
INEGI	Instituto Nacional de Estadística y Geografía
ONE	Observatorio Nacional de Empleo
PCOJ	Programa de Coros y Orquestas Juveniles
SEP	Secretaría de Educación Pública
UNM	Universidad Nacional de México
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Lora, María Esther. 2006. “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto”. *Perfiles Educativos* 28 (111): 89-111.
- . 2011. *Repensar las artes. Culturas, educación y cruce de itinerarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación/Bonilla Artigas.
- Allwood, Carl Martin. 2012. “The Distinction between Qualitative and Quantitative Research Methods Is Problematic”. *Quality & Quantity* 46 (5): 1417-1429.
- Amirault, Thomas. 1997. “Characteristics of Multiple Jobholders, 1995”. *Monthly Labor Review* 120 (3): 9-15.
- Arendt, Hannah. 2008. *De la historia a la acción*. Paidós: México.
- Avril, Christelle, Marie Cartier y Delphine Serre. 2010. *Enquêteur sur le travail. Concepts, méthodes, récits*. París: La Découverte.
- Bautista Padilla, Alejandro Erick Ernesto. 2011. *La construcción social del músico profesional a través de dos escuelas de música en México, el Conservatorio nacional y la Escuela Nacional de Música*. Tesina de licenciatura en sociología. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Beck, Andrew, ed. 2002. *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries*. Londres: Routledge.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Benhamou, Françoise. 2011. “Artists’ Labour Markets”. En *A Handbook of Cultural Economics*, Ruth Towse, ed., 53-58. Cheltenham: Edward Elgar.
- Bensusán, Graciela y Kevin Middlebrook. 2013. *Sindicatos y políticas en México: Cambios, continuidades y contradicciones*. México: Univer-

- sidad Autónoma Metropolitana/Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Bertaux, Daniel. 2005. *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Barcelona: Bellaterra.
- Bidart, Claire y Cathel Kornig. 2014. “Normes, variations et bifurcations: analyse de figures et de trajectoires de référence au long de parcours d’insertion professionnelle”. Ponencia. *14è Journées Internationales de Sociologie du Travail*. 17-19 de junio. Lille.
- Boudy, Jean-François. 2013. *Histoire de la pluriactivité. Du polisseur de pierres au webmaster*. París: L’Harmattan.
- Bourdieu, Pierre. 1988. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- . 2002. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- . 2011. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bresson, Maryse. 2011. *Sociologie de la précarité*. París: Armand Colin.
- Bryman, Alan. 2004. “Multimethod Research”. En *The Sage Encyclopedia of Social Science Research Methods*, Michael S. Lewis-Beck, Alan Bryman y Tim Futing Liao, eds., 678-682. California: Thousand Oaks.
- Presidencia de la República. 2018. *Ley del Seguro Social*. México Cámara de Diputados. <http://www.imss.gob.mx/sites/all/statics/pdf/leyes/LSS.pdf>.
- Canetti, Elías. 1983. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik.
- Cărtărescu, Mircea. 2018. *El lápiz del carpintero o el destino de escritor*. Discurso del escritor rumano al recibir el Premio Formentor de las Letras. WMagazín. Octubre. <http://wmagazin.com/relatos/el-lapiz-del-carpintero-o-el-destino-de-escritor-de-mircea-cartarescu/>
- Castel, Robert. 2009. *La montée des incertitudes: travail, protections, statut de l’individu*. París: Seuil.

- Castel, Robert. 2003. *L'insécurité sociale. Qu'est-ce qu'être protégé?* Paris: Seuil
- Caves, Richard E. 2000. *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge: Harvard University Press.
- Comisión de Cultura-Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU). 2004. *Agenda 21 de la cultura*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. <http://intercoonecta.aecid.es/Documentos%20de%20la%20comunidad/AG21.pdf>.
- Coulangeon, Philippe. 2004. *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*. París: Ministère de la Culture et de la Communication.
- Coulson, Susan. 2012. "Collaborating in a Competitive World: Musicians' Working Lives and Understandings of Entrepreneurship". *Work, Employment and Society* 26 (2): 246-261.
- Creswell, John W. 2014. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Thousand Oaks: Sage.
- Cruz, Eduardo, coord. 2010. *Economía cultural para emprendedores. Perspectivas*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León/Universidad Autónoma Metropolitana.
- Diario Oficial de la Federación. Primera Sección. 1995. Ley del Seguro Social. México, 21 de diciembre, p. 25. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lss/LSS_orig_21dic95.pdf
- Dibben, Nicola. 2002. "Gender Identity and Music". En *Musical Identities*, Raymond Macdonald, David Hargreaves y Dorothy Miell, eds., 117-133. Nueva York: Oxford University Press.
- Dubar, Claude. 2003. "Sociologie des groupes professionnels en France: un bilan prospectif". En *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions. Actes du Colloque de la Société Française de Sociologie*, Pierre-Michel Menger, dir., 51-60. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Elias, Norbert. 1991. *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts (ERICarts). 2001. *Creative Artists, Market Developments and State*

- Policies. Pilot survey of frameworks and policies for the support of writers, visual artists and composers.* Estocolmo: European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts.
- European Study on Precarious Employment (ESOPE). 2005. *Precarious Employment in Europe. A Comparative Study of Labor Market Related Risk In Flexible Economies. Executive summary.* Bruselas: European Commission.
- François, Pierre. 2002. "Production, convention et pouvoir: la construction du son des orchestres de musique ancienne". *Sociologie du Travail* 44 (1): 3-19.
- . 2009. "La vocation des musiciens: de l'illumination individuelle au processus collectif". En *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis.* Didier Demazière y Charles Gadéa, dirs., 165-174. París: La Découverte.
- Freidson, Eliot. 1994. "Pourquoi l'art ne peut pas être une profession". *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Pierre-Michel Menger y Jean-Claude Passeron, eds., 117-135. París: La documentation française.
- Glass, Philip. 2017. *Palabras sin música. Memorias.* Barcelona: Malpaso.
- Gobierno de la Ciudad de México (CDMX) y Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). 2018. *Foro Internacional: "Ciudad de México y la condición de las y los creadoras/es"*. México: Gobierno de la Ciudad de México/Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura-Oficina en México. <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Mexico/images/Publicaciones/AGENDAFICA18ESP.pdf>.
- Green, Anne-Marie. 2006. *De la musique en sociologie.* París: L'Harmattan.
- Guadarrama, Rocío. 2007. "Los territorios de las identidades. Introducción". En *Los significados del trabajo femenino en el mundo global. Estereotipos, transacciones y rupturas*, Rocío Guadarrama y José Luis Torres,

- eds., 9-22 9-22. Barcelona: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana.
- . 2010. “La barbarie que hace callar las cuerdas del alma”. *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical* XXIX: 94-95.
- . 2013. “Mercado de trabajo y geografía de la música de concierto en México”. *Espacialidades* 3 (2): 190-216.
- . 2014. “Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico: el caso de los músicos de concierto en México”. *Revista Mexicana de Sociología* 76 (1): 7-36.
- . 2016. “Músicos e intermediarios en los espacios de creación y cultura. La Roma-Condessa en la Ciudad de México”. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo* 22 (37): 169-196.
- . 2017. “Les paradoxes de la précarité dans l’emploi artistique. Le cas des musiciens professionnels au Mexique”. *Revue Interventions Économiques. Papers in Political Economy* 57: 1-21.
- Guadarrama, Rocío, Alfredo Hualde y Silvia López. 2012. “Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica”. *Revista Mexicana de Sociología* 74 (2): 213-243.
- . 2014. *La precariedad laboral en México. Dimensiones, dinámicas y significados*. México: El Colegio de la Frontera Norte/Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa.
- Halstead, Jill. 1997. *The Woman Composer: Creativity and the Gendered Politics of Musical Composition*. Aldershot: Ashgate.
- Hargreaves, David, Dorothy Miell y Raymond A. R. Macdonald. 2002. “What Are Musical Identities, and Why Are they Important?”. En *Musical Identities*, Raymond Macdonald, David Hargreaves y Dorothy Miell, eds., 1-20. Nueva York: Oxford University Press.
- Hesmondhalgh, David. 2015. *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.
- Hirata, Helena y Edmond, Préteceille. 2002. *Exclusión, précarité, insécurité socio-économique (apports et débats des sciences sociales en France)*. Ginebra: International Labour Organization.

- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Hualde, Alfredo, Rocío Guadarrama y Silvia López. 2016. “Precariedad laboral y trayectorias flexibles en México. Un estudio comparativo de tres ocupaciones”. *Papers. Revista de Sociología* 101 (2): 195-221.
- Illouz, Eva. 1997. *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Berkeley: University of California Press.
- Infantino, Julieta. 2011. “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”. *Cuadernos de Antropología Social* 34: 141-163.
- Jiménez, Lucina, Imanol Aguirre y Lucía Pimentel, coords. 2009. *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura/Fundación Santillana.
- Juárez Domínguez, Liliana. 2011. *La situación laboral en el ámbito artístico: formación y trayectoria laboral de los músicos profesionales de la Ciudad de México*. Tesina de licenciatura en sociología. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Kloosterman, Robert C. 2010. “Building a Career: Labour Practices and Cluster Reproduction in Dutch Architectural Design”. *Regional Studies* 44 (7): 859-871.
- Laplante, Benoît. 1999. “L'étude des carrières professionnelles comme production individuelle. La structure du marché du travail des comédiens”. En *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions. Actes du Colloque de la Société Française de Sociologie*, Pierre-Michel Menger, dir., 245-255. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Lehmann, Bernard. 2002. *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*. París: La Découverte.
- Llano, Isabel. 2004. “Los músicos en Cali: profesión, prácticas y público en el siglo XX”. *Sociedad y Economía* 6: 132-155.

- Macarthur, Sally. 2002. *Feminist Aesthetics in Music*. Westport: Greenwood Press.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mauger, Gérard. 2006. “Les arts du spectacle”. En *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Gérard Mauger, ed., 5-11. Bellecombe-en-Bauges: Éditions du Croquant.
- Mejía, Estanislao. 1947. *Anales de la Escuela Nacional de Música e historia de la educación musical en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Menger, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*. París: Seuil/La République des Idées.
- , ed. 2003. *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions. Actes du colloque de la Société française de sociologie. Colloquium no. 3*. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- . 2005. *Les intermittents du spectacle: sociologie d'une exception*. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- . 2009a. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. París: Seuil/Gallimard.
- . 2009b. “Les professions artistiques et leurs inégalités”. En *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. Didier Demazière y Charles Gadéa, dirs., 355-366 París: La Découverte.
- Menger, Pierre-Michel y Marc Gurgand. 1996. “Work and Compensated Unemployment in the Performing Arts. Exogenous and Endogenous Uncertainty in Artistic Labour Markets”. En *Economics of the Arts: Selected Essays*, Victor A. Ginsburgh y Pierre-Michel Menger, eds., 347-381 Ámsterdam: Elsevier.
- Morales, Ricardo A., Gerardo G. León y José Ángel Ramos, coords. 2013. *Cuadernos para pensar y decidir. Estudio exploratorio de impacto social. Programa Redes 2015*. México: Fundación de Artes Musicales de Baja California.

- Moulin, Raymonde. 1967. *Le marché de la peinture en France*. París: Éditions de Minuit.
- Organización Internacional del Trabajo (OIT) 2014. *Panorama laboral 2014. América Latina y el Caribe*. Lima: Oficina Regional de la Organización Internacional del Trabajo para América Latina y el Caribe.
- Pacheco, Edith, Enrique de la Garza y Luis Reygadas, coords. 2011. *Trabajos atípicos y precarización en el empleo*. México: El Colegio de México.
- Paugam, Serge. 2000. *Le salarié de la précarité: les nouvelles formes de l'intégration professionnelle*. París: Presses Universitaires de France.
- Péquignot, Bruno. 2009. *Sociologie des arts*. París: Armand Colin.
- Perrenoud, Marc. 2008. "Les 'músicos' au miroir des artisans du bâtiment. Entre 'art' et 'métier'". *Ethnologie Française* 38 (1): 101-106.
- Pilmis, Olivier. 2007. "Des 'employeurs multiples' au 'noyau dur' d'employeurs: relations d'emploi et concurrence sur le marché des comédiens intermittents". *Sociologie du Travail* 49 (3): 297-315.
- Ravet, Hyacinthe. 2000. "Enquête au coeur des orchestres. Réflexion d'épistémologie pratique". En *Musique et sociologie: enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Anne-Marie Green, ed., 203-231. París: L'Harmattan.
- . 2006. "L'accès des femmes aux professions artistiques. Un double droit d'entrée dans le champ musical". En *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Gérard Mauger, ed., 151-176. Bellecombe-en-Bauges: Éditions du Croquant.
- . 2007. "Devenir clarinetteste. Carrières féminines en milieu masculin". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 168: 50-67.
- Reygadas, Luis. 2011a. "Introducción: trabajos atípicos, trabajos precarios: ¿dos caras de la misma moneda?". En *Trabajos atípicos y precarización del empleo*, Edith Pacheco, Enrique de la Garza y Luis Reygadas, coords., 21-45. México: El Colegio de México.
- . 2011b. "La experiencia de la incertidumbre laboral". En *Trabajos atípicos y precarización del empleo*, Edith Pacheco, Enrique de la Garza y Luis Reygadas, coords., 269-312. México: El Colegio de México.

- Rodgers, Gerry y Janine Rodgers, coords. 1989. *Precarious Jobs in Labour Market Regulation. The Growth of Atypical Employment in Western Europe*. Ginebra: International Institute for Labour Studies/Free University of Brussels/International Labour Organization.
- Rosaldo, Renato. 1989. *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Saldívar, Gabriel. 1934. *Historia de la música en México*. México: Secretaría de Educación Pública/Publicaciones del Departamento de Bellas Artes.
- Salomone, Alicia. 2006. “Virginia Woolf en los testimonios de Victoria Ocampo: tensiones entre feminismo y colonialismo”. *Revista Chilena de Literatura* 69: 69-87.
- Secretaría de Gobernación (SEGOB). 2015. Diario Oficial de la Federación. Decreto por el que se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, así como de otras leyes para crear la Secretaría de Cultura. México, 12 de diciembre 2015. http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5420363&fecha=17/12/2015
- _____. 2017. Diario Oficial de la Federación. Decreto por el que se expide la Ley General de Cultura y Derechos Culturales. México, 19 de junio 2017. http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5487339&fecha=19/06/2017
- Shepherd, John. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Supičić, Ivo. 1987. *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*. Nueva York: Pendragon Press.
- Tashakkori, A. y Charles Teddie, eds. 1998. *Mixed Methodology. Combining Qualitative and Quantitative Approches*. California: Sage.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). 1980. Legal Instruments. Recommendations. Recommendation concerning the Status of the Artist. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

- 2014. Revitalización de la *Recomendación de la UNESCO relativa a la condición del artista* de 1980. Cuestionario destinado a organizaciones no gubernamentales y otras organizaciones de la sociedad civil.
- 2015. Full Analytic Report (2015) on the Implementation of the UNESCO 1980 *Recommendation Concerning the Status of the Artist*. https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/analytic-report_g-neil_sept2015.pdf
- Vigueras Álvarez Julio y Viesca y Treviño, Francisco José. 2008. *Escuela Nacional de Música*. Memoria UNAM.
- Vincent, Jean. 2001. The Social Situation of Musical Performers in Africa, Asia and Latin America. Sectoral Activities Programme Working Paper 172. Ginebra: Organización Internacional del Trabajo.
- White, Hayden V. 2014. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Zanolli Fabila, Betty Luisa. 2000. “El Conservatorio Nacional de Música: 130 años de historia”. *Conservatorianos* 1 (1): 5-11.
- . 2008. “Los nombres del Conservatorio Nacional de Música a través de su historia”. *Conservatorianos* 1 (5): 34-35.

INFORMACIÓN ESTADÍSTICA

- Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES). 2002. *Anuario estadístico 2001- 2002*. México: Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior.
- _____. 2011. *Anuario estadístico 2010-2011*. México: Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). 2000a. Muestra del XII Censo General de Población y Vivienda 2000. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2000/default.html#Microdatos>
- _____. 2000b. *XII Censo General de Población y Vivienda 2000. Catálogos de Codificación*. México. <https://www.inegi.org.mx/app/biblioteca/ficha.html?upc=702825000265>
- _____. 2010a. Muestra del Censo de Población y Vivienda 2010. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2010/default.html#Microdatos2010b>.
- _____. 2010b. *Clasificaciones del Censo de Población y Vivienda 2010*. México: Instituto Nacional de Estadística, y Geografía. <https://www.inegi.org.mx/app/biblioteca/ficha.html?upc=702825002067>
- _____. 2012. *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE)*. Segundo trimestre de 2012. México. <https://www.inegi.org.mx/programas/enoe/15ymas/default.html#Microdatos>
- _____. 2017. Sistema de Cuentas Nacionales de México. Cuenta satélite de la cultura de México, 2017. Año Base 2013. <https://www.inegi.org.mx/temas/cultura/>
- _____. 2019. Producto Interno Bruto por actividad económica. México. <https://www.inegi.org.mx/temas/pib/default.html#Tabulados>
- Secretaría de Cultura. 2017. *Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018. Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018. Avance y resultados 2017*. México: Secretaría de Cultura. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/320232/Informe-Avance-Resultados2017.pdf>.

- Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS) (2012). Observatorio Laboral. Estadísticas de carreras profesionales por área. Artes. México. <https://www.observatoriolaboral.gob.mx/static/estudios-publicaciones/Artes.html>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). 2000a. *XII Censo General de Población y Vivienda 2000. Catálogos de Codificación*. México: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/metodologias/est/702825000265.pdf.
- . 2000. Muestra del XII Censo General de Población y Vivienda 2000. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2000/default.html#Microdatos>
- . 2010a. *Clasificaciones del Censo de Población y Vivienda 2010*. México: Instituto Nacional de Estadística, y Geografía. http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/metodologias/est/cpv2010_clasificaciones.pdf
- . 2010b. Muestra del Censo de Población y Vivienda 2010. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2010/default.html#Microdatos>———.
- . 2012a. *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE)*. Segundo trimestre de 2012. México. <https://www.inegi.org.mx/programas/enoe/15ymas/default.html#Microdatos>
- . 2012b. *Clasificación mexicana de programas de estudio por campos de formación académica 2011. Educación superior y media superior*. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
- . 2017. Sistema de Cuentas Nacionales de México. Cuenta satélite de la cultura de México, 2017. Año Base 2013. <https://www.inegi.org.mx/temas/cultura/>

Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS) (2012). Observatorio Laboral. Estadísticas de carreras profesionales por área. Artes. México. <https://www.observatoriolaboral.gob.mx/static/estudios-publicaciones/Artes.html>

Secretaría de Cultura. 2017. *Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018. Programa Especial de Cultura y Arte 2014-2018. Avance y resultados 2017*. México: Secretaría de Cultura. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/320232/Informe-Avance-Resultados2017.pdf>.

Proph. *agitato*

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system begins with the tempo marking "Proph." and the instruction "agitato". The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs and chords, with various dynamic markings like "p:" and "mf:". There are several annotations in the right margin, including "mf" and "mf". The score is divided into measures by vertical bar lines, and the systems are separated by horizontal lines. The handwriting is fluid and expressive, typical of a composer's draft.

Vivir del arte desentraña un armazón profesional y laboral profundamente horadado por un mercado de trabajo precario. En sus páginas se siente la tensión entre las fuerzas moleculares que constituyen el campo musical y sus agentes, aunque son los propios músicos quienes montan y desmontan sus andamiajes cada vez que se reconocen y son reconocidos por los otros. Este libro busca capturar estos conflictos que remueven entelequias profesionales y espera entusiasmar a los amantes de la música, estudiantes, académicos y directores de instituciones de enseñanza, gestores y responsables de la vida cultural, para que se sumen a la tarea de dignificar una profesión que hoy, más que nunca, es imprescindible en la reconstitución emocional de una sociedad como la mexicana abatida por la violencia y la desigualdad.



PUBLICACIONES



9 786072 825376