



Espacialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura

E-ISSN: 2007-560X

espacialidadesrevista@gmail.com

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Cuajimalpa

Guadarrama Olivera, Rocío

Mercado de trabajo y geografía de la música de concierto en México

Espacialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura, vol.

3, núm. 2, julio-diciembre, 2013, pp. 192-216

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=419545120007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Mercado de trabajo y geografía de la música de concierto en México

Rocío Guadarrama Olivera*

Resumen

Este artículo llama la atención sobre aspectos sobresalientes del llamado trabajo creador, cuya explicación concita esfuerzos provenientes de los estudios laborales, del arte y la cultura en la literatura internacional. Todos coinciden en apuntar su importancia estratégica como laboratorio de la flexibilidad laboral. Para profundizar en estos aspectos, revisamos la situación del empleo y la nueva geografía de los músicos profesionales en México. Nuestro propósito es mostrar quiénes son estos trabajadores del arte, en qué se ocupan y cuáles son los desafíos que enfrentan en los espacios del mercado y del territorio nacional en donde se concentran.

Palabras clave: mercado de trabajo, multiempleo, músicos profesionales y geografía del empleo musical.

Abstract

This article draws attention to outstanding aspects of *creative work*, by combining efforts from studies in labor, art and culture, found in international literature. These studies aim to support the strategic importance of creativity as a laboratory of labor flexibility. To deepen these issues, we reviewed the employment situation and the new geography of professional musicians in Mexico. Our purpose is to show who these artists are, what they are experiencing, professionally, and what challenges they face in the marketplace and in the geographic areas in which they are concentrated.

Keywords: labor market, multi-employment, professional musicians, and geography of musical employment.

Fecha de recepción: 2/05/2013

Fecha de aceptación: 09/07/2013

* Doctora en Ciencia Social, con especialidad en Sociología por El Colegio de México. Profesora investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Baja California 200, col. Roma Sur, México, D.F. C.P. 06760. Sus temas de especialización son trabajo, cultura, profesiones creativas, espacios creativos, metodologías cualitativas. Tel y fax: (52 55) 1102 3760, ext. 2903. Cc.ee.: <rocio.guadarrama.o@gmail.com> y <mguadarrama@correo.cua.uam.mx>.

Introducción

La investigación sobre la condición social de las profesiones artísticas en México enfrenta un desafío doble: la ausencia de estadísticas y análisis específicos que nos permitan trazar un perfil nítido sobre sus formas y condiciones de empleo y, en cierta manera relacionada con esta situación, la aridez del debate sobre las particularidades que caracterizan este campo de estudio, considerado por la literatura internacional como un laboratorio *sui generis* de las nuevas formas de trabajo flexible (Coulangeon, 2004; Menger, 2002, 2003, 2005; Pilmiss, 2007).

Lo que aquí se muestra es apenas un ejercicio preliminar de delimitación teórica y descripción empírica del heterogéneo conglomerado conformado por los músicos profesionales, a partir del cual se plantean líneas problemáticas para futuras indagaciones.¹

Este esfuerzo toma como punto de partida el concepto de *trabajo creador*, desde una perspectiva que vincula los grandes temas de la sociología del trabajo y la sociología de las profesiones con los

problemas planteados por los estudios del arte y la cultura. Desde esta mirada interdisciplinaria, se busca identificar las condiciones de empleo de este conglomerado constituido por los músicos profesionales y los desafíos que enfrentan en un mercado caracterizado por la multiactividad y el trabajo por proyecto.

Con este propósito, revisamos los debates actuales planteados en la literatura internacional sobre la condición social del artista, en el contexto de los cambios profundos del mundo del trabajo y del arte. Con la intención de abrir esta discusión en países como México, proponemos nuevas líneas de investigación que enfatizan esta relación interdisciplinaria y la necesidad de realizar estudios exploratorios de casos específicos que impulsen también la construcción de bases cuantitativas necesarias para analizar los procesos más amplios desde la perspectiva de la economía de la cultura y la sociología del trabajo.

De manera particular, en este artículo realizamos un rastreo de los datos censales de los años 2000 y 2010, así como de otros registros estadísticos y documentales recientes. Además, introducimos observaciones tomadas de entrevistas en profundidad realizadas a una muestra intencional de músicos de orquesta y dedicados a la docencia. Sobre la base de estos datos,

¹ Una revisión más amplia de este sector se encuentra en un libro en proceso de edición en el que se plasman los resultados de un estudio comparativo del empleo precario por ocupaciones en México. La investigación respectiva se hizo con el apoyo financiero del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

planteamos algunas hipótesis que buscan explicar la dinámica de empleo de estos profesionistas y su distribución territorial.

Apuntes para el debate sobre las profesiones artísticas

El análisis de la actividad artística tiene tras de sí la noción de creación que implica, en su connotación sociológica y a la manera de Pierre Bourdieu, la relación entre el campo artístico y sus reglas específicas, así como el *habitus* que conlleva a un agente social a buscar y, eventualmente, encontrar un lugar para producir una obra (Péquignot, 2009: 28). Desde la perspectiva de la economía de la cultura y del estudio de las industrias culturales (Caves, 2002; Menger y Gurgand, 1996), el campo de Bourdieu tomaría la forma del mercado en el que se desarrolla la producción e intercambio de bienes artísticos y sus actores (empresarios, críticos, distribuidores, difusores), con sus especificidades según cada disciplina artística. De cualquier manera, es un hecho que la producción artística funciona en el mundo globalizado bajo el principio de la demanda, que en el caso de las obras de mayor envergadura proviene generalmente de las instituciones públicas centrales y de los grandes corporativos nacionales e internacionales, según el país y las características de la obra. Si

habláramos de la música de concierto y de la ópera, a esta parte central del proceso creativo habría que agregarle otras prácticas e intermediarios, que incluyen desde la difusión y asistencia a conciertos, hasta la producción y compra de discos, así como otras formas de reproducción y difusión de este género musical (Becker, 1982; Coulangeon, 2004: 13).

Actualmente, tendrían que tomarse en cuenta otros factores, como la ampliación creciente del uso funcional de la música culta en la vida cotidiana (por ejemplo, de la llamada música ambiental) y la incorporación de las nuevas tecnologías en la producción y divulgación de la música contemporánea (electroacústica y por computadora) (Menger, 1999), con las consecuencias sociales, culturales y económicas que conlleva este fenómeno (Yúdice, 2007).

Esta diversidad de procesos que intervienen en la creación musical tiene repercusiones económicas y sociales importantes, como la expansión del empleo en este heterogéneo sector de ocupación y en las especialidades aledañas. Igualmente, en la orientación de los programas educativos y, en general, en la definición misma de la profesión musical.

Esto último se relaciona con un elemento económico y simbólico que distin-

gue a los artistas de otros profesionistas, por lo que se refiere a su identidad profesional. De acuerdo con Péquignot (2009: 40-41), si bien muchos de ellos no viven estrictamente de sus habilidades profesionales, se reconocen como músicos a partir de la noción de vocación. Por ejemplo, es el caso de los músicos intérpretes de música de concierto, que obtienen sus principales ingresos de la enseñanza de la música, más que de la interpretación misma, o como acompañantes de cantantes, o bien de la grabación de *jingles*, e incluso que sobreviven con el apoyo de sus compañeras(os) u otros miembros asalariados de la familia.²

Dentro de esta profesión, otra diferencia importante que tiene consecuencias en su propia identidad profesional, como en sus relaciones institucionales y laborales, es la que divide a los creadores que producen una obra nueva (en el caso de los músicos, los compositores) de aquellos en quienes el trabajo de creación descansa sobre la interpretación de una obra concebida por otros. Lo mismo se diría sobre la separación entre músicos *amateurs* y profesionales.

² Esta división entre empleo flexible y trabajo creativo, propia del empleo artístico, es aún más patente entre los músicos vinculados a los circuitos comerciales, principalmente entre los llamados *empresarios creadores*, jóvenes, bohemios de clase media (Scott, 2012).

Sobre esta última división, cabe resaltar el aumento en las últimas décadas de los músicos con alguna formación profesional (incluyendo la superior), aunque ésta no sea sancionada con un diploma. Particularmente entre los músicos profesionales existe la tradición de una formación tutorial, al lado de un maestro, con reconocimiento formal o no; y también cumple un papel importante la herencia familiar como capital cultural, así como el prestigio y la pertenencia a una escuela de música.

Esta ambigüedad en la definición que los mismos músicos hacen de su actividad, y la que prevalece en la construcción social de su profesión, se refleja, finalmente, en las dificultades para su clasificación en los registros oficiales, trátese de los censos, las encuestas de empleo y de otras cuestas que generalmente subestiman a la población que se declara como profesionista en el campo de la música. A esto habría que agregar la dificultad para dar cuenta de la multiactividad que distingue a las actividades artísticas en general.

A pesar de estos problemas en la conceptualización, y en la observación empírica de esta profesión artística, o como respuesta a éstos, al despuntar el nuevo siglo ha surgido un renovado interés por aclarar quiénes son los músicos intérpretes

en el contexto del mundo contemporáneo, tanto de los identificados con la llamada música culta, como de los que se dedican a los diversos géneros considerados como populares (*free-jazz*, música improvisada, rap y otros). Estas indagaciones buscan también describir sus procesos creativos, que reflejan las tensiones e imbricaciones entre las lógicas del mercado, la academia y las instituciones públicas, además de profundizar en los aspectos que caracterizan sus condiciones laborales y sociales marcadas por la flexibilización de los mercados.

Al respecto, destacan los trabajos producidos a lo largo de la primera década del siglo XXI (Towse; 2005; Menger, 2009; Swedberg, 2011) que pueden verse como una continuación y actualización de anteriores debates en el marco de la economía y la sociología de la cultura (Becker, 1982; Gilmore, 1990; Bourdieu, 1992; Ginsburgh y Menger, 1996). Es notable la influencia de estos autores y otros más en la explicación de lo que sucede en el complejo mundo de la música, caracterizado por la sobreoferta de profesionistas y técnicos especializados; la profundización de las contradicciones entre trabajo por vocación y trabajo instrumental o de supervivencia, y lo que se considera trabajo creativo *por amor al arte*, en contraposición con el em-

prendimiento creativo con beneficio (Beck, 2003; Caves, 2002; Coulson, 2012; Scott, 2012). Otra fuente de tensión en este campo se desprende de la organización del trabajo por proyecto, con multiactividad e intermitencia (Menger, 2009); las tendencias a la aglomeración espacial de industrias creativas y los procesos artísticos de cooperación en red (Cummins-Russell y Rantisi, 2012; Tironi, 2010).

En el campo de la música también sobresalen las investigaciones de más largo aliento, realizadas con el apoyo de los ministerios de la cultura, las instituciones vinculadas a la regulación del empleo y las hechas por los centros de investigación. Al respecto, destaca el trabajo de Coulangeon (2004: 14-16) sobre la diversidad de situaciones de empleo de los músicos intérpretes de Francia, que incluyen al conjunto de instrumentistas, cantantes, directores de orquesta o directores de coros, que ejercen una actividad de interpretación musical remunerada, cualesquiera que sea su orientación estética —música versátil, rock, clásica, jazz— y su estatus laboral. Incluye también a los profesores, los compositores y los arreglistas.

Otros trabajos colectivos, como el coordinado por Mauger (2006), parten de la teoría de los campos de Bourdieu para distinguir las diferentes categorías de em-

pleados que tienen acceso al mercado de trabajo artístico: *amateurs* y profesionistas, clásicos y populares, y los *gatekeepers* o *passeurs* que administran la entrada y salida de los individuos, y los recursos necesarios para acceder a los distintos universos artísticos.

Para ahondar en la caracterización de estas diferentes categorías prevalecientes en la escena musical, también son importantes los análisis *microsociológicos*, en los cuales se estudian a profundidad (y con una mirada interaccionista) las relaciones de fuerza, las jerarquías sociales y las diferencias de género en el corazón de la realidad musical e “indisolublemente social” que es la orquesta (Ravet, 2000).

Otro abordaje indispensable proviene de la etnografía, desde donde se han producido estudios clásicos, como el de los músicos de jazz en Estados Unidos (Faulkner y Becker, 2011), y los músicos *ordinaires* franceses, relegados a la base de la pirámide profesional (Perrenoud, 2008). Desde este mismo enfoque son rescatables las descripciones densas sobre trabajo colectivo y estrategias de gestión en la escena del blues (Grazian, 2008).

Otro aspecto central, puesto de relieve por las investigaciones del nuevo siglo, corresponde al estudio de las carreras pro-

fesionales en el mundo artístico. Al respecto, son muy ilustrativos los estudios sobre sectores que tienen un comportamiento muy semejante al de los músicos. Por ejemplo, el realizado por Laplante (1999) sobre el mercado de trabajo de los comediantes franceses en el que describe trayectorias de multiempleo, que en sus propias palabras toman la forma de “una secuencia de contratos de corta duración con muchos empleadores, que frecuentemente se superponen” (Laplante, 1991: 246-247). Sobre lo mismo, Menger (2009: 8-10) agrega que este comportamiento del empleo artístico, que le imprime un alto grado de incertidumbre, depende de múltiples factores, entre los que destacan la capacidad individual del artista para inventar y experimentar; el contexto de su actividad y de las condiciones materiales, jurídicas, políticas que lo rodean; el trabajo en equipo y, finalmente, la evaluación de los otros (pares, profesionales, consumidores profanos) que reciben la obra acabada.

En esta misma dirección, y desde el enfoque de la economía de las artes, Menger y Gurgand (1996: 349) observan semejanzas entre este comportamiento flexible del mercado artístico, trátese de la industria del cine, de las producciones audiovisuales, de teatros, orquestas, etc., con el de otros sectores de la economía que

igualmente enfrentan una demanda inestable y condiciones cambiantes en el mercado, como el de los trabajadores de cuello azul, altamente calificados y con salarios elevados, empleados en la industria portuaria. Esta flexibilidad en la organización del trabajo artístico tiene su razón de ser en el cambio constante del contenido en las actividades organizadas por proyectos. Por lo general, se trata de la producción de obras originales que exigen, en cada ocasión, un número grande de ocupaciones y oficios, con duración variable en horas, días o meses. En esta dinámica de trabajos casuales o temporales, no es raro que las personas mantengan simultáneamente varios empleos, al tiempo que las empresas fomentan la formación de equipos y redes, en los que combinan contratos de larga y corta duración, a través de procesos de subcontratación que se aglomeran espacialmente para bajar costos.

En el caso de los músicos, es muy claro que un buen número de ellos desarrollan sus trayectorias siguiendo esta configuración de pequeños contratos que se desplazan intermitentemente (Guadarrama, 2013). Aunque también se encuentran aquellos que logran establecer relaciones duraderas en instituciones permanentes, como las grandes orquestas y las compañías de ópera. Los hallazgos

de Coulangeon (2004: 72) sobre los musicales intérpretes en Francia confirman las tesis de Menger y Gurgand (1996) sobre la gran diversidad de situaciones y de estatus de empleo, que en el caso de Francia comprenden a dos grandes conglomerados: por un lado, a los músicos más permanentes, cuyas carreras responden al modelo de empleo institucional y, por el otro, al de quienes se caracterizan por un patrón de empleo intermitente. Incluso entre los músicos supuestamente más establecidos, como los de orquesta, se observan estas divisiones entre quienes forman parte de las grandes orquestas públicas y los de las orquestas locales y privadas, que viven situaciones que los acercan más bien al modelo intermitente.

Lo que nos muestra esta apretada síntesis de la literatura que intenta atrapar la esencia de las profesiones artísticas, es la consolidación en este principio de siglo de una sólida plataforma intelectual que vincula con agudeza teórica y empírica las dimensiones sociales de la creación artística en los países desarrollados de Norteamérica y Europa. A los interesados en este campo de estudio, situados en otras latitudes, nos corresponde ahora extender y enriquecer críticamente esta plataforma desde los problemas que nos plantean nuestras propias realidades. De allí nuestro

interés por tratar la situación de los músicos intérpretes en México.

Los músicos de concierto en México: su perfil ocupacional³

Los músicos de concierto son los que se identifican con la llamada música culta o sinfónica. Sin embargo, cuando se trata de conocer las ocupaciones de estos músicos, encontramos que los linderos entre esta orientación estética⁴ y otros géneros musicales no son claros. En la práctica, aunque sus intereses estéticos y su identidad tienen como referencia principal la música culta, suelen moverse entre distintos géneros musicales y nichos del mercado de trabajo. Un factor que influye bastante en esta situación es el trabajo por proyecto y la multiactividad que, como ya se dijo, constituyen las formas más comunes de la flexibilización del trabajo en las profesiones artísticas.

Este hecho plantea una primera dificultad para identificar las actividades de estos músicos y los lugares en los que trabajan. La polivalencia y el subempleo son otros rasgos de la flexibilidad del trabajo

³ Agradezco a la doctora Edith Pacheco su gentileza para compartir conmigo sus bases de microdatos de los censos 2000 y 2010. No está por demás señalar que la responsabilidad de lo que aquí se dice es enteramente mía.

⁴ Nos referimos a los elementos estilísticos o temáticos que caracterizan a la música clásica o también llamada de concierto.

musical. De allí que es común observar a instrumentistas, directores, compositores y cantantes realizando una diversidad de actividades (relacionadas o no con su especialidad), en la llamada industria cultural y en otros circuitos comerciales y de servicios ajenos a su profesión.

Acerarse a este complejo laberinto de las ocupaciones de los músicos de concierto es una tarea difícil en México, principalmente debido a la falta de estadísticas específicas y sistemáticas sobre las condiciones laborales de los creadores artísticos y el mundo institucional, así como de la industria de la cultura en el que prestan sus servicios. Al respecto, algunos de los especialistas más destacados en este campo, como García Canclini y Piedras (2013: 10-11), han llamado la atención sobre las consecuencias del hecho de que en México no existan “censos de artistas o músicos, ni estadísticas que capten sus nuevos procesos creativos o cómo se organizan para crear y difundir sus trabajos [...]”.⁵

Igual que estos autores, nos preguntamos sobre cómo analizar “un objeto científicamente no identificado” y con

⁵ Alfonso Castellanos Ribot (2010: 89-91) hace ver el atraso de México respecto de las estadísticas internacionales recopiladas por instituciones como la Unesco y Eurostat, que permiten analizar el impacto de las industrias creativas en la economía mundial.

enormes zonas oscuras en los registros estadísticos. Mientras tengamos estos registros —tarea que se impulsa desde distintos foros académicos, como el llamado Grupo de Reflexión sobre Economía y Cultura (Grecu) de la UAM Xochimilco, que insiste sobre la importancia de que el sector cultural en México esté bien representado en el sistema estadístico nacional—, creamos que es importante promover la realización de investigaciones exploratorias, de tipo cuantitativo y cualitativo, con un enfoque interdisciplinario, que nos ayuden a formular preguntas mejor dirigidas y respuestas adecuadas sobre los cambios que vive el sector cultural.

Con esta intención, en este trabajo exploramos por primera vez los datos censales y de las encuestas de empleo relativas a los músicos profesionales, particularmente a sus actividades y lugares de trabajo en México. Dentro de este grupo se incluye a los músicos instrumentistas con una formación profesional y que ejercen una actividad musical remunerada. Entre los que se encuentran indistintamente los cantantes, directores de orquesta y de coros de distintos géneros musicales —música versátil, rock, clásica, jazz, etc.—. Se incluye también a los profesores, compositores y arreglistas con estudios profesionales. Todos ellos en la práctica combi-

nan diferentes especialidades dentro del campo de la música, particularmente la instrumentación y la docencia.

En una primera mirada al censo de población de 2010, encontramos que la población que en México declara ocuparse en actividades relacionadas con la música, independientemente de su nivel de escolaridad y profesión, sumaban al final de la primera década del siglo XXI 96,153 personas; grupo que apenas constituye dos décimas porcentuales de la población ocupada, que estaba formada por casi cuarenta y ocho millones de personas de un total de casi ciento doce millones de pobladores.

Sin embargo, en vista de que nuestro campo de estudio se restringe exclusivamente a los músicos profesionales, esta exploración sólo tomará en cuenta a las personas con estudios declarados en la música y que están ocupados en el mismo sector de actividad o en otros, no relacionados con la música.

Hecha esta aclaración, retrocediendo a los datos censales del año 2000, observamos que los músicos profesionales sumaban al despuntar el presente siglo un total 13,679 personas. Diez años más tarde, en 2010, esta población se había triplicado y mucho más, hasta alcanzar 44,109 músicos profesionales (cuadro 1).

Cuadro 1. Ocupación de los músicos profesionistas en México (2000 y 2010)

<i>Ocupados</i>	9,594	70.14	30,648	69.2
En la música*	7,160	74.63	21,581	70.4
Enseñanza**	2,967	41.44	11,208	51.9
Interpretación***	3,285	45.88	6,672	30.9
Otras actividades afines a la música****	617	8.62	2,526	11.7
Industria cultural*****	291	4.06	1,175	5.44
En otros sectores de actividad no relacionados con la música	2,434	25.37	9,067	29.6
<i>No ocupados</i> *****	4,085	29.86	13,641	30.8
<i>Total</i>	13,679	100	44,289	100

* En los registros censales de ambos años, a los intérpretes se les clasifica bajo el rubro estricto de músicos, para diferenciarlos de los profesores y maestros, de quienes realizan otras actividades relacionadas con la música. Preferimos incluir a todos ellos bajo la denominación de músicos profesionales, porque consideramos que el multiempleo borra las diferencias rigurosas entre actividades.

** Profesores e instructores en estudios y capacitación artística; directores, gerentes, coordinadores y jefes en centros de enseñanza y capacitación; profesores universitarios y otros establecimientos superiores, y maestros de enseñanza básica, preescolar, primaria, secundaria, preparatoria y enseñanza especial.

*** Instrumentistas, cantantes, compositores y arreglistas.

**** 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 otras actividades afines.

***** 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 equipos (televisión, cine); animadores y organizadores.

***** Bajo este rubro se incluye a los músicos profesionistas (hombres y mujeres) que declaran no trabajar; estar buscando trabajo; dedicarse a labores del hogar; ser jubilado o pensionado o estudiante.

FUENTE: elaboración propia, con microdatos de los censos de población 2000 y 2010.

Se especularía que la proyección significativa de esta población, en esta década, tiene relación con el crecimiento de la oferta educativa musical de nivel superior, según lo indican los datos proporcionados por la ANUIES (2009-2010), los cuales analizaremos más adelante.⁶ Sin embargo, por lo que muestran los estudios internacionales sobre los cambios en el empleo musical y

artístico, las razones que explican este fenómeno son muy diversas y contradictorias (Coulangeon, 2004; Menger, 2009). Entre esas razones, se señala la imagen de éxito económico que proyectan las profesiones artísticas, más el atractivo de ser actividades que ofrecen condiciones de trabajo fundadas en la autonomía, la creatividad y la multiactividad, cualidades especialmente apreciadas por los jóvenes (Canclini, Cruces y Urteaga, 2013). Estos mismos estudios han puesto en evidencia lo incierto de estas imágenes, que en los

⁶ Este crecimiento en la población con estudios musicales de nivel profesional sigue la tendencia nacional de la población con educación superior que se duplicó en este mismo periodo (Márquez Jiménez, 2011). Sólo entre 1970 y 2000, el número de egresados con licenciatura aumentó diez veces al pasar de 21,648 a 209,795 (ANUIES, 2002).

hechos enfrentan a los artistas a condiciones de precariedad laboral creciente.

Para formular hipótesis mejor fundadas sobre la dinámica entre escuela y mercado en el sector artístico, convendría desarrollar investigaciones más específicas sobre el efecto de las políticas culturales y de las nuevas formas que ha adquirido la industria cultural, entre otras cosas por el uso de las nuevas tecnologías en este mercado artístico.

Por lo pronto, y para los fines de esta investigación sobre el sector musical, aquí nos limitaremos a proporcionar algunas pistas (básicas pero imprescindibles) sobre la dinámica del empleo de los músicos profesionales en México a lo largo de la primera década del presente siglo.

Para empezar, veamos lo que nos dicen los datos comparados de los censos de población 2000 y 2010 (resumidos en el cuadro 1). De la comparación de estos datos, sobresalen cinco aspectos principales que identificamos a continuación:

1. En términos proporcionales, los músicos profesionales que se dedican a la enseñanza crecen numéricamente a lo largo de esta década más de diez puntos porcentuales.
2. En sentido contrario, los que se desempeñan como instrumentistas —cantantes, compositores y arreglistas— se redujeron considerablemente de 46 a 31 por ciento so-

bre el total de los músicos profesionales.

3. Otro sector que aumentó sus efectivos en este periodo es el que se dedica a actividades afines o relacionadas con la música, y los que prestan sus servicios en la industria cultural. Tomados en su conjunto, en 2000 apenas representaban 12.68 por ciento de los músicos profesionales. Diez años después habían alcanzado el 17 por ciento de la población estudiada.
4. También llama la atención el crecimiento en este periodo de los músicos que no logran colocarse en su campo profesional. De acuerdo con los registros censales de 2000 y 2010, pasaron de ser la cuarta parte de los ocupados en el primer año, a casi un tercio de esta población en el segundo año de análisis. Estos músicos que están subempleados fuera de su campo profesional trabajan en actividades muy diversas (incluso extrañas) a su profesión.⁷
5. Por último, aunque a lo largo de esta década la franja de los músicos profesionales no ocupados —que incluyen a los hombres y mujeres que declaran no trabajar, estar buscando trabajo, dedicarse a labores del hogar, estar jubilados o pensionados, o ser estudiantes— prácticamente permanece constante, no es despreciable que abarquen el 30 por ciento de los músicos profesionales.

Para darle más consistencia a este primer boceto cuantitativo de la profesión musical

⁷ Relacionadas principalmente con el comercio (gerentes, empleados y agentes de ventas); los servicios (comúnmente meseros), así como otras tan diversas y extrañas, como las actividades relacionadas con las industrias del transporte y la construcción.

en México, añadimos las siguientes pinceladas cualitativas que dejamos como hipótesis abiertas para futuras investigaciones que nos permitirían presentar un cuadro más completo de la situación de los músicos de concierto en México. Estas suposiciones se desprenden de las evidencias arrojadas por un estudio cualitativo acerca de las trayectorias laborales y los significados del trabajo de un grupo de ochenta músicos de orquesta, dedicados a la enseñanza y a otras actividades relacionadas o no con la música, realizado entre 2010 y 2011.⁸ A partir de los resultados de esta investigación, avanzamos en las siguientes ideas:

- La enseñanza, particularmente en los niveles correspondientes a la educación primaria y secundaria, así como en los diversos y crecientes programas de iniciación y fomento musical, se ha convertido en un refugio de la multiactividad y del trabajo precario. Como señalamos páginas atrás, y en un estudio sobre las trayectorias laborales de los músicos de concierto (Guadarrama, 2013), es común que los músicos de orquesta semiestables tengan en la enseñanza de la música su principal fuente de ingresos, y que para los más inestables que trabajan por su cuenta la enseñanza sea un recurso, aunque sea provisional para acceder a la seguridad social.

- Si bien en la primera década del presente siglo observamos un crecimiento numérico significativo de los ensambles orquestales en casi todo el país, como se demuestra posteriormente, ello no significa necesariamente que el empleo formal haya crecido en este sector.
- El decrecimiento de los músicos instrumentistas se explicaría, además, por una contracción del empleo, principalmente en los pequeños y medianos establecimientos (restaurantes, bares, foros culturales, etc.), que son los más afectados por las crisis económicas desde mediados de los años ochenta.
- El aumento de los empleados en la industria cultural y en otras actividades afines a la música, son un indicador de los cambios profundos que se observan en el empleo artístico relacionados con la multiactividad. Este fenómeno ha vuelto cada vez más borrosos los linderos entre músicos profesionistas y amateurs, estables e inestables, clásicos y populares. Igualmente se manifiesta en la extensión del trabajo por proyecto, que implica contratos de corta duración con muchos empleadores, subcontratados frecuentemente por las grandes compañías privadas o públicas, y la tendencia a la interdisciplina en el mundo del arte.
- Podríamos suponer que el estancamiento del desempleo se debe al subempleo creciente (ya mencionado) en sectores de actividad no relacionados con la música, y a las distintas formas de subempleo que prevalecen en su propio campo profesional. Entre estas últimas, destaca el llamado “hueso” o trabajo ocasional, que constituye una forma popular de llamar al empleo informal “alimenticio” que realizan los músicos en algún momento de su carrera

⁸ Los primeros avances de este estudio pueden verse en Guadarrama (2013).

profesional para complementar sus ingresos.⁹ Habría que preguntarse sobre los efectos de este trabajo instrumental o de supervivencia en la identidad profesional de los músicos.

- El fenómeno de la concordancia entre estudio y ocupación es otra forma de analizar el fenómeno del subempleo. Al respecto, habría que recordar los datos censales que muestran, entre 2000 y 2010, una tendencia hacia la baja en esta concordancia entre los músicos profesionales que se ocupan en actividades afines a sus estudios, los cuales pasaron del 75 al 70 por ciento de esta población. En el fondo, lo que muestran estos datos es el cariz precario de esta profesión.

Terminemos este bosquejo cuantitativo y cualitativo del empleo musical con algunos datos sobre los lugares donde trabajan estos músicos, según el censo de 2010. Por lo dicho hasta aquí, no es de extrañar el lugar preponderante de los establecimientos educativos como lugar donde se emplea al 36.5 por ciento de los músicos profesionales. Destacan también las compañías y grupos de espectáculos, con 18 por ciento de los efectivos profesionales y, por último, las industrias de medios de comunicación que emplean a un pequeño

pero significativo grupo de 2.2 por ciento de estos músicos.

Sobre los dedicados a la enseñanza, un dato interesante es que el 49 por ciento trabaja en establecimientos privados, en tanto que apenas un 18 por ciento en establecimientos públicos. Debemos mencionar también la enseñanza particular no registrada en los censos que sigue siendo una de las fuentes tradicionales de empleo de estos artistas.

El grupo de los instrumentistas se perfila mejor en este último censo, visto por separado de otras actividades afines y de la industria cultural. Aunque a partir de estos datos no se pudo medir el crecimiento de los afines a la música de concierto, tal vez podríamos suponer que la ampliación de los establecimientos orquestales en el país en la primera década del siglo xxi acrecentó este nicho de actividad.¹⁰ Por lo pronto, lo único que sabemos, desde el punto de vista del lugar de trabajo, es que 5,570 (18 por ciento) de los músicos profesionales declaran como empleo principal el que desarrollan en las compañías y grupos de espectáculos artísticos, independientemente de sus diferencias, según el género musical, tamaño y otras características

⁹ Se trata de los servicios remunerados eventuales que realizan los músicos en todo tipo de ceremonias y eventos sociales, privados y públicos; de carácter religioso o laico, o de tipo comercial, que no forman parte de sus proyectos artísticos.

¹⁰ En este rubro, seguramente hay un subregistro de los múltiples conjuntos orquestales de distintos géneros musicales, algunos de filiación institucional y otros independientes.

propias de las agrupaciones de música de concierto y popular que no se explicitan en este registro.

Otro dato interesante es la visibilidad de la actividad de los músicos profesionales en puestos de dirección y coordinación de proyectos culturales.

Geografía de los músicos profesionales

Como dijimos en la primera parte de este artículo, la flexibilidad del mercado y de la organización del trabajo artístico tiene en la actualidad una expresión profunda, sobre la que se sabe poco, en el contenido de las actividades organizadas por proyectos. Esta dinámica de trabajos casuales o temporales se sostiene en equipos o redes en los que se combinan contratos de larga y corta duración, así como procesos de subcontratación que se aglomeran espacialmente para bajar costos.

Particularmente, esta dimensión espacial de la flexibilidad laboral es fundamental para comprender la dinámica del empleo artístico. En el caso de la música, la atención de la literatura especializada sobre esta dimensión se ha dirigido principalmente hacia los factores de atracción espacial y la formación de *clusters* vinculados a la industria musical independiente y experimental (Cummins-Russel y Rantisi,

2012; Tironi, 2010; Brandellero y Pfeffer, 2011).

Sin embargo, en el terreno de la música de concierto hay autores, como Coulangeon (2004) y Menger (2009), que se han preocupado también por los factores que explican el fenómeno reciente de relocalización espacial de la profesión musical en Francia. Particularmente, Coulangeon (2004: 101-107) considera que en el caso de este género musical las políticas culturales han tenido un papel preponderante en la reimplantación geográfica de los músicos, a través del desarrollo de orquestas regionales y de la redistribución de la oferta formativa sostenida en una amplia red de conservatorios y de escuelas de música, desde mediados de los noventa.

En el caso de México, observamos que se despliega, con cierto retraso y parsimonia, un fenómeno semejante, claramente identificado con los nuevos polos de desarrollo musical en el inicio del nuevo siglo. Enseguida exploramos este fenómeno, apoyándonos en las escasas fuentes disponibles.

Si nos atenemos a los datos de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE) (actualizados para 2012), encontraremos que las personas ocupadas que estudiaron la carrera de música se distribuyen geográficamente en cinco grandes

regiones que agrupan al conjunto de las treinta y dos entidades político-administrativas en que se divide el país (mapa 1).¹¹ Estos profesionistas se concentran abrumadoramente en la región central, cuyo polo preponderante es la capital del país —donde se encuentra el 30 por ciento de los músicos, de acuerdo con el censo de 2010— e incluye, además, otras dos entidades importantes por su infraestructura cultural, como el Estado de México y el de Puebla. Esta aglomeración de siete de cada diez músicos profesionales en esta región central (como se observa en el mapa 1), contrasta con el más moderado 36 por ciento de las personas que, en su conjunto, estudiaron una carrera profesional en el país, según las mismas cifras de la ENOE.

El resto de los profesionistas en la música se reparte casi en partes iguales entre el centro occidente (9 por ciento) con estados de tradición en el campo de la música de concierto, como Jalisco y Michoacán; el noreste (10 por ciento), en donde sobresale el estado de Nuevo León, con una potente infraestructura cultural, y el sureste (9 por ciento), con Veracruz y Oaxaca como centros tradicionalmente muy activos en la música popular y de

concierto. Al final, muy atrás, queda la región noroeste, compuesta por Baja California y Baja California Sur, Sonora y Sinaloa, con apenas ocho décimas porcentuales de los músicos profesionales.

Es interesante contrastar esta distribución de los músicos profesionales en activo con los cambios que indica la matrícula escolar nacional de las carreras de música (de nivel licenciatura universitaria y tecnológica), que muestra una tendencia interesante hacia la desconcentración de la profesión en la primera década del siglo actual.

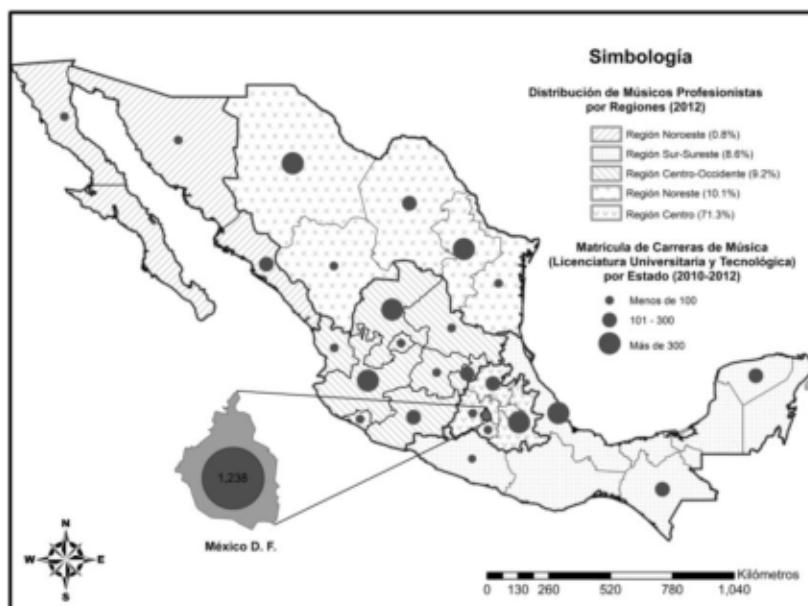
De acuerdo con los datos de la ANUIES (2002), en 2001 casi la mitad de la matrícula se congregaba en la ciudad de México. Pasados casi diez años, al inicio del ciclo escolar 2010-2011, los programas de música de los establecimientos educativos de nivel universitario de la capital reclutaban sólo el 21.5 por ciento de la matrícula nacional conformada en total por 5,752 estudiantes. A la par, se consolidaban seis polos de profesionalización de la música en los estados de Nuevo León, Veracruz, Chihuahua, Puebla, Zacatecas y Jalisco. En su conjunto, estos estados y los programas de estudio allí asentados concentran el 45 por ciento de la matrícula, con poblaciones por encima de los trescientos estudiantes en cada cual. El 33 por

¹¹ La regionalización de la ENOE es convencional, pero sirve para mostrar la distribución de los músicos profesionales en el territorio nacional.

ciento restante de la matrícula se reparte en programas medianos y pequeños, que

tienen entre seis y menos de trescientos estudiantes (mapa 1).

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



FUENTE: elaboración propia, con asesoría del doctor Rafael Calderón.

La regionalización de músicos profesionistas es la utilizada por el Observatorio Laboral, con datos de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo, actualizados para el segundo trimestre de 2012. De acuerdo con esta fuente, la composición de las regiones es como se indica: *Región Centro*: Distrito Federal, Hidalgo, México, Morelos, Puebla, Tlaxcala; *Región Centro Occidente*: Aguascalientes, Colima, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Nayarit, Querétaro, San Luis Potosí y Zacatecas. *Región Noreste*: Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León y Tamaulipas. *Región Noroeste*: Baja California, Baja California Sur, Sinaloa y Sonora. *Región Sur Sureste*: Campeche, Chiapas, Guerrero, Oaxaca, Quintana Roo, Tabasco, Veracruz y Yucatán. La matrícula de las carreras de música se elaboró con datos proporcionados por la ANUIES, cuestionarios 911.9A, ciclo escolar 2010-2011. Iniciación cursos.

Lo que revela esta geografía musical del nuevo siglo es una disminución de la tradicional hipertrofia profesional localizada en la capital del país. El mapa 1 nos muestra una matrícula mejor equilibrada entre los seis polos emergentes y la ciudad de México, con poblaciones de más de trescientos estudiantes cada una, aunque to-

davía sobre una base universitaria incipiente, pero extendida a una buena parte del país.

En total, la ANUIES registra 199 programas o carreras de música en el país — ofrecidos por 48 universidades o centros de enseñanza superior en 27 de las 32 entidades federativas, de las cuales 37 son

públicas y 11 particulares—, con énfasis en distintas especialidades, entre las que destacan las que forman instrumentistas, concertistas en instrumentación y ejecución de la música; les siguen en importancia los programas en canto, composición y dirección coral y de orquesta y, por último, los destinados a formar etnomusicólogos, licenciados en laudería, en jazz y otros.

Un lugar aparte, ocupan las carreras de licenciatura dedicadas a la formación docente, con énfasis en la música, que se imparten en escuelas normales y universidades. Además, habría que destacar la formación en este periodo de los primeros tres programas de posgrado en música en el país: dos públicos en la ciudad de México y en Xalapa, Veracruz, respectivamente; y uno privado en música de cámara en el estado de Puebla.

Esta tendencia a la desconcentración y la creciente oferta profesional de músicos coincide con el ensanchamiento del mercado de la música de concierto por lo que respecta a las orquestas, uno de sus nichos de empleo tradicionales.

Geografía de las orquestas y de los músicos de orquesta

Hasta ahora, en México, no existen registros estadísticos y de tipo administrativo o laboral de estos ensambles que nos permi-

tan conocer sistemáticamente datos básicos para su estudio.¹² De manera indirecta, es posible obtener parte de esta información a través de las páginas electrónicas de algunas de estas agrupaciones. Por lo pronto, y a partir de la información que allí aparece de las treinta y tres orquestas más representativas de la escena musical de concierto, identificamos seis “históricas”, fundadas entre 1928 y mediados de los años cincuenta. Si a éstas les sumamos las siete que se crearon a lo largo de las siguientes tres décadas, tenemos que en más de sesenta años se formaron apenas trece orquestas, de las cuales más de la mitad tenían su sede en la ciudad de México. Fue hasta la década de los noventa del siglo XX y la primera del siglo XXI, cuando se produjo una auténtica expansión numérica y territorial de este tipo de ensambles, entre los que predominan las de carácter público (como se observa en el cuadro 2).

A partir de entonces, la política federal en la materia se enfocaría a la promoción de la música de concierto y a la formación de públicos afines a este género musical, con el apoyo de los gobiernos estatales y las universidades públicas y, en

¹² Los registros sobre infraestructura cultural en el país del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) no aportan información al respecto, y el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) hasta la fecha no tiene una cuenta especialmente destinada al sector cultural que registre este tipo de datos.

menor medida, de los fondos privados. Esta política descentralizadora rendiría sus principales frutos a lo largo de la primera década del siglo XXI. En este fenómeno intervinieron, además, otros factores. Las nuevas orquestas surgieron impulsadas por grupos de melómanos, músicos *amateurs* y profesionales relacionados con la vida cultural y el desarrollo turístico de las localidades, y se alimentaron por las corrientes migratorias de músicos provenientes del extranjero y de los nacionales que buscaban nuevos horizontes fuera de la ciudad de México. También fueron beneficiadas por movimientos culturales que emergieron en las universidades y que se tradujeron en festivales con cierto renombre nacional e internacional.¹³

A la par de estas orquestas, más o menos oficiales u oficiosas, que actúan como representantes culturales de sus estados y localidades, destacan las orquestas juveniles e infantiles que se han extendido en todo el país, bajo la coordinación del Conaculta. Este programa tiene un contenido principalmente pedagógico, que con variables resultados busca la formación musical de niños y jóvenes, además de fomentar el consumo musical entre la po-

¹³ Los datos sobre la consolidación de nuevos polos de profesionalización musical en las universidades estatales que señalamos antes coinciden con el desarrollo de estos movimientos culturales de fomento musical.

blación abierta. A su vez, constituye una de las fuentes de empleo tanto para estudiantes y jóvenes egresados de escuelas de música, como para músicos retirados que, por necesidad, alargan sus trayectorias laborales como maestros de música y directores de orquesta en las ciento setenta y cinco agrupaciones infantiles y juveniles afiliadas al Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM).¹⁴

Los datos dispersos sobre esta variedad de conjuntos orquestales nos hablan de un mercado para los músicos de concierto, de diferentes calidades: en la cúspide siguen estando las orquestas de primera categoría, concentradas principalmente en la ciudad de México, públicas, y generalmente con más de cien músicos profesionales de tiempo completo y permanentes. Son orquestas con recursos federales regulares, del gobierno de la ciudad de México y algunos fondos privados. Algunas

¹⁴ Cabe señalar que este proyecto federal ha funcionado los últimos años en combinación con uno de los dos grandes monopolios televisivos del país, TV Azteca, que le ha dado un sesgo orientado al consumo de la música culta, desde una visión empresarial y comercial. En menor escala, se han desarrollado esfuerzos locales que con apoyos mixtos, privados y públicos, federales y estatales, tienen objetivos pedagógicos genuinos, muy cercanos al proyecto venezolano de hacer de la música un instrumento de cambio social. Es el caso de las redes impulsadas por la Fundación de Artes Musicales y la Orquesta de Baja California. Al inicio de la gestión del nuevo gobierno federal de orientación priista, en marzo de 2013, se anunciaron cambios que irían también en esta dirección. La información sobre el SNFM se encuentra resumida en <http://snfm.conaculta.gob.mx/?page_id=12>.

de éstas están enclavadas en los principales centros de educación superior. En segundo lugar, están los ensambles que forman parte de los diversos establecimientos culturales públicos de la ciudad de México;

de las administraciones estatales o que están adscritas a las universidades de los estados. Unas pocas funcionan como asociaciones civiles o fundaciones.

Cuadro 2. Principales orquestas en México (1928-2010)

<i>Periodo de fundación</i>	<i>Nombre de la orquesta</i>	<i>Régimen</i>	
		<i>Público (gobiernos federal, estatales y universidades)</i>	<i>Pri- vado</i>
1928-1956	Orquesta Sinfónica Nacional	—	
	Orquesta Sinfónica de la UNAM	—	
	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	—	
1970-1989	Orquesta Filarmónica de Jalisco	—	
	Orquesta Sinfónica del Estado de México	—	
	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	—	
	Camaretá de Coahuila		—
	Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo	—	
	Orquesta Sinfónica de Oaxaca	—	
	Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro	—	
2000-2010	Orquesta Filarmónica de Zacatecas	—	
	Orquesta Sinfónica del Estado de Tlaxcala		—
	Orquesta Sinfónica Sinaloa de las Artes	—	
	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 Sinfónica de Nayarit	—	
	Orquesta de Cámara de Morelos	—	
	Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Durango Ricardo Castro	—	
	Orquesta Filarmónica de Saltillo		—
	Orquesta Sinfónica de Campeche	—	
	Orquesta Sinfónica de la Escuela de Música del Estado de Baja California Sur	—	

FUENTE: Elaboración propia a partir de la información que aparece en las páginas electrónicas de las orquestas enlistadas.

En general, su condición financiera suele ser inestable, salvo escasas excepciones, pues dependen del interés de los gobiernos en turno y de los particulares que simpatizan con el desarrollo de este tipo de oferta cultural. De allí que en la mayoría de los casos sus dotaciones no sobrepasan los treinta o cuarenta músicos con niveles profesionales dispares, algunos de tiempo completo, pero sin permanencia asegurada, lo que los impulsa a buscar otros empleos para complementar su ingreso. Esto se modificaría en la medida en que se consoliden los centros de formación superior en los estados. En un tercer plano, aún más inestables, están las orquestas y bandas municipales o adscritas a las delegaciones de la ciudad de México. Finalmente, en el piso de la pirámide se encuentran las orquestas y coros juveniles que constituyen un medio de inserción en el mercado laboral de estudiantes y músicos princi-

piantes, pero también constituyen un refugio de muchos otros que no logran tener un empleo principal ni permanente en las orquestas estatales y nacionales.¹⁵

Hasta hace muy pocos años, este campo preferente de actividad de los músicos de concierto dependía, en gran medida, de la inversión pública federal a través del Conaculta, cuyas prioridades se establecían por los programas del centro y, en menor medida, por las negociaciones con los actores locales. A la par, y sin una línea de desarrollo muy clara, esta institución destinaba fondos para apoyar el equipamiento de las orquestas emergentes, la formación académica de sus músicos, sus

¹⁵ Además de las orquestas mencionadas, habría que considerar los múltiples ensambles, coros, bandas y solistas de diversos géneros musicales y tamaño, algunos pocos adscritos a programas institucionales, públicos o privados, y el resto que funcionan como iniciativas individuales o colectivas por cuenta propia.

proyectos pedagógicos, sus giras y la construcción de salas de concierto.

Si bien las iniciativas locales alimentadas con fondos propios son cada vez más frecuentes en ciertos polos de desarrollo musical, la música de concierto y las artes escénicas siguen dependiendo, en su mayoría, de la demanda generada por los grandes proyectos públicos impulsados por la federación. Esta dinámica “en cascada”, atada a financiamientos federales irregulares, por proyectos, cumple un papel muy importante en la modulación flexible del empleo artístico que tiende a articularse en el mercado a través de contratos simultáneos de distinta duración. Aún los músicos de las orquestas de primera categoría, con pocas excepciones, siguen este modelo de multiempleo, a través del cual buscan complementar sus ingresos con la docencia y otras actividades relacionadas o no con la música. También es notoria su atracción creciente por la industria cultural, principalmente concentrada en la ciudad de México, según lo indican los datos censales de 2010.

Conclusiones

Es posible que este acercamiento al mundo laboral de los músicos profesionales, con énfasis en sus ocupaciones, nos deje al final más preguntas que respuestas. De

ser así, hemos logrado nuestro propósito de llamar la atención sobre nuevas pistas de investigación relacionadas con un campo de estudio poco atendido en México y América Latina. Particularmente sobre los lazos que vinculan la sociología del arte y la sociología del trabajo, así como los estudios culturales en general. Igualmente, nos propusimos atraer la atención de los especialistas sobre la imperiosa necesidad de contar con registros más precisos sobre la dinámica laboral de los profesionistas del arte y la economía de la cultura.

En esta exploración parcial de este campo de estudio, un hallazgo fundamental indica que, al inicio del siglo XXI, el empleo musical ha tenido un crecimiento significativo, que converge en la profesionalización de las disciplinas relacionadas con la música y el crecimiento sustantivo del mercado vinculado con la industria cultural. Esta triple coincidencia se da en un contexto caracterizado por la flexibilización de las relaciones laborales, la subocupación y la multiactividad de los músicos y, desde luego, con una suerte de crisis de su identidad profesional. Asunto este último que merecería una indagación aparte.

Las líneas de investigación que se abren a partir de estas constataciones son múltiples. En este trabajo nos hemos limi-

tado a estudiar algunos indicadores de estos fenómenos que se reflejan en la gran diversidad de situaciones y estatus de empleo de los músicos profesionales, principalmente de los de concierto. Al respecto, llama poderosamente la atención la triplicación del número de estos profesionistas, relacionada seguramente con el crecimiento de la población, pero también con un aumento significativo de la oferta educativa musical de nivel superior en la mayor parte del país. Sin embargo, desde el punto de vista de su situación social, el hecho más impactante es la subocupación de esta mano de obra calificada, en empleos de baja calidad en la docencia o en la interpretación, o aún peor, en actividades extrañas a su campo profesional. Junto con ello resalta la franja —que, aunque estable, pero no por ello menor— de músicos profesionales no ocupados.

A principios del presente siglo, este comportamiento del empleo musical profesional coincidía con su exagerada concentración en la región central, particularmente en la capital del país. Fenómeno cuya contraparte se hallaba en la concentración de la matrícula escolar profesional en la ciudad de México.

Ante este panorama particularmente adverso para las nuevas generaciones, advertimos algunos cambios incipientes

vinculados a la descentralización de la infraestructura educativa y cultural, como es el caso de las orquestas de música de concierto. Este último fenómeno ha provocado la creación de nuevos públicos y consumidores de cultura que presionan para obtener servicios de mayor calidad en este terreno, como se muestra en la existencia de orquestas en prácticamente toda la geografía del país. Junto con ello, el reconocimiento por parte de los actores públicos de que la cultura es parte fundamental del desarrollo económico regional podría traducirse en mayores inversiones públicas y privadas en la materia.

A la luz de estos hallazgos, encontramos que la aglomeración de recursos culturales en el centro del país, junto con la masificación de la enseñanza profesional de la música, profundizaron las diferencias entre el sector privilegiado y selecto de los músicos de las grandes orquestas y la masa creciente de músicos profesionales multi y subempleados en orquestas locales *de segunda categoría*; instituciones de educación básica y secundaria; los circuitos comerciales relacionados con la industria cultural; la práctica privada de la profesión y los empleos no relacionados con la música.

La expansión de los ensambles clásicos en lo que va del siglo XXI, y la conjun-

ción de esfuerzos públicos y privados orientados a la promoción de la música de concierto, esporádicamente reorientarían las tendencias imperantes hasta la fecha. Sin embargo, el reto que significa la explosión de la oferta de profesionistas que recién ingresan al mercado laboral en los principales polos de desarrollo musical, junto con las tendencias del mercado de trabajo hacia el empleo por proyectos, por tiempo determinado y sin protección social, exigirían pensar en formas mucho más versátiles de articulación entre escuela y mercado.

Fuentes

- Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) (2011), *Anuario Estadístico 2010-2011*, México: ANUIES.
- Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior. (2010), *Anuario Estadístico 2009-2010*, México: ANUIES.
- Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) (2002), *Anuario Estadístico 2001-2002*, México: ANUIES.
- Beck, A. (2003), *Cultural Work. Understanding the cultural industries*, Londres: Routledge.
- Becker, H.S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1992), *Les règles de l'art*, París: Seuil.
- Brandellero, A.M.C. y K. Pfeffer (2011), “Multiple and Shifting Geographies of World Music Production”, *Área*, vol. 43, núm. 4 (Universidad de Ámsterdam): 495-505.
- Castellanos Ribot, A. (2010), ““Estadísticas e indicadores para la economía de la cultura en México”, en E. Cruz, coord., *Economía cultural para emprendedores. Perspectivas*, México: Universidad Autónoma de Nuevo León/Universidad Autónoma Metropolitana.
- Caves, R.E. (2002), *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*, Cambridge: Harvard University Press.
- Coulangeon, P. (2004), *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, París: Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective.
- Coulson, S. (2012), “Collaborating in a Competitive World: Musicians' Working Lives and Understandings of Entrepreneurship”, *Work, employment and Society*, vol. 26: 246-261.

- Cummins-Russell, T.A. y N.M. Rantisi (2012), "Networks and Place in Montreal's Independent Music Industry", *The Canadian Geographer/Le Géographe canadien*, vol. 56, núm. 1: 80-97.
- Faulkner, R. y H. Becker (2011), *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Buenos Aires: Siglo xxi.
- García Canclini, N. y E. Piedras Feria, coords. (2013), *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa/Juan Pablos.
- García Canclini, N., F. Cruces y M. Urteaga, coords. (2013), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, México: Ariel/uned/uam/Fundación Telefónica.
- Gilmore, S. (1990), "Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization", H.S. Becker y M.M. McCall, *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Ginsburgh, V.A. y P.M. Menger (1996), "Work and Compensated Unemployment in the Performing Arts. Exogenous and Endogenous Uncertainty in Artistic Labour Markets", V.A. Ginsburgh y P.M. Menger, cords., *Economics of the Arts. Selected Essays*, Ámsterdam: Elsevier Science B.V.
- Grazian, D. (2008), "The Jazzman's True Academy. Ethnography, Artistic Work and The Chicago Blues Scene", *Ethnologie française*, vol. 38, núm. 1: 49-57.
- Guadarrama, R. (2013), "Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México", *Revista Mexicana de Sociología* (en prensa).
- Laplante, B. (1999), "L'étude des carrières professionnelles comme production individuelle. La structure du marché du travail des comédiens", en P.M. Menger, coord., *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, París: Éditions de la Maison de Sciences de l'homme.
- Mauger, G. (2006), "Les arts du spectacle", en G. Mauger, coord., *L'accès à la vie d'artiste: sélection et consécration artistiques*, París: Éditions du croquant.
- Menger, P. M. (2009), *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, París: Gallimard/ Le Seuil.

- Menger, P. M. (2005), *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Menger, P. M. (2003), "Introducción", en P.M. Menger, coord., *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, París: Éditions de la Maison de Sciences de l'homme.
- Menger, P.M. (2002), *Portrait de l'artiste en travailler. Métamorphoses du capitalisme*, París: Éditions du Seuil.
- Menger, P.M. (1999), "Artistic Labor Markets and Careers", *Annual Review of Sociology*, vol. 25: 541-574.
- Menger, P.M. y M. Gurgand (1996), "Work and Compensated Unemployment in the Performing Arts. Exogenous and Endogenous Uncertainty in Artistic Labour Markets", V.A. Ginsburgh y P.M. Menger, coords., *Economics of the Arts*, Ámsterdam: Elsevier Science B.V.
- Péquignot, B. (2009), *Sociologie des Arts. Domaines et Approches*, París: Armand Colin.
- Perrenoud, M. (2008), "Les musicos au miroir des artisans du bâtiment. Entre 'art' et 'métier'", *Ethnologie française*, vol. 38, núm. 1: 101-106.
- Pilmis, O. (2007), "Des<<employeurs multiples>> au<<noyau dur>>d'employeurs: relations d'emploi et concurrence sur le marché des comédiens intermittents", *Sociologie du travail*, núm. 49: 297-315.
- Ravet, H. (2000), "Enquête au cœur des orchestres. Réflexion d'épistémologie pratique", en A.M. Green, coord., *Musique et sociologie: enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Montreal: L'Harmattan.
- Scott, M. (2012), "Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music Producers Mobilising and Converting Bourdieu's Alternative Capitals", *Poetics*, vol. 40: 237-255.
- Swedberg, R. (2011), "The Economic Sociologies of Pierre Bourdieu", *Cultural Sociology*, vol. 5: 67-82.
- Tironi, M. (2010), "¿Qué es un cluster? Geografías y prácticas de la escena de música experimental en Santiago, Chile", *Eure*, vol. 36, núm. 106: 161-187.
- Towse, R. (2005), "Alan Peacock and Cultural Economics", *The Economic Journal*, vol. 115: F262- F276.
- Yúdice, G. (2007), *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona: Gedisa.